

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ιωάννης Μαυρομάτης
Απόστολος Καρπόζηλος
Στέφανος Κακλαμάνης

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ιωάννης Μαυρομάτης
Απόστολος Καρπόζηλος
Στέφανος Κακλαμάνης
Αλέξανδρος Αλεξάκης
Παναγιώτης Καγιαλής
Δημήτρης Καργιώτης
Σωτηρία Σταυρακοπούλου

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Ειρήνη Λυδάκη

Τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου

Πηγές και πρότυπα

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ



ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2012

*Στη μνήμη του πατέρα μου
Εμμανουήλ Μ. Ανδάκη*

Στη μητέρα μου και στην αδελφή μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Προλογικό σημείωμα</i>	9

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Επισκόπηση των ερευνών για τις πηγές, τη χρονολόγηση και την πατρότητα των ιντερμεδίων του Κρητικού Θεάτρου	13
ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΗΣ <i>ΕΡΩΦΙΛΗΣ</i>	23
ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΗΣ <i>ΠΑΝΩΡΙΑΣ</i> ΚΑΙ ΤΟΥ <i>ΚΑΤΣΟΥΡΜΠΟΥ</i>	29
ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ <i>ΣΤΑΘΗ</i>	43
ΤΑ <i>ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟΥ</i>	47
2. Τα ιντερμέδια του Ιταλικού Θεάτρου (15ος-17ος αι.)	53
Οι απαρχές των ιταλικών ιντερμεδίων	53
Είδη ιντερμεδίων	63
Τα θέματα των ιταλικών ιντερμεδίων	112

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΗΣ *ΕΡΩΦΙΛΗΣ*

Οι υποθέσεις των ιντερμεδίων	145
Πηγές	148
Συμπερασματικές παρατηρήσεις	218

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΗΣ *ΠΑΝΩΡΙΑΣ* ΚΑΙ ΤΟΥ *ΚΑΤΣΟΥΡΜΠΟΥ*

2.1 ΟΛΙΝΤΟΣ ΚΑΙ ΣΩΦΡΟΝΙΑ	235
Η υπόθεση του ιντερμεδίου	235
Πηγές	236
Συμπερασματικές παρατηρήσεις	271
2.2. ΓΛΑΥΚΟΣ ΚΑΙ ΣΚΥΛΛΑ	273
Η υπόθεση του ιντερμεδίου	273
Πηγές	273
Συμπερασματικές παρατηρήσεις	301
2.3. ΙΑΣΟΝΑΣ ΚΑΙ ΜΗΔΕΙΑ	305
Η υπόθεση του ιντερμεδίου	305
Πηγές	305
Συμπερασματικές παρατηρήσεις	322

2.4. Η ΘΥΣΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΥΞΕΝΗΣ.....	324
Η υπόθεση του ιντερμεδίου.....	324
Πηγές	324
Συμπερασματικές παρατηρήσεις.....	366
2.5. ΠΟΛΙΤΑΡΧΟΣ ΚΑΙ ΝΕΡΙΝΑ	368
Η υπόθεση του ιντερμεδίου.....	368
Πηγές	368
Συμπερασματικές παρατηρήσεις.....	377
2.6 ΠΥΡΑΜΟΣ ΚΑΙ ΘΙΣΒΗ	380
Η υπόθεση του ιντερμεδίου.....	380
Πηγές	380
Συμπερασματικές παρατηρήσεις.....	399
2.7 ΠΕΡΣΕΑΣ ΚΑΙ ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ	403
Η υπόθεση του ιντερμεδίου.....	403
Πηγές	403
Συμπερασματικές παρατηρήσεις.....	420
2.8. Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΗ	422
Η υπόθεση του ιντερμεδίου.....	422
Παρατηρήσεις	422
2.9. ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΚΑΤΣΟΥΡΜΠΙΟΥ ΩΣ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΣΤΗΝ ΠΑΝΩΡΙΑ	424

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΣΤΑΘΗ

3.1. ΤΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ ΤΗΣ ΜΟΡΕΣΚΑΣ	427
Η υπόθεση του ιντερμεδίου.....	427
Πηγές	427
Συμπερασματικές παρατηρήσεις	445
3.2. ΤΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ ΤΟΥ ΠΡΙΑΜΟΥ.....	447
Η υπόθεση του ιντερμεδίου.....	447
Πηγές	447
Συμπερασματικές παρατηρήσεις	461

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟΥ

Οι υποθέσεις των ιντερμεδίων	465
Πηγές	468
Συμπερασματικές παρατηρήσεις	570
ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	573
Βιβλιογραφία	581

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Το ζήτημα των πηγών των δεκαοκτώ σωζόμενων ιντερμεδίων απασχόλησε όλους σχεδόν τους μελετητές του Κρητικού Θεάτρου και για ορισμένα από αυτά επισημάνθηκαν από πολύ νωρίς οι ιταλικές πηγές τους που ανάγονται χρονικά στην περίοδο από τα μέσα του 16ου αιώνα έως το πρώτο μισό του 17ου αιώνα. Ο Γερμανός φιλόλογος Conrad Bursian, πρώτος μελετητής της τραγωδίας του Γεωργίου Χορτάτση *Ερωφίλη*, υπέδειξε, το 1870, ως πηγή των τεσσάρων ιντερμεδίων που συνοδεύουν τα χειρόγραφα και τις έντυπες εκδόσεις της τραγωδίας το έπος του Torquato Tasso *Gerusalemme liberata*. Το 1947 ο Μ. Ι. Μανούσακας εντόπισε τις πηγές των ιντερμεδίων που συνοδεύουν στο ένα από τα δύο γνωστά ως τότε χειρόγραφα δύο ακόμη έργα του Χορτάτση, την ποιμενική κωμωδία *Πανώρια* και την κωμωδία *Κατσούρμπος*: την *Gerusalemme liberata* και τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Το οβιδιανό μυθολογικό έπος αποτέλεσε την πηγή και των δύο εκ των τριών ιντερμεδίων της *Πανώριας* που περιλαμβάνονται σε ένα τρίτο χειρόγραφο που εντοπίστηκε πρώτη φορά και παρουσιάστηκε από την Μπάμπη Οικονόμου, το 1963. Την υπόθεση του Μ. Ι. Μανούσακα ότι ο ποιητής των μυθολογικών ιντερμεδίων βασίστηκε σε κάποιες από τις ιταλικές μεταφράσεις του οβιδιανού έπους και όχι στο λατινικό πρωτότυπο επιβεβαίωσε η Rosemary Bancroft-Marcus, η Αγγλίδα φιλόλογος η οποία έχει αφιερώσει το μεγαλύτερο μέρος της έρευνάς της στο έργο του Γεωργίου Χορτάτση. Το 1972 ο Ιταλός νεοελληνιστής Vincenzo Pecoraro επισήμανε ομοιότητες των δύο πρώτων ιντερμεδίων της κωμωδίας του Μαρκαντώνιου Φόσκολου *Φορτουνάτος* με το αφηγηματικό ποίημα *Adone* του Giambattista Marino, ενώ στα δύο επόμενα ιντερμέδια ο Άγγλος μελετητής της κρητικής λογοτεχνίας Alfred Vincent εντόπισε επιδράσεις κυρίως από την *Αινειάδα* του Βιργιλίου. Για τα δύο ιντερμέδια της ανώνυμα σωζόμενης κωμωδίας *Στάθης* δεν έχουν έως σήμερα εντοπιστεί πηγές, εκτός από την επισήμανση του V. Pecoraro όσον αφορά το πρώτο ιντερμέδιο, για την ύπαρξη ομόθεμου ιταλικού χοροδράματος που ανάγεται στη δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα. Παράλληλα με τις ιταλικές πηγές των κρητικών ιντερμεδίων, οι μελετητές διαπίστωσαν επίσης ομοιότητες μεταξύ ιντερμεδίων που ανήκουν είτε στην ίδια είτε σε διαφο-

ρετική ομάδα και θεατρικό έργο, και αναλογίες χωρίων ιντερμεδίων με χωρία θεατρικών έργων.

Η συγκριτική εκτίμηση των κρητικών ιντερμεδίων με τα ως άνω μείζονα έργα της ρωμαϊκής και της ιταλικής λογοτεχνίας –τα οποία γνώρισαν πανευρωπαϊκή διάδοση και έντυπες εκδόσεις τους κυκλοφορούσαν και στην Κρήτη, και ασφαλώς τα είχαν στη διάθεσή τους οι μορφωμένοι κάτοικοι της νήσου– κατέδειξε ότι αποτέλεσαν αναμφισβήτητα πηγή για τους δραματικούς ποιητές στην Κρήτη, δεν ήταν όμως τα μόνα, καθώς τα ιντερμέδια παρουσιάζουν διαφορές που δεν εξηγούνται από τις πηγές αυτές. Έτσι, η έρευνα για τις πηγές των ιντερμεδίων έπρεπε να στραφεί σε συστηματικότερη μελέτη της ιταλικής λογοτεχνικής και θεατρικής παραγωγής του 16ου και του 17ου αιώνα. Πρώτος ο Κ. Ν. Σάθας, ήδη το 1879, είχε προσανατολίσει τις έρευνες προς ιταλικά θεατρικά παράλληλα, σημειώνοντας μια διασκευή επεισοδίου του τασσιανού έπους σε ιντερμέδιο· κυρίως όμως ο V. Pecoraro ήταν εκείνος που, σε μελέτη του το 1972, εξέτασε δειγματοληπτικά ιταλικές δραματουργικές διασκευές των σχετικών ιταλικών λογοτεχνικών έργων και επισήμανε αναλογίες με τα ομόθεμα κρητικά ιντερμέδια, μεταθέτοντας παράλληλα το βάρος του ερευνητικού ενδιαφέροντος περισσότερο στη σκηνική πραγματοποίηση των παρέμβλητων αυτών σύντομων δραμάτων και λιγότερο στο κείμενο. Η R. Bancroft-Marcus συνέχισε την έρευνα λαμβάνοντας υπόψη της την προσέγγιση του Pecoraro, επιβεβαίωσε τις υποθέσεις των προηγούμενων μελετητών περί των ιταλικών πηγών που είχαν ως τότε προταθεί, η αποσπασματική μελέτη της όμως ορισμένων ιταλικών κειμένων την οδήγησε να αποκλείσει την περίπτωση να λειτούργησαν ως πηγές των δημιουργών στην Κρήτη, διακόπτοντας έτσι την περαιτέρω διερεύνησή τους σε σχέση με τα κρητικά ιντερμέδια.

Στην κατακλείδα της διεξοδικής παραβολής των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* με το τασσιανό πρότυπό τους από τον Στυλιανό Αλεξίου και τη Μάρθα Αποσκήτη, στην έκδοσή τους που κυκλοφόρησε το 1992, ο κορυφαίος κρητολόγος και έγκυρος εκδότης θεωρεί ότι το ζήτημα των πηγών του ποιητή δεν έχει απαντηθεί οριστικά και ότι πρέπει να διερευνηθεί το κατά πόσον ακολούθησε αποκλειστικά την *Gerusalemme liberata* ή κάποια ιταλική επιτομή ή θεατρική διασκευή της.

Στο πλαίσιο της διδακτορικής μου έρευνας αποδελτίωσα και διεξήλθα το σύνολο σχεδόν των ομόθεμων ιντερμεδίων και δραμάτων που γράφτηκαν και τυπώθηκαν στην Ιταλία από τα τέλη του 15ου ως και τα μέσα του 17ου αιώνα. Στη λεπτομερή αυτή θεώρηση των κειμένων και των σχετικών ειδικών μελετών βασίζεται το κείμενο της διατριβής αυτής. Στην εισαγωγή παρατίθεται το ιστορικό των ερευνών για το ζήτημα των πηγών και, κατ' επέκταση, της χρονολόγησης και της πατρότητας των ιντερμεδίων, και στη συνέχεια παρουσιάζεται συνοπτικά το είδος του ιταλικού ιντερμεδίου από τις αρχές του ως και τα μέσα του 17ου αιώνα, ώστε να είμαστε σε θέση να εξετάσουμε τα κρητικά ιντερμέδια όχι μόνο ως αναγνώσματα αλλά κυρίως ως κείμενα που γράφτηκαν με στόχο να ανεβαστούν στη σκηνή. Ακολουθούν τέσσερα κεφάλαια όπου εξετάζονται τα ιντερμέδια των πέντε θεατρικών έργων σε σχέση με τις πιθανές πηγές τους: στο πρώτο εξετάζονται τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, στο δεύτερο τα ιντερμέδια που συνδέονται στα

χειρόγραφα με την *Πανώρια* και τον *Κατσούρμπο*, στο τρίτο τα ιντερμέδια του *Στάθης*, και στο τέταρτο τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου*.



Η αφετηρία της εργασίας αυτής χρονολογείται στη μακρινή πια τριετία 1993-96, στο πλαίσιο της παραμονής μου στη Βενετία με την ιδιότητα της υποτρόφου του Ελληνικού Ινστιτούτου. Ο αλησμόνητος δάσκαλος Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, διευθυντής τότε του Ινστιτούτου, μού πρότεινε να ασχοληθώ με το θέμα και μου έδωσε τις πρώτες επιστημονικές κατευθύνσεις. Σε όλο το διάστημα της έρευνάς μου παρακολουθούσε τη συλλογή και την επεξεργασία του υλικού, υποδεικνύοντάς μου συνεχώς νέες βιβλιογραφικές πηγές προκειμένου να αξιοποιήσω επαρκώς τα ερευνητικά μου ευρήματα. Για τις γνώσεις, την ερευνητική ματιά, αλλά και για τα μαθήματα ζωής που μου μετέδωσε, του οφείλω βαθιά ευγνωμοσύνη.

Το υλικό που μάζεψα στη διάρκεια της τριετούς έρευνάς μου και την αρχική μορφή της μελέτης μου, τα έθεσα στο περιθώριο ως τις αρχές του 2008, οπότε αποφάσισα να ολοκληρώσω τον έλεγχο των πηγών και τη συγγραφή της μελέτης αυτής. Ο Γιάννης Κ. Μαυρομάτης ως επιβλέπων καθηγητής της διδακτορικής μου διατριβής με ενθάρρυνε και με στήριξε επίμονα κι εντατικά στην τελική εκείνη φάση και συνέβαλε με τις κριτικές παρατηρήσεις του, τις καίριες επισημάνσεις του και τις συμβουλές του στη βελτίωση του κειμένου που του είχα παραδώσει στα τέλη του 2009. Του εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου για τη συνεχή επιστημονική στήριξη και το ενδιαφέρον του, καθώς και για την υπομονή του. Εξυπακούεται ότι για όλες τις τυχόν ατέλειες και τα λάθη του τελικού κειμένου φέρω αμέριστα την ευθύνη.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω το προσωπικό όλων των βιβλιοθηκών και αρχείων της Ιταλίας που ανταποκρίθηκαν με ευγενική προθυμία στις ερευνητικές μου ζητήσεις: την κα Δέσποινα Βλάσση, υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας· τους βιβλιοθηκονόμους και το υπόλοιπο προσωπικό της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας, που με ευγενικό και χαμογελαστό πρόσωπο με εξυπηρέτούσαν καθημερινά και συμμερίζονταν την αγωνία μου «να προλάβω». Επίσης, το προσωπικό των βιβλιοθηκών του Ιδρύματος Giorgio Cini, του Μουσείου Correr και του Ιδρύματος Querini Stampalia, και τους ανθρώπους του Κρατικού Αρχείου της Βενετίας. Το προσωπικό της Αποστολικής Βιβλιοθήκης του Βατικανού με συνόδευε ακούραστα και αποτελεσματικά στη μελέτη της θεατρικής συλλογής του Λέοντος Αλλατίου που φυλάσσεται εκεί, καθώς και πλήθους βιβλιογραφικών πηγών, ενώ πολύτιμη για τη συμπλήρωση της έρευνάς μου ήταν η βοήθεια του προσωπικού της βιβλιοθήκης της Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana και της Βιβλιοθήκης Casanatense της Ρώμης. Τους ανήκουν οι πιο θερμές μου ευχαριστίες. Για την αποστολή υλικού σε ψηφιακή μορφή και φωτοαντιγράφων που υπήρξε πολύτιμη για το τελικό στάδιο της έρευνάς μου θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως την κα Marina Zetti από την Εθνική Βιβλιοθήκη Braidense του Μιλάνου, την κα Teresa Augello από τη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Φιλο-

λογίας και Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου του Τορίνο, την κα Sonia Residori από τη Δημοτική Βιβλιοθήκη Bertoliana της Βιτσέντσας, την κα Cecilia Venturi από τη Βιβλιοθήκη της Accademia Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti της Μόντενας, και την κα Annamaria Trama από τη Βιβλιοθήκη του Istituto Italiano per gli Studi Storici Benedetto Croce της Νάπολης. Τέλος, τις ειλικρινείς ευχαριστίες μου εκφράζω προς τη διεύθυνση του Ιδρύματος Marco Besso της Ρώμης για τη δωρεάν αποστολή αντιτύπου έκδοσης του ιδρύματος.

Από τους εν Βενετία συνοδοιπόρους μου, θα ήθελα εδώ να ξεχωρίσω τον Χρήστο Αποστολόπουλο, και να τον ευχαριστήσω που για τις ανάγκες της διδακτορικής μου έρευνας εκπόνησε από πολύ νωρίς και σε σύντομο χρόνο μια εξαιρετική μετάφραση εκτενούς γερμανόγλωσσης μελέτης για τα ιντερμέδια του ιταλικού θεάτρου, βοηθώντας με έτσι να καλύψω ένα μεγάλο βιβλιογραφικό κενό. Δεν είναι όμως μόνον αυτό. Τον ευχαριστώ ακόμη για όσα μοιρασθήκαμε μέσα και έξω από τους χώρους των ερευνών μας· για όσα με δική του έμπνευση δοκιμάσαμε· αλλά και για όσα σχεδιάσαμε και έχουν μείνει στα σκαριά.

Η κα Έλλη Παναγιωτάκη, σε όλο το διάστημα της παραμονής μου στο φιλόξενο Ινστιτούτο της Βενετίας, με περιέβαλλε με περισσή στοργική φροντίδα. Θα ήταν παράλειψή μου εάν δεν της εξέφραζα τις ολόψυχες ευχαριστίες μου και από τη θέση αυτή.

Ο κ. Στέφανος Τραχανάς, διευθυντής των Πανεπιστημιακών Εκδόσεων Κρήτης, στις αρχές του 2008 ανταποκρίθηκε άμεσα σε αίτημά μου για χορήγηση τρίμηνης άδειας από τις επαγγελματικές μου υποχρεώσεις προκειμένου να ολοκληρώσω τη διατριβή. Θα του είμαι πάντα υποχρεωμένη και γι' αυτό, αλλά και για τη συνεχή διακριτική του παρότρυνση και την έγνοια του.

Η καλαίσθητη τυπογραφική εμφάνιση του κειμένου μου οφείλεται αποκλειστικά στη γνώση και την πείρα της καλής φίλης και συναδέλφου Διονυσίας Δασκάλου. Ο επαγγελματισμός της και η γενναιοδωρία της με έχουν διδάξει πολλά. Την ευχαριστώ από καρδιάς.

Σε όλη τη διάρκεια της μακράς και μοναχικής ερευνητικής μου διαδρομής, στιγμή δεν έλειψαν από κοντά μου οι γονείς μου και η αδελφή μου, που φρόντιζαν συνεχώς ώστε να μη μου λείπει τίποτα. Σε αυτούς αφιερώνεται τούτη η μελέτη. Θα 'θελα, και εύχομαι, ο πατέρας μου να είναι κάπου εδώ κοντά, για να μπορέσει να διαβάσει τουλάχιστον την αφιέρωση.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1

Επισκόπηση των ερευνών για τις πηγές, τη χρονολόγηση
και την πατρότητα των Ιντερμεδίων του Κρητικού Θεάτρου

Τα δεκαοχτώ ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου έχουν φτάσει ως εμάς ανώνυμα και αχρονολόγητα. Γι' αυτό και τα περισσότερα έχουν εκδοθεί μέχρι σήμερα χωριστά από τα έργα τα οποία συνοδεύουν στα διάφορα χειρόγραφα. Τα τέσσερα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτση περιλαμβάνονται σε όλα τα χειρόγραφα της τραγωδίας (Legrand,¹ Μονάχου, Birmingham), στις πρώτες, βενετικές, εκδόσεις της, από τον Ματθαίο Κιγάλα (1637) και τον Αμβρόσιο Γραδενίγο (1676), καθώς και στις φιλολογικές εκδόσεις των νεότερων χρόνων, του Κ. Ν. Σάθα (1879· ανατύπωση από τον Ν. Α. Βέη το 1926), ο οποίος βασίστηκε στην έκδοση Γραδενίγου του 1772, και του Στέφανου Ξανθουδίδη (1928), με βάση τα χειρόγραφα Legrand και Μονάχου και την πρώτη έκδοση Γραδενίγου. Με εξαίρεση το χειρόγραφο του Birmingham, σε όλα τα άλλα χειρόγραφα και τις εκδόσεις τα ιντερμέδια βρίσκονται παρέμβλητα ανάμεσα στις πράξεις της τραγωδίας. Ο Στυλιανός Αλεξίου και η Μάρθα Αποσκήτη, εκδότες της *Ερωφίλης* (1988), τα εξέδωσαν αυτοτελώς το 1992, υπό τον τίτλο «Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ».² Τα οχτώ ιντερμέδια που συνδέονται στα χειρόγραφα με την ποιμενική κωμωδία *Πανώρια* και την κωμωδία *Κατσούρμπος* του Χορτάτση δεν περιλήφθηκαν στις κριτικές εκδόσεις των έργων αυτών από τον Εμμανουήλ Κριαρά (εκδόσεις *Γύπαρη/Πανώριας* 1940, 1975, 2007) και τον Λίνο Πολίτη (έκδοση *Κατσούρμπος*, 1964), καθώς τα εξέδωσε αυτοτελώς ο Μ. Ι. Μανούσακας, το 1947 τα πέντε ιντερμέδια του χειρογράφου αρ. 2978 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδας³ και το 1991 τα τρία ιντερμέδια του

1 Στο χειρόγραφο που εξέδωσε ο Legrand, το 1881, περιλαμβάνονται από το πρώτο ιντερμέδιο οι στίχοι 1-166, από το δεύτερο οι στίχοι 1-16 και 61-166, από το τρίτο οι στίχοι 1-126, ενώ το τέταρτο δεν παραδίδεται.

2 Γεωργίου Χορτάτση, *Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, επιμέλεια Στυλιανός Αλεξίου-Μάρθα Αποσκήτη, Αθήνα: Στιγμή, 1992 (στις σ. 17-28 κριτική παρουσίαση των χειρογράφων και των εκδόσεων).

3 Στο εξής: χειρόγραφο Βεργωτή, από το όνομα του κατόχου του. Στο χειρόγραφο αυτό, τέσσερα ιντερμέδια βρίσκονται παρέμβλητα ανάμεσα στις πράξεις της ποιμενικής κωμωδίας: τρία ιντερ-

χειρογράφου της Μονής Ακαθίστου Αιξωνής Γλυφάδας.⁴ Τα δύο ιντερμέδια της ανώνυμης τρίπρακτης κωμωδίας *Στάθης* παραδίδονται στον κώδικα XI.19/1394 της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας (Νανιανός κώδικας) παρέμβλητα ανάμεσα στις πράξεις της κωμωδίας και εκδόθηκαν πρώτη φορά, επίσης παρέμβλητα στις πράξεις της κωμωδίας, από τον Κωνσταντίνο Σάθα στην έκδοση του έργου το 1878, βάσει του χειρογράφου της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης, καθώς και στη μελέτη του με τίτλο *Κρητικόν Θέατρον* το 1879, ενώ περιλαμβάνονται και στην κριτική έκδοση της κωμωδίας από την Lidia Martini που δημοσιεύτηκε το 1976 (και πάλι ενδιάμεσα στις πράξεις).⁵ Τα ιντερμέδια της κωμωδίας του Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου *Φορτουνάτος* παραδίδονται σε χωριστό τετράδιο ενωμένο με το υπόλοιπο, αυτόγραφο του Φόσκολου, χειρόγραφο μετά το κείμενο της κωμωδίας (περιλαμβάνεται στον γνωστό Νανιανό κώδικα)· πρωτοεκδόθηκαν από τον Στέφανο Ξανθουδίδη το 1922, μετά το τέλος της κωμωδίας και επανεκδόθηκαν, επίσης μετά το κείμενο της κωμωδίας, από τον Άγγλο νεοελληνιστή Alfred Vincent, στην κριτική του έκδοση το 1980.⁶

μέδια που αποτελούν αυτούσιες σκηνές του *Κατσούρμπου* (βλ. παρακάτω) καθώς και ένα πρωτότυπο ιντερμέδιο («Πολίταρχος και Νερίνα»). Μετά το κείμενο της κωμωδίας βρίσκονται τοποθετημένα τα ιντερμέδια που αρχικώς είχαν προοριστεί για την ποιμενική κωμωδία (τα «Έτερα ιντερμέδια», όπως επιγράφονται), γι' αυτό και ανάμεσα στις πράξεις της κωμωδίας σημειώνονται μόνο τα ονόματα των προσώπων έκαστου ιντερμεδίου («Ολίντος και Σωφρόνια», «Γλαύκος και Σκύλλα», «Ιάσοντας και Μήδεια», «Η θυσία της Πολυξένης»). Περιγραφή της χειρόγραφης παράδοσης των κειμένων βλ. στο Μ. Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», *Κρητικά Χρονικά*, 1 (1947) 526-530, *Γεωργίου Χορτάτση Κατσούρμπου, κωμωδία*, Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Λίνου Πολίτη, Ηράκλειο: EKIM, 1964, σ. οδ'-οστ', και Μ. Ι. Μανούσακας, «Τα τρία τελευταία ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», *Πεπραγμένα του Στ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, σ. 317-319. Στον Νανιανό κώδικα, το κείμενο της *Πανώριας*, στο οποίο βασίστηκε η έκδοση του Σάθα, παραδίδεται χωρίς ιντερμέδια. (Επίσης, δεν περιλαμβάνει αφιέρωση, περιέχει ωστόσο και τους δύο προλόγους.- Στο αθηναϊκό χειρόγραφο περιλαμβάνεται μόνο ο πρόλογος του Απόλλωνα, ενώ δεν προτάσσεται αφιέρωση.)

- 4 Στο εξής: χειρόγραφο *Δαπέργολα*, όνομα του κατόχου του. Στα τρία πρωτότυπα ιντερμέδια που είναι γραμμένα ενδιάμεσα στις πράξεις της *Πανώριας* («Πύραμος και Θίσις», «Περσέας και Ανδρομέδα», «Η κρίση του Πάρη») προστίθεται, στη θέση τέταρτου ιντερμεδίου, ο μονόλογος του Έρωτα που στις εκδόσεις Σάθα και Κριαρά αποτελεί την αρχική σκηνή της Ε' πράξης της ποιμενικής κωμωδίας, σε συντομευμένη μορφή. (Στο χειρόγραφο *Δαπέργολα* περιλαμβάνονται επίσης η αφιέρωση και οι δύο πρόλογοι. Περιγραφή του συγκεκριμένου χειρογράφου, βλ. Μπάμπη Οικονόμου, «Άγνωστο χειρόγραφο του “Γύπαρη”», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 102 [1963] 516-528.)
- 5 Ο *Στάθης*. *Κρητική κωμωδία, νυν πρώτον εκδιδομένη εκ χειρογράφου της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης* υπό Κ. Ν. Σάθα, Εν Βενετία, Τύποις Φοίνικος, 1878 και Κ. Ν. Σάθας, *Κρητικόν Θέατρον ή Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων*, α' έκδ. Βενετία 1879, επανέκδ. Αθήνα 1963, σ. 124-126 και 143-148. *Στάθης*. *Κρητική κωμωδία, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο* Lidia Martini, Θεσσαλονίκη 1976 [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 3], σ. 95-97, 116-121.
- 6 Περιγραφή του χειρογράφου βλ. στην έκδοση: *Μάρκου Αντωνίου Φωσκόλου, Φορτουνάτος*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Alfred Vincent, εκδοτική επιμέλεια Θεοχάρη Δετοράκη, Ηράκλειο 1980, σ. νέ'-ξ'. (Βλ. και στην έκδοση Ξανθουδίδη: *Μάρκου Αντωνίου Φωσκόλου (1669), Φορτουνάτος*, κωμωδία ανέκδοτος, το πρώτον εκ του αυτογράφου του ποιητού εκδιδομένη υπό Στεφ. Ξανθουδίδου, Αθήνα: Ελευθερουδάκης, 1922, σ. 6.

Εκτός από τα δεκαοχτώ ιντερμέδια, που γράφτηκαν εξαρχής με σκοπό να χρησιμοποιηθούν ως εμβόλιμα θεάματα, τέσσερα ακόμη κείμενα περιλαμβάνονται στα δύο από τα χειρόγραφα που διασώζουν τα κείμενα της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου* και τα οποία προορίζονταν να λειτουργήσουν ως ιντερμέδια: στο χειρόγραφο *Δαπέργολα* ως τέταρτο ιντερμέδιο της *Πανώριας* παραδίδεται ο μονόλογος του Έρωτα που στα άλλα δύο χειρόγραφα εντάσσεται στην Ε' πράξη. Ενώ στο χειρόγραφο *Βεργωτή* ως ιντερμέδια από την πρώτη ως την τέταρτη πράξη της *Πανώριας* παραδίδονται τρεις σκηνές του *Κατσούρμπου* που συμπληρώνονται από ένα πρωτότυπο ιντερμέδιο μεταξύ τέταρτης και πέμπτης πράξης: ως πρώτο ιντερμέδιο παρατίθεται η σκηνή της εμφάνισης του Μπράβου Κουστουλιέρη και του δούλου του του Κατσούρμπου (*Κατσούρμπος*, Β' Πράξη, 1η σκηνή, στ. 1-92), στο δεύτερο η σκηνή του Κουστουλιέρη με τον Κατσούρμπο και τον Δάσκαλο (*Κατσούρμπος*, Δ' Πράξη, 8η σκηνή, στ. 269-316) και στο τρίτο η σκηνή στην οποία εμφανίζονται ο Δάσκαλος και ο μαθητής του ο Νικολέτος μαζί με τον πατέρα του τον Γιάκουμο (*Κατσούρμπος*, Δ' Πράξη, 6η-7η σκηνή, στ. 115-268). Όπως αναφέρει ο Μανούσακας, οι διαφορετικές γραφές του κειμένου υποδεικνύουν ότι αυτό δεν αντιγράφηκε μηχανικά από το κείμενο της κωμωδίας που παραδίδει το ίδιο χειρόγραφο, αλλά οι σκηνές αυτές αποτελούσαν ήδη αυτόνομο ρεπερτόριο ως ιντερμέδια.⁷

Το 1947 ο Μ. Ι. Μανούσακας εξέδωσε πρώτη φορά τα πέντε ιντερμέδια που παραδίδονται από το χειρόγραφο αρ. 2978 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδας, που περιλαμβάνει τη δεύτερη γνωστή παραλλαγή της *Πανώριας* και τον *Κατσούρμπο*: το τέταρτο ιντερμέδιο της *Πανώριας* που συμπληρώνει την ομάδα τεσσάρων ιντερμεδίων, τρία εκ των οποίων ήταν, όπως προαναφέρθηκε, αποσπάσματα από το κείμενο του *Κατσούρμπου*, και τα τέσσερα ιντερμέδια που προορίζονταν αρχικά να παιχτούν με την *Πανώρια* και αργότερα αποσπάστηκαν από αυτήν ώστε να χρησιμοποιηθούν σε παράσταση του *Κατσούρμπου*. Υποδεικνύει τις πηγές των ιντερμεδίων αυτών, την *Gerusalemme liberata* του Tasso (για το πρώτο από τα «έτερα» ιντερμέδια) και τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (για τα υπόλοιπα τρία «έτερα») και προχωρά σε συγκριτική εκτίμηση χωρίων των κρητικών κειμένων σε σχέση με το λατινικό και το ιταλικό έπος.⁸

Ωστόσο, ο Μ. Βάλσας, το 1960, δεν κάνει λόγο για τα ιντερμέδια της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου* –τα μόνα ως τότε γνωστά μέσω του χειρογράφου Βεργωτή για τα δύο έργα, αφού το χειρόγραφο *Δαπέργολα* δεν είχε ακόμη ανακαλυφθεί– αλλά πραγματεύεται μόνο τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, του *Στάθη* και του *Φορτουνάτου*.⁹

Στα πέντε ιντερμέδια της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου* ήρθαν να προστεθούν, τρία χρόνια αργότερα, άλλα τρία ιντερμέδια από ένα χειρόγραφο που ανακάλυψε η Μπά-

7 Βλ. Μ. Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 528 σημ. 17· Vincenzo Pecoraro, «Contributi allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», *Κρητικά Χρονικά*, 24 τχ. 1 (1972) 391 σημ. 41.

8 Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 525-580.

9 Μ. Βάλσας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900* [μτφρ. από το γαλλικό πρωτότυπο: M. Valsa, *Le Théâtre grec moderne. De 1453 à 1900*, Βερολίνο 1960], Αθήνα 1960 (ανατύπωση, Αθήνα: Ειρμός, 1994), σ. 176-178 (*Στάθης*), 184-187 (*Φορτουνάτος*), 213-215 (*Ερωφίλη*).

μπη Οικονόμου. Στη σχετική ανακοίνωσή της, το 1963, παρουσίασε το χειρόγραφο αυτό που ανήκε στη συλλογή του πρωτοπρεσβύτερου της Μονής Ακαθίστου Αιζωνής Γλυφάδας Μάριου Δαπέργολα και φυλασσόταν τότε στη βιβλιοθήκη της μονής και το οποίο, όπως είναι γνωστό, παραδίδει το κείμενο της *Πανώριας* όπου δηλώνεται ο τίτλος του έργου και το όνομα του δημιουργού ενώ περιέχει Αφιέρωση και Επίλογο καθώς και τρία ιντερμέδια («Πύραμος και Θίσιβη», «Περσέας και Ανδρομέδα», «Κρίση του Πάρη»).¹⁰

Ο Ιταλός νεοελληνιστής Vincenzo Pecoraro υπήρξε ο πρώτος που μελέτησε ευρύτερα τα κρητικά ιντερμέδια σε σχέση με τα ιταλικά ιντερμέδια του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα, καθώς και τα θεατρικά θεάματα της εποχής του μπαρόκ. Στην πολύτιμη μελέτη του για τους προλόγους και τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου, το 1972, εξετάζει τα θεατρικά αυτά κείμενα ως προς τη δομή και τη σκηνική παρουσιάσή τους και παρατηρεί επίσης δομικές, υφολογικές και φραστικές ομοιότητες ανάμεσα σε ιντερμέδια διαφορετικών έργων του Κρητικού Θεάτρου, όπως είναι π.χ.: η ομοιότητα των διαλόγων Ρινάλδου-Αρμίδας (στο πρώτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*) και Πάρη-Ελένης (στο τρίτο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου*) και η οργάνωση της μορέσκας στα τελευταία ιντερμέδια της *Ερωφίλης* και του *Φορτουνάτου*, αντίστοιχα, τα θεαματικά στοιχεία των ιντερμεδίων –εμφάνιση δράκοντα, μορέσκες–, καθώς και τα οπτικοακουστικά εφέ που χρησιμοποιούνται κατά την εμφάνιση ή αποχώρηση προσώπων από τη σκηνή, και στην τελευταία σκηνή ενός επεισοδίου. Παρατηρεί ότι τα ιντερμέδια που παρουσιάζουν μύθους από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου βασίζονται στην περίφημη μετάφραση του οβιδιανού έπους από τον Giovanni Andrea dell'Anguillara (α' έκδ. Βενετία 1561), επιβεβαιώνοντας την υπόθεση που είχε διατυπώσει ο Μανούσας στην πρώτη έκδοση των πέντε ιντερμεδίων της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου* το 1947. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι πηγή των δύο πρώτων ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου* υπήρξε το δεύτερο άσμα (κυρίως στροφές 40-179) του αφηγηματικού ποιήματος *Adone* του Giambattista Marino (α' έκδ. Παρίσι 1623).¹¹ Εκείνο όμως που τονίζει ο Ιταλός μελετητής είναι ότι πέρα από τις άμεσες ή έμμεσες ιταλικές πηγές των κρητικών ιντερμεδίων, θα πρέπει να αναδειχθεί ένα άλλο στοιχείο σχετικά με τα παρέμβλητα αυτά δράματα: η βαρύνουσα σημασία που έχει το γεγονός ότι από την άποψη της σκηνικής τους πραγματοποίησης εντάσσονται στο πλαίσιο των αντίστοιχων θεατρικών θεαμάτων που παράγονται στην Ιταλία από τα τέλη του 16ου ως τα μέσα του 17ου αιώνα. Η χρονική τοποθέτηση και των κρητικών ιντερμεδίων σε αυτήν την περίοδο ενισχύε-

10 Μπάμπη Οικονόμου, «Άγνωστο χειρόγραφο του “Γύπαρη”», 516-528. Το χειρόγραφο Δαπέργολα δεν είναι προσιτό στην έρευνα. Όπως αναφέρει η Κομνηνή Πηδώνια στην εισαγωγή που περιλαμβάνεται στην πρόσφατη αναθεωρημένη έκδοση της *Πανώριας* από τον Εμμ. Κριαρά, μετά τον θάνατο του Δαπέργολα το χειρόγραφο «πρέπει να κληροδοτήθηκε μαζί με ολόκληρη τη βιβλιοθήκη του στη μητρόπολη της Κέρκυρας· σήμερα δεν είναι ακόμη προσιτό»: Κομνηνή Δ. Πηδώνια, «Εισαγωγή (2007)», στο *Γεωργίου Χορτάτση, Πανώρια. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά*. Αναθεωρημένη με επιμέλεια Κομνηνής Δ. Πηδώνια, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτηρος, 2007, σ. 105 σημ. 2.

11 V. Pecoraro, «Contributi allo studio del teatro cretese. I. I prologhi e gli intermezzi», 389-413.

ται, όπως υποστηρίζει, και από τις σκηνικές οδηγίες («διδασκαλίες») που παρεμβάλλονται στα κρητικά κείμενα, οι οποίες αναδεικνύουν τη θεατρικότητα/παραστασιμότητα των μικρών αυτών δραμάτων που ήταν προορισμένα όχι να απαγγελθούν αλλά να παιχτούν στη σκηνή. Οι σκηνικές οδηγίες, όπως γράφει, αποτελούν κύριο χαρακτηριστικό που απαντά στο μελόδραμα και στα θεατρικά έργα των μέσων του 17ου αιώνα στην Ιταλία και παραθέτει σχετικά παραδείγματα.¹²

«Σπάνια και παράξενα πετράδια στο θεατρικό μας σκευοφυλάκιο» χαρακτηρίζει τα κρητικά ιντερμέδια ο θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός, το 1973, στη μελέτη του με τίτλο *Κρητικό Θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*. Προσεγγίζοντας το σύνολο των ιντερμεδίων με την ιδιότητα του σκηνοθέτη, όπως υπογραμμίζεται από τον υπότιτλο της μελέτης του, αναφέρεται στους χαρακτήρες των μικρών αυτών δραμάτων, στην απαιτούμενη σκηνική τεχνική και στις συνακόλουθες σκηνοθετικές δυσκολίες, όπως τουλάχιστον υποδεικνύονται από τις σκηνικές οδηγίες που τα συνοδεύουν. Αφού παρουσιάσει τα δεκαοχτώ ιντερμέδια ανάλογα με τον τρόπο που παραδίδονται στα διάφορα χειρόγραφα, στη συνέχεια τα πραγματεύεται ταξινομώντας τα σε τρεις θεματικές κατηγορίες: α) τους μυθικούς έρωτες, β) τον Τρωικό πόλεμο και γ) τις Σταυροφορίες. Το γεγονός ότι εκτός από τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* και του *Φορτουνάτου* σε όλα τα άλλα δεν τηρείται η ενότητα του θέματος τον οδηγεί να συμπεράνει ότι η συγκρότηση των ιντερμεδίων σε ομάδες «έγινε σύμφωνα με το κέφι των γραφιάδων», σε διάφορες εποχές. Ότι υπήρχε δηλαδή ήδη ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο από το οποίο αντλούνταν κάθε φορά τα αναγκαία για μια παράσταση παρέμβλητα κείμενα. Έτσι, δεν μπορεί να θεωρείται βέβαιο ότι οι ομάδες των ιντερμεδίων όπως τις παραδίδουν τα χειρόγραφα είναι όντως οι αρχικές, ούτε καν αυτές της *Ερωφίλης* και του *Φορτουνάτου*. Όπως υποστηρίζει, τούτο καθιστά αδύνατη και την απάντηση στα ερωτήματα σχετικά με τον συγγραφέα, τον χρόνο συγγραφής τους, για ποιο έργο και για ποια παράσταση προορίζονταν και με ποιο συνδυασμό. Αφήνοντας όμως τα αναπάντητα αυτά φιλολογικά ζητούμενα, χαρακτηρίζει τα ιντερμέδια μικρές θεατρικές ψυχαγωγίες, που είχαν γραφτεί με σκοπό να προσδώσουν θεαματική ποικιλία στα κρητικά δράματα. Διατυπώνει την υπόθεση ότι το ίδιο έργο μπορεί να παιζόταν με διαφορετικά ιντερμέδια σε κάθε παράστασή του· επίσης, ότι η ίδια ομάδα ιντερμεδίων μπορεί να χρησίμευε σε παραστάσεις δύο διαφορετικών έργων· τέλος, η επιλογή των ιντερμεδίων για μια παράσταση θα γινόταν ανάλογα με «τα γούστα του κοινού, την επιθυμία κάποιου άρχοντα, τη συγγένεια του μύθου μ' επίκαιρα γεγονότα, τις ικανότητες ορισμένου εκτελεστή, ή, πιο ωμά, τη βιασύνη της προετοιμασίας», με αποτέλεσμα βέβαια να μην υπάρχει πάντοτε συνοχή στα θέματα των ιντερμεδίων της ίδιας ομάδας. Ως προς τις πηγές των ιντερμεδίων επαναλαμβάνει τα πορίσματα της έρευνας των προηγούμενων μελετητών.¹³

12 Pecoraro, ό.π., 401, 409-411. Ωστόσο, σκηνικές οδηγίες απαντούν και σε θεατρικά έργα της προγενέστερης περιόδου, όπως θα αναφερθεί στην παρούσα μελέτη κατά την παρουσίαση των ιταλικών ιντερμεδίων και στην ανάλυση των πιθανών πηγών των κρητικών ιντερμεδίων.

13 Αλέξης Σολομός, *Το Κρητικό Θέατρο: από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα: Πλειάς, 1973 (β' έκδ.: Κέδρος, 1998), σ. 149-151· και 151-182 [οι αριθμοί σελίδων παραπέμπουν στην α' έκδ.].

Το 1977 η Rosemary Bancroft-Marcus, στο πλαίσιο έρευνας που της είχε ανατεθεί από τον Μ. Ι. Μανούσακα, ανακεφαλαιώνει τα πορίσματα της έρευνας σχετικά με τις πηγές των εκδεδομένων και των ανέκδοτων έως τότε ιντερμεδίων, αναλύει συγκριτικά πέντε ιντερμέδια (τρία από το χειρόγραφο Βεργωτή και δύο – ανέκδοτα ακόμη τότε – από το χειρόγραφο Δαπέργολα) που πραγματεύονται οβιδιανούς μύθους με τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου σε μετάφραση του Anguillara και αποδεικνύει την άμεση επίδραση του Κρητικού ποιητή από τον Ιταλό διασκευαστή, εξετάζει την τεχνοτροπία και τον βαθμό ανεξαρτησίας του Κρητικού ποιητή και προτείνει διορθώσεις στο ελληνικό κείμενο του ιντερμεδίου της «Θυσίας της Πολυξένης» βάσει της συγκριτικής ανάλυσής του με το αντίστοιχο οβιδιανό απόσπασμα από την ιταλική του μετάφραση του Anguillara. Τέλος, στο επίμετρο της μελέτης της πραγματεύεται το ζήτημα της ταυτότητας του ποιητή των ιντερμεδίων των έργων του Χορτάτση.¹⁴ Θεωρεί ότι «τις ομάδες που επηρεάστηκαν από τον Tasso και τον Anguillara τις σύνθεσε ο ίδιος ποιητής κατά το ίδιο χρονικό διάστημα», τονίζοντας όμως πως «δεν πρέπει να θεωρούμε επιστημονικά αποδεδειγμένη μια τέτοια απόδοση των ιντερμεδίων στον Χορτάτση, χωρίς θετικά στοιχεία».¹⁵ Αργότερα, ωστόσο, οι αναλογίες που εντόπισε ανάμεσα στην *Gerusalemme liberata* και στην *Πανώρα* και την *Ερωφίλη* την οδήγησαν να ανασκευάσει την άποψή της αυτή, θεωρώντας πλέον ότι και τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* όπως και έξι ακόμα ιντερμέδια είναι γραμμένα από τον Χορτάτση.¹⁶ Στο πλαίσιο της διδακτορικής της διατριβής με θέμα τον Γεώργιο Χορτάτση ως θεατρικό συγγραφέα του 16ου αιώνα (1978), η Bancroft-Marcus αναφέρεται στα ιντερμέδια, διατυπώνει υποθέσεις σχετικά με τη χειρόγραφη παράδοσή τους και τον πιθανό συνδυασμό ιντερμεδίων από διαφορετικά χειρόγραφα και έργα για τη συγκρότηση ομάδων τεσσάρων ή πέντε ιντερμεδίων προκειμένου να ανεβαστούν σε παραστάσεις των κυρίως θεατρικών έργων. Ταξινομεί τα ιντερμέδια σε πέντε ομάδες ανάλογα με το θέμα τους και θεωρεί πιθανό συγγραφέα όλων των κειμένων τον Γεώργιο Χορτάτση, με εξαίρεση το σύντομο ιντερμέδιο της «Κρίσης του Πάρη», και εικάζει ότι πρόκειται για πρώιμες συνθέσεις του Ρεθύμνιου δραματουργού, που πειραματίστηκε έτσι στη συγγραφή διαφορετικών θεατρικών ειδών (π.χ. στην τραγωδία με τη «Θυσία της Πολυξένης», στην τραγικωμωδία με τα ιντερμέδια «Πύραμος-Θίσβη» και «Πολίταρχος-Νερίνα», στη μυθιστορία με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, στο ποιμενικό δράμα με τα ιντερμέδια που βασίζονται στις *Μεταμορφώσεις*). Ο αριθμός των ιντερμεδίων που θεωρεί ότι αρχικά περιλαμβάνονταν σε κάθε έργο – πέντε αντί τεσσάρων, όπως ίσχυε κατά κανόνα – σε συνδυασμό με τον περίπλοκο και σύνθετο χαρακτήρα τους την οδηγεί να συναγάγει το συμπέρασμα ότι τα κρητικά ιντερ-

14 Rosemary Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», *Κρητολογία*, 5 (Ιούλ.-Δεκ. 1977) 5-44.

15 Ό.π., 43-44.

16 Bancroft-Marcus, «Interludes», στο David Holton (επιμ.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Καίμπριτζ: Cambridge University Press, σ. 160 [= «Ιντερμέδια», *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σ. 197. Στο εξής οι παραπομπές γίνονται στην ελληνική έκδοση]. Βλ. και Μανούσακας, «Τα τρία τελευταία ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», *Πεπραγμένα του Στ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, σ. 327 σημ. 30 (επίσης, βλ. παρακάτω στην παρούσα μελέτη).

μέδια πρέπει να ενταχτούν στο ιταλικό θεατρικό είδος του *torneo a soggetto* (θεατρικοποιημένο κονταροχτύπημα), που αναπτύχθηκε τον 16ο αιώνα, ένα θεαματικό tournament βασισμένο σε συγκεκριμένο θέμα χωρισμένο σε πέντε πράξεις που παριστανόταν σε ανοιχτή αρένα ή σε θεατρική σκηνή και παρίστανε τη μάχη μεταξύ δύο εχθρικών δυνάμεων γνωστών από τη μυθολογία ή την ιστορία, Ελλήνων και Τρώων ή Χριστιανών και Σαρακηνών. Όπως όμως επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχνερ, η υπόθεση αυτή «είναι τεκμηριωμένη στο βαθμό που οι *moresche* και οι εικαστικές μάχες του θεάτρου του 17ου αιώνα προέρχονται συνήθως από το μεσαιωνικό θεσμό των *tournois*, που θεατροποιείται με τον καιρό· δεν έχουν όμως όλα τα κρητικά ιντερμέδια αυτό το πολεμικό στοιχείο».¹⁷ Κατά τη γνώμη της Bancroft-Marcus, επίσης, οι ομάδες των τασσιανών και των μυθολογικών ιντερμεδίων γράφτηκαν αρχικά με σκοπό να παιχτούν αυτοτελώς, αφού η σκηνική τεχνική της εποχής δεν μπορούσε να ανταποκριθεί στις αλλαγές σκηνηικού που προϋπέθεταν τα διαφορετικά θέματα των ιντερμεδίων και του έργου που συνόδευαν. Αργότερα –κατά τον 17ο αιώνα, όταν και το κρητικό κοινό απαιτούσε πλέον την παράσταση ιντερμεδίων εντός των κυρίως έργων– συμπεριλήφθηκαν στα κείμενα των θεατρικών έργων από κάποιον αντιγραφέα ή θεατράνθρωπο που θα γνώριζε ότι και αυτά όπως και τα κύρια δράματα ανήκαν στον ίδιο συγγραφέα. Πιο συγκεκριμένα, θεωρεί ότι εκείνος που είχε εντάξει τα ιντερμέδια στα έργα του Χορτάτση ήταν ο Μαρκαντώνιος Φόσκολος, υπεύθυνος για την οργάνωση παραστάσεων έργων του Χορτάτση στην Κρήτη του 17ου αιώνα και αντιγραφέας του έργου στο χειρόγραφο του Birmingham, όπως απέδειξε ο A. Vincent. Όσον αφορά την ταύτιση του συγγραφέα των ιντερμεδίων με τον Χορτάτση, η συγγραφέας παρατηρεί ότι επιρροές του Tasso στον Χορτάτση εντοπίζονται στην *Πανώρια* και την *Ερωφίλη* (από τον *Aminta* και τον *Il Re Torrismondo* αντίστοιχα), επομένως είναι πολύ πιθανό και τα ιντερμέδια που βασίζονται στην *Gerusalemme liberata* να γράφτηκαν και αυτά από τον Χορτάτση. Επιπλέον, εφόσον ένα ιντερμέδιο που βασίζεται στο τασσιανό έπος, η ιστορία της Σωφρονίας και του Ολίντου, περιέχεται, στο χειρόγραφο Βεργωτή, μαζί με τα μυθολογικά ιντερμέδια που βασίζονται στον Anguillara, εύλογα μπορεί να υποθέσει κανείς ότι συγγραφέας και της ομάδας των μυθολογικών ιντερμεδίων ήταν επίσης ο Χορτάτσης. Η συγγραφέας επισημαίνει ακόμη απηχήσεις από το πρώτο άσμα των *Μεταμορφώσεων* του Anguillara αφενός στον «Πρόλογο του Απόλλωνα» που περιλαμβάνεται και στα τρία χειρόγραφα που παραδίδουν το κείμενο της *Πανώριας* και αφετέρου στα χωρία της *Πανώριας* και της *Ερωφίλης* όπου γίνεται λόγος για τον Χρυσό Αιώνα. Τέλος, συνδέει τον Χορτάτση με τα μυθολογικά ιντερμέδια, υπογραμμίζοντας την έμμεση αναφορά που κάνει ο Ρεθύμνιος δραματογράφος στην Κρίση του Πάρη και στον Ιάσονα, στην *Πανώρια* (Δ 309) και στον Κατσούρμπο (Δ 379) αντίστοιχα. Όσον αφορά την υπόθεσή της για την προσθήκη των ιντερμεδίων στα χειρόγραφα από τον Φόσκολο, επισημαίνει ότι έχουν γραφτεί με τον ίδιο τρόπο όπως και τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου* και της *Ερωφίλης* (που αντέγραψε ο ίδιος): αναφέρει πιο συγκεκριμένα ότι τα «Έτερα ιντερμέδια» είναι τοποθετημένα μετά το κυρίως έργο, ενώ τα ονόματα των πρωταγωνιστών σημειώνονται στα ενδιάμεσα των πράξεων. Την ανά-

17 Βάλτερ Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα: Μπούρας, 1991, σ. 173-174.

γκη του να ανταποκριθεί στο ανέβασμα των έργων του Χορτάτση στη σκηνή εξηγεί κατά την Bancroft-Marcus και το γεγονός ότι ο Φόσκολος αντέγραψε το κείμενο της *Ερωφίλης*.¹⁸

Στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* που εξέδωσε το 1978, ο Λίνος Πολίτης αναφέρεται στα τέσσερα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, τονίζοντας τον «περίτεχνο και απόλυτα επιτυχημένο συνδυασμό ποίησης, μουσικής και χορού», και κάνει λόγο για δύο ακόμη σειρές από τέσσερα ιντερμέδια που συνοδεύουν τα άλλα δύο θεατρικά έργα του Χορτάτση (θεωρεί ότι όλα τα ιντερμέδια είναι γραμμένα από τον Ρεθύμνιο ποιητή). Την ίδια άποψη εκφράζει επίσης ο Mario Vitti στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* που εξέδωσε στα ελληνικά την ίδια χρονιά, ο οποίος υποδεικνύει επιπλέον ότι οι πηγές όλων των κρητικών ιντερμεδίων πρέπει κυρίως να αναζητηθούν στα έντυπα ιταλικά ιντερμέδια της ίδιας εποχής.¹⁹

Το 1991 ο Μ. Ι. Μανούσακας εξέδωσε τα τρία ιντερμέδια που παραδίδονται από το χειρόγραφο Δαπέργολα. Παραθέτει αναλυτικά τα θέματα των ιντερμεδίων, και έπειτα αναφέρεται στο ζήτημα των πηγών και της ταυτότητας του συγγραφέα τους: έχει πλέον επαληθευτεί η υπόθεσή του ότι άμεση πηγή των ιντερμεδίων είναι η έμμετρη μετάφραση των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων* από τον Giovanni Andrea dell'Anguillara και θεωρεί συγγραφέα τους σχεδόν αναμφίβολα τον Χορτάτση. Βασίζει την υπόθεσή του στα εξής χαρακτηριστικά: ο ποιητής χρησιμοποιεί το ιδίωμα της δυτικής Κρήτης και γνωρίζει πολύ καλά την ιταλική γλώσσα, όπως μαρτυρεί η χρήση των ιταλικών πηγών· γίνεται συχνά χρήση του μετρικού διασκελισμού, χαρακτηριστικού γνωρίσματος του Χορτάτση· κοινή είναι η πηγή των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* και ενός ιντερμεδίου του χειρογράφου Βεργωτή («Ολίντος και Σωφρόνια»)· τα ιντερμέδια παραδίδονται μαζί με άλλα έργα του Χορτάτση χωρίς μνεία διαφορετικού ονόματος· στη συνέχεια παραθέτει ενδεικτικά λέξεις ή φράσεις των ιντερμεδίων που παρουσιάζουν ομοιότητα με άλλα έργα που με βεβαιότητα ανήκουν στον Χορτάτση. Επισημαίνει ότι όλα αυτά τα στοιχεία αποτελούν σοβαρές ενδείξεις μόνο, και όχι αποδείξεις, σχετικά με την απόδοση των κειμένων στον Χορτάτση. Παραθέτει τέλος επιστολή της R. Bancroft-Marcus με την οποία η ερευνήτρια ανακοινώνει τα πορίσματα των μέχρι τότε ερευνών της, έπειτα από αμφιταλαντεύσεις, ότι δηλαδή όλα τα ιντερμέδια είναι πιθανότατα γραμμένα από τον Χορτάτση, με την εξαίρεση των ιντερμεδίων «Πολίταρχος και Νερίνα» και «Κρίση του Πάρη»· για τα μεν ιντερμέδια που βασίζονται στον Anguillara πιθανολογεί ότι γράφτηκαν γύρω στο 1577 ενώ τα ιντερμέδια που είναι εμπνευσμένα από τον Tasso λίγο μετά το 1581.²⁰

Την ίδια χρονιά η R. Bancroft-Marcus συντάσσει γενική μελέτη για τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου σε συλλογικό τόμο αφιερωμένο στη λογοτεχνία και την κοινω-

18 Rosemary E. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright. A critical study*, University of Oxford 1978, σ. 75, 244, 283b-289.

19 Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: MIET, 1978 (με πολλές ανατυπώσεις), σ. 69. Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1978, σ. 95· νέα έκδοση 2003, σ. 106-108 (με βάση πλέον τα πορίσματα των Pecoraro 1972, Bancroft-Marcus 1991 και Αλεξίου - Αποσκήτη 1992).

20 Μ. Ι. Μανούσακας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 317-342 (σ. 327 σημ. 30: τα σχετικά με την επιστολή της Bancroft-Marcus).

νία της αναγεννησιακής Κρήτης και απευθυνόμενο κυρίως στο ξένο αναγνωστικό κοινό.²¹ Παρουσιάζει συνοπτικά τις έως τότε μελέτες για τα κρητικά ιντερμέδια, παραθέτει περιλήψεις των υποθέσεων των κειμένων, αναγράφει τις πηγές που είχαν έως τότε επισημανθεί και στη συνέχεια, κατατάσσοντας τα ιντερμέδια σε τρεις ομάδες με βάση το ιταλικό τους πρότυπο –στα ιντερμέδια που βασίζονται στον Tasso, στα ιντερμέδια που βασίζονται στον Anguillara ενώ στην τρίτη ομάδα περιλαμβάνει τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου*– προβαίνει σε συγκριτική μελέτη μόνο των ιντερμεδίων εκείνων που πιθανότατα γράφτηκαν από τον Χορτάτση και των οποίων είναι γνωστές οι πηγές, καθώς και των ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου*, με τις ιταλικές πηγές τους. Κάνει λόγο επίσης για την πατρότητα των κειμένων αυτών. Θεωρεί ότι τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* και το ιντερμέδιο «Ολίντος και Σωφρόνια» είναι έργα του Χορτάτση. Ως προς τα ιντερμέδια που βασίζονται στον Anguillara, θεωρεί ότι γράφτηκαν από τον Χορτάτση, ενώ αποκλείει να είναι ο ίδιος συγγραφέας και των ιντερμεδίων «Πολίταρχος και Νερίνα» και «Κρίση του Πάρη», όπως είχε άλλωστε επισημάνει νωρίτερα.²²

Στη μελέτη του για τον σκηνικό χώρο στο Κρητικό Θέατρο που την εξέδωσε αναθεωρημένη το 1991,²³ ο Βάλτερ Πούχνερ χωρίζει τα ιντερμέδια ανάλογα με τις σκηνογραφικές απαιτήσεις τους σε δύο μεγάλες ομάδες: τα ιντερμέδια με βουκολικό σκηνικό –τα οποία, όπως διαπιστώνει, μπορούν να παρασταθούν στο σκηνικό της *Πανώριας* «με την προσθήκη του σκηνικού θεριού κι ένα “νέφαλο” που ανεβοκατεβαίνει»– και τα ιντερμέδια που η σκηνή τους παριστάνει πολιορκημένη πόλη με αντικρινό στρατόπεδο.²⁴ Όσον αφορά τις σκηνοθετικές απαιτήσεις τους και τη χρήση σκηνικών εφέ όπως υποδεικνύονται από τις διδασκαλίες παρατηρεί ότι «ο βαθμός της τεχνικής επεξεργασίας των σκηνικών εφέ εξαρτάται πάντα από το ζήτημα, για ποια δεκαετία του 17ου αιώνα μιλάμε και για ποιο κοινωνικό στρώμα προορίζεται η παράσταση».²⁵

Σε μελέτημά του για τις σκηνικές οδηγίες, ο ίδιος μελετητής εξετάζει τις ενδείξεις αυτές στα χειρόγραφα των έργων (και, επιπλέον, στις εκδόσεις της *Ερωφίλης*) και θεωρεί ότι η ύπαρξη οδηγιών υποδεικνύει ότι τα χειρόγραφα προορίζονταν για θεατρική παράσταση. Υποθέτει επίσης ότι οι περισσότερες είναι μεταγενέστερες προσθήκες (σκηνοθετών ή εκδοτών) και όχι του ποιητή, αφού σε αρκετά σημεία είναι μη λειτουργικές και περιττές δεδομένου ότι το ποιητικό κείμενο διασαφηνίζει τον τρόπο της σκηνικής δράσης.²⁶ Ενώ σε μελέτη του για τη μουσική στο Κρητικό Θέατρο, υπογραμμίζει πως η χρονολόγηση των ιντερμεδίων αποτελεί ένα από τα δυσκολότερα φιλολογικά προβλήματα

21 Βλ. R. Bancroft-Marcus, «Interludes», στο David Holton (επιμ.), *Literature and society in Renaissance Crete*, σ. 159-178 [= «Ιντερμέδια», *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, σ. 195-221].

22 Βλ. Μανούσκακας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια», 327 σημ. 30.

23 Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου*, σ. 153-178 [κεφ. 4: «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό Θέατρο· σε πρόδρομη μορφή: «Scenic space in Cretan theatre», *Μαντατοφόρος*, 21 (1983) 43-57 και σε μετάφραση: «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό Θέατρο», *Δρώμενα*, 3/4 (1984) 107-115].

24 Ό.π., σ. 174-175.

25 Ό.π., σ. 176.

26 Ό.π., σ. 363-444:410-428 [κεφ. 10: «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο»].

και δεν αποκλείει την υπόθεση ορισμένα από αυτά να γράφτηκαν στα Επτάνησα.²⁷ Παρατηρεί ότι το μουσικό στοιχείο είναι ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά των κρητικών ιντερμεδίων (μαζί με τη μορέσκα, που επίσης προϋποθέτει μουσική συνοδεία, και τα σκηνικά εφέ), «τα οποία εντάσσονται έτσι στην προδρομική φάση της όπερας».²⁸

Το 1997, στη μελέτη του για τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματουργία παρουσιάζει μια σύντομη επισκόπηση των έως τότε ερευνών για τις πηγές, τη χρονολόγηση και την πατρότητα των ιντερμεδίων. Δέχεται την εκδοχή του Μανούσακα σχετικά με την απόδοση των ιντερμεδίων στον Χορτάτση και προσθέτει: «Οι απηχήσεις [των έργων του Χορτάτση στα ιντερμέδια] είναι πράγματι έντονες, τόσο στην παραλληλία των καταστάσεων όσο και στο λεκτικό επίπεδο», κυρίως «ανάμεσα στο ιντερμέδιο του Πύραμου και της Θίσβης και την *Ερωφίλη*, λόγω των παράλληλων καταστάσεων (Ε' πράξη)».²⁹ Ωστόσο επισημαίνει ότι οι λεκτικές απηχήσεις δεν αποτελούν από μόνες τους απόδειξη της κοινής πατρότητας δύο έργων, εάν η απόδειξη αυτή δεν «στηρίζεται και σε πιο λεπτές εκφραστικές ιδιαιτερότητες, στιχουργικές ή ομοιοκαταληκτικές ιδιοτροπίες κ.ο.κ.».³⁰ Επομένως, κατά τη γνώμη του, η πατρότητα των ιντερμεδίων, εκτός των τεσσάρων της *Ερωφίλης* που τα θεωρεί συνθέσεις του Χορτάτση, παραμένει αβέβαιη. Και το ίδιο αβέβαιη είναι η χρονολόγησή τους: ενώ φαίνεται να μην είναι τόσο ανεξάρτητα από τα έργα που συνοδεύουν και τους ποιητές των έργων αυτών, ο τρόπος με τον οποίο παραδίδονται στα χειρόγραφα δείχνει ότι μπορούσαν να αλλάζουν από παράσταση σε παράσταση σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Επιπλέον, για τη χρονολόγηση δεν είναι δυνατόν να στηριχτούμε ούτε στον τρόπο και τη συχνότητα χρήσης των σκηνικών οδηγιών.³¹

Έπειτα από τη σύντομη αυτή επισκόπηση στις έρευνες για τις πηγές των κρητικών ιντερμεδίων και, κατ' επέκταση, για την πατρότητα και τη χρονολόγησή τους, ακολουθεί αναλυτική παρουσίαση των πορισμάτων της ως τώρα έρευνας για τις πηγές των δραματίων αυτών ξεχωριστά για κάθε κρητικό δράμα.*

27 Ό.π., σ. 180 [κεφ. 5: «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό Θέατρο» στον τόμο *Μελετήματα θεάτρου*, σ. 179-210· αναθεωρημένη η μελέτη που πρωτοδημοσιεύτηκε στα *Κρητικά Χρονικά*, 27 (1987) 193-213 και στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 191-213].

28 Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου*, σ. 206.

29 Βάλτερ Πούχνερ, «Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματουργία», στου ίδιου, *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: εκδ. Καστανιώτη, 1997, σ. 231-249:237-238.

30 Ό.π., σ. 238 σημ. 24.

31 Ό.π., σ. 235-236 και σημ. 18.

* Το κείμενο της διδακτορικής μου διατριβής ολοκληρώθηκε και παραδόθηκε στον καθηγητή Γ. Κ. Μαυρομάτη στα τέλη του 2009. Πρόσφατα (Οκτώβριος 2011) κυκλοφόρησε η μελέτη του καθ. Μιχαήλ Πασχάλη με τίτλο «Η ιδεολογία των Ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάτση», *Κρητικά Χρονικά*, 31 (2011) 163-182. Ο κ. Πασχάλης μου απέστειλε το κείμενο της μελέτης του σε ηλεκτρονική μορφή τον Ιανουάριο του 2011, πριν από την έκδοση του περιοδικού, χωρίς να γνωρίζει, όπως μου ανέφερε, το θέμα της διδακτορικής μου διατριβής. Τα πορίσματα της μελέτης του τα αναφέρω εδώ παρακάτω στη σ. 29. Το θέμα της διατριβής μου σημειώνεται στις εξής εκδόσεις: Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Εκθεση πεπραγμένων του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας κατά το έτος 1993», *Θησαυρίσματα*, 24 (1994) 492-493 και *Οι υπότροφοι του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας 1962-2005*, επιμ. Χρύσα Μαλτέζου, Βενετία 2005, σ. 67.

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΗΣ ΕΡΩΦΙΛΗΣ

Το 1870, ο Conrad Bursian, ο πρώτος μελετητής της *Ερωφίλης*, επισήμανε τις γενικές αναλογίες των ιντερμεδίων της τραγωδίας με το επεισόδιο του Rinaldo και της Armida που περιλαμβάνεται στο έπος του Torquato Tasso *Gerusalemme liberata*. Επίσης, διαπιστώνοντας την ομοιότητα της γλώσσας των ιντερμεδίων με τη γλώσσα της τραγωδίας, διατύπωσε την εικασία ότι συγγραφέας και αυτών των κειμένων ήταν ο Χορτάσης.³²

Το 1879 ο Κ. Ν. Σάθας εκδίδει τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* μαζί με το κείμενο της τραγωδίας, μετά το τέλος κάθε πράξης,³³ εικάζει όμως ότι γράφτηκαν από κάποιον συνεργάτη του Χορτάση, ονόματι Κατσάροπος, παρερμηνεύοντας το γνωστό χωρίο από το ποίημα *Φιλονεικία Χάνδακος και Ρεθέμνου* (στ. 21-26) του Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή. Αναφέρει έπειτα, βασιζόμενος στη δημοσίευση του Bursian, ότι τα ιντερμέδια αυτά «έτερον δράμα παρεισαγόμενον εν τω τέλει εκάστης πράξεως της κυρίας τραγωδίας» αποτελούν μία από τις πρώτες απόπειρες δραματοποίησης της *Gerusalemme liberata*. Υποδεικνύει μάλιστα μια ανάλογη δραματοποίηση του έπους με τη μορφή ιντερμεδίων στο ιταλικό θέατρο, δύο ιντερμέδια της θαλασσινής κωμωδίας *Alceo* του Antonio Ongaro (Φερράρα 1614), θεωρεί όμως ότι καμία σχέση δεν έχουν αυτά με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* καθώς βασίζονται άμεσα στο τασσιανό έπος, και παραπέμπει έτσι στη μελέτη του Bursian.³⁴ Επίσης, θεωρεί τα ιντερμέδια αυτά ως την πρώτη συστηματική εφαρμογή της προσπάθειας των σύγχρονων Ιταλών δραματουργών να αντικαταστήσουν τα χορικά της τραγωδίας με αυτοτελή και ανεξάρτητα δραμάτια· παρατηρεί μάλιστα ότι, αν και τα ιντερμέδια εντάσσονται στο πλαίσιο αυτής της αλλαγής, τα χορικά στην *Ερωφίλη* δεν εξοβελίζονται ενώ τα ιντερμέδια δεν είναι ολιγόστιχα όπως τα αντίστοιχα ιταλικά. Εικάζει όμως ότι η ενιαία υπόθεση καθώς και η μεγάλη έκταση των ιντερμεδίων θα κούραζαν τους θεατές, πράγμα που δικαιολογεί κατά τον Σάθα την απλούστερη μορφή των ιντερμεδίων των άλλων –μεταγενέστερων κατά τον ίδιο μελετητή– κρητικών δραμάτων, π.χ. του *Στάθη*. Παρατηρεί επιπλέον ότι από τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* συνάγονται πληροφορίες σχετικά με την ανάπτυξη της θεατρικής σκηνής στην Κρήτη· ειδικότερα, επισημαίνει ότι α) οι ηθοποιοί εκτελούσαν άσματα με ή χωρίς συνοδεία ορχήστρας που βρισκόταν πίσω από τη σκηνή (π.χ. ιντερμέδιο Α 164-165 και

32 Conrad Bursian, «*Erophile*, vulgärgriechische Tragödie von Georgios Chortatzes aus Kreta», *Abhandlungen der Kaiserlichen Sächlichen Gesellschaft der Wissenschaften* 12, Λειψία 1870, σ. 620 κ.ε. (σ. 623 περί συγγραφέα των ιντερμεδίων).

33 Κ. Ν. Σάθας, *Κρητικόν Θέατρον ή Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων*, σ. 323-332, 358-367, 390-397, 434-438. Στην έκδοση Κιγάλα (1637) τα ιντερμέδια χαρακτηρίζονται «δράμα» και το κάθε ιντερμέδιο «στροφή του δράματος».

34 Ό.π., σ. πζ', σημ. 3: «Εν έτει 1614 εδημοσιεύθη εν Βενετία ο *Alceo* του Ογγάρου μετά πέντε ιντερμεδίων, εξ ων τα δύο πρώτα [διορθ. = το δεύτερο και το τρίτο] αφορώσιν εις το αυτό της Αρμίδας επεισόδιον, ειλημμένον ομοίως εκ του Τάσσου, αλλ' ουδεμίαν έχον σχέσιν προς το Κρητικόν δράμα· περί της σχέσεως τούτου προς τον Τάσσον βλέπε Βουρσιανόν (σελ. 621-622)». Η Rosemary Bancroft-Marcus, σε μελέτη της που εξέδωσε το 1980 (βλ. παρακάτω), επίσης θεωρεί ότι ο Χορτάσης δεν επηρεάστηκε από τα ιντερμέδια του εν λόγω έργου («Georgios Chortatsis and His Work. A Critical Review», *Μαρτατοφόρος*, 16 [Ιούλιος 1980] 28).

Β 26-27), και β) κατ' απομίμηση του πυρρίχιου χορού που απαντά στη σύγχρονη ιταλική σκηνή με την ονομασία *moresca*, οι Χοροί στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* εκτελούσαν παντομιμική όρχηση, τη λεγόμενη «Μορέσκα με άρμα [= όπλο]», τον πολεμικό χορό με τον οποίο αναπαριστανόταν στη σκηνή μια πολεμική συμπλοκή.³⁵

Στην κριτική έκδοση της *Ερωφίλης* που εξέδωσε το 1928, ο Στέφανος Ξανθουδίδης³⁶ παραθέτει την υπόθεση των ιντερμεδίων (σ. θ'-ι', ιβ'-ιγ', ιε', ιζ'-ιη') τα οποία εκδίδει μεταξύ των πράξεων της τραγωδίας (σ. 34-40, 61-67, 81-89, 119-123) βασιζόμενος κυρίως στην έκδοση Γραδενίγου και το χειρόγραφο Legrand και δευτερευόντως στο χειρόγραφο του Μονάχου (σ. μα'). Επαναλαμβάνει την άποψη του Bursian που τη δέχονται και οι μεταγενέστεροι Κ. Ν. Σάθας, Κ. Krumbacher, Κ. Dieterich, ότι πηγή του συγγραφέα αποτέλεσε η *Gerusalemme liberata* (σ. κ', κα'-κβ', κδ', κη') και δέχεται την άποψη του Bursian ότι ποιητής και των ιντερμεδίων υπήρξε ο Χορτάτσης αφού και ο ίδιος διαπιστώνει ότι «πραγματικώς δεν παρατηρείται εις αυτά διαφορά κατά το λεκτικόν και το ύφος από το κύριον δράμα, και εξ άλλου ποιητής Κατζάροπος ουδαμόθεν άλλοθεν είναι γνωστός» (σ. κδ'-κε') – απορρίπτοντας έτσι την άποψη του Σάθα περί του Κατζάραπου ως συνεργάτη του Χορτάτση, παραθέτοντας και το γνωστό δίστιχο του Μπουνιαλή και την ερμηνεία που είχε προτείνει ο Legrand.

Ο Μ. Βάσας, το 1960, πραγματευόμενος τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, τα χαρακτηρίζει «ιντερμέδιο τεσσάρων πράξεων» που παρεμβάλλεται μεταξύ των πέντε πράξεων της τραγωδίας. Ως πηγή τους αναφέρει το 14ο και το 16ο άσμα της *Ελευθερωμένης Ιερουσαλήμ* του Tasso, και επομένως τοποθετεί χρονικά τη σύνθεσή τους μετά την πρώτη ολοκληρωμένη έκδοση του έπους το 1581. Απορρίπτει την άποψη που είχε διατυπώσει ο Σάθας το 1879 ότι συγγραφέας των ιντερμεδίων θα μπορούσε να είναι ο Κατςάροπος, υποτιθέμενος συνεργάτης του Χορτάτση, μνημονεύοντας τον Bursian και τον Ψυχάρη που απέδειξαν, όπως τονίζει, το εσφαλμένο επιχείρημα του Σάθα. Ο ίδιος θεωρεί ότι συγγραφέας των ιντερμεδίων είναι ο Χορτάτσης, καθώς δεν διαπιστώνει καμία διαφορά στη γλώσσα ή στο ύφος μεταξύ τραγωδίας και ιντερμεδίων. «Ολόκληρο το κείμενο –γράφει– φαίνεται να γεννήθηκε από την ίδια πένα» και θεωρεί ότι αποτέλεσε για την τραγωδία ένα «αντιβερτιμέντο». Έπειτα παρουσιάζει συνοπτικά το θέμα του θεάματος. Σημειώνει ότι τα δύο πρώτα ιντερμέδια περιέχουν ονειροδραματικό υλικό, αποτελώντας ένα «λαμπερό παραμυθόδραμα»· αντίθετα με τις μαγείες των πρώτων ιντερμεδίων, τα δύο επόμενα είναι ομοιόμορφα και αποτελούνται από μορέσκες. Υπολογίζει τη διάρκεια μιας παράστασης με τα ιντερμέδια –εννέα συνολικά πράξεις, η πεντάπρακτη τραγωδία συν το «τετράπρακτο μπαλέττο»– στις πέντε έως έξι περίπου ώρες μαζί με τα διαλείμματα. Διατυπώνει όμως την υπόθεση ότι λόγω υποχώρησης αργότερα της μόδας του ιντερμεδίου, της ένδειας των υλικών μέσων, της δυσκολίας μετακίνησης πολυμελούς θιάσου χορευτών και της πολυπλοκότητας των μηχαν-

35 Σάθας, *Κρητικόν Θέατρον*, πζ'-πθ'.

36 *Ερωφίλη. Τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση (1600)*, εκδομένη εκ των αρίστων πηγών μετ' εισαγωγής και λεξιλογίου υπό Στεφ. Ξανθουδίδου, Αθήνα: P. D. Sakellarios, 1928.

νημάτων, η τραγωδία θα παιζόταν χωρίς τα ιντερμέδια – αυτό, εξάλλου, δείχνει, όπως γράφει, η έκδοση της τραγωδίας του 1820 που δεν περιλαμβάνει τα ιντερμέδια.³⁷

Το 1972, η Νίκη Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδη εξετάζει τα χειρόγραφα Legrand και Μονάχου και σχολιάζει τις επιλογές της έκδοσης του Στέφ. Ξανθουδίδη, ο οποίος, παρότι έκρινε το χειρόγραφο Legrand ως την καλύτερη πηγή των ιντερμεδίων μετά την έκδοση Γραδενίγου, δεν την αξιοποίησε επαρκώς. Επισημαίνει ορθές γραφές με βάση τη συγκριτική ανάγνωση χωρίων του κειμένου στο χειρόγραφο Legrand και των αντίστοιχων χωρίων της *Gerusalemme liberata*, και προτείνει διορθώσεις βάσει του χειρογράφου Legrand και ορισμένες άλλες ανεξάρτητα από το συγκεκριμένο χειρόγραφο.³⁸

Στη μελέτη του για τους προλόγους και τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου, επίσης το 1972, ο Vincenzo Pecoraro εξετάζει τα δύο ιντερμέδια που πραγματεύονται το επεισόδιο της Armida, τα οποία (εικάζεται ότι) έγραψε ο G. B. Guarini για το έργο του Antonio Ongaro *Alceo* και περιγράφονται λεπτομερειακά στη σωζόμενη έκθεση μιας παράστασής τους, και παρατηρεί ομοιότητες μόνο στη σκηνική εξέλιξη των ιντερμεδίων αυτών σε σχέση με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*. Μάλιστα, αναδημοσιεύει τα σχετικά αποσπάσματα από την περιγραφή των δύο ιταλικών ιντερμεδίων, τα πλέον ενδεικτικά για να αναδειχθεί η ομοιότητα σκηνικής πραγμάτωσης του επεισοδίου αυτού.³⁹ Παρατηρεί λοιπόν αφενός ότι αναμφισβήτητα ο Κρητικός ποιητής βασίστηκε στο τασσιανό έπος, αλλά, αφετέρου, ότι η μελέτη των ιντερμεδίων πρέπει να εστιαστεί στη διερεύνηση των ιταλικών διασκευών του έπους για να καταδειχθεί εάν η διασκευή του Κρητικού ποιητή αποτελεί εξ ολοκλήρου επινόηση δική του ή εάν επηρεάστηκε από κάποιον Ιταλό ομότεχνό του. Σημειώνει μάλιστα, στηριζόμενος σε σχετικό κατάλογο του Ιταλού κριτικού της λογοτεχνίας Angelo Solerti (1865-1907), τη διασκευή του Giovanni Villifranchi *Gl'amori d'Armida* (Βενετία 1600), καθώς και ένα ιντερμέδιο με τίτλο «Rinaldo liberato dagli incanti di Armida» που περιλαμβάνεται στο έργο του Silvestro Branchi *L'amorosa innocenza* (Μπολόνια 1623).⁴⁰

Το 1973 ο Αλέξης Σολομός, αφού αναφέρει εσφαλμένα ότι τα ιντερμέδια πρωτοεκδόθηκαν στην έκδοση της *Ερωφίλης* του 1676 και ότι παραλείφθηκαν από την πρώτη έκδοση της τραγωδίας που επιμελήθηκε ο Κιγάλας, επαναλαμβάνει την άποψη των προηγούμενων μελετητών ότι το θέμα των ιντερμεδίων –η περιπέτεια της μάγισσας Αρμίντας και του ιππότη Ρινάλντου– είναι παρμένο από τη «Λευτερωμένη Ιερουσαλήμ» του Tasso. Επισημαίνει ότι θα μπορούσαν να αποσπαστούν από την τραγωδία

37 Μ. Βάλας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, σ. 213-215.

38 Νίκη Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδη, «Κρητικές παρατηρήσεις στην *Ερωφίλη*», *Ελληνικά*, 25 (1972) 419-427.

39 V. Pecoraro, «Contributi allo studio del teatro cretese: I. I prologhi e gli intermezzi», 401-406:402-406. Παρατηρεί επιπλέον ότι και το πρώτο ιντερμέδιο της σειράς έχει θέμα που απαντά και σε κρητικό ιντερμέδιο, το επεισόδιο της Μήδειας και του Ιάσονα· ό.π., 402 σημ. 58. (Ωστόσο, το ιντερμέδιο εκείνο παρουσιάζει διαφορετικό επεισόδιο του εν λόγω μύθου, τη σύγκρουση Ιάσονα-Μήδειας μετά τη δολοφονία των παιδιών τους). (Στη σ. 402 σημ. 58 παραθέτει το σχετικό χωρίο από τον Σάθα, εδώ πιο πάνω σημ. 34).

40 Pecoraro, «Contributi allo studio del teatro cretese: I. I prologhi e gli intermezzi», 401-406.

στην οποία παρεμβάλλονται και να αποτελέσουν αυτόνομο τετράπρακτο δράμα.⁴¹ Υποστηρίζει με βεβαιότητα ότι πρόκειται για έργο του Χορτάτση, όπως κυρίως συνάγεται από τους αριστοτεχνικά συνθεμένους διαλόγους. Μνημονεύει ως θέμα και των τεσσάρων ιντερμεδίων το τασσιανό επεισόδιο του Rinaldo και της Armida. Μάλιστα, εκκινώντας από την παρατήρηση ότι η χριστιανική προπαγάνδα είναι εντονότατη στο τέταρτο ιντερμέδιο και, επιπλέον, ότι τα ιντερμέδια δεν περιλαμβάνονται στην πρώτη έκδοση της *Ερωφίλης*, εκφράζει την εικασία ότι τα στοιχεία αυτά θα μπορούσαν να συνιστούν ένδειξη πως τα ιντερμέδια γράφτηκαν την περίοδο του τελευταίου βενετοτουρκικού πολέμου (1645-1669) για να ενισχύσουν το ηθικό των στρατιωτών («για να κεντρίσουν το φανατισμό των φαντάρων»). Η υπόθεση για τη χρονολόγηση συγγραφής των ιντερμεδίων σε αυτήν την εποχή ενισχύεται, κατά τον μελετητή, και από το γεγονός ότι σε αντίθεση με τα πρώτα τρία ιντερμέδια που χαρακτηρίζονται από έντονο δραματικό ενδιαφέρον και αριστοτεχνική πλοκή, το τελευταίο δεν προσθέτει κανένα καινούργιο στοιχείο στην πλοκή, και παρουσιάζει μια μονότονη μορέσκα η οποία δίνει απλώς συμβατικό αλλά και άχαρο τέλος στην ιστορία. Η αλλαγή αυτή εξηγείται πιθανότατα, όπως τονίζει, από «κάποια αργοπορημένη αίσθηση ηθικού χρέους» που παρακίνησε τον δραματοουργό, σε αντίξοους καιρούς, «να βαρύνει τη σύνθεσή του με κηρύγματα».⁴²

Το 1977 η Rosemary Bancroft-Marcus, στο μελέτημά της για την πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων (τρία του χειρογράφου Βεργωτή και δύο του χειρογράφου Δαπέργολα), αναφέρει σε υποσημείωση και την ιταλική θεατρική διασκευή του επεισοδίου της Armida, με τίτλο *Gli amori d'Armida* (Βενετία 1600), από τον Ιταλό δραματοουργό Giovanni Villifranchi, χωρίς όμως να διακρίνει κάποια συγγένεια του κειμένου αυτού με τα κρητικά ιντερμέδια,⁴³ και χωρίς να παραπέμψει στην απλή αναφορά στο ιταλικό αυτό κείμενο που είχε ήδη κάνει ο V. Pecoraro στο μελέτημά του του 1972.⁴⁴

Η ίδια, το 1978, σε ενότητα της διδακτορικής της διατριβής όπου πραγματεύεται τη λειτουργία των ιντερμεδίων, θεωρεί ότι αυτά ήταν ανεξάρτητα από την τραγωδία, και στηρίζει την υπόθεσή της στο γεγονός ότι στο χειρόγραφο του Birmingham έχουν αντιγραφεί από τον Μαρκαντώνιο Φόσκολο μετά την πέμπτη πράξη της τραγωδίας – ενδεχομένως από κάποια συλλογή που ο τελευταίος είχε στην κατοχή του – για τις ανάγκες κάποιας παράστασης της τραγωδίας κατά τον 17ο αιώνα. Ταξινομώντας τα ιντερμέδια σε ομάδες ανάλογα με το θέμα τους, εντάσσει σε μία ομάδα τα τέσσερα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* και το ιντερμέδιο «Ολίντος και Σωφρόνια» που παραδίδεται από το χειρόγραφο Βεργωτή (το πρώτο κατά σειρά ιντερμέδιο στην *Πανώρια*), καθώς και αυτό προέρχεται από την ίδια πηγή, την *Gerusalemme liberata*, και το οποίο δεν θα ήταν δυνατόν, όπως γράφει, να παιχτεί μαζί με τα μυθολογικά ιντερμέδια της *Πανώριας* (αφού η συνήθης σκηνή της εποχής παραμένει σταθερή και ως εκ τούτου δεν μπορούσαν να πραγματοποιηθούν οι σκηνικές αλλαγές που απαιτούνταν από τα διαφορετικά θέματα

41 Αλέξης Σολομός, *Το Κρητικό Θέατρο*, σ. 149-150, 172.

42 Σολομός, ό.π., 172, 173, 178-179.

43 Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 11 σημ. 12.

44 Pecoraro, ό.π., 402.

ιντερμεδίων και κυρίως έργου).⁴⁵ Μάλιστα, υποθέτει ότι και τα πέντε αυτά ιντερμέδια θα παίζονταν στην Κρήτη, λίγο μετά την πρώτη έκδοση του έπους το 1581, ως «torneo a soggetto» σε ανοιχτή αρένα – που θα έδινε την αφορμή και για επίδειξη πολεμικών ικανοτήτων από τους ιππότες. Ενώ μετά το 1600, το κείμενο των tornei αυτών θα προσαρμόστηκε για παράσταση ιντερμεδίων, με τη μορφή που αυτό μας έχει παραδοθεί από τα σωζόμενα χειρόγραφα. Στη σκηνή του κλειστού θεάτρου όπου θα είχαν παιχτεί τα ιντερμέδια, η μάχη θα παριστανόταν με τη μορφή παντομίμας. Η υπόθεση αυτή κατά τη γνώμη της αφενός εξηγεί το επιτηδευμένο ύφος των διαλόγων στα τασσιανά ιντερμέδια, που ταίριαζε σε κείμενο γραμμένο για παράσταση σε ανοιχτό χώρο όπου δινόταν μεγαλύτερη βαρύτητα στην ομιλία από ό,τι στη δράση· και, αφετέρου, λύνει το πρόβλημα της αλλαγής σκηνικού που προϋπέθεταν τα παρέμβλητα δράματα σε σχέση με αυτό της τραγωδίας, αλλαγής που δεν ήταν δυνατή με τα δεδομένα της αμετάβλητης σκηνής του 16ου αιώνα. Πειστικό επιχείρημα που συνηγορεί υπέρ μιας αυτοτελούς παράστασης των τασσιανών ιντερμεδίων – και όχι ανάμεσα στις πράξεις της *Ερωφίλης* – αποτελεί κατά την Bancroft-Marcus η ύπαρξη των χορικών στο τέλος κάθε πράξης της τραγωδίας. Τα χορικά μπορούσαν κάλλιστα να σημαίνουν το τέλος κάθε πράξης και να ξεκουράζουν το κοινό, στο οποίο θα δινόταν χρόνος να χαλαρώσει από την ένταση της δράσης του έργου και από κάποιο ίσως μουσικό διάλειμμα που θα εισαγόταν στη διάρκεια της παράστασης.⁴⁶

Ο Λίνος Πολίτης, στην έκδοση του έργου του *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* το 1978, κάνει μια γενικόλογη αναφορά στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* λέγοντας, όπως και οι προηγούμενοι μελετητές, ότι και τα τέσσερα ιντερμέδια, που παρεμβάλλονταν ανάμεσα στις πράξεις της τραγωδίας, αποτελούν δραματοποίηση του επεισοδίου Rinaldo-Armida που πραγματεύεται ο Tasso στην *Gerusalemme liberata* – παραλείποντας έτσι να μνημονεύσει τα διαφορετικά επεισόδια που δραματοποιούνται στο τρίτο και τέταρτο ιντερμέδιο. Κατά τον Πολίτη, τα παρέμβλητα αυτά δράματα χαρακτηρίζονται από έναν «περίτεχο και απόλυτα πετυχημένο συνδυασμό ποίησης, μουσικής και χορού, που δημιουργεί ιδιαίτερη γοητεία», στοιχεία που δεν αφήνουν αμφιβολία ότι προέρχονται από τον ίδιο τον Χορτάτση, που ο μελετητής θεωρεί με βεβαιότητα ότι έγραψε και τα άλλα ιντερμέδια αν και κατώτερα ποιοτικά σε σχέση με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*.⁴⁷

Το 1991 [1997] η Rosemary Bancroft-Marcus επισημαίνει χωρία του τασσιανού έπους στα οποία βασίζονται τα ιντερμέδια: το πρώτο ιντερμέδιο στα άσματα 4 και 5 (ιδίως 4.1-17), 14.62-68, 16.26-31· το δεύτερο στα άσματα 14.69-79, 15.3-5, 44-50 και 65-66, και 16.14-15, 25-35 και 64-70· το τρίτο στο άσμα 17, ιδίως στροφές 43-53· και το τέταρτο στα άσματα 1.21-23, 2.82-84, 20.141-142 και 19.51-52· επισημαίνει επίσης

45 Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis*, 283b-284, 287 και 75.

46 Bancroft-Marcus, ό.π., σ. 286-287. Όπως όμως θα δειχθεί στο δεύτερο μέρος της Εισαγωγής, στις ιταλικές τραγωδίες παρεμβάλλονταν ιντερμέδια ακόμη και αν στο τέλος κάθε πράξης υπήρχε χορικό.

47 Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, σ. 69.

ότι ο στίχος 106 του τέταρτου ιντερμεδίου βασίζεται στον στίχο 853 του έκτου βιβλίου της *Αινειάδας* του Βιργιλίου (*parcere subjectis et debellare superbos* / τσι ταπεινούς να λεημονώ, τους άγριους να παιδεύω), ενώ υποδεικνύει το χωρίο 18.26-31 του τασσιανού έπους ως πηγή της επινόησης χορού ακολούθων για τη μάγισσα στο κρητικό ιντερμέδιο.⁴⁸

Ο Β. Πούχνερ, στον ίδιο συλλογικό τόμο που περιλαμβάνει και το μελέτημα της Bancroft-Marcus, αναφέρει ότι θέμα και των τεσσάρων ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* είναι το επεισόδιο του Rinaldo και της Armida από το έπος του Tasso, στο οποίο δόθηκε πολλές φορές δραματική μορφή στην Ιταλία. Σε υποσημείωση παραθέτει επιγραμματικά –και εσφαλμένα ορισμένα από αυτά– τα ονόματα μερικών Ιταλών διασκευαστών του τασσιανού έπους μόνο με την ένδειξη χρονολογίας έκδοσης της κάθε διασκευής.⁴⁹

Το 1992, στην κριτική έκδοση των ιντερμεδίων ο Στυλιανός Αλεξίου και η Μάρθα Αποσκήτη προσδιόρισαν πλήρως και με ακρίβεια τις αντιστοιχίες ανάμεσα στα δύο κείμενα, και τιτλοφόρησαν τα τέσσερα ιντερμέδια με τον ενιαίο τίτλο *Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ*, που δικαιολογείται, όπως υποστηρίζουν οι μελετητές και εκδότες, από το γεγονός ότι ο Κρητικός ποιητής πραγματεύεται συνολικά την ιστορία της σταυροφορίας (την τελική της φάση) και όχι μόνο το επεισόδιο του Rinaldo και της Armida.⁵⁰

Ο ιστορικός τέχνης Νίκος Χατζηνικολάου, σε μελέτημά του (2005/2007) σχετικά με τον ιδεολογικό χαρακτήρα της *Ερωφίλης* και τη σχέση της με τη λογοτεχνία της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, εκφράζει τη διαφωνία του, αφενός για την αυτοτελή αυτή έκδοση των ιντερμεδίων που τα αποσυνδέει από την τραγωδία στην οποία όμως ανήκουν, αφετέρου για την άποψη του Σ. Αλεξίου ως προς τη σχέση των ιντερμεδίων με την *Gerusalemme liberata*, σύμφωνα με την οποία αυτά αποτελούν στην πραγματικότητα «σύμπτυξη και επιτομή του συνόλου του έργου». Ο ίδιος θεωρεί ότι η επιλογή των επεισοδίων, και συνάμα η παράλειψη άλλων, υπαγορεύτηκε από τον στόχο του ποιητή που δεν ήταν άλλος από το να εκπέμψει το μήνυμα της αναγκαιότητας για μια νέα σταυ-

48 R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 199-200, 205-211.

49 Walter Puchner, «Tragedy», στο David Holton (επιμ.), *Literature and society in Renaissance Crete*, σ. 131 σημ. 8 [= «Τραγωδία», *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, σ. 159 σημ. 8].

50 Βλ. Γεωργίου Χορτάτση, *Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, επιμέλεια Στυλιανός Αλεξίου-Μάρθα Αποσκήτη, Αθήνα: Στιγμή, 1992, σ. 40-43. Να σημειωθεί εδώ ότι ο τίτλος *Gerusalemme liberata* του τασσιανού έπους οφείλεται στον Angelo Ingegneri, πρώτο εκδότη ολόκληρου του ποιήματος (Parma: Viotti και Casalmaggiore: Canacci e Viotti, 1581). Στην πρώτη έκδοσή του το 1580 αλλά και στις περισσότερες από τις μεταγενέστερες εκδόσεις το έπος τυπώθηκε με τον τίτλο *Goffredo*, ενίοτε με την προσθήκη της ένδειξης «onvero Gerusalemme liberata». Βλ. συγκεκριμένο κατάλογο των χειρογράφων και έντυπων βενετικών εκδόσεων του έπους στο Giovanni Da Pozzo (επιμ.), *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta (Catalogo della mostra. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Libreria Sansoviniana, 10 ottobre-11 novembre 1995)*, Βενετία: Il Cardo, 1995, 147-149 (αρ. 52-54, χειρόγραφα) 163-170 (αρ. 83-99, εκδόσεις του 16ου αι.), 182-189 (αρ. 136-150, εκδόσεις του 17ου αι.), 204-215 και 237 (αρ. 187-207 και 274, εκδόσεις του 18ου αι.), 221-224 (αρ. 233-248, εκδόσεις του 19ου αι.)· επίσης 227-231 (αρ. 260-266, εκδόσεις σε μετάφραση στη βενετική διάλεκτο και στα αρμενικά, από τα τέλη του 17ου ως τις αρχές του 20ού αι.).

ροφορία του χριστιανικού κόσμου εναντίον των Τούρκων, ενώ επίσης θεωρεί ότι σε μια κριτική έκδοση τα ιντερμέδια έχουν θέση ανάμεσα στις πράξεις του κυρίως έργου.⁵¹

Ως προς τον ιδεολογικό χαρακτήρα των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* αντίθετη είναι η θέση που διατυπώνει σε πρόσφατο μελέτημά του ο Μιχαήλ Πασχάλης (2011). Θεωρεί ότι τα ιντερμέδια δεν διέπονται από φιλοσταυροφορικό πνεύμα και αντιτουρκισμό ή από την πρόθεση για τη δημιουργία κλίματος ειρηνικής συμβίωσης με τους Τούρκους, και εξηγεί την τροποποίηση της στάσης του Γοδεφρείδου προς τον βασιλιά της Ιερουσαλήμ (σε σχέση με την ιστορική πραγματικότητα) ως προσαρμογή που υπαγορεύτηκε στον ποιητή από τον ψυχολογικό χαρακτήρα των ιντερμεδίων. Επίσης, συγκρίνοντας τα βασικά σημεία της πλοκής της τραγωδίας και των ιντερμεδίων, διακρίνει τη γενετική σχέση των δύο κειμένων. Επιπλέον, εξετάζει τα ιντερμέδια σε σχέση με την *Gerusalemme liberata* και τις θεατρικές διασκευές των G. Villifranchi και G. B. Guarini (για τον *Alceo* του A. Ongaro) και συνάγει το συμπέρασμα ότι ο Κρητικός ποιητής βασίστηκε απευθείας στο έπος του Tasso και δεν έλαβε υπόψη του τα κείμενα των διασκευών.⁵²

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΗΣ *ΠΑΝΩΡΙΑΣ* ΚΑΙ ΤΟΥ *ΚΑΤΣΟΥΡΜΠΟΥ*

Το 1947 ο Μ. Ι. Μανούσακας εξέδωσε πρώτη φορά τα πέντε ιντερμέδια που παραδίδονται από το χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης που περιέχει την *Πανώρια* και τον *Κατσούρμπο*.⁵³ Αναφέρεται αναλυτικά στη χειρόγραφη παράδοση των κειμένων (σ. 526-530), παραθέτει αναλυτική περιγραφή των υποθέσεων και της απαιτούμενης σκηνικής παρουσίας τους, που –επισημαίνει– μαρτυρεί «σκηνοθετική εμπειρία και τεχνική επιδεξιότητα» (σ. 531-532), και εντοπίζει τις ιταλικές πηγές τους, την *Gerusalemme liberata* του Tasso και τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (σ. 532-540), ενώ στη συνέχεια πραγματεύεται το θέμα της γλώσσας και της στιχουργίας, καθώς και το ζήτημα της χρονολόγησης και της πατρότητας των ιντερμεδίων (σ. 540-545). Ο μελετητής θεωρεί ότι τα ιντερμέδια «Ολίντος Σωφρόνια», «Γλάυκος και Σκύλλα», «Ιάσονας και Μήδεια» και «Θυσία της Πολυξένης» είναι γραμμένα από τον ίδιο ποιητή, αφού στο χειρόγραφο βρίσκονται μαζί και τα τέσσερα –άρα προορίζονταν για τα διαλείμματα ενός πεντάπρακτου έργου– και παρουσιάζουν ομοιότητα στη γλώσσα και στο ύφος καθώς και κοινές φράσεις ή ακόμη και στίχους, και παραθέτει σε υποσημείωση ενδεικτικά παραδείγματα. Δεν είναι όμως βέβαιο, κατά τον Μανούσακα, αν ανήκουν στον ποιητή του *Κατσούρμπου* –που την εποχή αυτή δεν έχει ακόμη αποδειχτεί ότι είναι έργο του Χορτάτση– αφού δεν γράφτηκαν αρχικά ειδικά για το έργο αυτό (αλλά για την *Πανώρια*,

51 Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, *Αναζητώντας το στίγμα της Ερωφίλης. Διάλεξη στη μνήμη Νίκου Παπαγιωτάκη*, 28 Μαΐου 2005, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 2007, ειδικότερα σ. 48-52.

52 Μ. Πασχάλης, «Η ιδεολογία των Ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάτση», ό.π.

53 Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού θεάτρου”», ό.π.

που επίσης εκείνη την εποχή δεν ήταν γνωστό ότι ανήκε στον Χορτάτση). Θεωρεί όμως αρκετά ελκυστική την εκδοχή να είναι ποιητικές συνθέσεις του Χορτάτση, αφού παρατηρεί ομοιότητες με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*: διασκευή από το ίδιο έργο του Tasso, χρήση μετρικού διασκελισμού, και χρήση γλωσσικού ιδιώματος της δυτικής Κρήτης (σ. 540-541). Για το ιντερμέδιο «Πολίταρχος και Νερίνα» θεωρεί ότι «δεν έχουμε κανένα σοβαρό λόγο για να το αποδώσουμε» στον ποιητή των τεσσάρων άλλων ιντερμεδίων, «αφού το βρίσκουμε γραμμένο εντελώς χωριστά σε άλλο έργο, μα κι' ούτε στον ποιητή του "Γύπαρη", αφού δεν περιλαμβάνεται παρά στο ένα μονάχα από τα δυο γνωστά χειρόγραφα του έργου [σ.σ. το χφο Δαπέργολα άγνωστο ακόμη τότε]» (σ. 540-541).⁵⁴ Στηριζόμενος στη γλωσσική μορφή των πέντε ιντερμεδίων, ο Μανούσακας τοποθετεί χρονικά τη σύνθεσή τους μετά το 1600 (σ. 543-544).

Αυτά τα «Έτερα Ιντερμέδια» ανήκαν αρχικά στην *Πανώρια*, ωστόσο ο αντιγραφέας του χειρογράφου αποφάσισε να τα συνάψει στην κωμωδία *Κατσούρμπος*. Φαίνεται δηλαδή τα ιντερμέδια αυτά να ήταν ανεξάρτητα από τα θεατρικά έργα και έτσι μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν από τον διοργανωτή σε οποιαδήποτε παράσταση ενός από τα έργα αυτά. Ο Λίνος Πολίτης στην κριτική έκδοση του *Κατσούρμπου* το 1964 γράφει σχετικά: «Τα "Έτερα Ιντερμέδια" (φ. 108-121) είχαν γραφτή αρχικά ως δεύτερα ("έτερα") Ιντερμέδια για τον *Γύπαρη*· γι' αυτό και η αρχική αρίθμηση των φύλλων συνεχίζει την αρίθμηση των φύλλων του *Γύπαρη* (1-53, 54-67). Έστερα ο γραφέας σκέφτηκε να τα χρησιμοποιήσει για Ιντερμέδια του *Κατσούρμπου*. Έτσι τ' απέσπασε από τη θέση τους και τα έταξε ύστερ' από το κείμενο της κωμωδίας (και έγραψε και τη σημείωση στο φ. 107ν [: Ακολουθούν οπίσω τα Ιντερμέδια ως καθώς είναι κρασμένα εις το τέλος πάσα άττου της απερασμένης κωμωδίας]). Πάντως τη μετάθεση αυτή των φύλλων τη σκέφτηκε πολύ νωρίς, την ίδια ώρα που έγραφε το κείμενο της κωμωδίας, γιατί στα ενδιαμέσα των "άττων" του *Κατσούρμπου* έχει σημειώσει, μέσα σε πλαίσιο, τον τίτλο και τα πρόσωπα του κάθε Ιντερμεδίου».⁵⁵

Έναν χρόνο νωρίτερα, είχε παρουσιαστεί από την Μπάμπη Οικονόμου το άγνωστο ως τότε χειρόγραφο Δαπέργολα, στο οποίο το κείμενο της *Πανώριας* παραδίδεται με τέσσερα ιντερμέδια στα ενδιαμέσα των πράξεων: τρία νέα κείμενα, τα ιντερμέδια «Πύραμος και Θίσιβη», «Περσέας και Ανδρομέδα», «Κρίση του Πάρη» (που παραδίδεται άτιτλο στο χειρόγραφο) ενώ ως τέταρτο ιντερμέδιο παρατίθεται ο μονόλογος του Έρωτα που στα άλλα δύο χειρόγραφα (Νανιανό, Βεργωτή) βρίσκεται στην αρχή της Ε' πράξης. Αναφέρει το τέταρτο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου ως πηγή των δύο πρώτων ιντερμεδίων και γενικά κάποιο αρχαίο κείμενο ως πηγή του τρίτου, όπως

54 Στην έκδοση της *Πανώριας* (τότε: *Γύπαρη*), το 1940, ο Εμμ. Κριαράς δεν περιέλαβε τα ιντερμέδια καθώς αμφέβαλε για τη γνησιότητά τους: Γεώργιος Χορτάτζης, *Γύπαρις. Κρητικόν δράμα*, πηγαίο-κείμενον υπό Εμμανουήλ Κριαρά, Αθήνα: Verlag der «Byzantinisch-neugriechischen Jahrbucher», 1940, σ. 141 κ.ε.

55 Γεωργίου Χορτάτση, *Κατσούρμπος. Κωμωδία*, κριτική έκδοση-σημειώσεις-γλωσσάριο Λίνου Πολίτη, Ηράκλειο 1964, σ. οδ'-οε'. Για αντίστοιχη πρακτική στα ιταλικά ιντερμέδια βλ. παρακάτω, σ. 107.

ορθά όμως εικάζει, ο ποιητής δεν στηρίχτηκε απευθείας στα κείμενα αυτά αλλά σε ιταλικές μεταφράσεις τους ή σε ιταλικά λαϊκά αναγνώσματα της εποχής του.⁵⁶

Το 1973, ο Αλέξης Σολομός υποστηρίζει επίσης ότι τα ιντερμέδια αυτά δεν βασίζονται άμεσα στις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* αλλά πως οι μύθοι του Λατίνου ποιητή έφτασαν στην Κρήτη μέσω ιταλικών έργων βασισμένων στο μυθολογικό έπος (τραγούδια και νοβέλλες) σε απλοποιημένη μορφή, πρόσφορη για λαϊκό θέατρο.⁵⁷

Το 1977 η Rosemary Bancroft-Marcus αναλύει συγκριτικά τα τρία γνήσια ιντερμέδια του χειρογράφου Βεργωτή και τα δύο –ανέκδοτα ακόμη τότε– του χειρογράφου Δαπέργολα που πραγματεύονται οβιδιανούς μύθους με τη μετάφραση/διασκευή του Giovanni Andrea dell'Anguillara, αποδεικνύει την άμεση επίδραση του Κρητικού ποιητή από τον Ιταλό διασκευαστή και συζητά τον βαθμό ανεξαρτησίας του πρώτου. Θεωρεί ότι ο ποιητής των ομάδων ιντερμεδίων που βασίστηκαν στον Tasso και τον Anguillara είναι το ίδιο πρόσωπο, δεν είναι δυνατόν όμως με ασφάλεια να ταυτιστεί με τον Γεώργιο Χορτάτση.⁵⁸

Στη διδακτορική της διατριβή που ολοκληρώθηκε το 1978, η Bancroft-Marcus θεωρεί ότι τα ιντερμέδια της πρώτης σειράς που συνοδεύουν την *Πανώρια* δεν τοποθετήθηκαν ανάμεσα στις πράξεις από τον ίδιο τον Χορτάτση, καθώς τα τρία πρώτα είναι επεισόδια του *Κατσούρμπου*. Σχετικά με τη δεύτερη σειρά ιντερμεδίων (που προορίζονταν για την *Πανώρια* αλλά αποσπάστηκαν από την αρχική τους θέση και τοποθετήθηκαν, στο χειρόγραφο Βεργωτή, αμέσως μετά το κείμενο του *Κατσούρμπου* ως ιντερμέδια της συγκεκριμένης κωμωδίας), η Bancroft-Marcus αμφισβητεί την υπόθεση των Μανούσακα, Πολίτη και Κριαρά· ότι δηλ. τα τρία επεισόδια του *Κατσούρμπου* της πρώτης σειράς θα μπορούσε να αντικατασταθούν με τα τρία ιντερμέδια της *Πανώριας* που περιλαμβάνονται στο χειρόγραφο Δαπέργολα και έτσι προκύπτουν τρεις ομάδες τεσσάρων ιντερμεδίων η καθεμία για κάθε έργο. Υποστηρίζει ότι δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι εάν ο Χορτάτσης είχε συνθέσει εξ αρχής σε αυτούς τους συνδυασμούς τα ιντερμέδια.⁵⁹ Η ίδια εντάσσει σε μία ομάδα τα ιντερμέδια που βασίζονται στις *Μεταμορφώσεις* σε μετάφραση Anguillara – τρία ιντερμέδια του χειρογράφου Βεργωτή («Γλαύκος και Σκύλλα», «Ιάσοντας και Μήδεια», «Θυσία της Πολυξένης») και δύο του χειρογρά-

56 Μπάμπη Οικονόμου, «Άγνωστο χειρόγραφο του “Γύπαρη”», 520, 527. Αναφέρει τους τίτλους δύο ιταλικών κειμένων: «Questa sie l'istoria e gl'innamamenti delli nobillissimi Amanti Pirramo e Tisbe» (Φλωρεντία 1550. Σχήμα 4. Αποτελείται από 4 φύλλα και κάτω από τον τίτλο υπάρχει μεγάλη ξυλογραφία που παριστάνει την αυτοκτονία των δύο εραστών) και «La historia di Perseo come amazzo Medusa. E trovando Andromeda Legata a un sasso, che haveva a essere divorata da un mostro Marino la libero et presela per moglie Fiorenza, Chiti, 1574» Σχήμα 4, φύλλα 6 με έξη ξυλογραφίες).

57 Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 151.

58 Rosemary Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 5-44. Την επίδραση της έμμετρης μετάφρασης του Anguillara είχε ήδη ανακοινώσει από το 1971 στον Μ. Ι. Μανούσακα· βλ. Μανούσακας, «Εκθεσις πεπραγμένων του εν Βενετία Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών κατά το έτος 1971», *Θησαυρίσματα*, 8 (1971) 308-309.

59 R. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis*, σ. 283b. Την ίδια άποψη υποστηρίζει και δύο χρόνια αργότερα στο μελέτημά της «Georgio Chortatsis and His Works. A Critical Review», 13-46.

φου Δαπέργολα («Πύραμος και Θίσιβη», «Περσέας και Ανδρομέδα»).⁶⁰ Ενώ το ιντερμέδιο της «Κρίσης του Πάρη» που παραδίδεται τρίτο κατά σειρά στο χειρόγραφο Δαπέργολα, το εντάσσει σε μία ομάδα μαζί με το δεύτερο ιντερμέδιο («Ιντερμέδιο του Πριάμου») του Στάθη, διατυπώνοντας την υπόθεση ότι και τα δύο αποτελούσαν αρχικά μέρος μιας σειράς πέντε ιντερμεδίων.⁶¹ Λόγω των μεταμορφώσεων και των μαχών με θηρία που περιέχονται στα ιντερμέδια που βασίζονται στον Anguillara, θεωρεί ότι και αυτά ανήκουν στο είδος του *torneo*.⁶² Εικάζει μάλιστα ότι παίχτηκαν σε παράσταση που απευθυνόταν είτε στον Βενετό προβλεπτή Κρήτης Giacomo Foscari και το επιτελείο του είτε, αποκλειστικά, σε γυναικείο κοινό. Πιθανολογεί ότι πρόκειται για το κύριο ψυχαγωγικό θέαμα στο πλαίσιο εορταστικής εκδήλωσης για τους *cavaliers* (ευγενείς/φρουδάρχες) που παρακολούθησαν την ειρηνή στρατιωτική επιθεώρηση που πραγματοποιήθηκε το 1577. Η υπόθεσή της ότι τα ιντερμέδια παίχτηκαν αρχικά ως αυτοτελής παράσταση ενισχύεται κατά την Bancroft-Marcus και από το γεγονός ότι απαιτούσαν διαφορετικό σκηνικό από εκείνο του κυρίως έργου (του *Κατσούρμπου*), δεδομένου ότι η σκηνή κατά τον 16ο αιώνα παραμένει σταθερή. Επίσης, αναφέρει, δεν ήταν σύνηθες να συνοδεύονται οι κωμωδίες από δραματικά ιντερμέδια. Με βάση την ένδειξη «σονάρε» που σημειώνεται σε κάποιο σημείο του κειμένου της *Πανώριας* στο χειρόγραφο,⁶³ δηλώνοντας τη διακοπή της δράσης, πιθανολογεί ότι πρόθεση του Χορτάτση ήταν να παρεμβάλει αμιγώς μουσικά ιντερμέδια στην *Πανώρια* και τον *Κατσούρμπο*.⁶⁴ Περαιτέρω, διατυπώνει την υπόθεση ότι η προσθήκη ιντερμεδίων στα έργα του Χορτάτση προέκυψε από την απαίτηση του κοινού του 17ου αιώνα για την παράσταση ιντερμεδίων εντός των κυρίως έργων, προσθήκη για την οποία υπεύθυνος ήταν ενδεχομένως ο Μαρκαντώνιος Φόσκολος.⁶⁵

Ο Βάλτερ Πούχνερ, σε ειδικό μελέτημά του σχετικά με τον σκηνικό χώρο των έργων του Κρητικού Θεάτρου, αναφερόμενος στα ιντερμέδια της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου*, εξετάζει τις σκηνικές τους απαιτήσεις και θεωρεί ότι, εφόσον δεν έχουν χρονολογηθεί, δεν είναι δυνατόν να εικάσουμε τον τρόπο με τον οποίο παραστάθηκαν δεδομένου ότι προϋποθέτουν αλλαγή σκηνικού, τεχνική η οποία στο ιταλικό θέατρο ανάγεται στον 17ο αιώνα. Ως εκ τούτου, θεωρεί ότι πρόκειται για μεταγενέστερες προσθήκες και κρίνει βάσιμη την υπόθεση της Marcus, ότι τα ιντερμέδια μπορεί να παίζονταν σε ξεχωριστή σκηνή στο ύπαιθρο.⁶⁶

60 Η Bancroft-Marcus εκ παραδρομής αναφέρει ότι το ιντερμέδιο «Θυσία της Πολυξένης» παραδίδεται στο χειρόγραφο Δαπέργολα και το «Πύραμος-Θίσιβη» στο αθηναϊκό χειρόγραφο.

61 Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis*, σ. 284.

62 Βλ. εδώ πιο πάνω, σ. 19, σχετικά με την κριτική του Πούχνερ στην άποψη αυτή της Bancroft-Marcus.

63 Βλ. Β μετά 598 (τέλος πράξης) και Δ μετά 346.

64 Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis*, σ. 181, 287.

65 Ό.π., σ. 75.

66 Βλ. Β. Πούχνερ, «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό Θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 173-178.

Στο πλαίσιο του Στ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου το 1986 ο Μ. Ι. Μανούσακας παρουσίασε τα τρία ιντερμέδια της *Πανώριας* του χειρογράφου Δαπέργολα (έκδ. 1991) και, αφού συγκεντρώνει και παραθέτει στοιχεία των ιντερμεδίων αυτών που παρουσιάζουν ομοιότητες και αντιστοιχίες με χωρία της *Ερωφίλης* και της *Πανώριας*, θεωρεί ότι αποτελούν «σοβαρές ενδείξεις» που στηρίζουν την υπόθεση που είχε διατυπώσει πρώτη φορά το 1947 σχετικά με τα ιντερμέδια που βασίζονται στις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* και συνοδεύουν και τα δύο χειρόγραφα των έργων του Χορτάτση, ότι δηλαδή πρόκειται για συνθέσεις του Χορτάτση.⁶⁷

Ολίντος και Σωφρόνια (Σωφρόνια)

Το 1947 ο Μ. Ι. Μανούσακας είναι ο πρώτος που επισημαίνει ότι πρότυπο του ιντερμεδίου «Ολίντος και Σωφρόνια» είναι το επεισόδιο της Sofronia και του Olindo που περιλαμβάνεται στο δεύτερο άσμα (στροφές 1-53) της *Gerusalemme liberata* του Torquato Tasso. Κατά τη συγκριτική εξέταση του περιεχομένου των δύο κειμένων διαπιστώνει ότι η συμφωνία μεταξύ τους είναι απόλυτη: ως προς τα πρόσωπα και την υπόθεση αλλά και όσον αφορά λεπτομέρειες της αφήγησης και τη λεκτική διατύπωση. Καταγράφει τα παράλληλα χωρία και σημειώνει τις ομοιότητες και τις διαφορές/τροποποιήσεις για τις ανάγκες της θεατρικής διασκευής που διαπιστώνονται, καθώς και τα καινούργια στοιχεία που επινοεί ο Κρητικός ποιητής, οδηγώντας μας έτσι να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο διασκεύασε το ιταλικό κείμενο για το ανέβασμά του στη σκηνή.⁶⁸

Το 1972 ο Vincenzo Pecoraro στο μελέτημά του για τους προλόγους και τα ιντερμέδια των έργων του Κρητικού Θεάτρου αναφέρει ιταλικές διασκευές επεισοδίων της *Gerusalemme liberata* κατά τον 17ο αιώνα και ειδικότερα, όσον αφορά το εν λόγω ιντερμέδιο, τη διασκευή του Ιταλού δραματουργού Giovanni Villifranchi με τίτλο *La Sofronia* (Βενετία 1603) και τη διασκευή του Tobia de Ferrari *Delli Intermedii di Sofronia* (Βενετία, Antonio Pinelli, 1615), περιορίζεται όμως μόνο στην επισήμανση της χρήσης του ίδιου προτύπου από τους Ιταλούς διασκευαστές χωρίς να εξετάζει περαιτέρω τα κείμενα αυτά.⁶⁹

67 Μ. Ι. Μανούσακας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 324, 326-327.

68 Βλ. Μ. Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 532-534.

69 V. Pecoraro, «Contributo allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 402 συνέχεια σημ. 57. Ο Pecoraro σημειώνει εσφαλμένα τον τίτλο της διασκευής του De Ferrari ως *Delli Intermedii di Sofronia*. Ωστόσο η διασκευή δεν παραδίδεται πουθενά με τον τίτλο αυτό. (Ο τίτλος του έργου είναι: *Sofronia Dalla Gerusalemme Liberata del Sig. Torquato Tasso cauata. In Tre Intermedij. Da Tobia De Ferrari Genouese. Al Molto Illustre Signor, Il Sig. Agostino Giustiniano, Fù dell' Illustriss. Sig. Stefano*, In Venetia, Apreso Antonio Pinelli, 1605.)

Το 1973 ο Αλέξης Σολομός θεωρεί με βεβαιότητα ότι το κείμενο αυτό γράφτηκε από τον Χορτάτση και αναφέρει την πηγή του, το τασσιανό έπος, όπως είχε επισημανθεί από τους προηγούμενους μελετητές.⁷⁰

Το 1977 η Rosemary Bancroft-Marcus επισημαίνει και εκείνη, έπειτα από τον Pecoraro, τη «favola scenica» με τίτλο *Sofronia* (Βενετία 1603) του Giovanni Villifranchi, εξακριβώνει «ενδιαφέρουσες ομοιότητες πλοκής με το κρητικό ιντερμέδιο του ίδιου θέματος», ωστόσο υποστηρίζει ότι πουθενά δεν διαπιστώνει «ένδειξη άμεσης επίδρασης του Villifranchi απάνω στον Κρητικό».⁷¹ Ακόμη όμως και τη διασκευή του τασσιανού επεισοδίου από τον Tobia de Ferrari με τη μορφή ιντερμεδίων και υπό τον τίτλο *Sofronia* (Βενετία 1615) την αναφέρει μόνο ως παράδειγμα του ότι «ιντερμέδια παρμένα από τον Tasso ήταν πολύ της μόδας!».

Η ίδια, το 1991 [1997], στο μελέτημά της για τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου διατυπώνει την υπόθεση το κείμενο αυτό να συγκροτούσε αρχικά μαζί με τα τέσσερα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* ένα λογοτεχνικό αγώνισμα του τύπου του «castello», αφού καταλήγει στην άλωση μιας πόλης.⁷² Υποθέτει μάλιστα ότι θα ακολουθούσε μετά το τέλος του δεύτερου ιντερμεδίου της *Ερωφίλης* ως παρουσίαση της αντιπαράθεσης ανάμεσα στον ιερό και τον εγκόσμιο έρωτα.⁷³ Παραθέτει περίληψη της υπόθεσης και σημειώνει ως άμεση πηγή το χωρίο 2.1-54 της *Gerusalemme liberata* (εφόσον παλαιότερα έχει αποκλείσει την πιθανότητα ο Κρητικός ποιητής να επηρεάστηκε από τις ομόθεμες ιταλικές διασκευές)⁷⁴ και παρατηρεί υφολογικές διαφορές όσον αφορά τις ομιλίες και τη στάση των προσώπων στο κρητικό ιντερμέδιο σε σχέση με το τασσιανό πρωτότυπο.⁷⁵

Γλαύκος και Σκύλλα (Γκλάβιος και Σίλα)

Ο Μ. Ι. Μανούσακας, το 1947, αναφέρει ότι το μυθολογικό αυτό επεισόδιο δεν παραδίδεται από καμιά ελληνική πηγή και υποδεικνύει ως έμμεση πηγή του ιντερμεδίου τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου: παραθέτει, ενδεικτικά, χωρία του διαλόγου Γλαύκου-Κίρκης και από τα δύο κείμενα και σημειώνει σε υποσημείωση παράλληλους στίχους από άλλα μέρη των δύο κειμένων, κι επίσης παρατηρεί τις διαφορές που αυτά παρουσιάζουν, τονίζοντας κυρίως τις δύο σκηνές του κρητικού ιντερμεδίου που δεν απαντούν στον Οβίδιο: τη σκηνή της απαγγελίας της μαγικής επωδής από την Κίρκη και τη σκηνή της εμφάνισης της Σκύλλας με συνοδεία χορού κοριτσιών. Εκφράζει έπειτα την υπόθεση ότι ως άμεση πηγή χρησίμευσε στον Κρητικό ποιητή κάποια ιταλική μετάφραση

70 Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, 169.

71 Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 11 σημ. 12.

72 Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 196.

73 Ό.π., σ. 208.

74 Ό.π., σ. 201.

75 Ό.π., σ. 208-210.

του οβιδιανού έπους, είτε του Lodovico Dolce είτε του Giovanni Andrea dell'Anguillara. Σημειώνει ότι πρόκειται για το μοναδικό ιντερμέδιο που παρουσιάζει μαγική μεταμόρφωση ανθρώπου σε ζώο.⁷⁶

Το 1972 ο Vincenzo Pecoraro, στο μελέτημά του για τους προλόγους και τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου, αναφέρει ως αναμφισβήτητη άμεση πηγή του ιντερμεδίου τον Anguillara, και ενδεικτικά παραθέτει παράλληλα απόσπασμα του κρητικού κειμένου, τους στίχους 29-56 που περιλαμβάνουν την ομιλία του Γλαύκου προς την Κίρκη, και το αντίστοιχο χωρίο του λατινικού κειμένου (14.12-24) και της ιταλικής του μετάφρασης (14.4-9). Δεν περιορίζεται όμως μόνο στην επισήμανση της κειμενικής πηγής αλλά υποδεικνύει επιπλέον ως παράδειγμα από πλευράς δραματοποίησης του επεισοδίου τα ιντερμέδια που συνόδευαν το έργο του Guidobaldo Bonarelli *Filli di Sciro* (σε παράσταση στη Ματσεράτα το 1619). Όπως διαπιστώνει, αφενός το κείμενο του Κρητικού ποιητή βασίζεται στη μετάφραση του οβιδιανού έπους από τον Anguillara, αφετέρου η θεατρική οργάνωση και παρουσίαση του επεισοδίου βρίσκεται κοντύτερα στο ανάλογο αυτό ιταλικό ιντερμέδιο. Ειδικότερα, επισημαίνει ότι και το ιταλικό και το κρητικό ιντερμέδιο αρχίζουν με μονόλογο του θεού Γλαύκου –κείμενο που δεν απαντά στον Οβίδιο– μονόλογος που χρησιμεύει και στις δύο περιπτώσεις ως πρόλογος, απαραίτητος για την εισαγωγή του αποδέκτη στην υπόθεση του επεισοδίου. Επιπροσθέτως, σε αυτό το εισαγωγικό κείμενο εντοπίζονται αξιοσημείωτες λεκτικές συμπτώσεις και υφολογικές ομοιότητες. Η σύνθεση του διαλόγου που ακολουθεί στο κρητικό κείμενο βασίζεται μεν στα συναφή χωρία του Anguillara, η οργάνωσή του όμως πλησιάζει την ανάλογη δομή του διαλόγου στο ιταλικό ιντερμέδιο.⁷⁷ Σχολιάζοντας την παρατήρηση του Μανούσακα ότι πρόκειται για το μοναδικό ιντερμέδιο που παρουσιάζει μεταμόρφωση, υπενθυμίζει επιπλέον τη διήγηση της μεταμόρφωσης της Δάφνης στον πρόλογο της *Πανώριας*, καθώς και τις διάφορες μεταμορφώσεις των δαιμόνων σε ανθρωπόμορφα και ζωόμορφα όντα στα δύο πρώτα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*.⁷⁸ Ωστόσο, δεν είναι ορθή η επισήμανσή του ότι ανάλογα παραδείγματα μεταμόρφωσης επί σκηνής στο ιταλικό θέατρο απαντούν πολύ αργά, μόνο από τις αρχές του 17ου αιώνα και μετά.⁷⁹

Το 1973 ο Αλέξης Σολομός παρατηρεί ότι από όλα τα κρητικά ιντερμέδια, αυτό έχει το πιο τραγικό, ή μάλλον κωμικοτραγικό, τέλος. Διαπιστώνει ότι ο δραματουργός ακολουθεί πιστά τον μύθο, θεωρεί ότι η χρήση του ιταλικού τύπου του ονόματος Σίλα (όπως προφέρεται ο ιταλικός τύπος Scilla) τον βοηθά να μην προδώσει από την αρχή τη μεταμόρφωση και επιπλέον του προσφέρει και εύκολη ρίμα, ενώ για την αλλαγή του

76 Βλ. Μ. Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 531, 534-536, 539.

77 Pecoraro, «Contributo allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 406-409.

78 Οι μεταμορφώσεις που πραγματοποιούνται στα δύο πρώτα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, των δαιμόνων σε θηρία ή πουλιά δεν πραγματοποιούνται πάνω στη σκηνή, ενώ τη μεταμόρφωση της Δάφνης την αφηγείται ο Απόλλωνας στον Πρόλογο, στ. 71-74, της *Πανώριας*.

79 Ό.π., 399 σημ. 55. Για ιντερμέδια που παρουσιάζουν μεταμορφώσεις επί σκηνής κατά τον 16ο αιώνα βλ. στο δεύτερο μέρος της Εισαγωγής.

ονόματος του θεού Γλαύκου σε Γκλάβιο θεωρεί πως πρόκειται για «μαργαριτάρι του συγγραφέα».⁸⁰

Το 1977, η Rosemary Bancroft-Marcus, στο πλαίσιο της διερεύνησης για την εξакρίβωση της ιταλικής μετάφρασης των *Μεταμορφώσεων* που επηρέασε περισσότερο τον Κρητικό ποιητή, συγκρίνει τους στίχους 77-84 του ιντερμεδίου, όπου αναπτύσσεται το σχήμα του αδυνάτου, με τα αντίστοιχα χωρία των μεταφράσεων του N. Agostini, του L. Dolce και του G. A. dell'Anguillara. Από τη συγκριτική εξέταση συμπεραίνει ότι πράγματι για τη σύνθεση και αυτού του ιντερμεδίου ο Κρητικός ποιητής βασίστηκε στη μετάφραση του Anguillara.⁸¹ Στη συνέχεια παραθέτει σε πίνακα τα βασικά στοιχεία της πλοκής των δύο κειμένων και έπειτα τις στροφές 4-9 και 11-13 της ιταλικής μετάφρασης στις οποίες βασίζεται ο Κρητικός για δύο ομιλίες του Γλαύκου και μία της Κίρκης. Εκτιμά λοιπόν ότι από το σύνολο των 140 στίχων του κειμένου, οι 55 αντλούνται από τον Anguillara ενώ το υπόλοιπο είναι πρωτότυπη σύνθεση του Κρητικού ποιητή για την ανάπτυξη της πλοκής.⁸² Τέλος, προσπαθεί να ερμηνεύσει ως αποτέλεσμα παρανόησης χωρία του ιταλικού κειμένου που δεν μεταφράζονται πιστά στο κρητικό κείμενο, προτείνει δικές της διορθώσεις και παραθέτει διορθώσεις που εισηγείται ο A. L. Vincent για δύο σημεία του κειμένου.⁸³ Το 1991 [1997] στη μελέτη της στον συλλογικό τόμο με θέμα τη λογοτεχνία και την κοινωνία της αναγεννησιακής Κρήτης παραθέτει περίληψη του ιντερμεδίου και σημειώνει ότι πηγή του είναι τα χωρία 13.253-14.27 της έμμετρης μετάφρασης του Anguillara.⁸⁴

Ιάσοντας και Μήδεια (Γιαζόνες και Μεδέα)

Ο Μ. Ι. Μανούσακας το 1947 υποδεικνύει ως έμμεση πηγή του ιντερμεδίου τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου: διαπιστώνει ότι η ομοιότητα ανάμεσα στο λατινικό και το κρητικό κείμενο περιορίζεται μόνο στη γενική εξέλιξη του μύθου, πράγμα που τον οδηγεί στην υπόθεση ότι ως άμεση πηγή χρησίμευσε στον Κρητικό ποιητή μία από τις έμμετρες ιταλικές μεταφράσεις του οβιδιανού έπους, του L. Dolce ή του G. A. dell'Anguillara.⁸⁵

Το 1972 ο Vincenzo Pecoraro, στο μελέτημά του για τους προλόγους και τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου, κρίνει ενδιαφέρον για το κρητικό ιντερμέδιο ένα ιταλικό ιντερμέδιο με θέμα την ιστορία του μυθικού ζεύγους, συγκεκριμένα το πρώτο από τα τέσσερα ιντερμέδια που αποδίδονται στον G. B. Guarini για το έργο του Antonio Ongaro *Alceo* (Φερράρα 1614). Το αναφέρει ως πιθανή πηγή, χωρίς να προχωρεί σε συγκριτική

80 Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 153.

81 Rosemary Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 18-20.

82 Ό.π., 23.

83 Ό.π., 24-27.

84 Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 201.

85 Βλ. Μ. Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 531 (θέμα), 536 και 538-539 (πηγή).

μελέτη των δύο κειμένων, αλλά και χωρίς να επισημαίνει ότι το ιταλικό ιντερμέδιο δραματοποιεί διαφορετικό επεισόδιο του μύθου.⁸⁶

Ο Αλέξης Σολομός το 1973 περιγράφει τη σκηνική παρουσίαση της μυθικής ιστορίας και τονίζει τα θεαματικά σημεία: τη μορέσκα που εκτελούν οι στρατιώτες, τον φόνο του –κοιμισμένου– θηρίου από τον Ιάσονα, και την –άγνωστη, όπως τονίζει ο μελετητής, στον αρχαίο μύθο και στον Οβίδιο– νεκρανάσταση των στρατιωτών με μαγεμένο από τη Μήδεια νερό.⁸⁷

Το 1977 η Rosemary Bancroft-Marcus, στη μελέτη της για τις πηγές πέντε εκ των κρητικών ιντερμεδίων δείχνει ότι ο Κρητικός ποιητής βασίστηκε στη μετάφραση του Anguillara για τη σύνθεση του λόγου της Μήδειας προς τον Ιάσονα στην αρχή του ιντερμεδίου. Επισημαίνει τις ομοιότητες και τις διαφορές στην εξέλιξη της πλοκής ανάμεσα στα δύο κείμενα και αναφέρει ως παράδειγμα δραματοποίησης του θέματος τηςπραγματοποίησης των άθλων το πρώτο ιντερμέδιο που παίχτηκε σε παράσταση της κωμωδίας του μετέπειτα καρδινάλιου Bernardo Dovizi da Bibbiena *La Calandr(i)a* (πρώτη παράσταση στο Ουρμπίνο το 1507).⁸⁸ Το 1991 [1997] η ίδια παραθέτει περίληψη του ιντερμεδίου και σημειώνει ως πηγή το χωρίο 7.1-53 της έμμετρης μετάφρασης του Anguillara.⁸⁹

Η θυσία της Πολυξένης

Ο Μ. Ι. Μανούσακας, εκδότης των ιντερμεδίων του χειρογράφου Βεργωτή στο οποίο περιλαμβάνεται και το ιντερμέδιο της «Θυσίας της Πολυξένης», εντόπισε, το 1947, την απώτερη πηγή του μύθου: τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου –πιθανότατα μέσα από ιταλικές μεταφράσεις, ενδεχομένως τη μετάφραση του Dolce ή του Anguillara– και εν μέρει την τραγωδία *Troades* του Σενέκα, αποκλείοντας παράλληλα την πιθανότητα επίδρασης του Ευριπίδη, που πραγματεύεται το επεισόδιο στις τραγωδίες του *Τρωάδες* και *Εκάβη*.⁹⁰ Παραθέτει τα χωρία του κρητικού κειμένου όπου διαπιστώνει ομοιότητες με τις λατινικές πηγές,⁹¹ έπειτα παραθέτει τις καινούργιες –σε σχέση με τα λατινικά πρό-

86 V. Pecoraro, «Contributo allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 402.

87 Α. Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 154-155.

88 Rosemary Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 27-29 και σημ. 18.

89 Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 201.

90 Μ. Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 537-538 (στη σελ. 532 παραθέτει την υπόθεση του επεισοδίου).

91 Στ. 21-30 (εμφάνιση Αχιλλέα) = *Μεταμορφώσεις* 13.439-448· στ. 125-174 (θρήνος Πολυξένης) = *Μεταμορφώσεις* 13.449-473· στ. 31-50 (λογομαχία Αγαμέμνονα με Πύρρο και Οδυσσέα) = Σενέκα *Troades*, στ. 203-359· στ. 125-130 και 135-138 (παρουσία Κάλχαντα) = έμμεση επίδραση *Τρωάδων* του Σενέκα (εκεί ο Κάλχας εμφανίζεται μιν, αλλά σε διαφορετικό ρόλο σε σχέση με το κρητικό ιντερμέδιο).

τυπα- σκηνές του κρητικού κειμένου,⁹² λέγοντας ότι δεν είναι δυνατόν να υποστηριχθεί εάν πρόκειται για επινοήσεις του Κρητικού ποιητή ή έμμεση επίδραση από ομόθεμα ιταλικά κείμενα της Αναγέννησης, απρόσιτα την εποχή εκείνη στον μελετητή. Θεωρεί πάντως, τόσο για το ιντερμέδιο αυτό όσο και για τα άλλα της σειράς που βασίζονται στο οβιδιανό έπος, πιθανότερη την εκδοχή να βασίστηκε ο Κρητικός ποιητής σε κάποια ιταλική διασκευή του Οβιδίου παρά να συμπύκνωσε σε ένα σύντομο κείμενο ένα ολόκληρο δραματικό έργο – αυτό εξάλλου υποδεικνύει, κατά τον μελετητή, η ίση έκταση των λατινικών χωρίων με τα αντίστοιχα κρητικά ιντερμέδια.

Το 1973 ο Αλέξης Σολομός παρατηρεί ότι, παρόλο που πρόκειται για επεισόδιο γνωστό από την αρχαία δραματουργία, την *Εκάβη* του Ευριπίδη ή τις *Troades* του Σενέκα, ο Κρητικός ποιητής δεν αντλεί το υλικό του από τους αρχαίους (σε αντίθεση –όπως επισημαίνει– με την τραγωδία *Χριστός Πάσχω*ν όπου μεγάλο μέρος των λόγων της Θεοτόκου αντλούνται από την *Εκάβη*) και εξηγεί τον περιορισμένο ρόλο της Εκάβης με το γεγονός ότι ο Κρητικός δεν σχεδίαζε να συνθέσει τραγωδία αλλά ψυχαγωγικό ιντερμέδιο. «Κι η ψυχαγωγία στην περίπτωση τούτη δεν είχαν οι γεροντικοί θρήνοι, μα το θεαματικό σφάξιμο μιας παρθένας.» Έτσι καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ως έμμεσες μόνο πηγές του επεισοδίου μπορεί να θεωρηθούν η *Εκάβη* του Ευριπίδη και οι *Troades* του Σενέκα, καθώς και το 13ο βιβλίο των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων*, και ως άμεση κάποια ιταλική διασκευή των έργων αυτών· δηλαδή, όπως γράφει χαρακτηριστικά, ο ποιητής μπορεί να «βρήκε το υλικό του, μασημένο πια, σε καμμιάν ιταλική φυλλάδα».⁹³

Το 1977 η Rosemary Bancroft-Marcus συνεξέτασε το κρητικό ιντερμέδιο μόνο με την έμμετρη ιταλική μετάφραση του Anguillara και υπέδειξε τα χωρία του ιταλικού κειμένου (στρ. 151-156 και 163-164) στα οποία βασίστηκε ο Κρητικός ποιητής για τρεις ομιλίες: την ομιλία της σκιάς του Αχιλλέα, τον θρήνο της Πολυξένης, και το μοιρολόι της Εκάβης. Ωστόσο παρατηρεί ότι στο κείμενο αυτό ο ποιητής αναπτύσσει ελεύθερα το υλικό του –με αξιοσημείωτη τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα του Αγαμέμνονα και το «εξαιρετικά καλό εύρημά» του⁹⁴ να παρουσιάσει τον Πύρρο και όχι τον Κάλχαντα να θανατώνει την Πολυξένη–, ένδειξη του ότι γνώριζε πολύ καλά το επεισόδιο, ενώ η ελληνική μορφή των ονομάτων μαρτυρεί, σύμφωνα με την ίδια, επίδραση της παράδοσης του *Πολέμου της Τρωάδος*. Χαρακτηρίζει το ιντερμέδιο «μικρογραφία τραγωδίας αρκετά συγκινητικής και βαθυστόχαστης». Τέλος, βασιζόμενη σε παρατηρήσεις του Μ. Ι. Μανούσασκα και του Α. Vincent, αποκαθιστά τους προβληματικούς στίχους 20-22.⁹⁵

92 Στ. 1-20 (αρχικός διάλογος Αγαμέμνονα-Οδυσσέα), 53-82 (μονόλογος Αγαμέμνονα για τις συμφορές του Πριάμου), 83-124 (συνομιλία Αγαμέμνονα-Πολυξένης).

93 Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, 166-169.

94 Πράγμα που βέβαια δεν είναι εύρημα του Κρητικού δημιουργού, όπως θα αναφερθεί στην παρούσα μελέτη (κεφ. 2.4).

95 Rosemary Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 29-34.

Το 1991 [1997] στο ειδικό μελέτημά της για τα κρητικά ιντερμέδια η συγγραφέας παραθέτει περίληψη της υπόθεσης του ιντερμεδίου και σημειώνει ως πηγή του το χωρίο 13.144-177 της έμμετρης μετάφρασης του Anguillara. Ως προς τον μονόλογο του Αγαμέμνονα για την τραγικότητα των ανθρωπίνων, υποθέτει ότι μπορεί να βασίζεται στο άσμα 20.73 της *Gerusalemme liberata* ή στο βιβλίο 2.506-558 της *Αινειάδας*. Τέλος, λόγω της ελληνικής μορφής των ονομάτων των προσώπων, εικάζει ότι ο Κρητικός ποιητής γνώριζε τον Όμηρο από το πρωτότυπο (δηλαδή, όπως γράφει, όχι αναγκαστικά από τη δημώδη διασκευή του Νικολάου Λουκάνη), ενώ «ο τρόπος που χρησιμοποιεί τον χορό και η αίσθηση του τραγικού ήθους και διάνοιας υποδεικνύουν ότι είχε επίσης διαβάσει τους Έλληνες τραγικούς, ειδικά, ίσως, τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και την *Εκάβη* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη». ⁹⁶

Πολίταρχος και Νερίνα

Σύμφωνα με τον Μ. Ι. Μανούσακα, που πρώτος εξέδωσε το κείμενο του ιντερμεδίου, το 1947, η ατμόσφαιρά του γενικά (δάση, βοσκοί), η απλοϊκή συμβατικότητα του αλλά και τα φτιαχτά ονόματα των προσώπων δείχνουν πως το θέμα είναι παρμένο από τον φανταστικό κόσμο της ποιμενικής ποίησης. ⁹⁷

Με την άποψη του Μανούσακα συμφωνεί και ο Vincenzo Pecoraro, το 1972, ο οποίος συμπληρώνει ότι η μορφή της χαμένης στο δάσος Νερίνας καθώς και η διάσωσή της από τον αγαπημένο της Πολίταρχο ανακαλεί το επεισόδιο της Erminia ανάμεσα στους βοσκούς στο 7ο άσμα της *Gerusalemme liberata* του Tasso. Επιπλέον επισημαίνει ότι το όνομα της ηρωίδας είναι τασσιανής προέλευσης: Nerina ονομαζόταν η ευγενική νύμφη στον *Aminta* του Tasso. ⁹⁸

Το 1973 ο Αλέξης Σολομός διαπιστώνει ότι ο δραματικός αυτός μύθος έχει ποιμενικό χαρακτήρα μόνο ως προς το σκηνικό πλαίσιο και τα κοστούμια ή ακόμη και στην προφορά των πρωταγωνιστών. Εντούτοις ως προς το βαθύτερο αίσθημά του πρόκειται για αντι-αρκαδικό ιντερμέδιο. Η ατμόσφαιρά του δεν έχει καμία σχέση με αυτήν του ποιμενικού δράματος: η φύση και οι κάτοικοι παρουσιάζονται απειλητικοί. ⁹⁹ Έτσι ο μελετητής προτείνει ότι το ιντερμέδιο αυτό θα έπρεπε να το δούμε «ή σα μιαν αντίδραση στη μόδα του ποιμενικού παραδείσου, ή –αν πράγματι συνόδευε παράσταση του *Γύπαρη*, όπως θέλει το χειρόγραφο– σαν ένα σατιρικό επιμύθιο πάνω στο ιδεαλιστικό θέμα του έργου». ¹⁰⁰

96 Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 202, 216-217 (το απόσπασμα στη σ. 217).

97 Μ. Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», σ. 539-540.

98 V. Pecoraro, «Contributo allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 398 και σημ. 53.

99 Ωστόσο, και στα ποιμενικά δράματα εμφανίζεται η απειλητική για τους ήρωες μορφή, π.χ. στον *Aminta*, βλ. παρακάτω, κεφ. 2.5.

100 Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 159.

Το 1991 [1997] η Rosemary Bancroft-Marcus, βασιζόμενη στην επισήμανση του Pecoraro, εντοπίζει και εκείνη ομοιότητες του ιντερμεδίου με το επεισόδιο της πριγκίπισσας Erminia που δραπετεύει από τους απαγωγείς της και καταφεύγει σε ένα ζεύγος βοσκών και ντύνεται κι εκείνη βοσκοπούλα στο 7ο άσμα (στρ. 17-18) της *Gerusalemme liberata*, επισημαίνει όμως ότι η πλοκή του ιντερμεδίου είναι συναφής και με ένα ακόμη επεισόδιο του έπους, που περιλαμβάνεται στο 4ο άσμα (στρ. 43-49 και 73): εκεί, η Armida επινοεί την ιστορία της δήθεν προσπάθειας του θείου της να σφετεριστεί το βασίλειο του αδερφού του και πατέρα της Armida, παντρεύοντάς την με τον γιο του. Η Bancroft-Marcus παρατηρεί επίσης, επαναλαμβάνοντας παρατήρηση του Pecoraro, ομοιότητα ανάμεσα στα ονόματα Erminia και Νερίνα. Θεωρεί ότι το ιντερμέδιο είναι όντως μια ρομαντική ιστορία χωρισμού και ένωσης δύο ερωτευμένων, όπως έχουν γράψει ο Μανούσακας και ο Pecoraro, παρατηρεί όμως επιπλέον ότι το ιντερμέδιο είχε στόχο προπαγανδιστικό, δηλαδή ότι η ανικανότητα των βοσκών στα όπλα αποτελούσε δηκτικό σχόλιο στη μειωμένη μαχητική ικανότητα των ανθρώπων της κρητικής υπαίθρου αλλά και των Βενετών φεουδαρχών.¹⁰¹ Τέλος, θεωρεί ότι το ιντερμέδιο αυτό δεν γράφτηκε από τον Χορτάτση.¹⁰²

Πύραμος και Θίσβη (Πυράμος και Τίσβη)

Το 1971 ο Μ. Ι. Μανούσακας ανακοίνωσε το αποτέλεσμα της έρευνας που είχε αναθέσει στην R. Bancroft-Marcus για το ζήτημα των πηγών των μεταμορφωσιακών ιντερμεδίων, ότι όλα έχουν άμεση πηγή την ιταλική μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* από τον Anguillara, ανάμεσα σε αυτά και το εν λόγω ιντερμέδιο που ήταν ακόμη ανέκδοτο.¹⁰³

Δύο χρόνια αργότερα, ο Αλέξης Σολομός στη μελέτη του για το Κρητικό Θέατρο, αφού παραθέσει τη δομή του ιντερμεδίου, παρατηρεί την ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσα στη σκηνή επέμβασης της «αόρατης Φωνής» με την επέμβαση του Αγγέλου στη *Θυσία του Αβραάμ*¹⁰⁴ και της Αθούσας στη Β' πράξη της *Πανώριας*. Επιπλέον επισημαίνει την αίσια κατάληξη του μύθου σε αντίθεση με το τραγικό τέλος της ίδιας ιστορίας

101 Ωστόσο, η παραλληλία του επεισοδίου με όμοια ιταλικά κατά τον 17ο αιώνα αποδυναμώνει την εικασία της Bancroft-Marcus. Βλ. στην παρούσα μελέτη, κεφ. 2.5.

102 Rosemary Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 202 (όπου όμως η συγγραφέας σημειώνει ένα ανύπαρκτο στοιχείο της πλοκής στο τέλος του ιντερμεδίου, ότι δηλ. ο πατέρας της Νερίνας έχει πεθάνει κι έτσι το ζευγάρι θα κυβερνήσει μαζί τη χώρα· κάτι τέτοιο δεν αναφέρεται πουθενά στο κείμενο), 210. Νύξη στην ομοιότητα Erminia-Νερίνας είχε κάνει ήδη η Bancroft-Marcus και στο μελέτημά της «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 11 σημ. 12, χωρίς παραπομπή στη μελέτη του Pecoraro. Όσον αφορά το στοιχείο της στρατιωτικής προπαγάνδας στο ιντερμέδιο αυτό, η συγγραφέας, στη μελέτη της με τίτλο «Ιντερμέδια», σ. 211, υποθέτει ότι παρουσιάζεται και στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*.

103 Μ. Ι. Μανούσακας, «Εκθεσις Πεπραγμένων του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας κατά το έτος 1971», 308-309.

104 Βλ. *Η Θυσία του Αβραάμ*, Κριτική έκδοση, επιμ. Wim F. Bakker – Arnold F. van Gemert, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 1996, σ. 197 (στ. 941 κ.ε.).

στον Σαίξπηρ [στην παράσταση που παρεμβάλλεται στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*] και τονίζει: «Η ομοιότητα πάντως των δυο ιντερμεδίων δεν μας αφίνει αδιάφορους. Φυσικά, ούτε ο συγγραφέας του κρητικού Πυράμου διάβαζε Σαίξπηρ, ούτε ο Σαίξπηρ κρητική ποίηση. Η σύμπτωση μαρτυράει τη χρήση κοινής πηγής, μα και το γενικό πνεύμα της εποχής».¹⁰⁵

Το 1977, η Rosemary Bancroft-Marcus στο εκτενές μελέτημά της για την πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων αποδεικνύει ότι πρότυπο και για το ιντερμέδιο αυτό αποτέλεσε ο περίφημος μύθος που περιλαμβάνεται στις *Μεταμορφώσεις* στην έμμετρη μετάφραση του Giovanni Andrea dell'Anguillara,¹⁰⁶ επαληθεύοντας την εικασία του Μανούσακα.¹⁰⁷ Αρχικά, από την παράλληλη λεπτομερή εξέταση του μονολόγου του Πύραμου στο λατινικό κείμενο, στις ιταλικές μεταφράσεις του (Agostini, Dolce, Anguillara) και στο κρητικό ιντερμέδιο, η συγγραφέας διαπιστώνει ότι ο Κρητικός ποιητής βασίζεται στο κείμενο της ιταλικής μετάφρασης του Anguillara για τη σύνθεση μεγάλου μέρους του κειμένου του, και παραθέτει παράλληλα τα δύο κείμενα για να φανεί ευκρινέστερα η εξάρτηση του Κρητικού από τον Ιταλό διασκευαστή.¹⁰⁸ Στη συνέχεια εξετάζει συγκριτικά τη δομή των δύο κειμένων και παραθέτει τα χωρία του Anguillara που περιλαμβάνουν τις (θρηνητικές) ομιλίες του Piramo και της Tisbe στα οποία βασίζεται η σύνθεση της αντίστοιχης ομιλίας στο κρητικό κείμενο.¹⁰⁹

Το 1991 [1997] η ίδια στο ειδικό μελέτημά της για τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου παραθέτει περίληψη της υπόθεσης του ιντερμεδίου και σημειώνει ως πηγή του το χωρίο 4.31-145 της έμμετρης μετάφρασης των *Μεταμορφώσεων* από τον Anguillara, και πιθανότατα το χωρίο 19.110-113 της *Gerusalemme liberata* του Tasso για τη σκηνή της θεραπείας του Πύραμου με κρητικό δίκταμο. Υποστηρίζει επίσης ότι «η πολύ κρητική αίσια έκβαση [του ιντερμεδίου, σε αντίθεση με την κατάληξη της ιστορίας όπως τη διηγείται ο Οβίδιος και τη μεταφράζει ο Anguillara] ίσως ήταν πειραματισμός στο νέο είδος της *tragedia di lieto fine* που είχε επινοήσει ο Giraldi, του οποίου η τραγωδία *Altile*, μια διασκευή με αίσιο τέλος της *Orbecche*, ήταν γνωστή στον Χορτάτση».¹¹⁰

Στο μελέτημά του για τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματουργία (1997) ο Βάλτερ Πούχνερ σημειώνει την ομοιότητα ως προς την παραλληλία των καταστάσεων που παρατηρεί στο ιντερμέδιο αυτό και στην *Ερωφίλη*. Τονίζει όμως ότι υπάρχει «μια δια-

105 Α. Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 155-157 (το απόσπασμα στη σ. 157).

106 Βλ. R. Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 14-18, 35-37.

107 Βλ. Μ. Ι. Μανούσακας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 321-322.

108 R. Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 12-18.

109 Ό.π., 15-17 και 36-37 αντίστοιχα.

110 R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 202-203 και 213-214. Για την πιθανή επίδραση της τραγωδίας *Altile* στην *Ερωφίλη* του Χορτάτση βλ. στην ίδιας, Georgios Chortatsis, *16th century Cretan playwright: a critical study*, University of Oxford 1978 (διδακτορική διατριβή), σ. 143-144. Ωστόσο, δεν πρόκειται για πειραματισμό του Κρητικού δημιουργού, αλλά στοιχείο που ήδη απαντά σε ιταλικά παράλληλα. Βλ. στο δεύτερο μέρος της παρούσας Εισαγωγής.

φορά στο ύφος, γιατί η τραγικότητα στο ιντερμέδιο αυτό λειτουργεί σχεδόν παροδικά». ¹¹¹

Περσέας και Ανδρομέδα (Περσέος και Αντρόμετα)

Το 1971 ο Μ. Ι. Μανούσακας παρουσιάζει το πόρισμα της Rosemary Bancroft-Marcus, ότι άμεση πηγή και του ιντερμεδίου αυτού είναι η ιταλική μετάφραση των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων* από τον Giovanni Andrea dell'Anguillara. ¹¹²

Ο Αλέξης Σολομός το 1973 παραθέτει περίληψη της ιστορίας και τονίζει αφενός ότι το «θεριό» που εμφανίζεται στη σκηνή είναι κοινό στοιχείο σε αρκετά ιντερμέδια –«μόνιμος θεατρίνος του θιάσου»– και αφετέρου υποθέτει ότι η πάλη του Περσέα με το θηρίο θα ήταν μια «βουβή παντομίμα –μια μορέσκα– που συνοδεύεται από μουσική». ¹¹³

Το 1977, η Bancroft-Marcus στο μελέτημά της για την πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων δημοσίευσε το πόρισμα της έρευνας που της είχε ανατεθεί από τον Μανούσακα· απέδειξε ότι πρότυπο και για το ιντερμέδιο αυτό αποτέλεσε ο μύθος του Περσέα που περιλαμβάνεται στο ποίημα του Οβιδίου *Μεταμορφώσεις* (4.662-762) στην έμμετρη μετάφραση του Anguillara, ¹¹⁴ επιβεβαιώνοντας έτσι την υπόθεση που είχε εκφράσει νωρίτερα ο Μανούσακας, ο οποίος αναφέρει το ιστορικό των σχετικών ερευνών στην ανακοίνωσή του του 1991. ¹¹⁵

Από την παράλληλη εξέταση του ιταλικού κειμένου και του κρητικού ιντερμεδίου η Bancroft-Marcus διαπίστωσε ότι ο Κρητικός ποιητής βασίζεται στις στροφές 418-420, 413 και 423 της ιταλικής μετάφρασης για τη σύνθεση των στίχων 7-16, 25-28 και 41-46 αντίστοιχα, ενώ η δομή των δύο κειμένων που παρατίθεται σε σχετικό πίνακα δείχνει πώς διαφοροποιείται το κρητικό κείμενο όσον αφορά την εξέλιξη της πλοκής και τον διάλογο μεταξύ των πρωταγωνιστών. ¹¹⁶ Η ίδια ερευνήτρια, 1991 [1997], παρέθεσε περίληψη της υπόθεσης του ιντερμεδίου και σημείωσε ως πηγή του το χωρίο 4.411-444 της έμμετρης μετάφρασης του Anguillara. ¹¹⁷

111 Β. Πούχνερ, «Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματουργία», σ. 238 σημ. 24, όπου επίσης σημειώνει: «Επιφυλάσσομαι να εκθέσω λεπτομερέστερα και άλλα σημεία εξάρτησης», έκτοτε όμως δεν έχει επανέλθει στο θέμα αυτό. Πβ., ενδεικτικά, το ιντερμέδιο με τα χωρία Β 147-158 και Ε 439-524 της *Ερωφίλης*. Για την ομοιότητα του εν λόγω ιντερμεδίου με σκηνές της Β' πράξης της *Πανόριας*, βλ. παρακάτω, σ. 401-402.

112 Μ. Ι. Μανούσακας, «Εκθεσις Πεπραγμένων του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας κατά το έτος 1971», 308-309.

113 Α. Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 154.

114 Βλ. R. Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 37-39.

115 Βλ. Μ. Ι. Μανούσακας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 321-323. Βλ. και προηγουμένως, σ. 20.

116 R. Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 37-39.

117 R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 203.

Η Κρίση του Πάρη

Το 1973 ο Αλέξης Σολομός θεωρεί τη μικρή έκταση του κειμένου ένδειξη ότι το ιντερμέδιο «σκαρώθηκε βιαστικά για κάποια παράσταση». Παρατηρεί ότι δεν έχει σχέση με το δεύτερο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου* όπου διαδραματίζεται επίσης η Κρίση του Πάρη, αλλά απλώς ακολουθεί και αυτό αρκετά συμβατικά το πασίγνωστο μυθολογικό επεισόδιο, με τη διαφορά ότι, αντίθετα με το ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου*, τα ονόματα των προσώπων παρατίθενται με τον ιταλικό τους τύπο (Γιουνόνε, Πάλλαντε, Βένερε, Μερκούριος) εκτός από το όνομα του Διός («Ζευς»). Εξάλλου, επισημαίνει, η Κρίση του Πάρη αποτελεί το θέμα πάμπολλων ιταλικών ιντερμεδίων (χωρίς όμως να αναφέρει συγκεκριμένα παραδείγματα).¹¹⁸

Το 1991 ο εκδότης του ιντερμεδίου Μ. Ι. Μανούσακας θεωρεί ότι για τη σύντομη αυτή σύνθεση δεν είναι δυνατόν να αναζητηθεί πρότυπο.¹¹⁹ Την ίδια χρονιά η R. Bancroft-Marcus διατυπώνει την άποψη ότι το σχηματικό αυτό «σενάριο» (όπως το χαρακτηρίζει) της Κρίσης του Πάρη, το οποίο παραθέτει συνοπτικά, θα μπορούσε να είναι επτανησιακό, ίσως περίληψη του δεύτερου ιντερμεδίου του *Φορτουνάτου* που έχει το ίδιο θέμα.¹²⁰

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΣΤΑΘΗ

Η απελευθέρωση αιχμάλωτης χριστιανής από Τούρκους (ή: Το ιντερμέδιο της μορέσκας) • Η πρεσβεία των Ελλήνων ενώπιον του Πριάμου (ή: Το ιντερμέδιο του Πριάμου)

Τα δύο ιντερμέδια της κωμωδίας *Στάθης* πρωτοεκδόθηκαν από τον Κ. Ν. Σάθα μαζί με το κείμενο της κωμωδίας το 1878¹²¹ και επανεκδόθηκαν στη μελέτη του για το Κρητικό Θέατρο την επόμενη χρονιά.¹²² Στην εισαγωγή της μελέτης του αυτής ο μελετητής και εκδότης διαπιστώνει ότι τα δύο κείμενα, που, κατά τον ίδιο, αντικαθιστούν το μέρος του Χορού, είναι διαφορετικά μεταξύ τους ως προς το θέμα. Βασιζόμενος στην υπόθεση του πρώτου ιντερμεδίου, την αιχμαλωσία χριστιανής κόρης από Τούρκους

118 Α. Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, 160-161, 221.

119 Μ. Ι. Μανούσακας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 321.

120 Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», 196, 203.

121 Ο Στάθης. *Κρητική κωμωδία, νυν πρώτον εκδιδόμενη εκ χειρογράφου της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης* υπό Κ. Ν. Σάθα, Εν Βενετία, Τύποις Φοίνικος, 1878. Μετά τη σελίδα τίτλου αναγράφεται η σημείωση: «Η παρούσα κωμωδία αντιγραφείσα εκ χειρογράφου της ενταύθα Μαρκιανής βιβλιοθήκης εποιήθη κατά πάσαν πιθανότητα περί το 1650 υπό τινος Κρητός Φόλα». Περισσότερα περί την υπόθεση απόδοσης της γραφής της κωμωδίας στον υπηρέτη Φόλα, υπηρέτη του Στάθη, που απαγγέλλει τον επίλογο της κωμωδίας, βλ. στον ίδιο, *Κρητικόν Θέατρον* (βλ. επόμενη σημείωση), σ. κ'.

122 Κ. Ν. Σάθας, *Κρητικόν Θέατρον ή Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων*, α' έκδ. Βενετία 1879· ανατύπωση Αθήνα 1963, 124-126 και 143-148.

πολιορκητές της πατρίδας της και την απελευθέρωσή της από Κρήτες στρατιώτες, υποστήριξε ότι το κείμενο αυτό αναφέρεται σε επεισόδιο που συνέβη κατά τη μακρά οθωμανική πολιορκία της Κρήτης – δηλ. μεταξύ των ετών 1648-1669–, στοιχείο που συνέδεσε και με τη χρονολόγηση του ιντερμεδίου αλλά και με τη χρονολόγηση σύνθεσης της κωμωδίας στην ίδια αυτή περίοδο της κρητικής ιστορίας – θεωρώντας δεδομένο ότι το κείμενο γράφτηκε από τον συγγραφέα της κωμωδίας ειδικά για αυτήν. Παρατηρεί επίσης ότι οι Χοροί (Τούρκων και Κρητικών) εκτελούν τη λεγόμενη «Μορέσκα με άρμα [= όπλο]», την «διά πυρριχίου ορχήσεως συμπλοκή δύο αντιπάλων χορών», όπως παρόμοια και ο Χορός στο τρίτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*. Όσον αφορά το δεύτερο ιντερμέδιο, στο οποίο δραματοποιείται επεισόδιο του Τρωικού πολέμου, θεώρησε ότι αποτελεί μίμηση ομόθεμου ιταλικού κειμένου, πράγμα που υποδεικνύεται από τον τρόπο μεταγραφής στα ελληνικά των ονομάτων των προσώπων. Το γεγονός ότι τα δύο ιντερμέδια του *Στάθη* έχουν διαφορετικό το καθένα θέμα καθώς και μικρότερη έκταση σε σχέση με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* – τα οποία, λόγω ενιαίας υπόθεσης και μεγάλης έκτασης θα ήταν κατά την άποψη του Σάθα κουραστικά για το θεατρικό κοινό– οδήγησε τον μελετητή στο συμπέρασμα ότι τα απλοποιημένα ιντερμέδια του *Στάθη* είναι μεταγενέστερα.¹²³

Την άποψη του Σάθα, ότι το θέμα του πρώτου ιντερμεδίου αποτελεί ένδειξη ασφαλούς χρονολόγησης του χρόνου συγγραφής και του ιντερμεδίου και της κωμωδίας, υιοθέτησαν αργότερα και άλλοι μελετητές, ο Στ. Ξανθουδίδης το 1921, ο Μ. Βάλας το 1931, ο Ι. Μαυρογορδάτος το 1928, ο Γ. Μ. Βαλέτας και ο Η. Π. Βουτιεριδής το 1933.¹²⁴

Ωστόσο, το 1947, ο Μ. Ι. Μανούσακας υποστήριξε πειστικά ότι το πρώτο ιντερμέδιο – που δεν αποδεικνύεται από πουθενά ότι προέρχεται από τον συγγραφέα της κωμωδίας ή, επιπλέον, ότι γράφτηκε ειδικά για αυτήν– δεν αναφέρεται σε πραγματικό ιστορικό γεγονός σύγχρονο με την εποχή παράστασης της κωμωδίας με την οποία παραδίδεται. Σύμφωνα με τον Μανούσακα, α) σε κανένα σημείο του κειμένου δεν γίνεται λόγος για την πολιορκία του Κάστρου ή της Κρήτης από τους Τούρκους· β) είναι ιστορικά εξακριβωμένο ότι κατά την πολιορκία δεν έλαβε μέρος ο σουλτάνος Ιμπραήμ (1600-1648) ούτε ο διάδοχός του ο Μεχμέτ Δ' (1648-1687), και συνεπώς η αναφορά ενός εκ των πρωταγωνιστών Τούρκων ότι ο βασιλιάς τους ως επικεφαλής του στρατού θα κυριέψει την πατρίδα της αιχμάλωτης χριστιανής δεν αφορά το γεγονός της πολιορκίας του Χάνδακα· γ) αλλά και η αναφορά της χριστιανής κόρης ότι επίκειται η κατάληψη της χώρας της από τις τουρκικές δυνάμεις θα προκαλούσε φόβο και αγωνία στους

123 Ό.π., κ', πη'-πθ'.

124 Οι παραπομπές οφείλονται στο Μ. Ι. Μανούσακα, «Ζητήματα του “Κρητικού Θεάτρου”», *Κρητικά Χρονικά*, 1 (1947) 58-59 [= Κ. Ν. Σάθας, *Κρητικόν Θέατρον*, Βενετία 1879, σ. κ'· Στ. Ξανθουδίδης, στο περ. *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, 2 (1921) 71· Μ. Valsa, *Le Théâtre Crétois au XVIIe siècle*, ανάτυπο από το περ. *Acropole, revue du monde hellénique*, juillet-septembre 1931, σ. 18 και σ. 10· Γ. Μ. Β(αλέτας) στην *MEE*, τ. 22 (1933) σ. 272· Η. Π. Βουτιεριδής, *Σύντομη Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (1000-1930)*, Αθήνα 1933, σ. 225· πβ. John Mavrogordato, «The Greek Drama in Crete in the seventeenth century», *Journal of Hellenic Studies*, 48 (1928) 86 σημ. 29].

θεατές, αφού αυτό αναπόφευκτα θα δημιουργούσε δυσάρεστους συνειρμούς σχετικά με την τύχη της δικής τους πατρίδας· εξάλλου η μορέσκα, είδος θεάματος που παρίστανε μονομαχία ανάμεσα σε χριστιανούς και Τούρκους, ήταν συνήθης στο ιταλικό δράμα ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα, και χωρίς να αναφέρεται σε συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός. Βάσει των παρατηρήσεων αυτών συμπεραίνει λοιπόν ο Μανούσακας ότι το ιντερμέδιο βασίζεται στο τυποποιημένο θέαμα της μορέσκας που απαντά την ίδια εποχή στο ιταλικό θέατρο και ειδικότερα στα ιντερμέδια.¹²⁵

Στην έκδοσή του της *Πανώριας*, το 1940, ο Εμμανουήλ Κριαράς παρατηρεί, στην κατακλείδα της Εισαγωγής του, ότι τα δύο ιντερμέδια του *Στάθη* είναι άσχετα μεταξύ τους, και θεωρεί πιθανό το πρώτο ιντερμέδιο να αποτελούσε σκηνή άλλου δράματος από το οποίο αποσπάστηκε και προστέθηκε στην κωμωδία από τον αντιγραφέα του χειρογράφου, δεν απορρίπτει όμως και την υπόθεση να γράφτηκε από τον ίδιο τον συγγραφέα του *Στάθη*.¹²⁶

Το 1960, ο Μ. Βάλσας στο σχετικό κεφάλαιο της μελέτης του για το νεοελληνικό θέατρο παρατηρεί κι εκείνος ότι τα δύο ιντερμέδια του *Στάθη* είναι διαφορετικά μεταξύ τους και ξεχωριστά έργα, και παραθέτει συνοπτικά το θέμα κάθε ιντερμεδίου: το μεν πρώτο γράφει ότι έχει ένα θέμα επικαιρότητας για τους συγχρόνους Κρητικούς, μια σύγκρουση με Τούρκους, θέμα που έδινε αφορμή για την παρουσίαση χορού, εν προκειμένω του πολεμικού μπαλέτου· εξετάζει επίσης τον αβέβαιο όρο μορέσκα. Το δεύτερο, «πολύ πιο αδιάφορο, ανακαλούσε την Τρωική εποποιία»· αφού όμως δεν περιέχει χορούς, «αδυνατούμε –γράφει– να αντιληφθούμε ακριβώς το είδος διασκέδασης που αποτελούσε το ιντερμέδιο αυτό». Υποθέτει λοιπόν, λόγω και του «αριστοκρατικού» ύφους του ιντερμεδίου, ότι πρόκειται για μετάφραση αποσπάσματος από άγνωστο ή απολεσμένο θεατρικό έργο που εκείνη την εποχή είχε σημειώσει επιτυχία, πιθανότατα ιταλικό όπως υποδηλώνουν οι μεταγραφές των μυθολογικών ονομάτων στην ιταλική τους μορφή. Κρίνει ότι ως προς το ύφος, τα ήθη και τους χαρακτήρες των προσώπων του ιντερμεδίου, ο συγγραφέας του «ζωντάνεψε με ακρίβεια για τη σκηνή τις μυθολογικές μορφές της Αρχαιότητας». Υποστηρίζει ότι είναι αδύνατον να αποφανθεί κανείς εάν ανήκαν στον ίδιο τον συγγραφέα της κωμωδίας ή εάν είχαν γραφτεί από άλλον συγγραφέα και χρησίμευαν για τις παραστάσεις και άλλων έργων εκτός από τον *Στάθη*.¹²⁷

Το 1972 ο V. Pecoraro, παραπέμποντας στην ανάλυση του Μανούσακα, υποστήριξε ότι το πρώτο ιντερμέδιο εντάσσεται στην παράδοση της μυθιστορίας και της ιπποτικής ποίησης και ότι αποτελεί αναμφισβήτητη επινόηση (συμβατική ιστορία) του ποιητή, χωρίς καμιά αναφορά σε σύγχρονά του γεγονότα. Αναφέρει μάλιστα ως παράδειγμα παρουσίας παρόμοιου θέματος ένα χορόδραμα που παίχτηκε στη Φλωρεντία το 1614. Επισημαίνει επιπλέον ότι επιβεβαίωση του συμβατικού του χαρακτήρα αποτελεί ο λόγος του Τούρκου κατακτητή όπου εντοπίζεται η σύγκριση της ιδέας της σκλαβιάς της κοπέλας με τη σκλαβιά του έρωτα, στον οποίο είναι υποταγμένος εκείνος. Όσον

125 Μ. Ι. Μανούσακας, «Ζητήματα του Κρητικού Θεάτρου», 59-63.

126 Γύπαρις. *Κρητικόν δράμα*, Πηγαί-κείμενον υπό Εμμανουήλ Κριαρά, Αθήνα 1940, σ. 139-140.

127 Μ. Βάλσας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, σ. 176-178.

αφορά το δεύτερο ιντερμέδιο, διαπιστώνει απλώς ότι παρουσιάζει παρόμοια σκηνή με εκείνη του τρίτου ιντερμεδίου του *Φορτουνάτου* (στ. 116 κ.ε.).¹²⁸

Το 1973 ο Αλέξης Σολομός διαπιστώνει κι εκείνος ότι τα δύο ιντερμέδια είναι άσχετα το ένα από το άλλο. Σχετικά με το πρώτο ιντερμέδιο, θεωρεί ότι πρόκειται για μια βιαστική διασκευή ευρύτερης σύνθεσης, καθώς, όπως παρατηρεί, «οι 22 αρχικοί στίχοι υπόσχονται μια κάποια συναισθηματική ανάπτυξη του θέματος [...] που ευθύς ξεφτίζει στη συνηθισμένη διαλογική προετοιμασία της μορέσκας και στ' απότομο τέλος»· ακολουθώντας την άποψη του Μανούσακα, απορρίπτει την υπόθεση ότι το κείμενο σχετίζεται με την πολιορκία του Χάνδακα και υποστηρίζει ότι δεν ανήκει ιστορικά στις Σταυροφορίες αλλά αναφέρεται σε κάποια χριστιανοτουρκική σύγκρουση νεότερης εποχής που αντανακλά τον φόβο της μακραίωνης τουρκικής απειλής. Ως προς το δεύτερο ιντερμέδιο διαπιστώνει και αυτός ότι ο δραματουργός δεν βασίζεται στον Όμηρο αλλά σε κάποιο ομόθεμο λατινικό ή ιταλικό κείμενο. Παρατηρεί ότι η αντίδραση του Πριάμου στα γεγονότα διαφέρει σε σχέση με τη στάση του Τρωαδίτη βασιλιά, σύμφωνα με όσα πληροφορεί ο Έκτορας, στο τρίτο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου*, πράγμα που μαρτυρεί διαφορετικό συγγραφέα. Κρίνει ότι το ιντερμέδιο αυτό, που δεν περιέχει θεαματικά στοιχεία, π.χ. μορέσκα ανάμεσα σε Τρώες και Έλληνες, αλλά δίνει ιδιαίτερο βάρος στη σκιαγράφηση χαρακτήρων καθώς και στη σύνθεση των διαλόγων και της επιχειρηματολογίας, είναι μάλλον ένα «μικροσκοπικό ψυχολογικό δράμα, παρά ψυχαγωγικό ιντερμέδιο με την ιταλική έννοια».¹²⁹

Το 1976, η Lidia Martini εξέδωσε την κωμωδία *Στάθης* μαζί με τα ιντερμέδια που τίθενται στην έκδοσή της ανάμεσα στις πράξεις, δέχεται την άποψη του Μανούσακα που αντικρούει την αβάσιμη υπόθεση του Σάθα, δεν κάνει όμως λόγο για πιθανά πρότυπα ή πηγές των θεμάτων τους, παραλείποντας να κάνει αναφορά στην επισήμανση του Pecoraro. Στη σύντομη ενότητα που περιλαμβάνει στην Εισαγωγή της και επιγράφεται «Το πρόβλημα των Ιντερμεδίων», η Martini παρατηρεί ότι σε σύγκριση με τα ιντερμέδια των άλλων κρητικών δραμάτων «τα δύο ιντερμέδια του *Στάθης* είναι άσχετα το ένα με τ' άλλο και πολύ διαφορετικά», όχι μόνο ως προς το θέμα, αλλά και ως προς την έκταση, γι' αυτό συμπεραίνει ότι ο ανώνυμος διασκευαστής της κωμωδίας τα ανέσυρε αδιακρίτως από ένα υφιστάμενο ρεπερτόριο ιντερμεδίων και τα ενέθεσε στα διαλείμματα των τριών πράξεων της (συντομευμένης) κωμωδίας. Παρ' όλα αυτά, εκδίδει τα κείμενα αυτά εφόσον, όπως λέει, παραδίδονται στο χειρόγραφο μαζί με το κείμενο της κωμωδίας, θεωρώντας όμως «περιττό να επιχειρήσει εξέταση του στιλ και του χαρακτήρα τους».¹³⁰

128 Βλ. V. Pecoraro, «Contributo allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 398-399.

129 Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 159, 164-165, 179.

130 Βλ. *Στάθης. Κρητική κωμωδία*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο Lidia Martini, Θεσσαλονίκη 1976 [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 3], 22. Η Martini παρατηρεί ότι η έκταση του Ιντερμεδίου της μορέσκας, 48 στίχοι, είναι πολύ περιορισμένη και δυσανάλογη συγκριτικά με τα σωζόμενα ιντερμέδια των έργων του Κρητικού Θεάτρου· ωστόσο, δεν λαμβάνεται υπόψη ότι το Ιντερμέδιο της Κρίσης του Πάρη που συνδέεται με την *Πανώρια* και τον *Κατσούρμπο* εκτείνεται σε μόλις 34 στίχους. [Σημειώνω εδώ ότι στα ιταλικά δράματα παρατηρείται συχνά

Το 1991 [1997] η Rosemary Bancroft-Marcus αναφερόμενη στο πρώτο ιντερμέδιο (Ιντερμέδιο της Μορέσκας) κρίνει ότι πρόκειται για «εξαιρετο κομμάτι». Παραθέτει περίληψη της πλοκής, σημειώνει ότι η πηγή του είναι άγνωστη και παρενθετικά διατυπώνει το ερώτημα εάν ανάγεται χρονικά στην περίοδο της τουρκικής πολιορκίας της Κρήτης.¹³¹ Ως πηγή του δεύτερου ιντερμεδίου σημειώνει γενικά την παράδοση του Τρωικού πολέμου, και στη συνέχεια παραθέτει συνοπτικά την υπόθεση του κειμένου.¹³²

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟΥ

Τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου* εκδόθηκαν πρώτη φορά από τον Στέφανο Ξανθουδίδη το 1922 μαζί με το κείμενο της κωμωδίας.¹³³ Κατά τον Ξανθουδίδη, αυτές οι «εμβόλιμοι πράξεις ή σκηναί παρεμβαλλόμενοι μεταξύ των πράξεων του κυρίου δράματος» μιμούνται τα αντίστοιχα ιταλικά που «επέχουσι... την θέσιν των χορικών ασμάτων εν τω αρχαίω δράματι». Παρατηρεί ότι δεν συνδέονται θεματικά με το κύριο θεατρικό έργο και έχουν υπόθεση «ειλημμένην εκ της αρχαίας μυθολογίας και της μυθικής ιστορίας». Αφού παραθέτει συνοπτικά την υπόθεση των κειμένων θεωρεί ότι αυτά γράφτηκαν από τον Φόσκολο –αφού διαπιστώνει ότι «κατά το ύφος, και την γλώσσαν και την γραφήν» δεν διαφέρουν από το κείμενο της κωμωδίας– αμέσως μετά τη συγγραφή της κωμωδίας και με προορισμό να παιχτούν ανάμεσα στις πράξεις της κωμωδίας (παρότι στο χειρόγραφο είναι γραμμένα μετά το κείμενο της κωμωδίας) «χάριν ποικιλίας και προς ψυχαγωγίαν των θεατών», ιδίως με τη μορέσκα («ξίφομαχία ρυθμική μετά χορού και πιθανώς και μετά μουσικής») που περιλαμβάνεται στα δύο τελευταία ιντερμέδια.¹³⁴

Το 1960, ο Μ. Βάλσας θεωρεί ότι η ομάδα των τεσσάρων ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου* συνιστούσε «ξέχωρο έργο» και παραθέτει συνοπτικά το θέμα τους. Παρατηρεί «την επιδέξια κλιμάκωση του δραματουργικού και χορογραφικού ενδιαφέροντος» των κειμένων αυτών, εκ των οποίων το τέταρτο αποτελεί «από μόνο του πλήρες θέαμα». Θεωρεί, λόγω του ύφους των κειμένων, ότι και αυτά ήταν γραμμένα από τον Φόσκολο, υπόθεση που ενισχύεται από το γεγονός ότι το χειρόγραφο του έργου είναι αυτόγραφο του Βενετοκρητικού συγγραφέα. Συμφωνεί με τον Ξανθουδίδη ότι συντέθηκαν μετά

μεγάλη διαφορά στην έκταση στην ίδια ομάδα ιντερμεδίων ενός έργου.] Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα πραγμάτευσης ενιαίου θέματος στο πλαίσιο μιας ομάδας ιντερμεδίων αναφέρει την περίπτωση του *Κατσούρμπου*, πράγμα βέβαια που δεν ισχύει.

131 R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 196, 203.

132 Bancroft-Marcus, ό.π., σ. 203.

133 *Μάρκον Αντωνίον Φωσκόλου (1669), Φορτουνάτος*, κωμωδία ανέκδοτος, το πρώτον εκ του αυτογράφου του ποιητού εκδομένη υπό Στεφ. Ξανθουδίδου, Αθήνα: Ελευθερουδάκης, 1922, σ. 183-218. Πριν από τον Ξανθουδίδη, ο Κ. Ν. Σάθας, *Κρητικόν Θέατρον...*, το 1879, είχε εκδώσει μόνο ένα μέρος από τη Β' πράξη της κωμωδίας, Β 1-12, 17-20, 23-26, 31-34, 39-40, 51-66, σ. κδ'-κστ', «ιδιά την μεγάλην του Φωσκόλου αθυροστομίαν», όπως σημειώνει ο Ξανθουδίδης στην Εισαγωγή της δικής του έκδοσης, σ. 5.

134 *Μάρκον Αντωνίον Φωσκόλου (1669) Φορτουνάτος*, ό.π., σ. 14-15, 16.

την κωμωδία, ενώ αντιγράφηκαν χωριστά στο χειρόγραφο για να διευκολύνουν την ανάγνωση. Τέλος, κρίνει ατέλειες της έκδοσης Ξανθουδίδη όσον αφορά τη μεταγραφή του κειμένου που παραδίδεται στο χειρόγραφο γραμμένο με λατινικούς χαρακτήρες.¹³⁵

Το 1972 ο Vincenzo Pecoraro στη μελέτη του για τους προλόγους και τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου υπέδειξε ως πηγή των δύο πρώτων ιντερμεδίων το δεύτερο άσμα (στρ. 40-179) από το εκτενές αφηγηματικό ποίημα *Adone* του Giambattista Marino, στο οποίο περιλαμβάνεται το επεισόδιο του μήλου της Έριδος και της Κρίσης του Πάρη.¹³⁶ Ο Pecoraro επισημαίνει γενικές αναλογίες όχι μόνο όσον αφορά την εξέλιξη της πλοκής αλλά και αξιοσημείωτες φραστικές συμπτώσεις ιδιαίτερα στα εξής χωρία: α) ο λόγος του Ερμή στους στίχους 7-26 του δεύτερου ιντερμεδίου αποτελεί παράφραση του λόγου του Mercurio στο *Adone*, 2.74-75· β) η απάντηση του Πάρη στους στίχους 27-40 του δεύτερου ιντερμεδίου αντιστοιχεί στο *Adone*, 2.77-80· γ) οι ομιλίες των θεαίνων ενώπιον του Πάρη στους στίχους 59-128 του δεύτερου ιντερμεδίου αντιστοιχούν στο *Adone*, 2.85-108. Επιπλέον, ο Ιταλός μελετητής σημειώνει αναλογίες που παρουσιάζουν τα ιντερμέδια με προγενέστερα κρητικά δράματα και ιντερμέδια. Συγκεκριμένα: α) ο τρόπος που οι τρεις θεές αυτοπαρουσιάζονται στο πρώτο (κυρίως 59-128) και στο δεύτερο ιντερμέδιο είναι σχεδόν ταυτόσημος με τον τρόπο που αυτοσυστήνονται ανάλογα πρόσωπα στους προλόγους· για παράδειγμα, οι στίχοι 105-118 του δεύτερου ιντερμεδίου αντιστοιχούν στον πρόλογο της Αφροδίτης, ιδίως στ. 31 κ.ε., κείμενο που βρίσκεται αντιγραμμένο στο Νανιανό χειρόγραφο ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου*.¹³⁷ β) ο διάλογος Πάρη-Ελένης στο τρίτο ιντερμέδιο θυμίζει ως προς το ύφος τον διάλογο Ρινάλδου-Αρμίδας στο πρώτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*. γ) δομική αναλογία παρουσιάζουν οι συγκρούσεις σε μορφή μορέσκας στο τρίτο και τέταρτο ιντερμέδιο και στο τρίτο και τέταρτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*. δ) τα “οπτικοακουστικά” εφέ που χρησιμοποιούνται στη σκηνοθεσία της εμφάνισης της Αφροδίτης στο τρίτο ιντερμέδιο (διδασκαλία μετά στ. 90), και της σκηνής της άλωσης της Τροίας στο τέταρτο ιντερμέδιο (διδασκαλία μετά στ. 150) είναι όμοια με αυτά που απαντούν και σε άλλα κρητικά ιντερμέδια [βλ. π.χ. την καταληκτική σκηνή του ιντερμεδίου «Γλαύκος και Σκύλλα», και δεύτερο ιντερμέδιο *Ερωφίλης*, διδασκαλία μετά στ. 166]· ε) η σκηνή που διαδραματίζεται στο τελευταίο μέρος του τρίτου ιντερμεδίου (στ.

135 Μ. Βάλας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, σ. 184-187.

136 Ο V. Pecoraro, «Contributo allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 400-401 σημ. 56 αναφέρει ότι μέχρι τότε δεν είχε γίνει σύνδεση του ονόματος του Marino με την κρητική ποίηση. Εκτός από την άμεση ή έμμεση επίδραση του Ιταλού ποιητή στον δραματουργό των ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου* υποστηρίζει ότι το ποίημα *Adone*, και συγκεκριμένα το 20ό άσμα, στρ. 251-397, όπου περιλαμβάνεται περιγραφή torneo, επηρέασε τον ποιητή του *Ερωτοκρίτου* στη σύνθεση του δεύτερου μέρους όπου διαδραματίζεται η γκιόστρα. (Ωστόσο, ο ποιητής του *Ερωτοκρίτου* φαίνεται να βασίστηκε σε κείμενο παλαιότερου Ιταλού ποιητή. Για το θέμα ετοιμάζω ξεχωριστή μελέτη.)

137 Η ομοιότητα είχε επισημανθεί νωρίτερα από τον Gareth Morgan στη μελέτη του «Three Cretan manuscripts», *Κρητικά Χρονικά*, 8 (1954) 69-71 (παράθεση του κειμένου του Προλόγου και μέρος της ομιλίας της Αφροδίτης [στ. 100-118] στο δεύτερο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου*).

116 κ.ε.) είναι όμοια με την υπόθεση του «Ιντερμεδίου του Πριάμου» της κωμωδίας *Στάθης*.¹³⁸

Το 1973, ο Αλέξης Σολομός στο βιβλίο του για το Κρητικό Θέατρο παρατηρεί ότι τα τρία πρώτα ιντερμέδια παρουσιάζουν περιληπτικά τη μυθολογική αφορμή του Τρωικού πολέμου και το τέταρτο την τελική του φάση. Στην πραγμάτευση του θέματος δεν διαπιστώνει επίδραση του Ομήρου και υποθέτει ότι πρότυπο του δραματουργού αποτέλεσε κάποιο ανάλογο λατινικό ή ιταλικό κείμενο. Ειδικότερα, στο τέταρτο ιντερμέδιο διαπιστώνει την επίδραση της *Αινειάδας* του Βιργιλίου στον Κρητικό δραματουργό. Αγνοεί τη μελέτη του Pecoraro που είχε δημοσιευτεί έναν χρόνο πριν, ενώ τονίζει, χωρίς να δίνει περισσότερες πληροφορίες, ότι η Κρίση του Πάρη «στάθηκε χιλιομεταχειρισμένο θέμα των ιταλικών ιντερμέδιων», ήδη από τα μέσα του 15ου αιώνα. Διαπιστώνει τέλος ότι το σκηνικό καθώς και η σκηνή της εμφάνισης και αποχώρησης της Αφροδίτης κατά την προσευχή του Πάρη και της Ελένης [δηλ. τρίτο ιντερμέδιο, διδ. μετά στ. 90-διδ. μετά στ. 114] είναι όμοια με τη σκηνή της εμφάνισης της θεάς στην *Πανώρια* [Δ' πράξη, διδ. μετά 276 και διδ. μετά 346].¹³⁹ Τέλος, θέτει το ερώτημα –αποφεύγοντας όπως δηλώνει να υποκύψει σε χρονολογικούς πειρασμούς– εάν πρέπει να συσχετιστούν τα τελευταία λόγια του Αγχίση στο τέλος του ιντερμεδίου με τα αισθήματα του Κρητικού συγγραφέα μπροστά στην επικείμενη πτώση του Κάστρου της Κρήτης.¹⁴⁰

Ο Alfred Vincent, ο κριτικός εκδότης του *Φορτουνάτου* και των ιντερμεδίων του το 1980,¹⁴¹ αναφέρει ότι η ιστορία διαδραματίζεται στα ιντερμέδια όπως σε γενικές γραμμές παραδίδεται από την αρχαία μυθολογία. Σημειώνει ωστόσο τα επεισόδια εκείνα που τονίζονται κυρίως στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου: α) το επεισόδιο του άτυχου Λαοκόοντα που μάταια προειδοποιεί τον Πρίαμο για τον κίνδυνο που εγκυμονεί ο δούρειος ίππος, το «δώρο» των Αχαιών· β) το επεισόδιο της φυγής του Αινεία με την οικογένειά του στην τελευταία σκηνή του τέταρτου ιντερμεδίου. Αντίθετα, ο ρόλος του Σίνωνα είναι περιορισμένος σε σχέση με το λατινικό έπος: εμφανίζεται πάνω στα τείχη όταν πια οι στρατιώτες έχουν μπει στην πόλη και καλεί και τους υπόλοιπους να εισβάλουν. Και γ) διακρίνει απήχηση του στίχου της *Αινειάδας* B 49 «timeo Danaos et dona ferentes» στο τέταρτο ιντερμέδιο, στ. 127-130. Σύμφωνα με τον A. Vincent, ενδιαφέρουσα είναι η ιστορία η σχετική με τη γέννηση του Πάρη όπως την αφηγείται ο Δίας, ότι δηλ. η Εκάβη θα γεννούσε αναμμένο δαυλό που θα κατέστρεφε τον κόσμο, και γι' αυτό, όταν γεννήθηκε ο Πάρης, τον έβαλε σε καλάθι και τον έριξε σε ποτάμι, όπου τον βρήκε βόσκισσα και τον ανέθρεψε σαν βοσκό. Πρόκειται για μοτίβο που απαντά, όπως αναφέρει ο Vincent, στις ιστορίες του Περσέα, του Απολλώνιου του Τύριου και του Μωυσή: ειδικότερα, ο μελετητής παραπέμπει στην ιστορία της γέννησης του Μωυσή όπως την αφηγείται ο Γεώργιος Χούμνος στην *Κοσμογέννηση*· ενώ, σε συνδυ-

138 Pecoraro, «Contributo allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 397-398.

139 A. Σολομός, *Το Κρητικό Θέατρο*, σ. 159-163 και 165-166.

140 Σολομός, ό.π., σ. 159, 166.

141 Μάρκον Αντωνίου Φοσκόλου, *Φορτουνάτος*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Alfred Vincent, εκδοτική επιμέλεια Θεοχάρη Δετοράκη, Ηράκλειο 1980.

ασμό με την ιστορία του Πάρη το μοτίβο απαντά στη *Βυζαντινή Ιλιάδα*, με τη διαφορά ότι σε αυτό ο Πάρης ρίχνεται στη θάλασσα και όχι σε ποτάμι – υπάρχει ωστόσο το μοτίβο του ονείρου. Αναφέρει επίσης ότι η έμφαση στο προγενέστερο χρονικά επεισόδιο της απαγωγής της Ησιόνης, αδερφής του Πριάμου, που κρατείται αιχμάλωτη στην Ελλάδα [επεισόδιο στο οποίο δεν γίνεται λόγος στην *Αινειάδα*], καθώς και ο περιορισμένος ρόλος του Σίνωνα συναντώνται και στο ποίημα *Roman de Troie* του Benoît de Sainte-Maure και στην ελληνική του μετάφραση με τίτλο *Ο Πόλεμος της Τρωάδος*.¹⁴² Ως προς την αναφορά της Ήρας στο στοίχειό του αέρα, ο Vincent επισημαίνει ότι η χρήση της αλληγορίας – με σκοπό τη διδασχή – εντοπίζεται ήδη στο έργο του Βυζαντινού συγγραφέα Ιωάννη Τζέτζη, *Αλληγορίες Ιλιάδας* 21.217.¹⁴³

Στα δάνεια από προγενέστερα έργα του Κρητικού Θεάτρου, την *Ερωφίλη* και την *Πανώρια* του Χορτάτση, που είχαν επισημάνει ο V. Pecoraro¹⁴⁴ και ο Α. Σολομός,¹⁴⁵ ο Vincent προσθέτει άλλο ένα: ειδικότερα, την ομιλία της Αφροδίτης στο πρώτο ιντερμέδιο, στ. 94-100, που βασίζεται στο πρώτο χορικό της *Ερωφίλης* στ. 597-605· καθώς και μία δομική αναλογία ανάμεσα στα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου* και στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* (προσθήκη στη γενική αναφορά του Pecoraro ως προς τις δομικές αναλογίες μεταξύ των δυο συνθέσεων): η εξέλιξη των γεγονότων στους στίχους 137-166 του τρίτου ιντερμεδίου του *Φορτουνάτου* είναι όμοια με την εξέλιξη των γεγονότων στους στίχους 1-80 του τέταρτου ιντερμεδίου της *Ερωφίλης*.

Τέλος, ως προς την επισήμανση του Pecoraro σχετικά με τις αντιστοιχίες μεταξύ των ιντερμεδίων και τμήματος από το ποίημα του G. B. Marino *Adone*, θεωρεί ότι: «Αν δεν πρόκειται για άμεση επίδραση, οπωσδήποτε υπάρχει μια στενή σχέση».¹⁴⁶

Ως προς το θέμα της πατρότητας των ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου*, αφού συζητά και τις δυο εκδοχές, να ανήκουν ή όχι στον Φόσκολο, ο Vincent καταλήγει: «Το ζήτημα, λοιπόν, του συγγραφέα των Ιντερμεντίων θα πρέπει να μείνει ανοιχτό. Το πιθανότερο, κατά τη γνώμη μου, είναι ότι τα έγραψε ο ίδιος ο Φόσκολος, αλλά δεν μπορούμε να είμαστε εντελώς σίγουροι».¹⁴⁷

Το 1991 [1997] η R. Bancroft-Marcus στο μελέτημά της για τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου ανακεφαλαιώνει τις έως τότε έρευνες για τα πρότυπα και τις πηγές των κειμένων αυτών. Βασιζόμενη στις μελέτες του V. Pecoraro, του Α. Σολομού και του Α.

142 Ο Vincent, ό.π., σ. νβ' σημ. 9, κάνει αναφορά στην ακόλουθη έκδοση, που τότε ήταν στο στάδιο της προετοιμασίας: *Ο Πόλεμος της Τρωάδος (The War of Troy)*, κριτική έκδοση Μ. Παπαθωμόπουλος – Ε. Μ. Jeffreys, Αθήνα: MIET, 1996 [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 7].

143 Μάρκου Αντωνίου Φοσκόλου, *Φορτουνάτος*, ό.π., σ. 188.

144 Βλ. προηγουμένως, σ. 48, σχετικά με την ομοιότητα του διαλόγου Πάρη-Ελένης στο τρίτο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου* και του διαλόγου Ρινάλδου-Αρμίδας στο πρώτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*.

145 Σχετικά με την ομοιότητα της σκηνής της προσευχής του Πάρη και της απάντησης της Αφροδίτης στο τρίτο ιντερμέδιο και της 4ης σκηνής της Δ' πράξης της *Πανώριας*· βλ. προηγουμένως, σ. 49. Ο Vincent προσθέτει στη διαπίστωση του Σολομού ότι «το σατιρικό στοιχείο που υπάρχει εκεί [στην *Πανώρια*] λείπει εντελώς από το Ιντερμέντιο» (ό.π., σ. νγ').

146 Ό.π., σ. νγ'.

147 Ό.π., σ. μθ'-ν'.

Vincent, επαναλαμβάνει τα πορίσματά τους, αναφέροντας α) το ποίημα *Adone* (2.40-179) ως πηγή του πρώτου και του δεύτερου ιντερμεδίου, τονίζοντας κυρίως τις διαφορές ανάμεσα στα δυο κείμενα, β) το δεύτερο βιβλίο της *Αινειάδας* ως πηγή του τέταρτου ιντερμεδίου, γ) απήχηση του πρώτου ιντερμεδίου της *Ερωφίλης* (άφιξη Ρινάλδου-Αρμίδας στον κήπο) και της ομιλίας του πρεσβύτε της Αφροδίτης στην *Πανώρια* Δ 277-296 στην ομιλία της θεάς στο πρώτο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου*, δ) απήχηση του τρίτου και του τέταρτου ιντερμεδίου της *Ερωφίλης* (συμπλοκές με μορφή μορέσκας) στο τρίτο και το τέταρτο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου*.¹⁴⁸ Επίσης, γράφει ότι στο δεύτερο ιντερμέδιο θυμίζει σημεία από τους λόγους του Γοφρέδου. Επισημαίνει έπειτα τις δομικές αναλογίες που παρουσιάζουν το πρώτο και το δεύτερο ιντερμέδιο με τα συναφή χωρία του *Adone* και απαριθμεί τις διαφορές ανάμεσα στα δύο κείμενα, ενώ συγκρίνει το τρίτο και το τέταρτο ιντερμέδιο με το αντίστοιχο μέρος στην *Αινειάδα*, και παρουσιάζει τις ομοιότητες και τις διαφορές. Τέλος, θεωρεί ότι τα κείμενα αυτά γράφτηκαν πιθανότατα από τον Φόσκολο ανάμεσα στα 1648 και 1655, όταν οι αποκλεισμένοι κάτοικοι του Χάνδακα «πίστευαν ότι η πολιορκία από τους Τούρκους ήταν τιμωρία για τις αμαρτίες τους».¹⁴⁹

m

Οι έως σήμερα έρευνες και μελέτες συγκλίνουν λοιπόν στη διαπίστωση ότι οι ποιητές των ιντερμεδίων βασίστηκαν απευθείας στα λογοτεχνικά έργα που έχει υποδειχθεί ότι αποτέλεσαν πηγές των συνθέσεών τους. Εκτός από τις παρατηρήσεις του V. Pecoraro στη συγκριτική μελέτη του των ιντερμεδίων με ιταλικά παράλληλα, δεν έχει γίνει συστηματική έρευνα σχετικά με τις πιθανές επιδράσεις που δέχτηκαν οι δραματικοί ποιητές της Κρήτης από το ιταλικό θέατρο της ίδιας εποχής, που αποτελεί πλέον το ζητούμενο της έρευνας.

Στόχος της εργασίας αυτής είναι η συγκριτική ανάλυση των κρητικών ιντερμεδίων με ιταλικά ομόθεμα θεατρικά κείμενα του 16ου και του 17ου αιώνα, ώστε να αναδειχθούν τυχόν άγνωστες πηγές των ελληνικών κειμένων ή πηγές που δεν είχαν εξεταστεί λεπτομερέστερα έως σήμερα, και να σχηματίσουμε μια ακριβέστερη εικόνα για τους ιντερμεδιογράφους του Κρητικού Θεάτρου, πώς παρουσιάζονται μέσα από τα κείμενα των σύντομων αυτών δραμάτων, η αναγνωστική και θεατρική τους εμπειρία, καθώς και η θεατρική δραστηριότητα στην Κρήτη κατά τους δύο τελευταίους αιώνες της βενετοκρατίας. Γνώριζαν οι δραματουργοί το είδος των ιντερμεδίων μόνο από τις έντυπες εκδόσεις τους που έφταναν στην Κρήτη ή είχαν παρακολουθήσει αντίστοιχες παραστάσεις; Η συγγραφή των ιντερμεδίων εντάσσεται στο πλαίσιο των δραματουργικών

148 Εκ παραδρομής η συγγραφέας γράφει «ιντερμέδια 16 και 17», που στη μελέτη της (στη σχετική αρίθμηση) αντιστοιχούν στο δεύτερο και το τρίτο (σ. 220 της μελέτης).

149 R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 204-205, 217-221. Στην ελληνική έκδοση του μελετήματος της Bancroft-Marcus, σ. 205, επαναλαμβάνεται το τυπογραφικό λάθος της έκδοσης των ιντερμεδίων από τον Vincent (1980, σ. 127) ως προς το όνομα του Αγχίση: αναφέρεται ως Ανκίζεξ αντί του σωστού Ανκίζες.

αναζητήσεων και πειραματισμών των δραματουργών ή καταδεικνύουν τις απαιτήσεις του θεατρικού κοινού της εποχής αυτής και στην Κρήτη; Μήπως επίσης οι θεατρικοί συγγραφείς στην Κρήτη ανταποκρίνονταν σε παραγγελίες; Εξετάζοντας το είδος των ιντερμεδίων που γράφθηκαν στην Ιταλία από τις απαρχές τους ως και τα μέσα του 17ου αιώνα, είμαστε σε θέση να διερευνήσουμε τις διασυνδέσεις των δημιουργών των ιντερμεδίων με τους Ιταλούς δημιουργούς και να προσδιορίσουμε το λογοτεχνικό υπόβαθρο των Κρητών δημιουργών και τη θέση τους στο κοινωνικό και το λογοτεχνικό περιβάλλον της εποχής τους.

Για τις ανάγκες της έρευνάς μου μελέτησα όλα σχεδόν τα κείμενα των έντυπων ιταλικών δραμάτων που εκδόθηκαν την περίοδο από το 1550 έως το 1670 περίπου, αντίτυπα των οποίων περιέχονται κυρίως στις θεατρικές συλλογές της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας και της Αποστολικής Βιβλιοθήκης του Βατικανού. Πρόκειται για δύο από τις πλουσιότερες και πληρέστερες θεατρικές συλλογές όπου και πραγματοποίησα το μεγαλύτερο μέρος της έρευνάς μου, η οποία ωστόσο επεκτάθηκε και σε άλλες βιβλιοθήκες της Ιταλίας προκειμένου να συμβουλευτώ αντίτυπα όσων, ελάχιστων, τίτλων δεν περιλαμβάνονται στις ως άνω συλλογές. Με βάση την έρευνα αυτή η οποία πλαισιώθηκε από την υπάρχουσα σχετική βιβλιογραφία παρουσιάζεται στη συνέχεια το θεατρικό είδος του ιντερμεδίου στην Ιταλία, τα κύρια γνωρίσματά του και η θεματολογία του, ορίζοντας έτσι σαφέστερα το πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκαν και τα σωζόμενα κρητικά ιντερμέδια.

Τα ιντερμέδια του Ιταλικού Θεάτρου (15ος-17ος αι.)

ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΩΝ ΙΤΑΛΙΚΩΝ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΩΝ

Παραστάσεις ιντερμεδίων μαρτυρούνται πρώτη φορά στις ιταλικές αυλές κατά τον όψιμο 15ο αιώνα, αρχικά στην κωμωδία –το πρώτο χρονολογικά εμφανιζόμενο στην Ιταλία δραματικό είδος– και έπειτα στα άλλα είδη δράματος.¹⁵⁰ Σύμφωνα με την επικρατέστερη θεωρία, το θεατρικό αυτό είδος ανάγει την προέλευσή του στα εμβόλιμα

150 Για τις απαρχές του ιταλικού ιντερμεδίου βλ. Helen M. C. Purkis, «Le origini dell'intermezzo in Italia», *Convivium*, 25 (1957) 479-483, και Elena Povoledo, «Intermezzo», λήμμα στην *Enciclopedia dello Spettacolo*, τόμ. 6, Ρώμη: Le Maschere, 1959, στήλ. 572-576. Γενικά για τα ιταλικά ιντερμέδια, βασική είναι η μελέτη του Ιταλού μουσικολόγου Nino Pirrotta (σε συνεργασία με την E. Povoledo), *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo*, Τορίνο: Einaudi, 1981 (¹1969), με έμφαση στη μουσική των ιντερμεδίων (ιδίως τα κεφάλαια: N. Pirrotta, «Teatro classicheggiante, intermedi e musiche frottolistiche», σ. 45-90 [στη σ. 54 περί απαρχών του ιντερμεδίου στις αίθουσες των συμποσίων], και «“La meraviglia, ohimè! degli intermedi”», σ. 200-275) και με ένα μελέτημα για τη σκηνογραφία των παραστάσεων ιντερμεδίων από την E. Povoledo («L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 401-460). Για τα ιταλικά ιντερμέδια του 16ου αιώνα χρήσιμη παραμένει η μονογραφία (διδ. διατριβή) της Gunhild Niggestich-Kretzmann, *Die Intermezzi des Italienischen Renaissancetheaters*, Γκαίτινγκεν 1968 (μπόρεσα να συμβουλευτώ το βιβλίο αυτό χάρη στην εξαιρετική μετάφραση που εκπόνησε για τις ανάγκες της έρευνάς μου ο καλός φίλος και συνυπότροφός μου Χρήστος Αποστολόπουλος. Τον ευχαριστώ θερμά και από αυτή τη θέση). Ειδικά για τα ιντερμέδια στην αυλή των Μεδίκων της Φλωρεντίας, βλ. Ubaldo Angeli, *Notizie per la storia del teatro a Firenze nel secolo XVI specialmente circa gli intermezzi*, Μόντενα 1891· Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari*, [α' έκδ. Φλωρεντία 1905], φωτοαναστ. έκδ. Μπολόνια: Arnaldo Forni, 1989· και του ίδιου, *Gli albori del melodramma*, volume I. Introduzione, Μιλάνο-Παλέρμο-Νάπολη [1904/1905]· Federico Ghisi (επιμ.), *Feste Musicali della Firenze Medicea (1480-1589)*, Φλωρεντία: Vallecchi, 1939 και Alois Maria Nagler, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, Νιου Χέιβεν-Λονδίνο: Yale University Press, 1964· επίσης, Renato Bossa, «II. Le feste di corte. 1. Spettacoli e nozze nella Firenze medicea», στο *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, τ. 1, σ. 25-34. Για τα ιντερμέδια στα πλαίσια του αυλικού θεάτρου με μαρτυρίες από τα τέλη του 15ου ως και τον 16ο αιώνα, βλ. Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano. Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI. Seconda edizione rivista e accresciuta*, τ. II, Τορίνο: Ermanno Loescher, Φλωρεντία-Ρώμη, 1891. Για τα αυλικά ιντερμέδια κατά τον 17ο αιώνα, βλ. και τη μελέτη του ιστορικού του θεάτρου Cesare Molinari, *Le nozze degli Dèi: un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Ρώμη: Bulzoni, 1968 (κεφ. 3: «Gli intermezzi dopo il Melodramma», σ. 50-66). Στο είδος του ιντερμεδίου αφιερώνει ένα κεφάλαιο ο Giovanni Attolini στη μελέτη του για την ιστορία του ιταλικού θεάτρου της Αναγέννησης, από τη σκοπιά του θεάματος και της παράστασης, με τίτλο *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Ρώμη-Μπάρι: Laterza, 1988, σ. 143-164. Βλ. επίσης τις μελέτες του Flavio Testi, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Μιλάνο: Bramante, 1977 (¹1969), τ. 2, σ. 726-767 (κυρίως για την εισαγωγή της μουσικής στη σκηνή) και *La musica italiana nel Seicento*, Μιλάνο: Bramante, τ. 1, 1970, σ. 11-49 (για τα ιντερμέδια στη Φλωρεντία το 1589). Τη σχέση ιντερμεδίων και κυρίως έργων εξετάζει επίσης η H. Purkis, «Il rapporto tra gli interludi e l'opera teatrale nell'Italia del sedicesimo secolo», *Letterature Moderne*, 6 (nov.-dic. 1960) 802-811.

ψυχαγωγικά δρώμενα (π.χ. άσματα θρησκευτικά και κοσμικά, χοροί, γκιόστρες) που εκτελούνταν στις ιερές αναπαραστάσεις του Μεσαίωνα, δρώμενα τα οποία παρεμβάλλονταν όταν και όπου το απαιτούσε η πλοκή και ως εκ τούτου ήταν άμεσα συνδεδεμένα με το θέμα του κυρίως έργου (όπως τα χορικά της αρχαιοελληνικής τραγωδίας): τα θρησκευτικά αυτά δράματα δεν διαιρούνταν κατά το λατινικό πρότυπο σε πράξεις, κι έτσι τα διαλείμματα δεν ήταν πάντοτε καθορισμένα.¹⁵¹ Μια άλλη άποψη συνδέει τις απαρχές του ιντερμεδίου με τα ψυχαγωγικά θεάματα που εκτελούνταν στη διάρκεια συμποσίων που πραγματοποιούνταν κατά την Αναγέννηση στις ιταλικές ηγεμονικές αυλές.¹⁵²

Αρχικά τα ιντερμέδια προέκυψαν από, και εξυπηρετούσαν, πρωτίστως πρακτικές ανάγκες:¹⁵³ σε μια εποχή που η αυλαία δεν έπεφτε μετά από κάθε πράξη δράματος και όλα εκτυλίσσονταν μπροστά στα μάτια των θεατών, τα ιντερμέδια κατάφεραν αφενός να αποσπάσουν πρόσκαιρα την προσοχή των θεατών από τις εργασίες των τεχνικών της σκηνής οι οποίες ήταν απαραίτητες κατά τη διάρκεια της παράστασης του κύριου δράματος –π.χ. αντικατάσταση κεριών φωτισμού της σκηνής, αλλαγή σκηνικού μέσω περιάκτων, κ.ά.– και αφετέρου να εξασφαλίσουν λίγο χρόνο στους ηθοποιούς για να ξεκουραστούν ή να αλλάξουν κοστούμια.¹⁵⁴ Δεδομένου ότι οι παραστάσεις μπορεί να

151 Βλ. γενικά D'Ancona (επιμ.), *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI*, Φλωρεντία 1872, 3 τόμοι· επίσης του ίδιου, *Origini del teatro italiano*, τ. I.

152 Την άποψη για την καταγωγή του ιντερμεδίου από τα ψυχαγωγικά θεάματα των ηγεμονικών συμποσίων αναφέρει και συζητά –με επιφύλαξη ως προς την ορθότητά της– η Purkis, «Le origini dell'intermezzo in Italia», σ. 481-482· την άποψη αυτή υποστήριξε όμως –ανεπιφύλακτα– ο Marvin T. Herrick, *Italian comedy in the Renaissance*, Ουρμπάνα-Λονδίνο: University of Illinois Press, 1966 (1960), σ. 61-62. Βλ. επίσης N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 54 (περί απαρχών του ιντερμεδίου στις αίθουσες των συμποσίων). Πάντως, ο A. D'Ancona, ό.π., σ. 85 παραθέτει την πληροφορία ότι οι συνδαιτυμόνες εορταστικού συμποσίου στη Ρώμη τον Φεβρουάριο του 1513 ψυχαγωγήθηκαν από «homini, quali da intramesso ad intramesso, diletтарono li convitati e circostanti di qualche dolce e faceta inventione». Εκτός από τα συμπόσια των ηγεμονικών αυλών, και στη Βενετία (και στην περιοχή του Βένετο, όπου και το θέρετρο των Έστε της Φερράρας, στην κοιλάδα του Πάδου), στις αρχές του 16ου αιώνα, στα συμπόσια που πραγματοποιούνταν στη διάρκεια του Καρναβαλιού –σε οικίες ευγενών ή αίθουσες που νοικιάζονταν από αυτούς ειδικά για τέτοιες περιστάσεις– εγγράμματοι και μορφωμένοι επαγγελματίες ηθοποιοί/γελωτοποιοί ψυχαγωγούσαν τους παρευρισκόμενους με, αυτοσχέδια κατά το πλείστον, παρέμβλητα και σύντομα σκετς. Τις σχετικές μαρτυρίες και τα ονόματα ηθοποιών και θιάσων (οι απαρχές των πρώτων οργανωμένων τέτοιων θιάσων ανάγονται στη Βενετία τον 16ο αιώνα) διέσωσε ο Βενετός ιστορικός Marino Sanuto. Βλ. ενδεικτικά στη μελέτη των Kenneth Richards – Laura Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, Οξφόρδη: Blackwell, 1990, σ. 24, 32 κ.ε. (και στη σ. 143 η αναφορά στα αυτοσχέδια ιντερμέδια). Για έναν από αυτούς τους ηθοποιούς, τον Zuan Polo Lianpardi (ή Liompardi), βλ. και στην παρούσα μελέτη, σ. 104.

153 Γενικά για τη λειτουργία του ιντερμεδίου από τις απαρχές ως τον 17ο αιώνα, βλ. Elena Povoledo, «Intermezzo», *Enciclopedia dello Spettacolo* (ό.π.)· της ίδιας, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», στο N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 405.

154 Στην κωμωδία του Lodovico Dolce *Il capitano* (α' έκδ. Βενετία 1545), η πρώτη πράξη κλείνει με τα εξής λόγια ενός εκ των προσώπων, που υποδεικνύουν την έλλειψη αυλαίας και την ανάγκη να καλυφθεί το κενό ανάμεσα στις πράξεις του θεατρικού έργου: «Ma, che genti son quelle che compaiono / in Scena? S'addimandano intermedij / che 'l mondo usa dir or ne le Comedie» (παρατίθεται στο N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 201).

διαρκούσαν έως και τέσσερις ή πέντε ώρες ακόμη και ότι το κοινό δεν ήταν δυνατόν να απομακρύνεται από τον χώρο της θεατρικής σκηνής στη διάρκεια μιας παράστασης,¹⁵⁵ τα ιντερμέδια έδιναν την ευκαιρία και στους θεατές να χαλαρώσουν από την κόπωση και την ένταση της παράστασης και έπειτα να είναι και πάλι έτοιμοι να παρακολουθήσουν με το ίδιο ενδιαφέρον όπως πριν τη συνέχεια του έργου.¹⁵⁶ Τα ιντερμέδια ανταποκρίνονταν επίσης στην ανάγκη να υπογραμμιστεί η διαίρεση της δράσης του κύριου δράματος σε πράξεις¹⁵⁷ και η τήρηση της αριστοτελικής ενότητας του χρόνου και του χώρου της δράσης: εφόσον η υπόθεση των δραμάτων έπρεπε να εκτυλίσσεται στη διάρκεια μιας μόνο μέρας ή μιας νύχτας, τα ιντερμέδια επισήμαιναν την εξέλιξη του χρόνου ανάμεσα στις πράξεις και τα γεγονότα.¹⁵⁸

155 Το κοινό βέβαια των ευγενών, καθώς τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα είτε παρακολουθούσαν από μακριά –εάν επρόκειτο για θέαμα σε εξωτερικό χώρο– είτε άκουγαν μόνο τα συμβαίνοντα στην αίθουσα κάποιου μεγάρου ή –αργότερα, μετά το 1585– θεάτρου, και στα οικήματα όπου στεγάζονταν οι Ακαδημίες· βλ. A. D’Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 169. Ως παράδειγμα παρακολούθησης θεάματος σε εξωτερικό χώρο βλ. εικόνα στο A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 182.

156 Σύμφωνα με τις σχετικές μαρτυρίες, πολύωρες ήταν ιδίως οι αυλικές παραστάσεις. Για παράδειγμα, η παράσταση της ποιμενικής κωμωδίας του Michelangelo Buonarroti il Giovane *Il giudizio di Paride*, που πραγματοποιήθηκε στην Αυλή της Φλωρεντίας τον Οκτώβριο του 1608, επ’ ευκαιρία των γάμων του Κόζιμο, γιου του Μεγάλου Δούκα Φερδινάνδου, με την Αρχιδούκισσα του οίκου των Αψβούργων Maria Maddalena, διήρκεσε, όπως αναφέρεται σε σωζόμενη σύγχρονη περιγραφή της [βλ. στη βιβλιογραφία, C. Rinuccini, *Descrizione...*, σ. 94-95], πέντε ώρες, από τις 11 το βράδυ ως τις 4 το πρωί· βλ. A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 46. [Ως προς τις αναφερόμενες ώρες της παράστασης, να ληφθεί υπόψη ότι στην Ιταλία οι ώρες υπολογίζονταν με αφετηρία όχι τα μεσάνυχτα αλλά τη δύση του ήλιου. Βλ. Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the principate of the Medici (with a reconstruction of the artistic establishment)*, Φλωρεντία: Olschki, 1993, σ. 32: την παραπομπή αντλώ από τη μελέτη της Janie Cole, «*La musica ben adattata è l’anima e ’l condito di tutta la festa*»: music and poetry in Michelangelo Buonarroti il giovane’s *Il giudizio di Paride* (1608)», στο Christopher Cairns (επιμ.), *The Renaissance Theatre. Texts, Performance, Design. Volume 1: English and Italian Theatre*, Ashgate 1999, σ. 179 και 187 σημ. 82.] Βλ. επίσης άλλα παραδείγματα στο A. D’Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 119, 131, 397-398, και στο A. Solerti, ό.π., σ. 28, 29, 45, 46, 128 (φροντίδα να μην ξεπεράσει η θεατρική παράσταση τις τέσσερις ώρες). Μια παράσταση κωμωδίας που είχε πραγματοποιηθεί στο Βατικανό, διακόπηκε καθώς ήταν πολύ μεγάλης διάρκειας: βλ. D’Ancona, ό.π., σ. 75. Κατά τον ποιητή, θεωρητικό του θεάτρου και οργανωτή θεατρικών παραστάσεων Angelo Ingegneri, μια παράσταση μαζί με τα χορικά ή τα ιντερμέδια, όσο ψυχαγωγική και αν ήταν, δεν θα έπρεπε να υπερβαίνει σε διάρκεια τις τρεις ήμισι ως τέσσερις ώρες: βλ. στην πραγματεία του ίδιου, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (α’ έκδ. Φερράρα 1598), επιμ. Maria Luisa Doglio, Μόντενα: Edizioni Panini, 1989, σ. 8, 13. Όπως αναφέρεται σε περιγραφή παράστασης που είχε πραγματοποιηθεί στην αυλή της Φλωρεντίας το 1608, επρόκειτο για ένα θέαμα τετράωρης διάρκειας, που ήταν όμως τόσο επιτυχημένο ώστε «parve brevissima»· βλ. στο Solerti, ό.π., σ. 45.

157 Η χρήση ιντερμεδιών για τη διάκριση των πράξεων δεν ίσχυε όμως πάντοτε, τουλάχιστον όχι στις αρχές του 16ου αιώνα: π.χ., η τραγικωμωδία του Ναπολιτάνου δραματουργού Marcantonio Epicuro *Cecaria* (α’ έκδ. Βενετία 1535) δεν χωρίζεται σε πράξεις, ούτε όμως περιλαμβάνει ιντερμέδια.

158 Για παράδειγμα, στην παράσταση της κωμωδίας του Antonio Landi *Il Commodo* (Φλωρεντία 1539), η οποία πραγματοποιήθηκε στη Φλωρεντία το 1539, στον «ουρανό» της σκηνής που είχε κατασκευ-

Αξίζει να σημειωθούν και δύο ειδικές περιπτώσεις στις οποίες τα ιντερμέδια χρησίμευσαν για να ερμηνεύσουν το νόημα του κειμένου του κυρίως δράματος, ή να τέρψουν τους θεατές εκείνους που δεν γνώριζαν τη γλώσσα στην οποία ήταν γραμμένο το κείμενο του κυρίως δράματος. Ειδικότερα, τα ιντερμέδια της κωμωδίας του Πλάτου *Captivi*, η οποία παίχτηκε στη Μάντοβα το 1542, ήταν γραμμένα στην ιταλική κοινή (“intermezzi volgari”) ώστε να διευκρινίζουν για όσους δεν γνώριζαν τη λατινική, στην οποία ήταν γραμμένο το έργο, την εξέλιξη της πλοκής από τη μια πράξη στην άλλη.¹⁵⁹ Δύο δεκαετίες αργότερα, στην παράσταση της κωμωδίας του Francesco D’Ambra *La cofanaria* (α’ έκδ. Φλωρεντία 1563), που ανεβάστηκε στο πλαίσιο του εορτασμού των γάμων του δούκα Φραγκίσκου Α’ των Μεδίκων με την Ιωάννα της Αυστρίας, τον Δεκέμβριο του 1565, τα θεαματικά ιντερμέδια αποζημίωναν τους αλλοεθνείς και αλλόφωνους επισκέπτες-θεατές οι οποίοι δεν μπορούσαν να κατανοήσουν τη δράση του κυρίως έργου.¹⁶⁰

άσει ο αρχιτέκτονας και σκηνογράφος Bastiano da Sangallo (ο επωνομαζόμενος «Aristotele») εμφανιζόταν ένας ήλιος που στη διάρκεια των πράξεων κινούνταν αργά ώστε να σηματοδοτεί το πέρας των ωρών της (θεατρικής) ημέρας [συμφώνως προς τη γεωκεντρική θεωρία που επέβαλλε η Καθολική Εκκλησία (με τεκμήριο στοιχεία από την *Παλαιά Διαθήκη*, π.χ. *Ψαλμοί* 93.1 και *Εκκλησιαστής* 1.5), και όχι την απαγορευμένη κοπερνίκεια]: στο πρώτο ιντερμέδιο έξι ζευγάρια βοσκοί και βοσκοπούλες απευθύνουν ύμνο στον ήλιο, ο οποίος έχει ήδη «ανατείλει» στη διάρκεια του προλόγου που απήγγελλε η Ηώς (Aurora): στο τέταρτο από τα ιντερμέδια, τα οποία είχε γράψει για την παράσταση αυτή ο G. B. Strozzi, εμφανίζονταν στη σκηνή οκτώ νύμφες, επιστρέφοντας από κυνήγι, που επισήμαιναν με το τραγούδι τους ότι είχε πλέον βραδιάσει. Επίσης στα ιντερμέδια της κωμωδίας του Lionardo Salviati *Il granchio* (Φλωρεντία 1566) ο συγγραφέας και μέλος της Φλωρεντινής Ακαδημίας Bernardo de’ Nerli παράλληλα με τα πρόσωπα των παρέμβλητων κειμένων εισάγει προσωποποιήσεις των υποδιαιρέσεων της ημέρας (Mattino, Mezzogiorno, Sera, Notte), στη διάρκεια της οποίας εξελίσσεται η δράση της κωμωδίας. Αλλά ακόμη κι αν η υπόθεση ενός έργου εκτυλισσόταν νυχτερινή ώρα, και πάλι φρόντιζαν να σηματοδοτούν την ώρα με τη Σελήνη: στην παράσταση της κωμωδίας του Antonfrancesco Grazzini *La gelosia* (Φλωρεντία 1550) στη Φλωρεντία κατά τη διάρκεια του Καρναβαλιού το 1550, η δράση των ιντερμεδίων τοποθετείται σε νυχτερινή ώρα όπως και η δράση του κύριου έργου. Στην οροφή της σκηνής μια σελήνη σημαίνει το χρόνο δράσης: «[...] e perche subito al cader delle Cortine si vide nel Ciel della Scena, una Luna, fatta con mirabile artificio, luminosa, e chiara, e nella sua quintadecima fu il primo Intermedio di Sacerdotesse di Diana, le quali fingevano d’andar’ a farle sacrificio, come leggendo si potra intendere agevolmente». Σχετικά με τη λειτουργία αυτή του ιντερμεδίου βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 151, 172, 174, 189, 203 και E. Povoledo, «L’intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 405, 407-408.

159 Βλ. A. D’Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 440. Ο συγγραφέας αναφέρει επίσης (ό.π., σ. 401-402) την περίπτωση μιας παράστασης που δόθηκε στη Μάντοβα το 1549 ενώπιον Γερμανών επισκεπτών (με αφορμή τους γάμους του δούκα Φραγκίσκου και της Αικατερίνης, θυγατέρας του Φερδινάνδου, βασιλέα των Ρωμαίων και ανιψιάς του Καρόλου Ε’), κατά την οποία εκτός από τα ιντερμέδια, τη μουσική, τις μορέσκες και άλλα ψυχαγωγικά δρώμενα, είχε προβλεφθεί επίσης στα διαλείμματα της παράστασης κάποιος να ανεβαίνει στη σκηνή και να τους εξηγεί στη γλώσσα τους συνοπτικά τη δράση της πράξης που θα ακολουθούσε. – Για θεατρικά έργα γραμμένα στη λατινική κατά τον 16ο αιώνα βλ. Federico Doglio, «Il teatro in latino nel Cinquecento», *Il teatro classico italiano nel ’500* [Πρακτικά συνεδρίου], Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, σ. 163-196· Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Τορίνο: Bollati Boringhieri, 1989, σ. 54 κ.ε.

160 Στο προλογικό σημείωμα της έκδοσης του έργου το 1593 [α’ έκδ. με ιντερμέδια: 1566] (*Descrizione de gl’Intermedii rappresentati con la commedia...*, Φλωρεντία 1593) ο εκδότης της Alessandro Ceccherelli γράφει: «Et tanto piu quanto da qualche tempo in quasi e costumato renderle vaghe, et

Καθώς η παραγωγή νέων έργων ήταν τότε σχετικά περιορισμένη¹⁶¹ –ή, τουλάχιστον, δεν μαρτυρούνται παραστάσεις τυχόν τέτοιων έργων¹⁶²–, συνδεδεμένη μάλιστα αποκλειστικά σχεδόν με τις ανάγκες των αυλών, και οι επαναλαμβανόμενες παραστάσεις ενός ίδιου δράματος (κυρίως κωμωδίας) κούραζε το κοινό του θεάτρου, τα ιντερμέδια αποτελούσαν επίσης την πρόσφορη λύση, προκειμένου να ανανεώσουν και να προσελκύσουν το ενδιαφέρον των θεατών για ένα έργο την υπόθεση του οποίου ήδη γνώρι-

adorne con grand'arte; rappresentando fra atto, et atto Intermedij di mirabil'inventione, et artificio. La onde una Commedia oggi in un tempo medesimo diuersi casi rappresentando; non rende minor meraviglia a gl'ascoltanti, che già si facessero anticamente le Tragedie con i loro Cori; Per lo che infra tanti apparati, et cose degne di riguardo, che si sono nelle Nozze dell'Illustriss. Principe Signor nostro fatte, et messe in opera; la Commedia di Francesco d'Ambra, con gl'Intermedij di Giovambattista Cini, è veramente stata una di quelle cose, che meritava esser goduta, et vista non solo da i Toscani; ma da qualsi voglia altra natione, perche se bene fussero stati privi dell'intendere i concetti della Commedia (non havendo la nostra lingua) si sarebbero resi paghi, et contenti della bella varietà de gli Intermedij, et della eccellente Musica con la quale erano esplicate si alti concetti [...]». Σε μια άλλη περίπτωση τα ιντερμέδια τα ίδια μεταφράστηκαν ώστε να γίνουν κατανοητά από αλλόγλωσσους τιμωμένους: πρόκειται για την παράσταση του *Pastor fido* στη Μάντοβα το 1598 προς τιμήν της Μαργαρίτας της Αυστρίας, που θα επισκεπτόταν την πόλη με τη μητέρα της και ακολουθία επτά χιλιάδων ατόμων πριν από τον γάμο της με τον βασιλιά της Ισπανίας Φίλιππο Γ', και προς τιμήν της ταυτόχρονης επίσκεψης του αρχιδούκα Αλβέρτου για τον γάμο του με την Ισαβέλλα, κόρη του Φίλιππου Β', όταν ο δούκας της Μάντοβας ζήτησε να γίνει περίληψη στα γερμανικά όλων των πράξεων του ποιμενικού δράματος και πρωτίστως των ιντερμεδίων («et delli intermedij principal.te») ώστε να μπορούν να παρακολουθήσουν την παράσταση οι υψηλές προσκεκλημένες, οι οποίες άλλωστε είχαν εκφράσει τη μεγάλη τους επιθυμία γι' αυτό. Τα ιντερμέδια μάλιστα είχαν το κατάλληλο για την περίπτωση θέμα, τον γάμο Ερμή-Φιλολογίας, και η σωζόμενη έκθεση για τη θεατρική εκείνη παράσταση αναφέρεται εκτενώς μόνο στα ιντερμέδια: A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 569-571. Βλ. περιγραφή των ιντερμεδίων στο Achille Neri, «Gli "intermezzi" del "Pastor fido"», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 11 (1888) 405-415.

- 161 Και μάλιστα χαμηλής ποιότητας, με εξαίρεση την *Mandragola*, όπως αναφέρει ο D'Ancona, ό.π., σ. 146. Το γεγονός οφείλεται στο ότι η συγγραφή δραμάτων συνδεόταν με τις ανάγκες των Αυλών: οι δραματοουργοί ήταν άμεσα εξαρτημένοι από τους ηγεμόνες προστάτες τους οι οποίοι παρήγγελλαν νέα δράματα με αφορμή κάποια περίσταση με αποδέκτες τα μέλη του ηγεμονικού οίκου και της τάξης των ευγενών. Στην περιστασιακή αυτή θεατρική παραγωγή θα πρέπει να προστεθεί και το γεγονός ότι τα θεατρικά έργα δεν μπορούσαν να ξεφύγουν από τις προδιαγραφές των κλασικών κωμωδιών με αποτέλεσμα να δοθεί βαρύτητα στο θέαμα το οποίο θα μπορούσε να αντισταθμίσει τις επιπτώσεις από τη συνεχή επανάληψη ίδιων υποθέσεων. Βλ. σχετικά στους Kenneth και Laura Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, σ. 107. Η χαμηλή ποιότητα τέτοιων δραμάτων διευκόλυνε ωστόσο το σκηνικό τους ανέβασμα, καθώς τα χρονικά περιθώρια προετοιμασίας ήταν πάντοτε περιορισμένα. Αντίθετα, δεν ευνοούνταν ποιοτικά δράματα, όπως ήταν π.χ. ο *Pastor fido* του G. B. Guarini, για τα οποία οι συγγραφείς τους απαιτούσαν ιδιαίτερη προετοιμασία και χρονική ευχέρεια, με αποτέλεσμα να αποθαρρύνεται η επαγγελματική ενασχόληση με τη δραματοουργία. Βλ. σχετικά με προετοιμασία παράστασης του *Pastor fido* στο C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Μιλάνο: Mondadori, 1985, σ. 41, 141 κ.ε., και K. Richards – L. Richards, *La Commedia dell'Arte. A Documentary History*, ό.π., σ. 107. Βλ. επίσης το δεύτερο μέρος του βιβλίου Battista Guarini ed il *Pastor fido*. *Studio biografico-critico con documenti inediti per Vittorio Rossi*, Τορίνο 1886.
- 162 Βλ. C. Molinari, *Teatro*, Μιλάνο: Mondadori, 1972. Ο Molinari αναφέρει ότι η λογοτεχνική παραγωγή ήταν μεγάλη, αλλά δεν υπάρχει καμιά μαρτυρία για το ότι τα έργα κατάφεραν να ανεβαστούν στη σκηνή. Το λόγιο θέατρο στην Ιταλία έσβησε κατά τον 17ο αιώνα πλέον μετά την καθιέρωση του μελοδράματος.

ζαν. Τα ιντερμέδια εμπλούτιζαν την παράσταση και έτσι δινόταν η δυνατότητα σε έναν συγγραφέα να επανекκδώσει το έργο του ή να το ανεβάσει ξανά στη σκηνή αποκλείοντας το ενδεχόμενο η επανάληψη να προκαλέσει ανία στους αναγνώστες/θεατές.¹⁶³

Τέλος, και κυρίως, ιντερμέδια γράφονταν για να λαμπρύνουν τις ηγεμονικές εορταστικές εκδηλώσεις,¹⁶⁴ από συγγραφείς που ήταν στο σύνολό τους σχεδόν μέλη Ακαδημιών. Μάλιστα η επιλογή ενός θεατρικού έργου για έναν τέτοιο εορτασμό θεωρούνταν ευλόγως ύψιστη τιμή για τον συγγραφέα του. Όπως, παραδείγματος χάριν, η περίφημη κωμωδία *La pellegrina* του Girolamo Bargagli (1537-1586), μέλους της Ακαδημίας των Intronati της Σιένας (με το παρωνύμιο *Il Materiale*), που παίχτηκε κατά τη διάρκεια των εορταστικών εκδηλώσεων προς τιμήν των γάμων του Ferdinando de' Medici και της Cristina di Loreno στη Φλωρεντία το 1589 και εκδόθηκε στη Σιένα την ίδια χρονιά. Ο Scipione Bargagli, αδελφός του συγγραφέα, απευθυνόμενος στον δούκα της Τοσκάνης, εκτιμά πως πρόκειται για τη μεγαλύτερη τιμή που θα μπορούσε να απονεμηθεί στον αδελφό του η επιλογή της κωμωδίας του ανάμεσα σε πολλά άλλα έργα (tra buon numero di nobili componimenti comici) για το εορταστικό πρόγραμμα [δηλ. δεν επελέγη έργο από μέλος της Ακαδημίας της Φλωρεντίας, που είχε ήδη ιδρυθεί από το 1541,¹⁶⁵ αλλά από την Ακαδημία της Σιένας]. Το γεγονός και μόνο του γάμου –εξηγεί– ώθησε τον συγγραφέα να προσθέσει για την εν λόγω παράσταση και ιντερμέδια.¹⁶⁶

163 Βλ. σχετικά την περίπτωση του συγγραφέα Camillo Scaliggeri dalla Fratta, ο οποίος, στη δεύτερη έκδοση της κωμωδίας του με τίτλο *Il furto amoroso*, στη Βενετία το 1613, για να «διασκεδάσει την ανία» (sfuggir l'Otio) όπως σημειώνει στον τίτλο, μάλλον τη δική του βέβαια, αλλά και των θεατών που θα ήθελαν να δουν κάτι εντελώς καινούργιο, πρόσθεσε εκείνη τη φορά 5, αλλά –ουσιαστικά– 10 ιντερμέδια, αφού σε κάθε διάλειμμα της πεντάπρακτης κωμωδίας παρεμβάλλονταν ένα ιντερμέδιο apparente και ένα inapparente.

164 Βλ. για παράδειγμα τον μεγαλειώδη χαρακτήρα που έπρεπε να έχουν οι εκδηλώσεις επ' ευκαιρία των γάμων του 1539 στη Φλωρεντία, για λόγους εξωτερικής και εσωτερικής πολιτικής, στο πλαίσιο των οποίων εντάχθηκε η παράσταση της κωμωδίας του Antonio Landi *Il Commodo* με ιντερμέδια: N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 172, 174.

165 Βλ. ενδεικτικά Judith Bryce, «The oral world of the early Accademia Fiorentina», *Renaissance Studies*, 9, αρ. 1 (1 Μαρτ. 1995) 77-103.

166 Στο σημείωμα του Scipione Bargagli, που περιλαμβάνεται στις εκδόσεις Σιένας 1589 και Βενετίας 1606, αναφέρεται ότι: «[...] Di maniera, che da V.A. s'è giudicato degna cosa al rappresentamento di tal composizione douersi usar quel fauore d'accompagnatura, e d'ornamenti piu rari, piu illustri, e piu riguardeuoli; che dal suo ricchissimo tesoro, e da' suoi ingegnossissimi Artèfici potesse uscire, coll'opera de' magnificentissimi Proscenii et Intermedi; che qual vago fregio a degna pittura, le sono andati presso, e dintorno».– Για τα θεατρικά έργα που ανεβάστηκαν με ιντερμέδια στην Αυλή των Μεδίκων στο πλαίσιο γαμήλιων εορτασμών, βλ. κυρίως A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, ό.π., A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, ό.π., και Federico Ghisi (επιμ.), *Feste Musicali della Firenze Medicea (1480-1589)*, ό.π. Αντίστοιχες μαρτυρίες από την Αυλή της Φερράρας διασώζει ο A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, ό.π. Παραστάσεις με ιντερμέδια λάμπρυναν τους εορτασμούς γάμων ευγενών και σε άλλες πόλεις της Ιταλίας τον 17ο αιώνα: βλ. Luigi (d')Eredia (ή d'Heredia), *Intermedii della Trappolaria*, ιντερμέδια για την κωμωδία του G. B. Della Porta, *Trappolaria* (Παλέρμο 1603)· Αωνύμου, *Eumelio*, ποιμηνικό δράμα με θεαματικά ιντερμέδια (Ronciglione 1614)· Αωνύμου, *Intermedii de' Balli fatti per le nozze del Signor Giangiorgio Cesarini Duca di Cività Nuova, e Gonfalonier perpetuo del Popolo Romano, E della Signora Donna Cornelia Caetana* (Ματσεράτα 1616)· τέλος, ο Costanzo Ricci από την Περούτζια

Σε ένα συνήθως από την ομάδα ιντερμεδίων περιλαμβανόταν το απαραίτητο εγκώμιο προς το τιμώμενο μέλος του ηγεμονικού οίκου. Το εγκώμιο προς τους άρχοντες της πόλης μπορεί να είχε και συγκεκριμένο περιεχόμενο. Για παράδειγμα, στην κωμωδία (commedia rusticale) του Michelangelo Buonarroti il Giovane *La Tancia* (α' έκδ. Φλωρεντία 1612, σ. 45v-46r) το τελευταίο ιντερμέδιο, που γράφεται προς τιμήν της Cristiana, του Κόζιμο και της Maddalena, γίνεται αναφορά στην καλή τιμή που είχε φροντίσει ο Κόζιμο να έχει το σιτάρι, καθώς και στη γιορτή που θα έκαναν οι προαναφερθέντες άρχοντες για να δώσουν χαρά.

Ιντερμέδια δεν γράφονταν μόνο για να παιχτούν σε μεγαλειώδεις αυλικές ή δημόσιες παραστάσεις. Θεατρικά έργα με ιντερμέδια παίζονταν και με άλλες αφορμές, όπως παραδείγματος χάριν σε θρησκευτικές εορτές, συμπόσια και ψυχαγωγικές συνάξεις ευγενών,¹⁶⁷ ορισμένες από τις οποίες χρονολογούνται την περίοδο του Καρναβαλιού.¹⁶⁸

Στις εορταστικές εκδηλώσεις κατά την περίοδο του Καρναβαλιού συγκαταλέγονταν θεατρικές παραστάσεις, για πολλές από τις οποίες μαρτυρείται ανέβασμα ιντερμεδίων κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα. Μάλιστα αρκετές είναι οι περιπτώσεις όπου οι αποκριάτικες θεατρικές εκδηλώσεις συνέπιπταν με εορτασμούς ηγεμονικών γάμων ή βαπτίσεων (και, όπως συνάγεται από τις σχετικές πηγές, οι γάμοι τελούνταν κυρίως κατά τους μήνες

(1609-1670), Dottore, μέλος της Accademia των Insensati, συνέθεσε τα ιντερμέδια για την κωμωδία του *La Villa* που παίχτηκε στο πλαίσιο εορτασμών για τους γάμους ευγενών (*Intermedi alla Villa: comedia...*, Περούτζια 1647).

167 Η κωμωδία του G. B. Gelli *Lo errore* (Φλωρεντία 1556), σύμφωνα με σημείωμα που περιλαμβάνεται στην έκδοση, παίχτηκε στη διάρκεια ενός δείπνου που παρέθεσε ο Ruberto di Filippo Pandolfini στην Compagnia de' Fantastichi στη Φλωρεντία το 1555, με πέντε ιντερμέδια – μαδριγάλια· μάλιστα, το πρώτο προοριζόταν να παιχτεί αμέσως μετά τον πρόλογο και πριν από την πρώτη πράξη. Στις 25 Δεκεμβρίου του 1565 ο Κόζιμο των Μεδίκων προσέφερε παράσταση της κωμωδίας *La cofanaria* με ιντερμέδια σε δείπνο ευγενών κυριών της Φλωρεντίας· βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 167 σημ. 4. Στη Βιτσέντσα πιθανότατα παραστάθηκε και το ιντερμέδιο που έγραψε ο λόγιος, διπλωμάτης και λιμπρετίστας Pietro Paolo Bissari (1595-1663), μέλος της Ακαδημίας Olimpica, σε συμπόσιο κυριών (*Il convito: intermedio pastorale e convito di dame. Alludendo al loro nome, a' gli accidenti, alle conditioni*, χ.τ.χ.).

168 Έξι θεαματικά ιντερμέδια με συνοδεία μουσικής γράφτηκαν για παράσταση της κωμωδίας του Φλωρεντινού ζωγράφου και δραματουργού Giovanni Fedini *Le due Persilie* (Φλωρεντία 1583), που παίχτηκε από ευγενείς στη Φλωρεντία για τις περιγίπισσες της Τοσκάνης, τον Φεβρουάριο του 1582, στη διάρκεια του Καρναβαλιού (όπως συνάγεται από την ημερομηνία). Επίσης, δύο ιντερμέδια παρεμβάλλονταν σε ένα χορόδραμα του Gabriello Chiabrera που παραστάθηκε στο Palazzo Pitti της Φλωρεντίας, στη διάρκεια του Καρναβαλιού, τον Φεβρουάριο του 1615, σε βραδιά αφιερωμένη στην ψυχαγωγία ευγενών καθώς και αξιωματούχων, ντόπιων και επισκεπτών: *Vegghia delle Gratie fatta ne Pitti. Il Carnevale dell'Anno 1615*, In Firenze, Per Gio. Antonio Caneo, χ.χ. (με αρκετές επανεκδόσεις, π.χ. Roma 1718/Venezia 1731· το κείμενο παρατίθεται και στο A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. III, 1904, σ. 189-203· περιγραφή του θεάματος στο Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 87-89). Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται και τα μουσικά ιντερμέδια που έγραψε ο Pietro Paolo Bissari, και παραστάθηκαν επί τη ευκαιρία εορταστικής σύναξης ευγενών (*Il confine del carnevale con la quadragesima: intermedi musicali per quella notte a radunanza di dame, e cavalieri*, χ.τ.χ.).

Φεβρουάριο και Απρίλιο).¹⁶⁹ Οι περισσότερες πηγές που μαρτυρούν ανέβασμα ιντερμεδίων αφορούν και πάλι τη θεατρική δραστηριότητα στην Αυλή της Φλωρεντίας,¹⁷⁰ και ένας μικρός αριθμός από άλλες ιταλικές πόλεις, τη Μάντοβα,¹⁷¹ τη Φερράρα,¹⁷² τη Ρώμη¹⁷³ και

169 Σώζονται αρκετές μαρτυρίες βαπτίσεων ή γάμων που είχαν γίνει αρχές του έτους με συνέπεια οι εορτασμοί να συμπίπτουν με τις ψυχαγωγικές εκδηλώσεις του Καρναβαλιού. Βλ. παραδείγμα-τος χάριν την κωμωδία του Lotto del Mazzo *I fabii*, που παραστάθηκε με ιντερμέδια την τελευταία Κυριακή του καρναβαλιού το 1568 (1567 π.η.) αμέσως μετά τη βάπτιση της Ελεωνόρας, πρωτότοκης θυγατέρας του Φραγκίσκου και της Ιωάννας της Αυστρίας (A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 36-37)· επίσης, την κωμωδία του Leonardo Salviati *Il granchio* (1566), η οποία ανεβάστηκε από τη Φλωρεντινή Ακαδημία, με ιντερμέδια του ακαδημαϊκού Bernardo de' Nerli, στο πλαίσιο των πολυήμερων εκδηλώσεων προς τιμήν των γάμων του Φραγκίσκου των Μεδίκων και της Ιωάννας της Αυστρίας, που διήρκεσαν ως την περίοδο του Καρναβαλιού, οπότε και παραστάθηκε η κωμωδία του Salviati. Η επίσημη παράσταση ήταν εκείνη της κωμωδίας του Francesco d'Ambra *La cofanaria* (N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 201, και εδώ πιο κάτω σημ. 304). Επίσης, βλ. την παράσταση του ποιμενικού δράματος του Illuminato Perazzoli, από την Ίμολα, *Filleno* (α' έκδ. Βενετία 1596), που πραγματοποιήθηκε στην (ισπανική) πόλη Lugo στη διάρκεια του Καρναβαλιού του 1594/5, επ' ευκαιρία των γάμων της Leonora d'Este με τον Carlo Gesualdo (φιλικό πρόσωπο του Torquato Tasso), πρίγκιπα της Venosa, που θα τελούσαν την ίδια περίοδο στη Φερράρα.

170 Στη διάρκεια του Καρναβαλιού το 1550 στη Φλωρεντία ανεβάστηκε η κωμωδία του Antonfrancesco Grazzini *La gelosia* (Φλωρεντία 1551), σε παρόμοιες εκδηλώσεις το 1555 παίχτηκε στην ίδια πόλη η κωμωδία του Giovanni Maria Cecchi *Il servigiale* (α' έκδ. Φλωρεντία 1555/6), στο Καρναβάλι του 1566 παραστάθηκε η κωμωδία του Leonardo Salviati *Il granchio*. Βλ. επίσης την προηγούμενη σημείωση. Στη διάρκεια αποκριάτικων εκδηλώσεων στη Σιένα, που τότε ανήκε στο Μεγάλο Δουκάτο της Τοσκάνης, είχε ανεβαστεί η κωμωδία του Domenico Tregiani *Il ladro Cacco* (α' έκδ. Βενετία 1583, με ιντερμέδια οι εκδ. Βενετία 1597 και 1606). Όπως αναφέρει η E. Povoledo («L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 413), ο δούκας της Φλωρεντίας Κόζιμο Α', αμέσως μετά τις μεγαλειώδεις γαμήλιες εκδηλώσεις του 1539, ανέθεσε στον Bastiano da Sangallo τη διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων κατά την περίοδο των απόκρεων για τα επόμενα χρόνια («... e quasi ogni anno fece qualche scena e prospettiva per le commedie che si facevano per carnevale, avendo in quella maniera di pitture tanta pratica e aiuto dalla natura, che aveva disegnato volerne scrivere ed insegnarne»). Σχετικά με μια παράσταση κωμωδίας με ιντερμέδια την οποία διοργάνωσε η Αυλή των Μεδίκων στην Πίζα κατά το Καρναβάλι του 1602, παράσταση που είχε πραγματοποιηθεί εκεί με ιντερμέδια πάλι σε περίοδο καρναβαλιού το 1577, αλλά επαναλήφθηκε και το 1603 στο Καρναβάλι εκείνης της χρονιάς, βλ. στο Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 28-29, 31-32. Γενικά για παραστάσεις που πραγματοποίησε η φλωρεντινή Αυλή στην Πίζα, βλ. Solerti, ό.π., σ. 28-40.

171 Στη διάρκεια του Καρναβαλιού του 1581 ανεβάστηκε στη Μάντοβα παράσταση της κωμωδίας του Massimo Ferroni (ή Faroni) *I sospetti* (Βενετία 1581) (επαναλήφθηκε τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου προς τιμήν της επίσκεψης του δούκα Μαξιμιλιανού της Αυστρίας).

172 Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σποράδην. (Όπως αναφέρουν οι Kenneth και Laura Richards, *La Commedia dell'Arte. A Documentary History*, σ. 311 σημ. 4, μετά το 1598 επήλθε η παρακμή της Αυλής της Φερράρας και της πολιτιστικής της δραστηριότητας, λόγω της υπαγωγής της στο παπικό κράτος, και της μείωσης του πληθυσμού της λόγω φυσικών καταστροφών που είχαν ενσκήψει.)

173 Παραστάσεις θεατρικών έργων με ιντερμέδια μαρτυρούνται στη Ρώμη σε περίοδο Καρναβαλιού: κατά τον 16ο αιώνα σε ξύλινο θέατρο –συγκεκριμένα το 1513, σε γιορτή διοργανωμένη από τον οίκο των Μεδίκων λόγω απονομής του τίτλου του «Πατρικίου των Ρωμαίων» στον Giuliano και τον Lorenzo de' Medici–, βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 84 κ.ε., και τον 17ο αιώνα στο Seminario Romano της Ρώμης: η attione sacra του Antonio Avarna *Gigante* (Ρώμη [1632]· αφιέρωση του συγγραφέα στον padre Giovanni Avarna) παίχτηκε στο Seminario Romano, στο Καρναβάλι

αλλού,¹⁷⁴ και τη Βενετία:¹⁷⁵ Από την πόλη αυτή, ωστόσο, που έχει συνδεθεί όσο καμιά άλλη με τον εορτασμό του Καρναβαλιού, οι μαρτυρίες είναι πολύ λιγότερες, κι αυτό γιατί κατά τον 16ο αιώνα τα ιντερμέδια στην πλειονότητά τους αποτελούν αυλικά θεάματα –στον χώρο των ηγεμονικών αυλών τοποθετείται και η γέννηση του ποιμενικού δράματος και του μελοδράματος– γι’ αυτό και κατά το μεγαλύτερο μέρος τους οι πληροφορίες αφορούν αυλικές παραστάσεις· στη Γαληνοτάτη Δημοκρατία, όμως, η οργάνωση θεατρικών παραστάσεων συνιστά δραστηριότητα των Ακαδημιών –που στηρίζονται από τους ευγενείς– και των επαγγελματιών της *commedia dell’arte*.¹⁷⁶ Μάλιστα, η Βενετία μετά τη δεκαετία του 1530 έπαυσε να είναι το κέντρο του ενδιαφέροντος και το θέατρο ανθεί πλέον, και ιδίως, στις ηγεμονικές αυλές.¹⁷⁷

του 1632· η τραγωδία του Cesare Requesens *Guelfa* (Ρώμη 1633, αφιέρωση του συγγραφέα στον καρδινάλιο Luigi Caetani) παίχτηκε εκεί στο Καρναβάλι του 1633 και η τραγωδία του Stefano M. Lomellini *Teodoberto* (Ρώμη 1634· αφιέρωση του συγγραφέα στον καρδινάλιο Francesco Barberini), και πάλι στο Seminario Romano, στο Καρναβάλι του 1634. (Κατά τα τέλη του 16ου αιώνα, παπική εγκύκλιος [του πάπα Γρηγορίου ΙΓ’ (1572-1585)] είχε απαγορεύσει τις παραστάσεις κωμωδιών «ne’ Collegi o Seminarj, come cose pericolose e di gran ditrazione alli giovani»: D’Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 183.) Μαρτυρείται επίσης μία παράσταση που δόθηκε στο Αγγλικό Κολέγιο (Collegio Inglese) της Ρώμης τον Φεβρουάριο του 1634: η ανώνυμα σωζόμενη πεντάπρακτη τραγωδία *Zenone imperatore* (Ρώμη 1634), που παίχτηκε πιθανότατα από τους σπουδαστές του Κολεγίου (στην έκδοση του κειμένου προτάσσεται «Dedica degli alumni del Collegio Inglese al Card. Francesco Barberini, 15 febbraio 1634»). Βλ. επίσης, Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Ρώμη: Bulzoni, 1983.

174 Παραδείγματα χάριν: στο Fabriano (περιοχή Marche), στο Καρναβάλι του 1580, παραστάθηκε «con grande apparato e spesa» η κωμωδία του Raffaello Borghini *L’amante furioso* (α’ έκδ. 1581) (βλ. *Storia letteraria d’Italia. Il Cinquecento*, επιμ. G. da Pozzo, τόμ. 3: *La letteratura tra l’eroico e il quotidiano. La nuova religione dell’utopia e della scienza (1573-1600)*, νέα έκδ., επιμ. A. Balduino, Πάδοβα: Piccin, 2007, σ. 1728). Σε περίοδο καρναβαλιού παίχτηκε και το ποιμενικό δράμα του Angelo Gaucci *Avventurosi inganni* (Ματσεράτα 1648), όπως συνάγεται από την ημερομηνία της παράστασης, 9 Φεβρουαρίου 1648. Για παραστάσεις σε περίοδο Καρναβαλιού στη Βιτσέντσα, βλ. πιο πάνω, σημ. 168.

175 Βλ. π.χ. τις μνείες που περιλαμβάνονται στα *Ημερολόγια (Diarii)* του Βενετού ιστορικού Marino Sanuto, ο οποίος αναφέρει τον επαγγελματία ηθοποιό Zuan Polo που σε συνεργασία με τον γιο του είχε παρουσιάσει ιντερμέδια στη διάρκεια αποκριάτικων παραστάσεων κωμωδιών: Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell’Arte*, Καίμπριτζ: Cambridge University Press, 2002, σ. 63, 68. Τα *Ημερολόγια* του Sanuto φθάνουν ως το 1533, κι έτσι τυχόν πληροφορίες για θεατρικές παραστάσεις μετά το έτος αυτό απουσιάζουν. Βλ. K. M. Lea, *Italian Popular Comedy: A Study in the Commedia dell’arte, 1560-1620, with special reference to the English Stage*, (δύο τόμοι σε επίτομη έκδοση), Νέα Υόρκη: Russell & Russell, 1962 (1934), σ. 252.

176 Βλ. στο A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, σ. 10. Στη Βενετία άλλωστε, από τον 15ο αιώνα και ύστερα, κυριάρχησαν άλλα είδη θεάματος, χοροί, εορταστικές πομπές, σε στεριά και λιμνοθάλασσα, γκιόστρες, “trionfi” (πομπές θριαμβικών αρμάτων)· βλ. Jacob Burckhardt, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μτφρ. Μαρία Τοπάλη, Αθήνα: Νεφέλη, 1997, σ. 291. [Σημειώνω επίσης τα “trionfi” που παραστάθηκαν στη Βενετία το 1755, στα οποία εμφανίζονταν πρόσωπα από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου: ο Ορφέας, η Μήδεια και ο Ιάσοντας, ο Περσέας και η Ανδρομέδα κ.ά.· βλ. Lina Urban, «Teatri in tavola, Ossia “trionfi” sulle tavole dogali», *Studi Veneziani*, n.s. 25 (1993) 197-199. Μπορούμε να υποθέσουμε βάσιμα ότι παρόμοια ήταν τα θέματα από τότε που πρωτοεμφανίστηκε και επικράτησε το είδος αυτό, τον 15ο αιώνα.]

177 Βλ. K. M. Lea, *Italian Popular Comedy*, σ. 253.

Αφορμή για τη συγγραφή ιντερμεδίων αποτελούσε επίσης η άφιξη ή η αναχώρηση επιφανούς προσωπικότητας, παράσταση που την αναλάμβαναν μέλη κάποιας Ακαδημίας. Όλες οι μαρτυρίες ανάγονται στον 17ο αιώνα.¹⁷⁸

Ιντερμέδια γράφονταν και ως ένδειξη τιμής και αναγνώρισης του χορηγού των μελών μιας Ακαδημίας. Οι συντελεστές της παράστασης μπορούσαν να ζητήσουν από τον συγγραφέα των παρέμβλητων δραμάτων τις αναγκαίες τροποποιήσεις προκειμένου για την προσαρμογή τους στη σκηνή: για την παράσταση της τραγωδίας του Prospero Bonarelli *Il Solimano* (α' έκδ. Βενετία 1621) από τα μέλη της Ακαδημίας των Immobili στη Βενετία το 1634, θεωρήθηκε σκόπιμο να γραφτεί πρόλογος από τον συγγραφέα (το κείμενο αρχικά είχε γραφτεί και εκδοθεί χωρίς πρόλογο) και να παιχτούν τα ιντερμέδια, που είχαν ήδη προστεθεί νωρίτερα (βλ. έκδοση Βενετία 1624), προς τιμήν του Altobello Bon, του χορηγού, ως φαίνεται, του συγγραφέα. Τα ιντερμέδια χρειάστηκε να τροποποιηθούν.¹⁷⁹

178 Βλ. Silvestro Branchi, *L'amorosa innocenza*, κωμωδία (Μπολόνια 1623· παράσταση επ' ευκαιρία άφιξης στην Μπολόνια του δούκα Horatio Ludovisi)· Claudio Achillini, *Mercurio e Marte. Torneo regale* (Πάρμα 1628· μονόπρακτο torneo με ιντερμέδια επ' ευκαιρία της άφιξης στην Πάρμα της Μαργαρίτας των Μεδίκων, κόρης του δούκα της Τοσκάνης Κόζιμο Β', για τους γάμους της με τον δούκα της Πάρμας Odoardo Farnese, τον Δεκέμβριο του 1628· το κείμενο και στο A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 481-518)· Pio Ascanio di Savoia, *Intermedii recitati in musica dalle più eccellenti voci del nostro secolo in uno de superbissimi teatri di Parma fabricato dall'Heroica Magnificenza del S.mo Duca Odoardo Farnese per honorar l'arivo dela Ser.ma Principessa Margherita di Toscana sua consorte* (Πάρμα 1629· ιντερμέδια προοριζόμενα για παράσταση του *Aminta* του Tasso που θα πραγματοποιούνταν επ' ευκαιρία της άφιξης στην Πάρμα της Μαργαρίτας των Μεδίκων, στο πλαίσιο των ιδίων εορτασμών όπως και το torneo του Achillini, βλ. αμέσως παραπάνω· τον πρόλογο είχε γράψει ο Achillini με τίτλο «Teti e Flora»). Για την προετοιμασία και τη διαδικασία συγγραφής των ιντερμεδίων και τη σύνθεση της μουσικής από τον Claudio Monteverdi, βλ. Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Τορίνο 1985, αγγλ. μτφρ. Νέα Υόρκη 1994, σ. 206 κ.ε.· Solerti, ό.π., σ. 409-480: έκδοση του κειμένου, προλόγου και ιντερμεδίων· τέλος, A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 143 κ.ε. Για τα θεάματα αυτά στην Πάρμα βλ. και τη μελέτη της Irene Mamczarz, *Le theatre Farnese de Parme et le drame musical italien [1618-1732]. Etude d'un lieu théâtral, des representations, des formes: drame pastoral, intermèdes, opera-tournoi, drame musical*, Φλωρεντία: Olschki, 1988)· Malatesta Leonelli, *Amorosi avvenimenti di Venere con Adone* (Μπολόνια 1644· ιντερμέδια συνοδεία μουσικής που παίχτηκαν επ' ευκαιρία της άφιξης στο Φοσσομπρόνε του πρίγκιπα του Ουρμπίνο)· Giovanni Battista Bertanni, *La ninfa spensierata* (Πάδοβα χ.χ.· δράμα που παίχτηκε από τα μέλη της Ακαδημίας των Disuniti με την ευκαιρία της αναχώρησης από την Πάντοβα του Capitano Giorgio Contarini, το 1642). Το δράμα του Bertanni, που ήταν δίπρακτο, αποτελεί ένδειξη του γεγονότος ότι σε αυτές τις περιστάσεις τα ιντερμέδια γράφονταν για να λαμπρύνουν την παράσταση, και όχι για την ξεκούραση των θεατών.

179 «...fù anco dalla medesima Academia scritto all'Autore, e ricercatoli il Prologo, che dalla benignità di quel Signore Illustrissimo gli fù cortesemente concesso, e con più littere furono essi Signori Academici honorati del prudentissimo parere suo in molte difficoltà, che gli occorsero; oltre haverli inviato due mute d'intermedij, che per la brevità del tempo non puotero essere adoperati. Tutte le difficoltà sopite, e datto ordine all'Architeto, che fù il Signor Tasio Gioancarli pittore, e scultore per la facitura della Scena, che si situò dietro il Monasterio di Santi Giovani, e Paulo in loco, benche di molta grandezza, angusto, è stretto à tanto apparato, che per opera tale solo erano convenevoli quei superbi, richi, e splendidi teatri, de qual fastosa se n'andò l'antica Atene, e la gloriosa Roma; [...] mentre dalla nascosta scena con un strepitoso rimbombo di tamburi, e trombe fù imperiosamente a tutti comandato, che si facesse silentio, sparì la gran cortina, che la scena copriva;»: *Apparato con il quale e statto rapresentato in Vinegia l'anno*

Όλες οι παραστάσεις διοργανώνονταν από μέλη Ακαδημιών ή θιάσους επαγγελματιών καλλιτεχνών –για την κωμωδία και τα ιντερμέδια– και νεαρών ευγενών-ερασιτεχνών ηθοποιών –κυρίως για το σοβαρό/επίσημο δράμα–,¹⁸⁰ πάντα υπό την εποπτεία και την καθοδήγηση του ηγεμόνα της Αυλής.¹⁸¹ Τα δράματα που ανεβάζονταν ήταν γραμμένα κυρίως από μέλη Ακαδημιών.¹⁸²

ΕΙΔΗ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΩΝ

Ο παλαιότερος τύπος ιντερμεδίου που απαντά από τα τελευταία χρόνια του 15ου αιώνα και κατά το πρώτο τέταρτο του 16ου είναι η μορέσκα, είδος χορού που αποτελούσε αναπαράσταση πολεμικής σύγκρουσης ή καθημερινής/επαγγελματικής δραστηριότητας.¹⁸³ Το είδος αυτό ιντερμεδίου είχε ιδιαίτερη επιτυχία στη Φερράρα, όπου είλκυε το θεατρικό κοινό περισσότερο απ' ό,τι μια μακρόσυρτη και βαρετή («longa e fastidiosa») κωμωδία σε διάλειμμα της οποίας παρεμβιλλόταν.¹⁸⁴ Στη μορέσκα προστέθηκε απαγγελία και τραγούδι, ενώ δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στα κοστούμια των πρωταγωνι-

1634 alli 8 Marzo dall'Academia de gli Immobili Il Solimano Tragedia dell' Illustrissimo Signor Conte Prospero Bonarelli..., Βενετία [1634].

180 Βλ. K. Richards – L. Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, σ. 91.

181 Για παράδειγμα όσον αφορά την Accademia Fiorentina, τη διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων ανέθετε στα μέλη της ο ίδιος ο δούκας που συμμετείχε επίσης ως μέλος και ως χορηγός. Βλ. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 413.

182 Βλ. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 1, σ. 10· E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 413. Όπως αναφέρει ο λογοτεχνικός κριτικός του 19ου αιώνα Angelo Solerti, ό.π., σ. 48 ο ιονεί Ακαδημία αποτελούσε και η οικία του Φλωρεντινού συνθέτη Iacopo Corsi (1561-1633), όπου σύχναζαν ευγενείς, μουσικοί, λόγιοι και συγγραφείς, όπως π.χ. ο T. Tasso, ο G. B. Marino, ο G. Chiabrera και ο C. Monteverdi.

183 Το είδος αυτό χορού πρωτοχρησιμοποιήθηκε ως ιντερμέδιο στις παραστάσεις των κωμωδιών *Eunuco* του Τερέντιου, και *Epidico*, *Bacchides*, *Miles Gloriosus*, *Asinaria* και *Casina* του Πλάτου, που πραγματοποιήθηκαν στη Φερράρα από το 1499 ως το 1502, αλλά και αργότερα στην πρώτη δεκαετία του 16ου αιώνα. Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, 132-135, 383-386 (βλ. π.χ. το πρώτο ιντερμέδιο του *Eunuco* που περιγράφεται από τον D'Ancona, ό.π., σ. 133: «il primo intermezzo fu una moresca di villani, che coltivavano la terra, seminavano le biade, e poi le tagliavano e battevano»), 395. Επίσης, M. Apollonio, *Storia del teatro italiano, Vol. II: Il teatro del Cinquecento. Commedia, tragedia, melodramma*, Firenze: G.C. Sansoni, 1951, σ. 10-16. Κατά τη δεύτερη δεκαετία του 16ου αιώνα, αποτελεί δημοφιλές θέαμα και στη συναγωνίστρια της Φερράρας Βενετία αλλά και στη λοιπή περιοχή του Βένετο – με τη Φερράρα βέβαια να υπερέχει ως προς τη μεγαλοπρέπεια των παραστάσεων· D'Ancona, ό.π., σ. 123 και σημ. 1.

184 Ο χαρακτηρισμός αφορά την κωμωδία *Bacchidi* και περιλαμβάνεται στην επιστολή της Ισαβέλλας ντ' Έστε προς τον Francesco Gonzaga (1502): Mario Apollonio, *Storia del Teatro Italiano*, τ. 2, σ. 11 με σημ. 1. Τόσο νωρίς όσο το 1506, η μορέσκα που παίχτηκε στο Ουρμπίνο σε παράσταση του δράματος του Baldassare Castiglione και του Cesare Gonzaga με τίτλο *Tirsi*, χαρακτηριζόταν «la più bella moresca che fin allora fosse mai stata fatta»: βλ. στο D'Ancona, ό.π., σ. 102 σημ. 2.

στών,¹⁸⁵ και με αυτή τη μορφή συναντάται και ως είδος ιντερμεδίου και ως αυτόνομη παράσταση.¹⁸⁶

Εκτός από τη μορέσκα, ως ιντερμέδια μαρτυρούνται και άλλα είδη χορού, που σημειώνονται στις εκδόσεις ως «balli» και όχι μορέσκες, και απαντούν ακόμη και στα μελοδράματα κατά τον 17ο αιώνα.¹⁸⁷

Ένα είδος ιντερμεδίου που απαντά από τον 15ο αιώνα¹⁸⁸ και σε όλη τη διάρκεια του 16ου αιώνα ήταν το μουσικό ιντερμέδιο, κυριότερη μορφή του οποίου αποτελεί το

185 Όπως μαρτυρεί περιγραφή θεατρικής γιορτής στη Μάντοβα στις 25 Φεβρουαρίου 1542, την οποία περιλαμβάνει σε επιστολή του προς τον Don Ferrante o Ippolito Capilupi· βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 437-438 («innanzi cena si fece la Moresca che ho detto di sopra, la quale, et per gli habiti, et per una musica di voci et stromenti, che fu mescolata con quella, fu di così dolce passatempo agli occhi et agli orecchi di chi fu presente, che per me confesso di non haver veduto nè udito cosa simile a quella che mi diletta», ό.π., σ. 438). Στην πρώτη παράσταση της κωμωδίας του Massimo Ferroni (ή Faroni) *I sospetti* (Βενετία 1581), στο Καρναβάλι του 1581 στη Μάντοβα, το τέταρτο ιντερμέδιο ήταν μια θεαματική μορέσκα· η διάκριση στον τύπο κοστομιών των «αντίπαλων» μερών αποτυπώνεται στην περιγραφή της στην έντυπη έκδοση του έργου: «Intermedio rappresentato la prima volta che fu recitata la Comedia finito il quarto atto fu una gagliardissima, e superbissima Moresca fatta dalli Paggi di S. Alt. Seren. con Picche, Archi, e stocchi vestiti superbissimi una parte alla Turchesca, e l'altra alla Moresca».

186 Βλ. τα καθημερινά θεάματα μορέσκας στην Αυλή του Έρκολε Έστε της Φερράρας κατά το έτος 1499, στο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 132. Μαρτυρία για παράσταση μορέσκας ως αυτοτελούς θεάματος, μεταξύ οκτώ ατόμων (ντυμένων με βουκολική ενδυμασία – όλοι τους είτε αξιωματούχοι είτε λόγιοι ιερωμένοι) βλ. επίσης στο D'Ancona, ό.π., σ. 438-440 (στη Μάντοβα, κατά τη διάρκεια του Καρναβαλιού το 1542, βλ. εδώ την προηγούμενη σημείωση)· ενώ επρόκειτο και για αγαπητή ψυχαγωγία στο Βατικανό στα τέλη του 15ου αιώνα· βλ. τις μαρτυρίες που παραθέτει ο D'Ancona, ό.π., σ. 75 και σημ. 2, 81, 92. (Το ίδιο αγαπητό ήταν το είδος αυτό και στον κύκλο των ιερωμένων του βενετοκρατούμενου Χάνδακα σε περίοδο καρναβαλιού, βλ. Ε. Λυδάκη, «Θεατρόφιλοι ιερωμένοι και Αποκριές. Νέες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στη διάρκεια της πολιτορχίας του Χάνδακα», στον τόμο *Άνθη Χαρίτων*, επιμ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, 1998, σ. 271-278.) Βλ. επίσης την πληροφορία που παραθέτει ο D'Ancona, ό.π., σ. 84, ότι κάθε χρόνο την περίοδο του Καρναβαλιού ηθοποιοί από τη Σιένα (που κατά την πηγή ανήκαν στην Ακαδημία των Rozzi, στοιχείο όμως που αμφισβητείται) μετέβαιναν στη Ρώμη για να παρουσιάσουν κωμωδία τους στον Πάπα. Ο ίδιος μελετητής, ό.π., σ. 69 κ.ε., 182 παραδίδει μαρτυρία για παραστάσεις κοσμικών δραμάτων που διοργάνωναν ιερωμένοι –καρδινάλιοι αλλά και ο ίδιος ο ποντήφικας– στη Ρώμη.

187 Τέτοιοι χοροί απαντούν, παραδείγματος χάριν, στα διαλείμματα του τρίπρακτου μελοδράματος του Giovanni Faustini *L'Euripo* (Βενετία 1649· μετά το τέλος της πρώτης πράξης: «Qui cade un Ballo di Soldati Etiopi», και στο τέλος της δεύτερης: «Qui comincia il Ballo») και στο επίσης τρίπρακτο μελόδραμα του Giovanni Francesco Busenello *La Didone* (Βενετία 1656), που παίχτηκε στη Βενετία το 1641 (στο τέλος της πρώτης πράξης: «Qui passa l'Armata Troiana a vele gonfie, e finisce il Primo Atto» ενώ στο τέλος της δεύτερης: «Doppo un Ballo de Mori Affricani, finisce il Secondo Atto», συναφή προφανώς θεάματα προς το θέμα του μελοδράματος). Χοροί παρέμβλητοι, που αποτελούν όμως μέρος της σκηνικής δράσης, απαντούν στο τρίπρακτο μελόδραμα του Nicolò Minato *L'Orimonte* (Βενετία 1650 – στα εξής σημεία: «Di Spiriti nel Prologo», «Di Soldati, e Marinari nel fine del primo Atto», «Di Fauni nel fine del Secondo Atto»).

188 Βλ. για παράδειγμα δράμα (φάρσα) του Jacopo Sannazaro που παραστάθηκε στη Νάπολη τον Μάρτιο του 1492 για τον εορτασμό της ανακατάληψης του έως τότε εμιράτου της Γρανάδας από τους καθολικούς βασιλείς στις αρχές του ίδιου έτους· βλ. Giovanni Giannini, *Sulle origini del dramma musicale. Appunti*, Μπλόνια: Fava e Garagnani, 1893, σ. 22-23.

μαδριγάλι.¹⁸⁹ Τα μαδριγάλια προσαρμόζονταν εύκολα σε μια θεατρική παράσταση, καθώς δεν απαιτούσαν διαφορετικό σκηνικό –περιείχαν ωστόσο και στοιχεία εντυπωσιασμού, ικανοποιώντας έτσι την τάση της εποχής¹⁹⁰ και κυρίως διότι εξέφραζαν συναισθήματα ανάλογα με το θέμα του θεατρικού έργου – κατά κανόνα την παντοδυναμία του έρωτα, επιτυγχάνοντας έτσι την επιθυμητή από κάποιους θεατράνθρωπους της εποχής θεματική συνάφεια με το κύριο δράμα.¹⁹¹ Χρήση μαδριγαλίου ως ιντερμεδίου μαρτυρείται επίσης σε τραγωδίες που δεν είχαν χορικά στο τέλος κάθε πράξης.¹⁹² Ήδη όμως μετά τα μέσα του 16ου αιώνα τα μαδριγάλια δεν αρκούσαν ως ιντερμέδιο και έτσι προσετίθετο και ένα επιπλέον εμβόλιμο το οποίο αποκαλούνταν ιντερμέδιο, μέρος του οποίου αποτελούσε πλέον το μαδριγάλι.¹⁹³ Μαρτυρούνται επίσης μουσικά ιντερμέδια που περιλάμβαναν εκτός από την εκτέλεση (υπό συνοδεία ενόργανης μουσικής) μαδρι-

189 Ως ιντερμέδια χρησιμοποιήθηκαν πρώτη φορά μαδριγάλια στις παραστάσεις των κωμωδιών του Niccolò Machiavelli *Clizia*, το 1525, και *Mandragola*, το 1526, στη Φλωρεντία, όπου και εντοπίζονται οι απαρχές του είδους αυτού ως εμβόλιμου: βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 143 κ.ε.· Anthony M. Cummings, *The Maecenas and the Madrigalist. Patrons, patronage, and the origins of the Italian madrigal*, Φιλαδέλφεια: American Philosophical Society, 2004, σ. 147· Arnaldo Bruni, «Gli intermedi della *Mandragola*», στο Gennaro Barbarisi – Anna Maria Cabrini (επιμ.), *Il teatro di Machiavelli*, Μιλάνο: Cisalpino, 2005, σ. 367-408:384-387.

190 Τα πρόσωπα που εκτελούσαν μαδριγάλια ήταν αλληγορικές μορφές, θεοί της μυθολογίας και βιβλικά πρόσωπα, σάτυροι και νύμφες – για τις θεαματικές απ' ουρανόθεν εμφανίσεις χρησιμοποιούνταν το σκηνικό μηχανήμα που είχε μορφή «σύννεφου», ενώ η καταπακτή χρησίμευε για την «ανάδυση» όντων της κολάσεως.

191 Όπως, για παράδειγμα, σημειώνει ο δραματουργός Antonfrancesco Grazzini στον Πρόλογο που απευθύνει προς τις κυρίες που θα παρακολουθούσαν την παράσταση της κωμωδίας του *La gelosia* (α' έκδ. Φλωρεντία 1550): «[...] vi dico che sendo la Comedia tutta amorosa, gl' inframessi saranno anchora amorosi tutti quanti: rappresentativi, e cantativi da i Sacerdoti, e Ministri del Tempio di Venere, e d' Amore»: «Prologo alle Donne». (Όπως επισημαίνει ο N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 192, ανάμεσα στα ποιητικά κείμενα του Grazzini σώζεται μια σειρά πέντε ιντερμεδιών προοριζόμενων να εκτελεστούν ως ιντερμέδια, χωρίς όμως να αναγράφεται ο τίτλος της κωμωδίας για την οποία είχαν γραφτεί. Την παράσταση υπαινίσσεται ένα από τα πρόσωπα: «Le stesse Ninfe siam che voi pur dianzi / vedeste un'altra volta, / che per farvi passar con gioia molta / questo bel giorno, vi venghiamo innanzi; / dove alla vostra festa, compagnia / farem, cantando con dolce armonia / e con soavi accenti, / purché voi stiate ad ascoltare intenti»: βλ. Pirrotta, ό.π., και Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Teatro*, επιμ. Giovanni Grazzini, Bari: Laterza, 1953.

192 Όπως, π.χ., στην τραγωδία του Prospero Bonarelli *Il Solimano*: «[...] Finito l'Atto primo con musica eccellissima con concerto di stromenti, e delicate voci fù cantato non havendo la Tragedia coro un madrigale, ó canzonetta; [...]»: *Apparato con il quale e statto rapresentato in Vinegia l'anno 1634 alli 8 Marzo dall'Academia de gli Immobili Il Solimano Tragedia dell' Illustrissimo Signor Conte Prospero Bonarelli*, Βενετία [1634].

193 Συνδυασμό μαδριγαλίων και ιντερμεδιών βλ., για παράδειγμα, στο ιερό δράμα του Antonio Spezzani *Rappresentatione di santa Catherina* (α' έκδ. Βερόνα 1589) και στην τρίπρακτη τραγωδομωδία του Angelita Scaramucci(a) *La Stratonica* (α' έκδ. Βιτέρμπο 1609: περιλάμβανε πέντε μαδριγάλια: το πρώτο παρατίθεται πριν από τον πρόλογο, ενώ στα διαλείμματα των πράξεων περιλαμβάνονταν δύο μαδριγάλια και ένα ιντερμέδιο – το κάθε ιντερμέδιο παιζόταν ανάμεσα σε δύο μαδριγάλια). (Τη λέξη «εμβόλιμο» χρησιμοποιώ με τη σημασία του παρέμβλητου κειμένου και όχι με την αρχική σημασία, του λυρικού άσματος της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, που, πάντως, επίσης δεν είχε θεματική συνάφεια με την υπόθεση του δράματος.)

γαλίου και χορό.¹⁹⁴ Πάντως το είδος αυτό απαντά σε θέση ιντερμεδίου και στο μελό-δραμα του 17ου αιώνα.¹⁹⁵

Το 1566 εμφανίστηκε πρώτη φορά ο τύπος του διαλογικού ιντερμεδίου, στην τραγωδία του Lodovico Dolce *Le Troiane* (Βενετία 1567), τύπος που επικράτησε έκτοτε.¹⁹⁶ Τα ιντερμέδια παίρνουν έτσι τη μορφή σύντομων δραμάτων με μονολόγους, διαλόγους και δράση, ωστόσο κυριαρχεί ακόμη η προτίμηση παράλληλα με τα απαγγελλόμενα μέρη να υπάρχουν και τραγούδια.¹⁹⁷ Έτσι στις αρχές του 17ου αιώνα, τα ιντερμέδια θα υποστούν την επίδραση του μελοδράματος που μόλις έχει γεννηθεί στην αυλή της Φλωρεντίας,¹⁹⁸ και του οποίου, κατά τις απόψεις των ειδικών, οι απαρχές ανάγονται στα δευτερεύοντα παρέμβλητα θεάματα της Αυλής των Μεδίκων:¹⁹⁹ στο εξής επενδύονται

194 Στο τέταρτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του G. B. Cini *La vedova* (παράσταση: Φλωρεντία 1569)· στο τρίτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του R. Borghini *La donna costante* (α' έκδ. Βενετία 1578· έχω συμβουλευτεί την επανέκδοση Φλωρεντία 1582, όπου η χρονολογία άδειας εκτύπωσης είναι 9 Δεκ. 1575, και η τοποχρονολογία της αφιέρωσης του συγγραφέα, που προτάσσεται στην έκδοση, Φλωρεντία 30 Ιουλ. 1578)· στο τρίτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Giovanni de' Bardi *L'amico fido* (βλ. σχετικά την περιγραφή του Bastiano de' Rossi)· και στο έκτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Girolamo Bargagli *La pellegrina* (παράσταση: Φλωρεντία 1589, τα ιντερμέδια χρησίμευσαν και για την *Pellegrina* αλλά και για τις κωμωδίες *La zingara* και *La pazzia*· βλ. A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 89-90).

195 Π.χ. στο τρίπρακτο μελόδραμα του Scipione Herrico *La Deidamia* (α' έκδ. Βενετία 1647), που παίχτηκε στη Βενετία στις 30 Μαΐου 1647 (εκτός από τους χορούς-balli που εκτελούνται επίσης).

196 Μια πρώτη μορφή διαλογικού ιντερμεδίου ήταν το πρώτο ιντερμέδιο που παίχτηκε στην κωμωδία του Francesco D'Amba *La cofanaria*, στη Φλωρεντία το 1565 (=1566), όπου όμως περιλαμβάνεται σύντομος διάλογος ανάμεσα στην Αφροδίτη και τον Έρωτα· βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 205, 215· επίσης, H. M. C. Purkis, «Il rapporto tra gli interludi e l'opera teatrale nell'Italia del sedicesimo secolo», 809-810.

197 Για παράδειγμα, στην ομάδα ιντερμεδίων της κωμωδίας του R. Borghini *L'amante furioso* (Φλωρεντία 1583), το τρίτο εξιστορεί τον οβιδιανό μύθο της μεταμόρφωσης του βασιλιά Πίκου από την Κίρκη και περιέχει ένα τραγούδι που άδουν ο Πίκος και οι ακόλουθοί του κυνηγοί, και το τέταρτο ιντερμέδιο τον επίσης οβιδιανό μύθο του ζεύγους Άκι και Γαλάτεια, όπου περιλαμβάνεται τραγούδι με το οποίο οι δύο εκφράζουν τον έρωτά τους.

198 Για τη γέννηση του μελοδράματος στο πλαίσιο της Camerata Fiorentina, βλ. Claude V. Palisca, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, Νιου Χέιβεν-Λονδίνο: Yale University Press, 1989· F. Testi, «La Camerata fiorentina e gli inizi del "recitar cantando"», στον τόμο του ίδιου, *La musica italiana nel Seicento*, Μιλάνο: Bramante, 1970-1972, τ. 1, σ. 50-105. Η Camerata ανέβασε παραστάσεις στη φόρμα της favola pastorale με θέματα παρμένα από μεταμορφωσιακούς μύθους, βλ. C. Molinari, *Teatro*, ό.π. Όπως επισημαίνει η L. G. Clubb (*Italian plays [1500-1700] in the Folger Library*, σ. 39-40), τα μυθολογικά θέματα ήταν δημοφιλή καθώς έδιναν τη δυνατότητα για θέαμα, παρουσίαση αλληγορικών μορφών και εξύμνηση των ηγεμόνων.

199 Πρέπει να σημειωθεί ότι τα ιντερμέδια οδήγησαν μεν -κατά τους μελετητές- στη γέννηση του μελοδράματος, όμως εξακολούθησαν να γράφονται και μετά την καθιέρωση του νέου είδους, και μάλιστα να περιλαμβάνονται σε παραστάσεις μελοδραμάτων. Βλ. C. Molinari, *Le nozze degli Dèi*, σ. 50. Για τις απαρχές του μελοδράματος βλ. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 1, όπου ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι το μελόδραμα δεν προέρχεται από το είδος του ιντερμεδίου, αλλά το τελευταίο συνετέλεσε στην ανάπτυξη του είδους των veglie και των χοροδραμάτων που θα κυριαρχήσουν κατά τον 17ο αιώνα στις ηγεμονικές αυλές· κατά την περίοδο 1600-1640, όπως επισημαίνει (σ. 229), δεν υπήρχε σαφής διάκριση ανάμεσα στο είδος του ιντερμεδίου, του μελοδράματος και του

ολοένα και περισσότερο με μουσική, σόλο τραγούδι, και χορό, και συνιστούν ένα είδος «όπερας» που επέχει λειτουργία ιντερμεδίου ανάμεσα στις πράξεις των έργων.²⁰⁰

Μια άλλη κατηγορία αποτελούν τα κωμικά (*buffoneschi*) ιντερμέδια: αυτά περιλάμβαναν τραγούδια, γκροτέσκους χορούς, ακροβατικά νούμερα, αυτοσχέδιους διαλόγους, από όπου πιθανότατα προέρχονται τα χαρακτηριστικά των *lazzi* της *Commedia dell'arte*.²⁰¹

Ανάλογα με τις σκηνικές απαιτήσεις τους, τα ιντερμέδια διακρίνονταν στα λεγόμενα *apparenti*, δηλ. θεαματικά, και τα *inaffarenti*, τα μουσικά, μη θεαματικά ιντερμέδια. Τα θεαματικά ιντερμέδια ήταν ιδιαίτερα αγαπητά στην Αυλή της Φερράρας, είχαν μεγάλη ποικιλία θεμάτων –τα οποία μπορεί να μην είχαν καμία συνάφεια με το κύριο έργο (συνήθως κωμωδία) που συνόδευαν–, πλούτο χορών και κοστουμιών, καθώς και χρήση μηχανημάτων στη σκηνή του θεάτρου όπου ανεβάζονταν (και όχι σε χώρο των ανακτόρων δηλ.).²⁰² Σε ένα έργο μπορεί να συνδυάζονταν στο τέλος κάθε πράξης δύο ειδών ιντερμέδια, ένα θεαματικό κι ένα μη θεαματικό ιντερμέδιο, πρακτική που απαντά

χοροδράματος, αφού είχαν ίδια θέματα, και ως αποτέλεσμα μία συγκεκριμένη σύνθεση μπορούσε να παρασταθεί και με τις τρεις μορφές (στη σ. 150-151 ο Solerti επισημαίνει τη φτωχή θεματολογία των πρώτων μελοδραμάτων που περιορίζονται σε ήρωες της μυθολογίας [π.χ. Ορφέας, Ευρυδίκη, Δάφνη, Ανδρομέδα, Κέφαλος, Περσεφόνη, Άδωνης])· M. Mila, «La nascita del melodramma», στο *Civiltà Fiorentina. Il Sei-Settecento*, Φλωρεντία (Libera cattedra della civiltà fiorentina) 1956, σ. 169-194. Το πρωιμότερο δείγμα ιταλικού μελοδράματος χρονολογείται ήδη το 1489: βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 172.

200 Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα ιντερμέδια του ποιμενικού δράματος του Ridolfo Campeggi *Filarmindo*, που παίχτηκαν σε παράσταση του έργου στην Μπολόνια το 1605 (ή, κατά τη *Drammaturgia* του Λέοντος Αλλατίου, το 1615) με τον τίτλο *L'Aurora ingannata* (Βενετία 1605), και στα οποία κυρίαρχο ρόλο πια παίζει η μουσική σε σχέση με το θεαματικό στοιχείο. Βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 255-256· επίσης, C. Molinari, *Le nozze degli Dèi*, σ. 50-66. (Γράφω τη λέξη όπερα σε εισαγωγικά, γιατί την εποχή αυτή το είδος δεν έχει τα χαρακτηριστικά του μεταγενέστερου λυρικού θεάτρου.)

201 Βλ. E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 404.

202 Η E. Povoledo, ό.π., σ. 408, αναφέρει εσφαλμένα ότι στη Βενετία δεν απαντούν ποτέ θεαματικά ιντερμέδια, ωστόσο με θεαματικά ιντερμέδια παίχτηκε το ηθικοπλαστικό δράμα (opera morale) του Tomaso Buoni *Gli affetti giovanili* (Βενετία 1605) και ο θεατρικός διάλογος του ίδιου με τίτλο *Intertentimento illustre del Senso e della Ragione* (Βενετία 1604) [αμφότερα ανεβάστηκαν στην Ακαδημία του Μουράνο]· το ποιμενικό δράμα του Βενετού πατρικίου Francesco Contarini *La finta fiammetta* (Βενετία 1611)· το μελόδραμα του Giulio Strozzi *La finta pazza* (Βενετία 1641)· και το μελόδραμα (*favola drammatica reggia*) του Giacomo Castoreo *Eurimene* (Βενετία 1652· τα «intermedij apparenti in musica» είχε γράψει ο ίδιος συγγραφέας).

σε εποχή κατά την οποία μείζονα σημασία έχει το θέαμα και όχι το θεατρικό κείμενο.²⁰³ Τα μη θεαματικά ιντερμέδια περιείχαν τα λυρικά μέρη των κύριων έργων.²⁰⁴



Τα ιντερμέδια απαντούν, όπως προαναφέρθηκε, σε όλα τα είδη δράματος: κυρίως στην κωμωδία και το ποιμενικό δράμα, και, σε μικρότερο βαθμό, στην τραγωδία και τα θρησκευτικά δράματα. Η παρουσία χορικών στην τραγωδία δεν θα επέτρεπε κανονικά την εισαγωγή ιντερμεδίων. Σύμφωνα με τους συγγραφείς της εποχής, τα ιντερμέδια μπορούσαν μόνο να αντικαταστήσουν τα χορικά του αρχαιοελληνικού δράματος.²⁰⁵ Όπως τα χορικά, έτσι και τα ιντερμέδια απαγγέλλονταν μελωδικά, και τα μέλη του Χορού που τα εκτελούσαν ανέβαιναν στην (άδεια) σκηνή μετά την αποχώρηση των ηθοποιών

203 Ο ποιητής και μουσικός Camillo Scaliggeri (ή Scaliggero) della Fratta (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Don Adriano Banchieri – Ολιβετιανός μοναχός, από την Μπολόνια, που υπήρξε επίσης ο ιδρυτής της Ακαδημίας των Floridi, μετέπειτα Filomusi, που έδρευε στην Μπολόνια) επέλεξε να εντάξει σε δύο κωμωδίες του και θεαματικά και μη θεαματικά ιντερμέδια. Για την πρώτη χρονολογικά πεντάπρακτη κωμωδία του, με τίτλο *Il furto amoroso* (Βενετία 1613· στον τίτλο ο συγγραφέας γράφει ότι την επανεκδίδει για να ξεφύγει από τη σχόλη, άρα γι' αυτό την εμπλούτισε με ιντερμέδια· δεν σώζεται όμως προηγούμενη έκδοση του κειμένου), έγραψε πέντε θεαματικά και πέντε μη θεαματικά ιντερμέδια τα οποία παίχτηκαν ανάμεσα στις πράξεις του κύριου έργου, τα τελευταία μάλιστα μετά τη Licenza που ακολουθούσε την πέμπτη πράξη. Τα μη θεαματικά ιντερμέδια είχαν άμεση σχέση με την κωμωδία και εκτελούνταν από τους πρωταγωνιστές της κωμωδίας. Τα θεαματικά ιντερμέδια είχαν καθαρά ψυχαγωγικό ρόλο. Τα περισσότερα ιντερμέδια ήταν γραμμένα σε βενετική διάλεκτο· τα κείμενα των ιντερμεδίων παρατίθενται μετά το κείμενο κάθε πράξης. Το τέταρτο θεαματικό ιντερμέδιο είναι το ίδιο σχεδόν με το δεύτερο θεαματικό ιντερμέδιο της κωμωδίας του ίδιου συγγραφέα με τίτλο *La fida fanciulla* (Μπολόνια 1629). Μάλιστα, στη δεύτερη αυτή κωμωδία (για την οποία βλ. και αμέσως παρακάτω) το κείμενο είναι σε πεζό λόγο, το οποίο σε συνδυασμό με την πιθανότατα στερεότυπη υπόθεση ασφαλώς δεν θα μπορούσε από μόνο του να προσελκύσει το εθισμένο στο θέαμα θεατρικό κοινό. Επομένως, το μάλλον αδιάφορο θέαμα που παρουσίαζε η κωμωδία αντισταθμιζόταν από τα θεαματικότερα και πιο ενδιαφέροντα παρέμβλητα δράματα. Για τη χρήση ιντερμεδίων σε διαφορετικά δράματα ενός ίδιου συγγραφέα βλ. και παρακάτω (σημ. 224) όπου γίνεται λόγος για δύο κωμωδίες του Macchiavelli που περιέχουν ίδια μαδριγάλια-ιντερμέδια. Πβ. τα “έτερα” ιντερμέδια που συνοδεύουν την *Πανώρια* και τον *Κατσούρμπο*.

204 Βλ., π.χ., την προαναφερθείσα κωμωδία του Scaliggeri και τη δεύτερη χρονολογικά κωμωδία του ίδιου με τίτλο *La fida fanciulla* (Μπολόνια 1629) που συνοδεύεται επίσης από πέντε θεαματικά και πέντε μη θεαματικά, μουσικά ιντερμέδια. (Μεγαλύτερη σημασία είχε και στη συγκεκριμένη περίπτωση το θέαμα και όχι το κείμενο: το πρώτο διπλό ιντερμέδιο παιζόταν κιόλας πριν από τον πρόλογο του κύριου έργου ενώ και μετά τη Licenza ακολουθεί ένα Balletto finale in Musica και ένα Capriccio). Τα μη θεαματικά ιντερμέδια περιέχουν άμεσες αναφορές προς την υπόθεση της κωμωδίας και την πρωταγωνίστρια.

205 Ο G. B. Giraldi Cinzio, στην πραγματεία του πάνω στη σύνθεση κωμωδιών και τραγωδιών, επισημαίνει ότι τα χορικά χρησίμευαν στην αρχαιοελληνική τραγωδία για τη διάκριση των πράξεων, λειτουργία που έχουν την εποχή του τα μουσικά ιντερμέδια, που κατά την άποψή του έπρεπε να εκτελούνται όταν η σκηνή έμενε άδεια μετά την αποχώρηση όλων των ηθοποιών, αλλά οι μουσικοί ήταν προτιμότερο να βρίσκονται πίσω από τη σκηνή, πράγμα που ήταν ευκολότερο και το πλέον σύνηθες, παρά να ανελκύονται με το κατάλληλο σκηνικό μηχανήμα στο μέσον της σκηνής, όπερ και εντυπωσιακότερο· βλ. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 1, σ. 5 και H. Purkis, «Il rapporto tra gli interludi e l'opera teatrale», σ. 811-812 σημ. 2.

στο τέλος κάθε πράξης.²⁰⁶ Παρ' όλα αυτά κατά την Αναγέννηση, από το τέλος κιόλας του 15ου αιώνα, οι συγγραφείς τραγωδιών υπέκυπταν στις προτιμήσεις του θεατρικού κοινού που ήταν ήδη εξοικειωμένο με τα παρέμβλητα αυτά ψυχαγωγικά θεάματα.²⁰⁷ Και έτσι στις ιταλικές τραγωδίες αλλά και στα θρησκευτικά δράματα (τραγωδίες με βιβλικό θέμα) κατά τον 16ο αιώνα πλέον τα ιντερμέδια εισάγονταν συμπληρωματικά μετά τα χορικά.²⁰⁸ Ήταν όμως απαραίτητη η προσεκτική επιλογή των θεμάτων των ιντερμεδιών ώστε αφενός να είναι σαφής η διάκριση ανάμεσα στην υπόθεση της τραγωδίας, τα χορικά και τα ιντερμέδια, και αφετέρου να ανακουφίζονται μεν οι θεατές από την ένταση της παρακολούθησης της τραγικής υπόθεσης αλλά να μην απο-

206 Ο Angelo Ingegneri, στην πραγματεία του για τη δραματική ποίηση (*Della poesia rappresentativa*), που έγραψε και εξέδωσε στη Φερράρα το 1598, τονίζει την αναλογία ανάμεσα στα ιντερμέδια και τα χορικά, ότι δηλαδή τα χορικά μπορούσαν να επέχουν θέση ιντερμεδίου σε μια τραγωδία («Del modo di rappresentare le favole sceniche. Trattato», σ. 31, 32 [έκδ. 1989]). Ένα πρώιμο παράδειγμα χρήσης χορικών εν είδει ιντερμεδιών αποτελεί η τραγωδία του Antonio da Pistoia *Filostrato e Panfila*, που γράφτηκε και παρουσιάστηκε πρώτη φορά στην Αυλή της Φερράρας υπό την ηγεμονία του Έρκολε Α' το 1499· βλ. A. Solerti, «Precedenti del melodramma», *Rivista Musicale Italiana*, 10 τχ. 2 (1903) 208· M. T. Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, Ουρμπάνα: The University of Illinois Press, 1965, σ. 29-33:32 και Flavio Testi, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Μιλάνο: Bramante, 1977 ('1969), τ. 2, σ. 728. Στην αφιερωτική επιστολή που προτάσσεται στην πρώτη έκδοση της κωμωδίας του Francesco d'Ambra *La cofanaria* (α' έκδ. Φλωρεντία 1563), ο συντάκτης Alessandro Ceccherelli αναφέρει, όσον αφορά τη σχέση ιντερμεδιών-χορικών, ότι χάρη στα ιντερμέδια «una Comedia oggi in un tempo medesimo diversi casi rappresentando; non rende minor meraviglia à gli ascoltanti, che già si facessero anticamente le Tragedie con i loro Cori; Per lo che infra tanti apparati, et cose degne di riguardo che si sono nelle Nozze dell'Illustrissimo Principe Signor nostro fatte et messe in opera; la Comedia di Francesco d'Ambra, con gl'Intermedij di Giovam Battista Cini» (έκδ. Φλωρεντία 1566, σ. 3-4), ενώ στην *Dichiarazione* των ιντερμεδιών της κωμωδίας του Leonardo Salviati *Il granchio* (Φλωρεντία 1566), που παίχτηκε το 1566 στη διάρκεια του Καρναβαλιού σε δημόσιο χώρο από μέλη της Φλωρεντινής Ακαδημίας (με την οικονομική στήριξη του δούκα Κόζιμο και του πρίγκιπα Φραγκίσκου των Μεδίκων), ο συντάκτης και συγγραφέας των ιντερμεδιών Bernardo de' Nerli, μέλος της Ακαδημίας, τονίζει ότι «poi che gl'intermedi corrispondono alle canzoni, che erano cantate dal coro, & quelle non erano nè avanti, nè doppo alla favola, ma cantate solamente nel mezzo, così pare ragionevole, che gl'intermedi...habbiano solamente luogo tra l'uno atto, & l'altro...». Τα χωρία και στο N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 203 και 201-202, αντίστοιχα. Ωστόσο, στην προγενέστερη χρονικά κωμωδία του Antonio Landi *Il commodo* (Φλωρεντία 1539), στο τέλος κάθε πράξης παρεμβαλλόταν ιντερμέδιο που είχε χαρακτηριστικά χορικού, δηλαδή εμφανιζόταν σε όλα η ίδια ομάδα προσώπων και σχολίαζε την εξέλιξη της δράσης του κυρίως έργου, με μόνη διαφορά ότι τα πρόσωπα αυτά εμφανίζονταν σε άδεια σκηνή ενώ στην τραγωδία τα μέλη του χορού είναι συνεχώς παρόντα στη σκηνή· βλ. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 175.

207 Η πιο πρώιμη τραγωδία στην οποία συνδυάζονται τα χορικά με τα ιντερμέδια είναι η *Panfila* του Antonio Camelli (il Pistoia), που παίχτηκε στη Φερράρα το 1499 και εκδόθηκε στη Βενετία το 1516· βλ. H. Purkis, «Il rapporto tra gli interludi e l'opera teatrale nell'Italia del sedicesimo secolo», 803.

208 Βλ π.χ.: Antonio Cataldo Mannarino, *La Susanna* (tragedia sacra, Βενετία 1610)· Fra Bonaventura Morone (Cataldo), *La Giustina* (tragedia spirituale, Μπέργκαμο 1612)· Vincenzo Gramigni, *Amano* (tragedia, Νάπολη 1614)· Silvestro Branchi, *Stratira* (tragedia, Μπολόνια 1617)· Bonaventura M.R.P.F. Morone, *Il mortorio di Christo* (tragedia spirituale, Βενετία 1620)· Antonio M. Anguiciola, *Giuditta* (attione scenica, Βενετία 1629)· Cesare Requesens, *La Guelfa* (tragedia Latina, Ρώμη 1633)· Tommaso Aversa, *Bartolomeo* (tragedia sacra, Τρέντο 1648). (Βλ. επίσης και την ιερή αναπαράσταση [rappresentazione sacra]: Michelangelo Jacobilli, *Martire Feliciano vescovo di Foligno*, Φολίνιο 1642).

μακρύνονται από το πνεύμα του κύριου έργου και να επιτυγχάνεται στο τέλος η επιδιωκόμενη κάθαρση. Κυρίως για τον λόγο αυτό, ο Βενετός ποιητής και θεατράνθρωπος Angelo Ingegneri (1550-1613) θεωρούσε ότι στην τραγωδία όχι μόνο δεν θα έπρεπε αλλά ούτε και μπορούσε ποτέ να παρεμβάλλονται ιντερμέδια, αφού οι ηθοποιοί των ιντερμεδίων θα εμφανίζονταν στη σκηνή –ή, μάλλον, όντας τα μέλη του Χορού παρόντα στη σκηνή καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, θα φαίνονταν να παρεισφρέουν– και να παρουσιάζουν ένα θέαμα που καμία σχέση δεν θα είχε με το σοβαρό θέμα της τραγωδίας (όπως π.χ. η καταστροφή της πατρίδας που αντιμετωπίζουν οι πρωταγωνιστές ενός τέτοιου δράματος), έτσι που όταν οι θεατές θα έβλεπαν τους πρωταγωνιστές της τραγωδίας να εμφανίζονται και πάλι, θα αναρωτιούνταν για τον λόγο που είχαν επιστρέψει στη σκηνή. Ακόμη όμως και στην περίπτωση που το θέμα των ιντερμεδίων δεν ήταν διασκεδαστικό αλλά το ίδιο σοβαρό με εκείνο της τραγωδίας, οι θεατές θα μπερδεύαν τις υποθέσεις, και στο τέλος κανένα από τα δύο θεάματα, κύριο και εμβόλιμο, δεν θα τους ικανοποιούσε.²⁰⁹ Ωστόσο, και ύστερα ακόμη από την έκδοση των απόψεων του Ingegneri οι συγγραφείς κατόρθωναν να αντιμετωπίζουν κατάλληλα και τα δύο αυτά προβλήματα. Όπως, για παράδειγμα, ο Βενετός δραματουργός και ποιητής Lodovico Dolce (1508-1568), ο οποίος συνέδεσε αριστοτεχνικά τα χορικά με τα ιντερμέδια στην τραγωδία του *Le Troiane*, που παίχτηκε το 1566 στη Βενετία όπου και εκδόθηκε την επόμενη χρονιά. Τα ιντερμέδια περιέχουν άμεσες αναφορές στην υπόθεση και τα πρόσωπα της τραγωδίας όπως άλλωστε και τα χορικά. Σε σημείωμά του προς τον μουσικό Claudio Merulo, το οποίο προτάσσεται του κειμένου των ιντερμεδίων μετά το τέλος του κειμένου της τραγωδίας, ο συγγραφέας επισημαίνει: «Quantunque gli antichi non facessero intermedij alle Tragedie, servendo in vece di cio i Cori: non dimeno essendo a que' bellissimi intelletti, che n'ebbero il carico, piaciuto, che l'autore facesse per questo ufficio alcuni versi; et essendo essi intermedi, si per la perfettion della Musica, come per l'arte di appresentarli commodamente, e con dignità, ottimamente piaciuti: ci è paruto di darvi a leggere anco gl'istessi versi, come che essi fosser fatti solamente per servire alla Musica, e non perche legger si dovessero.»²¹⁰

209 Angelo Ingegneri, «Della poesia rappresentativa. Discorso», στο *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, ό.π., σ. 11-12, κι επίσης σ. 32. Και εδώ ο Ingegneri επιμένει να τονίζει πως κατά το μεγαλύτερο μέρος του το θεατρικό κοινό είχε χαμηλή αντιληπτική ικανότητα και ελλιπή θεατρική παιδεία («il qual teatro, constando per la maggior parte di persone ignoranti, e fra le intendenti avendone molte eziandio inesperte di così fatta cognizione, si confonderebbe nella vista e nell'apprensione delle cose rappresentate», σ. 11).

210 *Le Troiane*, Βενετία 1567, σ. 132. (Το παράθεμα και στον Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 1, σ. 7.) Έναν χρόνο πριν, στην έκδοση της κωμωδίας του με τίτλο *Marianna* (Βενετία 1565), στην αφιερωτική επιστολή του προς τον Antonio Molino, επικαλούμενος τον Αριστοτέλη θεωρεί ότι η μουσική και ο σκηνικός εξοπλισμός είναι στοιχεία απαραίτητα, γι' αυτό και στη δεύτερη παράσταση της κωμωδίας αυτής προσέθεσε μουσική στα χορικά (που έλειπαν από τη δοκιμαστική παράσταση που είχε γίνει στην οικία του ευγενούς Sebastiano Erizzo): «È avvenuto adunque, che prima, essendo, come per prova, recitata in casa del Mag. e dottiss. S. Sebastiano Erizzo, senza non pur la Musica, e lo apparato della Scena; che sono poste da Aristotele come parti principali e necessarie alla favola [...]». (Το παράθεμα και στον Solerti, ό.π., σ. 7.) Περισσότερα σχετικά με τον Dolce και την εισαγωγή

Σε αντίθεση με την τραγωδία, οι θεωρητικοί του θεάτρου δεν διαφωνούσαν με τη χρήση ιντερμεδίων στην κωμωδία και το ποιμενικό δράμα: ο Ingegneri θεωρούσε ότι ιντερμέδια, και μάλιστα μετά μουσικής και ασμάτων, μπορούσαν να έχουν θέση στα δύο αυτά είδη δράματος –ελλείπει χορικών– σε έκταση και διάρκεια τέτοια που να εξασφαλίζουν μόνο την αποφόρτιση των θεατών από την ένταση της παρακολούθησης του κυρίως δράματος.²¹¹ Τα ιντερμέδια, ανεξαρτήτως εάν συνδέονταν θεματικά με το κυρίως δράμα, «sono di grandissimo ornamento», εμπλουτίζουν το θέαμα και προσφέρουν ευχαρίστηση στους θεατές – που έτσι κι αλλιώς έβλεπαν ένα διασκεδαστικό έργο. Ωστόσο ο Ingegneri κρίνει ότι ειδικά στο ποιμενικό είδος δεν θα έπρεπε να εμφανίζονται στα ιντερμέδια βοσκοί και νύμφες, για να μην προκαλείται σύγχυση στον θεατή («specialmente per gl'idioti»), όπως τονίζει) μεταξύ των προσώπων του κύριου έργου και των προσώπων των ιντερμεδίων. Τέτοια πρόσωπα έκρινε ότι μπορούσαν να προσαρμοστούν καλύτερα σε ιντερμέδια κωμωδίας.²¹² Ενώ όμως ο Ingegneri θεωρούσε ότι έπρεπε να υπάρχει σαφής διάκριση ανάμεσα σε κύριο έργο και ιντερμέδια και ως προς την υπόθεση και ως προς τα πρόσωπα, ένας άλλος θεωρητικός του θεάτρου, ο Ιταλοεβραϊός δραματουργός Leone de' Sommi (περ. 1525 - περ. 1590), διατύπωσε διαφορετική άποψη. Θεωρούσε ότι τα θεαματικά ιντερμέδια θα έβαιναν σε βάρος της κωμωδίας· η σύγκριση που θα έκαναν οι θεατές ανάμεσα στο κυρίως έργο και το πράγματι εντυπωσιακότερο νέο εφεύρημα, το εμβόλιμο θέαμα, θα ήταν αναπόφευκτη.²¹³ Γι' αυτό και τα πρόσωπα των ιντερμεδίων μιας κωμωδίας θα έπρεπε να είναι τα συνήθη άτομα που συναντά κανείς σε μια πόλη (π.χ. τεχνίτες, ξένοι επισκέπτες, αχθοφόροι) τα οποία ήταν βέβαιο ότι δεν θα τραβούσαν την προσοχή και το ενδιαφέρον των θεατών. Ενώ, ως προς την τραγωδία και το ποιμενικό δράμα, θεωρούσε ότι τα συνήθη πρόσωπα των θεαματικών ιντερ-

μουσικής στην τραγωδία βλ. Ivano Cavallini, «Ludovico Dolce, Antonio Molino, Claudio Merulo e la musica in tragedia», στο Marco Capra (επιμ.), *A Messer Claudio, Musico: Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*, Βενετία: Marsilio, 2006, σ. 277-298. Παρόμοια με τις *Troiane* του Dolce, και στην τραγωδία του Silvestro Branchi *Stratira* (Μπολόνια 1617) η δράση των ιντερμεδίων συνδέεται με την εξέλιξη της πλοκής του κυρίως έργου. Το ίδιο και στη θαλασσίνη ιστορία του Sebastiano Martini *Alcina*, Φερράρα 1609.

211 A. Ingegneri, «Del modo di rappresentare le favole sceniche. Trattato», στο *Della poesia rappresentativa*, σ. 31. Σύμφωνα με τον Ingegneri, η μουσική που θα συνόδευε τα μέλη που θα απέδιδαν μελωδικά τα άσματα, θα πρέπει να εκτελείται από μουσικούς που θα βρίσκονται πίσω από τη σκηνή («alcuna compagnia d'istromenti posti dalla parte di dentro della scena»).

212 Ingegneri, ό.π., σ. 12 και 11 αντίστοιχα.

213 Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, επιμ. Ferruccio Marotti, Μιλάνο: Il Polifilo, 1968, σ. 69-70 («Ma per non alongar più sopra di questi, venendo agl'intermedii visibili, dico che manco assai convengono anch'essi alle comedie, però che con la lor novità traviano la mente a lo spettatore, in modo che quando torna poi alla favola, le par men bella, perché, in vero molto avrà più forza di tirare a sé la mente nostra il veder (poniam caso) un Cadmo seminar i denti dell'ucciso serpente et nascerne uomini armati, ovvero un Perseo scendere con artificio volando, per diffendere una Andromeda, che non avrà il veder un servo con astuzia salvarsi da i pericoli che li soprastanno, o uno amante trovar modo di ridursi da solo a solo con l'amata sua donna. Et però torno a dire che quando una comedia avrà di così straordinarie invenzioni per intermedii, questi saranno più riguardevoli, et la comedia perderà molto del suo pregio»).

μεδίωι μπορούσαν να συνδέονται και με τη δράση των κυρίως έργων που ανήκαν σε αυτά τα είδη (π.χ. θεότητες και υπερφυσικά όντα, Σκιές, οι Μοίρες και οι Ερινύες που θα ήταν προάγγελοι θανάτου και καταστροφής κάποιου βασιλικού οίκου στην τραγωδία).²¹⁴ Ο ποιητής και δραματουργός Giangiorgio Trissino (1478-1550) έκρινε κατάλληλα μόνο τα χορικά άσματα είτε στην τραγωδία είτε στην κωμωδία, ενώ χαρακτηρίζει μείζον πρόβλημα («cosa inconvenientissima») τα ψυχαγωγικά ιντερμέδια που την ίδια εποχή εισάγονταν στις κωμωδίες, καθώς, όπως εκτιμούσε, αυτά ήταν βέβαιο πως θα υπερείχαν της κύριας κωμωδίας, και, επιπλέον, αποτελούσαν μια κωμωδία εντός μια άλλης κωμωδίας, αφού δεν συνδέονταν θεματικά.²¹⁵

Παρά τις απόψεις και τις υποδείξεις των θεωρητικών και των ανθρώπων του θεάτρου, οι συγγραφείς ποιμενικών δραμάτων επέλεξαν ιντερμέδια με πρωταγωνιστές ποιμένες, χωρικούς, σατύρους και νύμφες.²¹⁶ Ενώ και ο ίδιος ο Trissino, που δεν ενέκρινε την εισαγωγή ιντερμεδίων, ακόμη και απλών («suoni»), στην τραγωδία του *Sofonisba* υπέκυψε κι αυτός στο συρμό της εποχής και εισήγαγε «μουσικές θεϊκές», στην παράστασή της το 1562.²¹⁷

Ως προς τις υποθέσεις των ιντερμεδίων σε σχέση με το δράμα που συνόδευσαν, ιδιαίτερα επαινούνταν τα ιντερμέδια που είχαν θεματική συνάφεια με το κύριο έργο, συνήθως στις τραγωδίες και τα ιερά δράματα. Στην «Περιγραφή» της παράστασης του δράματος του Φλωρεντινού Giovanni Maria Cecchi *L'esaltazione della croce* (Φλωρεντία 1592), ο συντάκτης Baccio Cecchi (αδελφός του συγγραφέα) υπογραμμίζει το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό: «[...] I quali Intermedi furono universalmente tenuti per giudiciosi, e ben divisati, non solo per esser tra lor conformi, riguardando tutti il medesimo oggetto, che è la Santa Croce, ma perche la vanno in deverse guise adombrando, e con sacri misteri del testamento vecchio figurandola acconciamente; e perche uniti alla rappresentazione, e mescolati con essa, per distinguerla negl'Atti, apertamente manifestano il congiuntissimo parentado, e indissolubile, che hanno seco [...]».²¹⁸ Αν όμως εξάιρεται το ενιαίο θέμα σε μια ομάδα ιντερμεδίων, δεν αποτελούσε τον κανόνα. Τα ιντερμέδια σε πολλές περιπτώσεις δεν είχαν θεματική συνάφεια με το κύριο δράμα. Επίσης, στην ίδια ομάδα ιντερμεδίων μπορεί το κάθε ένα να είχε διαφορετική υπόθεση ή ορισμένα μόνο από αυτά

214 Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi*, σ. 69-71 (πρώτη δημοσίευση του εν λόγω κειμένου από το χειρόγραφο στο οποίο παραδίδεται), στο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 420-421.

215 Gian Giorgio Trissino, *La quinta e sesta divisione della poetica*, Βενετία 1562, σ. 32v-33r. Βλ. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 1, σ. 5· και N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 149, 172.

216 Τέτοια όντα υμνούν την παντοδυναμία του Έρωτα στο έργο του Illuminato Perazzoli *Filleno* (Βενετία 1596), του Ranieri Totti *Gli amanti furiosi* (Βενετία 1597· τον πρόλογο του κυρίως έργου απαγγέλλει ο θεός Βάκχος και στα ιντερμέδια πρωταγωνιστούν σάτυροι, βάκχες και ένας Σειληνός), και του Filippo Mengarelli *La Parinda* (Βενετία 1618· το τρίτο ιντερμέδιο διαδραματίζεται σε ποιμενικό περιβάλλον).

217 A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 1, σ. 5.

218 *Descrizione dell'Apparato, e de gl'Intermedi fatti per la storia dell'Esaltazione della croce*, Φλωρεντία 1592.

να αφηγούνται την ίδια ιστορία²¹⁹ ή, τέλος, να τα συνέδεε ένα κοινό θέμα.²²⁰ Η σύνδεση με την κύρια δράση ήταν δυνατόν να επιτυγχάνεται με μια υπαινικτική αναφορά τους στα συμβάντα του θεατρικού έργου ανάμεσα στις πράξεις του οποίου παρεμβάλλονταν,²²¹ ενώ στις επίσημες, αυλικές παραστάσεις –επ’ ευκαιρία πριγκιπικών γάμων, βαφτίσεων, υποδοχής επιφανών προσώπων– η προσθήκη μιας αναφοράς πολιτικο-εγκωμιαστικής συνέδεε τα ιντερμέδια και την κωμωδία με την περίσταση επ’ ευκαιρία της οποίας πραγματοποιούνταν η παράσταση.²²²

219 Βλ. π.χ. το τέταρτο και το πέμπτο από τα έξι ιντερμέδια που περιλάμβανε η κωμωδία του Raffaello Borghini *La donna costante* (Βενετία 1589).

220 Όσον αφορά τη θεματική ενότητα των ιντερμεδίων, ο Franco Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Μπολόνια: Il Mulino, 1986, σ. 211-247, διαπιστώνει ότι ακόμη και σε μια πολύ πρώιμη παράσταση, εκείνη της διάσημης κωμωδίας του μετέπειτα καρδινάλιου Bernardo Dovizi di Bibbiena *La Calandr(i)a* στο Ουρμπίνο το 1513, τα ιντερμέδια, αν και φαινομενικά ασύνδετα μεταξύ τους, τα ένωνε ένα κοινό θέμα (που αργότερα θα ήταν σύνηθες σε πολλά ιντερμέδια): η παντοδυναμία του Έρωτα –όπως αναπαριστάνεται σε μυθικές ιστορίες (Ιάσονας, Αφροδίτη, Ποσειδώνας, Ήρα)– και η σκηνική αναπαράσταση των τεσσάρων στοιχείων του σύμπαντος, η γη, η φωτιά, το νερό και ο αέρας, σύμφωνα με την περιγραφή του αυλικού συγγραφέα Baldassare Castiglione (1478-1529). Το ίδιο θέμα πραγματεύονται επίσης τα ιντερμέδια της κωμωδίας του Domenico Tregiani *Il ladro Cacco* (Βενετία 1583· η δράση του πανίσχυρου Έρωτα στις ιστορίες των Δάφνης-Απόλλωνα, Σύριγγας-Πάνα, και Νάρκισσου). Ενώ το κοινό θέμα που συνέδεε μεταξύ τους τα έξι ιντερμέδια της κωμωδίας του Lotto del Mazza *I fabii* (Φλωρεντία 1567) ήταν η αντίθεση μεταξύ πάθους και ηθικής και το εφήμερο του ανθρώπινου βίου. Βλ. E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 426.

221 Για παράδειγμα, στην προαναφερθείσα κωμωδία του Lotto del Mazza *I fabii*, τα έξι ιντερμέδια δεν έχουν ενιαία υπόθεση (βλ. διευκρίνιση στην προηγούμενη σημ.). περιέχουν όμως σχόλια για τα συμβάντα της κωμωδίας, και μεταξύ τους συνδέονται με αναφορές στην αστάθεια της ανθρωπίνης μοίρας. Βλ. E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 426.

222 Το πιο πρώιμο παράδειγμα εντοπίζεται στην παράσταση της κωμωδίας του Bernardo Dovizi di Bibbiena *La Calandr(i)a*, στο Ουρμπίνο το 1513. Βλ. επίσης, Giovanni Maria Cecchi, *La maiana*, κωμωδία (Φλωρεντία 1551· τιμητική αναφορά στον Κόζιμο και την Ελεωνόρα των Μεδίκων στο πρώτο και μοναδικό σωζόμενο ιντερμέδιο της κωμωδίας)· Francesco D'Ambra, *La cofanaria*, κωμωδία (α' έκδ. Φλωρεντία 1566 [παρότι τα ιντερμέδια αναφέρονται στον τίτλο, δεν περιλαμβάνονται σε αυτήν την έκδοση, αλλά μόνο σε εκείνη του 1593]· παράσταση προς τιμήν των γάμων του Φραγκίσκου των Μεδίκων και της Ιωάννας της Αυστρίας, στη Φλωρεντία το 1565, οι οποίοι εξυμνούνται στο έκτο ιντερμέδιο)· Massimo Ferroni (ή Faroni), *I sospetti*, κωμωδία (Βενετία 1581/1603· υμνητική αναφορά στον αρχιδούκα της Αυστρίας Μαξιμιλιανό στο πρώτο από τα ιντερμέδια που παίχτηκαν στη δεύτερη παράσταση της κωμωδίας, που πραγματοποιήθηκε προς τιμήν της επίσκεψής του στη Μάντοβα [η παράσταση έγινε στη Scena di Castello]· εγκωμιαστικό στόχο είχαν επίσης τα ιντερμέδια που παίχτηκαν στο πλαίσιο των εορταστικών εκδηλώσεων για τους ηγεμονικούς γάμους που έγιναν στη Φλωρεντία το 1586 και το 1589: το 1586 στα ιντερμέδια της κωμωδίας του Giovanni de' Bardi *L'amico fido* (βλ. Bastiano de' Rossi, *Descrizione del magnificientissimo Apparato...*, Φλωρεντία 1585) και το 1589 στα ιντερμέδια της παράστασης της κωμωδίας του Girolamo Bargagli *La pellegrina* (πβ. C. Molinari, *Le nozze degli Dei*, σ. 13-34:23-24, όπου ο συγγραφέας δεν θεωρεί ότι είχαν πρόθεση να τιμήσουν τους νεονύμφους όσο να παρουσιαστούν τα τέσσερα στοιχεία που σύμφωνα με την αρχαία φυσική συγκροτούν το σύμπαν [από τα ιντερμέδια του *L'amico fido*, τα υπ' αρ. 2, 3, 4 και 5]: ο ουρανός (αέρας), η γη, η θάλασσα (το νερό) και η κόλαση (φωτιά). Τα στοιχεία αυτά θα επαναληφθούν έκτοτε σε πάμπολλες παραστάσεις θεατρικών έργων και μελοδραμάτων. Η ερμηνεία του Molinari σχολιάζεται από την E. Povoledo «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 440· περιγραφή των ιντερμεδίων βλ. στο A. M. Nagler, *Theatre*

Η διαφορετική υπόθεση για κάθε ιντερμέδιο εντός μιας ίδιας ομάδας μπορεί να συνεπαγόταν και ότι καθένα διαδραματιζόταν σε διαφορετικό σκηνικό από τα άλλα και σε διαφορετικό επίσης σκηνικό από εκείνο του κύριου έργου.²²³ Αυτό συνέβαινε καθώς δεν παίζονταν όλα τα ιντερμέδια με το θεατρικό έργο για το οποίο αρχικά είχαν γραφτεί.²²⁴

Σε πολλές βέβαια περιπτώσεις, όπως έχει προαναφερθεί, παρότι φαινομενικά τα επεισόδια των ιντερμεδίων μιας ομάδας ήταν ασύνδετα μεταξύ τους, το συνδυαστικό στοιχείο στα ανόμοια ως προς το θέμα ιντερμέδια ήταν το ερωτικό. Η κωμωδία *La cofanaria* του Francesco d'Ambra, που ανεβάστηκε στη Φλωρεντία το 1565, επ' ευκαιρία των γάμων του Φραγκίσκου των Μεδίκων και της Ιωάννας της Αυστρίας, είναι χρονολογικά το πρώτο παράδειγμα που παρουσιάζει παράλληλη εξέλιξη της υπόθεσης του κύριου έργου και της ενιαίας υπόθεσης των έξι ιντερμεδίων που δεν είχαν παρ' όλα αυτά

festivals of the Medici, σ. 63-67.)· Illuminato Perazzoli, *Filleno*, ποιμενικό δράμα (Βενετία 1596· στο τρίτο ιντερμέδιο τιμητική αναφορά στον οίκο των Este της Φερράρας, και ιδίως στην Leonora). Βλ. και Michelagnolo Bunarroti il Giovane, *La Tancia*, commedia rustica (Φλωρεντία 1612· στο τέταρτο ιντερμέδιο, τιμή στους άρχοντες Cristiana, Cosimo και Maddalena)· Αωνόμου, *Eumelio*, ποιμενικό δράμα (Ronciglione 1614· το δεύτερο ιντερμέδιο περιλαμβάνει υμνητική αναφορά στον Fabritio Farratini και την Lucretia Corradi, τους ευγενείς που προς τιμήν του γάμου τους γίνεται η παράσταση)· Silvestro Branchi, *L'amorosa innocenza*, ποιμενική τραγικωμωδία (Μπολόνια 1623· στη δεύτερη παράσταση της κωμωδίας, που πραγματοποιήθηκε προς τιμήν της άφιξης στην Μπολόνια του δούκα Horatio Ludovisi, εγκωμιαστική αναφορά στον οίκο των Ludovisi περιλαμβάνεται στο δεύτερο ιντερμέδιο)· Giacomo Guidotti, *Atlante*, αλληγορική τραγικωμωδία (Guastalla 1626· τιμητική αναφορά στον Vincenzo Gonzaga και τη στρατιωτική πολιτική του, στη δούκισσα καθώς και στον οίκο των Gonzaga, στο τέταρτο και το πέμπτο ιντερμέδιο – στον δούκα Vincenzo αφιερώνεται και το θεατρικό έργο)· Francesco Gasbarrino, *L'Atriana incognita amante* (Chieti 1627· τιμή στον δούκα του Ατρί Francesco Acquaviva στο πρώτο ιντερμέδιο)· Ascanio Pio di Savoia, *Intermedii recitati in musica dalle più eccellenti voci del nostro secolo in uno de superbissimi teatri di Parma fabricato dall'Heroica Magnificenza del S.mo Duca Odoardo Farnese per honorar l'arivo dela Ser.ma Principessa Margherita di Toscana sua consorte* (Πάρμα 1629· στο πέμπτο ιντερμέδιο τιμούνται ο Odoardo Farnese και η Μαργαρίτα της Τοσκάνης)· Francesco Bracciolini, *Hero e Leandro*, favola marittima (Ρώμη 1630· στο δεύτερο ιντερμέδιο, εγκώμιο στον καρδινάλιο Tadeo Barberini – στον οποίο αφιερώνεται η έκδοση – και τον θείο του, τον πάπα Ουρβανό Ζ').

223 Όπως, για παράδειγμα, τα ιντερμέδια (2ο, 3ο, 4ο, 6ο) της κωμωδίας του Giovanni de' Bardi *L'amico fido* (Φλωρεντία 1585: έκδοση της περιγραφής της παράστασης), που ανεβάστηκε στη Φλωρεντία το 1586 στο πλαίσιο των εορτών προς τιμήν των γάμων του Cesare d'Este και της Virginia Medici· βλ. σχετικά στο A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 62-69.

224 Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελούν τα ιντερμέδια της κωμωδίας του Girolamo Bargagli *La pellegrina*, τα οποία γράφτηκαν αρχικά για την κωμωδία αυτή, που ανεβάστηκε (προς τιμήν των γάμων του Φερδινάνδου των Μεδίκων με την Christina di Loreno) στη Φλωρεντία στις 2 και στις 5 Μαΐου 1589 από μέλη της Ακαδημίας των Intronati της Σιένας, παίχτηκαν όμως επίσης άλλες δύο φορές, στις παραστάσεις των κωμωδιών *La zingara* και *La pazzia* από τον θίασο των Gelosi, στις 6 και στις 13 Μαΐου αντίστοιχα της ίδιας χρονιάς. Αναφέρεται από τον A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 2, Μιλάνο-Παλέρμο-Νάπολη 1904, σ. 17-18 (τα ιντερμέδια στις σ. 19-42) και επαναλαμβάνουν ο N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 270 σημ. 117 και ο A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 90. Επίσης στις κωμωδίες του N. Macchiavelli *Mandragola* και *Clizia* το πρώτο μαδριγάλι μετά την πρώτη πράξη και το τέταρτο μαδριγάλι μετά την τρίτη πράξη και στα δύο έργα είναι το ίδιο· βλ. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 152-165:158.

θέμα σχετικό με την κωμωδία, και συνδέονταν επίσης με την κατάσταση της παράστασης.²²⁵

Στην έκδοση του θεατρικού έργου *Gli affetti giovanili* (Βενετία 1605), το οποίο συνοδεύεται από έξι θεαματικά ιντερμέδια, ο συγγραφέας Tommaso Buoni από τη Λούκκα, μέλος της Accademia Romana, παραθέτει την άποψή του σχετικά με τη συγγραφή των ιντερμεδίων. Ειδικότερα, αναφέρεται σε όσους υποδεικνύουν ότι τα ιντερμέδια πρέπει να είναι «διαφορετικά» από το έργο που συνοδεύουν ώστε να είναι σαφής η διάκριση ανάμεσα στη δράση του κύριου έργου και στη δράση των ιντερμεδίων. Εκείνος θεωρεί ότι είναι πολύ εύκολο να συνθέσει κανείς ιντερμέδια με διαφορετικό θέμα, δυσκολότερο όμως είναι εκείνο που ο ίδιος προτιμά, το θέμα των ιντερμεδίων να είναι συναφές με το θέμα του κύριου έργου, με τρόπο όμως αλληγορικό:

«[...] finalmente dirò à coloro, che dicono gli intermedij dover esser diversi dal soggetto rappresentato; che fa mestiero ben intender quella parola diverso, la quale non necessariamente mostra diversità d'attione; ma solo mostra gli intermedij dover esser rappresentati sotto diversa forma, e sotto diversi simboli, che ingegnosamente mostrino l'attione rappresentata, i quali quando sono in tal guisa portati, sono à commune giudicio de gli più saputi di maggior Eccellenza, che gli strani dal soggetto rappresentato; posciache in rappresentare intermedij a beneplacito è cosa commune, come facile all'inventione ancora degli bassi ingegni; ma per lo contrario il mandare fuori in scena e rappresentare gli intermedij corrispondenti al soggetto sotto diversa forma è più difficile e perciò più laudevole, quando vengono portati con quel decoro, che la gravità stessa ricerca;».

Παρατηρεί ότι οι πιο σοβαρές και μεγαλειώδεις συνθέσεις ανεβάζονται σε παραστάσεις που απευθύνονται στους «μεγάλους και σοφούς» πρίγκιπες και τα ιντερμέδια που τις συνοδεύουν ανταποκρίνονται, έχουν το ίδιο θέμα του έργου με διαφορετικό όνομα και κάτω από διαφορετικά σύμβολα. Φέρει ως παράδειγμα την κωμωδία *Speranza* που παίχτηκε στη Ρώμη και το έργο *Misterio della croce*, που παίχτηκε στη Φλωρεντία.²²⁶

Αν τα ιντερμέδια μιας ομάδας είχαν ενιαίο θέμα, τότε μπορούσε να αποτελούν θέαμα παράλληλο με εκείνο του κύριου έργου. Ως ενδεικτικά παραδείγματα ας αναφερθούν η παράσταση του ποιμενικού δράματος του Cesare Cremonino (ή Cremonini) *Le pompe*

225 «Furono tutti gl'Intermedi ... tratti dalla novella di Psiche e d'Amore ... e s'è andato pigliando le parti che son parse più principali accomodandole con quella maggiore destrezza, che s'è saputo alla Commedia, con intenzione di far parere che quel, che operavano gli Dii nella favola de gl'Intermedii operassino, quasi costretti da superior potenza, gl'huomini ancora nella commedia»: Grazzini, *Descrizione de gl'Intermedii rappresentati con la commedia*, Φλωρεντία 1566, σ. 3. Βλ. και Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 203. Κατά κάποιον τρόπο, όσα διαδραματίζονται στην κωμωδία φαίνεται να κατευθύνονται από τη βούληση και την ισχύ του Έρωτα, που αφού πρώτα εμφανίζεται στο πρώτο ιντερμέδιο να εκτοξεύει τα βέλη του, ακολουθεί η πρώτη πράξη της κωμωδίας, όπου παρουσιάζονται οι πρωταγωνιστές πληγωμένοι από τα όπλα του θεού («Amore in questo tempo attraversando co i compagni suoi la Scena, ... tirando anch'egli pur sempre nell'ascoltante Popolo diverse saette, onde diede materia di credere che gl'Amanti, che seguitarono di recitare da esse mossi partorissero la seguente Commedia»: Grazzini, ό.π., σ. 8). Βλ. επίσης τα θεαματικά ιντερμέδια της θαλασσινής ιστορίας του Sebastiano Martini *Alcina* (Φερράρα 1609), όπου οι ενέργειες των πρωταγωνιστών επηρεάζουν την εξέλιξη της δράσης του κυρίως έργου.

226 «Mente dell'autore», σ. 9-14.

funebri, ovvero Aminta, e Clori (Φερράρα 1590), προς τιμήν του δούκα της Φερράρας Alfonso II d'Este, στην οποία παίχτηκαν τέσσερα ιντερμέδια υπό τον τίτλο *La riforma del Regno d'Amore*. η θαλασσινή ιστορία του Lodovico Aleardi *Il corsaro Arimante* (Βιτσέντσα 1610) που συνοδεύεται από το μικρό μουσικό δράμα *Glauco schernito* το οποίο παίχτηκε παρέμβλητο στο κύριο έργο.²²⁷ και το ποιμενικό έργο του ίδιου συγγραφέα με τίτλο *Il ritorno di Damone, ovvero La sampogna di Mirtillo* (Βενετία 1622), αφιερωμένο στην Leonora d'Este, στο οποίο παρατίθενται επίσης τέσσερα ιντερμέδια υπό τον ενιαίο τίτλο *La Vendetta d'Amore*. Ορισμένα ιντερμέδια του είδους αυτού (τα παραδείγματα είναι πολλά) αυτονομούνται από το κύριο δράμα και είτε τυπώνονταν όλα μαζί πριν ή μετά το κείμενο του δράματος είτε αυτοτελώς.²²⁸



Ανεξάρτητα από την προέλευση και τη λειτουργία τους, τα ιντερμέδια είχαν χαρακτηριστήρα ψυχαγωγικό και ψυχωφελή· και ως είδος ψυχαγωγίας γνώρισαν τόσο μεγάλη επιτυχία ώστε, πολύ νωρίς, στις αρχές κιόλας του 16ου αιώνα, να υπερέχουν πλέον, κατά την κρίση των επαγγελματιών του θεάτρου, αλλά και των θεατών, σε σχέση με τα κύρια έργα που συνόδευαν. Αρχικά, στις λατινικές κωμωδίες²²⁹ –μεταφρασμένες (κατά παραγγελία των εκάστοτε ηγεμόνων) στη *lingua volgare*, από λογοτέχνες σαν τον Ariosto και τον Guarini²³⁰ καθώς και στα ιταλικά δράματα, ως ιντερμέδια εισά-

227 Όπως σε ποιμενικά δράματα τον πρόλογο μπορεί να κάνει ο Απόλλων, στη θαλασσινή αυτή ιστορία τον πρόλογο κάνει ο Ποσειδώνας (Nettuno).

228 Βλ. π.χ. Ascanio Pio di Savoia, *Intermedii recitati in musica dalle più eccellenti voci del nostro secolo in uno de superbissimi teatri di Parma fabricato dall'Heroica Magnificenza del S.mo Duca Odoardo Farnese per honorar l'arivo dela Ser.ma Principessa Margherita di Toscana sua consorte*, Πάρμα 1629.

229 Η αναβίωση του λατινικού θεάτρου πραγματοποιείται πρώτη φορά στη Ρώμη από τον Pomponio Leto, και λίγο αργότερα στη Φερράρα, στη Φλωρεντία –μετά την επιστροφή του εξόριστου ως τότε οίκου των Μεδίκων στην εξουσία, στις αρχές του 16ου αιώνα–, στη Βενετία, το Πέζαρο και σε άλλες πόλεις τις Ιταλίας, στα τέλη του 15ου αιώνα. Την ίδια εποχή οι δραματοουργοί, ιδιαίτερα στις πόλεις-έδρες πανεπιστημίων (Μπολόνια, Πάντοβα, Παβία), στρέφονται στη μυθολογία, την ιστορία, τη μυθιστορία και τις νουβέλες για την επιλογή των θεμάτων τους, και έτσι το είδος του θρησκευτικού θεάτρου αρχίζει να παρακμάζει, και να περιορίζεται μόνο στα γυναικεία μοναστήρια. Βλ. G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 32· A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 1, 60 κ.ε., 111 κ.ε. (παραστάσεις έργων των λατίνων κωμωδιογράφων στη Βενετία στις αρχές του 16ου αιώνα), 138 (Μιλάνο), 157-160 (θεατρική δραστηριότητα γυναικών μοναχών), 352 κ.ε. (Φερράρα, Μάντοβα)· Giorgio Padoan, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Βερόνα: Neri Pozza, 1982, σ. 36, 38, 48, 57-58. Όπως αναφέρει ο D'Ancona, ό.π., σ. 66 κ.ε., εκείνοι που κυρίως στήριζαν τις θεατρικές αυτές παραστάσεις ήταν οι ιερωμένοι. Πβ. τις παραστάσεις θεατρόφιλων ιερωμένων στην Κρήτη κατά τον 17ο αιώνα στο Ε. Λυδάκη, «Θεατρόφιλοι ιερωμένοι και Αποκριές», ό.π. Όπως επισημαίνει ο Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα», *Θέατρο*, 27-28 (1966) 41 [= στον τόμο του ίδιου, *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, επιμ. Σ. Κακλαμάνης – Γ. Μαυρομάτης, Αθήνα: Στιγμή, 1998, σ. 22], ο κλήρος συμμετείχε ενεργά στα πνευματικά αυτά ιδρύματα.– Στις λατινικές κωμωδίες βασίστηκαν επίσης και πολλά σενάρια της *Commedia dell'arte*· βλ. K. M. Lea, *Italian Popular Comedy*, σ. 167-174.

230 Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 136-137, 372-373. Σύμφωνα με μαρτυρία της εποχής, ο Ariosto είχε μάλιστα διασκεύασει τον πρόλογο και τη Licenza της κωμωδίας του Τερέντιου

γονται ανάμεσα στις πράξεις των έργων χοροί και άσματα.²³¹ Η πιο πρόιμη μαρτυρία είναι αυτή της Isabella d'Este Gonzaga, θυγατέρας του δούκα της Φερράρας Έρκολε d'Este, που σε επιστολή προς τον σύζυγό της Francesco Gonzaga το 1499 αναφέρεται στις παραστάσεις κωμωδιών του Πλάτου και του Τερέντιου, που είχε οργανώσει προς τιμήν της ο πατέρας της λίγο νωρίτερα, στη Φερράρα, περιγράφοντας όμως μόνο τα ιντερμέδια –μορέσκα, τραγούδια και χορούς–, ενώ σε μία από τις επιστολές που του έστειλε τον Ιανουάριο και Φεβρουάριο του 1502 κατά την προετοιμασία και την πραγματοποίηση των θεατρικών παραστάσεων προς τιμήν των γάμων του Alfonso d'Este με τη Λουκρητία Βοργία, χαρακτηρίζει υπερβολικά μακρόσυρτη και άκρως βαρετή την παράσταση της κωμωδίας του Πλάτου *Bacchides* που ανεβάστηκε χωρίς ιντερμέδια.²³²

Η μεγάλη επιτυχία του θεατρικού αυτού είδους οδήγησε τους ισχυρούς ηγεμόνες των ιταλικών αυλών να αναθέτουν τον σχεδιασμό του ανεβάσμά τους στη σκηνή στους ικανότερους σκηνογράφους που είχαν στη διάθεσή τους αλλά και τους ικανότερους ηθοποιούς, μουσικούς, τραγουδιστές και χορευτές.²³³ Οι ειδικοί αυτοί προσκαλού-

Formione που είχε μεταφράσει: D'Ancona, ό.π., σ. 137. Ο επικός αυτός ποιητής είχε δραστηριοποιηθεί και ως σκηνογράφος στην Αυλή του Έρκολε Ντ' Έστε: D'Ancona, ό.π., σ. 402.

231 Βλ. για παράδειγμα τις κωμωδίες του Πλάτου και του Τερέντιου που παίζθηκαν κατά τα έτη 1491-1502 με μορέσκες, χορούς, μουσική και τραγούδι – όπου τα άτομα που εκτελούσαν τα ιντερμέδια ήταν πολύ περισσότερα από αυτά των κυρίως δραμάτων (D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 130-135 και 384-387), και τις παραστάσεις των έργων του Niccolò da Correggio *Favola di Cefalo* (παράσταση στις 21 Ιανουαρίου 1487) και *Favola di Orfeo e Aristeo* όπου ανάμεσα στις πράξεις εισάγονται τραγούδια και χοροί που εκτελούνται από χορό Νυμφών (N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 53). Βλ. επίσης Ludovico Frati, «Commedie classiche in Ferrara nel 1499», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 11 (1888) 177-189 (παράθεση σύγχρονης πηγής του Jano Pencharo).

232 Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 134-135, 376-377 και 384-385. Πβ. και επιστολές του Jano Pencaro (βλ. και προηγούμενη σημ.) προς την Isabella σχετικά με τις κωμωδίες και τα ιντερμέδια στη Φερράρα το 1499, επιστολές στις οποίες το κύριο βάρος δίνεται και πάλι στα ιντερμέδια: D'Ancona, ό.π., σ. 132-133. Βλ. επίσης Ireneo Sanesi, *Storia dei Generi Letterari Italiani. La Commedia*, volume primo, seconda edizione riveduta e accresciuta, Μιλάνο: Vallardi, [1944], σ. 186-189· M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, τ. 2, σ. 10-12.– Για την επίδραση του κλασικού θεάτρου σε αυτό του 16ου αιώνα, βλ. και Ettore Paratore, «Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500», *Il teatro classico italiano nel '500* [Πρακτικά συνεδρίου, Ρώμη, 9-12 Φεβρουαρίου 1969], Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei [Quaderno N. 138: Problemi attuali di Scienza e di Cultura], 1971, σ. 9-95 και Alessandro Ronconi, «Prologhi "Plautini" e prologhi "Terenziani" nella commedia italiana del '500», στο ίδιο, σ. 197-217· επίσης, C. Molinari, «Il classicismo umanista e il recupero delle antiche forme sceniche», στο ίδιο, *Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*, Μιλάνο: Mondadori, 1972, σ. 111-121. Και για την καθυστερημένη σχετικώς εισαγωγή των έργων του Πλάτου και του Τερέντιου στη Βενετία (λόγω μη ύπαρξης πανεπιστημιακού ιδρύματος εκεί) βλ. Giorgio Padoan, «Città e campagna. Appunti sulla produzione teatrale rinascimentale a Padova e a Venezia», ανάτυπο από τον τόμο *Il teatro italiano del Rinascimento*, επιμ. Maristella de Panizza Lorch, Μιλάνο: Edizioni di Comunità, 1980, σ. 35-36. Βλ. επίσης M. Apollonio, ό.π., σ. 2.

233 Όλοι στρέφονταν στην Αυλή της Φερράρας, εκεί όπου πρωτοανεβάστηκαν δράματα της αρχαιότητας. Ο D'Ancona αναφέρει στη μελέτη του για τις απαρχές του ιταλικού θεάτρου την περίπτωση του Έρκολε Σφόρτσα, ο οποίος καλούσε Φερραρέζους ηθοποιούς στην Αυλή του Μιλάνου, του δούκα Francesco Gonzaga που με επιστολές του προς τον Σφόρτσα ζητούσε αντίγραφα χειρογράφων των κωμωδιών που παίζονταν στη Φερράρα, του δούκα του Μιλάνου Λουδοβίκου Σφόρ-

νταν ενίοτε και από πλησιόχωρες ή φιλικά προσκείμενες αυλές για την οργάνωση και εκεί ανάλογων παραστάσεων.²³⁴

Στα μέσα του 16ου αιώνα τα ιντερμέδια έχουν πια προσλάβει τον χαρακτήρα αυτόνομου θεατρικού είδους. Ιδιαίτερα στις περιπτώσεις εκείνες που μια σειρά ιντερμεδίων είχε ενιαία υπόθεση, η κωμωδία φαινόταν επίσης ότι παρεμβαλλόταν ανάμεσα στα ιντερμέδια,²³⁵ ακόμη κι αν η ίδια η κωμωδία δεν ήταν υποδεέστερη των

τσα (Il Moro) ο οποίος θέλησε (έπειτα από παρακολούθηση παράστασης το 1493) να μεταφέρει τη θεατρική δραστηριότητα της Φερράρας σε κράτη υπό τη δικαιοδοσία του καθώς και στο Μιλάνο, ενώ ο μελετητής παραθέτει και μινιέτα του G. B. Guarini σε ηθοποιό από τη Φερράρα που με εντολή του δούκα τον είχε πάρει μαζί του στη Μάντοβα το 1592 για να συμμετάσχει σε προγραμματιζόμενη παράσταση του *Pastor fido*: έναν χρόνο αργότερα, για επικείμενη πάλη παράστασης, ο Guarini επισημαίνει τις ανάγκες για ανεύρεση ηθοποιών, μουσικών και τραγουδιστών –από τη Φερράρα, τη Βερόνα και τη Βενετία– και τον μεγάλο χρόνο προετοιμασίας, όπως απαιτούσαν τα ιντερμέδια («Gli intramezzi sono molto artificiosi, et han bisogno di molto tempo, et però vorrei ch'el Perito non perdesse punto di tempo»). βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 125-126, 131-132, 556, 560. Όπως αναφέρει ο D'Ancona στην ίδια μελέτη του, ό.π., σ. 140, η Φερράρα παρείχε τους ηθοποιούς και τα θεατρικά έργα, και η Φλωρεντία διέθετε τους ικανότερους σκηνογράφους. Πάντως εκτός από τους ηθοποιούς αυτούς, τις παραστάσεις ανέβαζαν επίσης νεαροί μαθητές τόσο στη Μάντοβα όσο και στη Φλωρεντία (βλ. D'Ancona, ό.π., σ. 388), αλλά και ευγενείς. Ηθοποιός, και μάλιστα κωμικός, ήταν και ο Bernardo Tasso, για παράσταση κωμωδίας του οποίου το 1567 ο γιος του ο Torquato είχε γράψει ιντερμέδια· βλ. D'Ancona, ό.π., σ. 402 σημ. 2.

234 Βλ. για παράδειγμα την περίπτωση αναζήτησης κατάλληλων ηθοποιών για παράσταση δράματος με τίτλο *Orfeo* το 1490 στο Marmiolo (D'Ancona, ό.π., σ. 107), καθώς και της ποιμενικής κωμωδίας του Michelangelo Buonarroti il Giovane *Il giudizio di Paride*: το έργο είχε προγραμματιστεί για τους εορτασμούς των γάμων του 1608 στη Φλωρεντία. Όμως τον Δεκέμβριο του 1607 η Αυλή της Μάντοβας ζήτησε επανειλημμένως να δανειστεί Φλωρεντινούς μουσικούς για τους δικούς της γαμήλιους εορτασμούς. Αλλά ο μέγας δούκας Φερδινάνδος αρνήθηκε να τους παραχωρήσει, με τη δικαιολογία ότι ήταν απαραίτητοι στη δική του Αυλή· ακόμη και ο ίδιος είχε ήδη δανειστεί μουσικούς από περιοχές εκτός Φλωρεντίας. Μάλιστα, στην προετοιμασία της παράστασης του 1608 ο ίδιος είχε δώσει ιδιαίτερη βαρύτητα λόγω των πλημμελώς φροντισμένων και αποτυχημένων τελικά εορταστικών εκδηλώσεων του 1600. Βλ. Janie Cole, «La musica ben adattata...», σ. 177-179. Για τα κέντρα άνθησης των θεαμάτων αυτών από τον 16ο αιώνα και εξής (Βενετία, Φερράρα, Μάντοβα, Ουρμπίνο, Μιλάνο και Νάπολη, Φλωρεντία, Ρώμη) βλ. M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, τ. 2, σ. 1-39.

235 Βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 203, καθώς και E. Povoledo, στο ίδιο, σ. 405. Ενιαία υπόθεση είχαν τα ιντερμέδια της κωμωδίας του Francesco D'Ambra *La cofanaria* (Φλωρεντία 1566)· του *Pastor fido* για μια παράσταση στη Μάντοβα που είχε προγραμματιστεί για το 1592, αλλά τελικά ματαιώθηκε («Armonie dei quattro elementi»), επίσης σε παράσταση στην ίδια πόλη το 1598 (με θέμα τους γάμους του Ερμή και της Φιλολογίας. Για παραστάσεις του *Pastor fido* στη Μάντοβα, βλ. Vittorio Rossi [επιμ.], *Battista Guarini ed Il pastor fido*, σ. 224-232, 307-313· A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 535-575· επίσης, A. Neri, «Gli “Intermezzi” del “Pastor Fido”», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 11, σ. 413 κ.ε. και στην έκδοση *Battista Guarini, Il Pastor fido*, επιμ. Luigi Fassò, Τορίνο: Einaudi, 1976 [1956])· τα τέσσερα ιντερμέδια με θέμα τον μύθο του Φαέθοντα που παίζθηκαν με την κωμωδία που ανέβασε ο κωμικός θίασος των Uniti στους γάμους του Conte di Haro στο Μιλάνο το 1594 (βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, 514-516). Άλλα χαρακτηριστικά παραδείγματα: G. M. Cecchi, *Le pellegrine* (Φλωρεντία 1567)· Massimo Ferroni, *I sospetti* (Βενετία 1581 – τα ιντερμέδια της δεύτερης παράστασης της κωμωδίας)· Cesare Cremonino (Cremonini), *Le pompe funebri, ovvero Aminta e Clori: favola silvestre* (με ιντερμέδια υπό τον τίτλο «La riforma del regno d'Amore: Intermedio rappresentato con la favola»), Φερ-

ιντερμεδίων.²³⁶ Πρόκειται βέβαια για ένα φαινόμενο που απαντά και πριν από την καθιέρωση των ιντερμεδίων. Στην παράσταση του *Miles gloriosus* του Πλάυτου που πραγματοποιήθηκε στη Βενετία το 1515, εκτός από τα άσματα και τους χορούς που παρεμβλήθηκαν στα διαλείμματα των πράξεων της κωμωδίας, ως ιντερμέδιο λειτούργησε και μία κωμωδία που ανέβασε στο πλαίσιο της ίδιας παράστασης ο Zuan Polo (στην εν λόγω κωμωδία υποδυόταν έναν μάγο στην Κόλαση), και, επιπλέον, μετά το τέλος της κύριας κωμωδίας παραστάθηκε επίσης ένα δραμάτιο με θέμα τον μύθο της Κρίσης του Πάρη.²³⁷ Αλλά και στο σατιρικό διαλογικό έργο του με τίτλο *Marmi* (1ο μέρος, *Ragionamento quarto*, δεύτερος διάλογος), ο λόγιος Anton Francesco Doni βάζει ένα από τα πρόσωπα να περιγράφει την εξαιρετική παράσταση που είχε ανεβαστεί στη Φλωρεντία και στην οποία είχαν παιχτεί παράλληλα και σε δύο διαφορετικές σκηνές η κωμωδία του Niccolò Macchiavelli *Mandragola* και η κωμωδία του Gianmaria Cecchi *Assivolo*, με τρόπο που η μία λειτούργουσε σαν ιντερμέδιο στην άλλη. Ακόμη κι αν υποθέσουμε πως πρόκειται για φανταστικό διάλογο, είναι βέβαιο ωστόσο ότι απηχεί μια

ράρα 1590)· Lodovico Aleardi, *Il corsaro arimante: favola maritime*, που συνοδεύεται από τα ιντερμέδια υπό τον τίτλο *Glauco schernito: favolette da recitarsi in musica, per gl'intermedij del Corsaro Arimante* (Βιντσέντσα 1610)· Antonio Cataldo Mannarino, *La Susanna: tragedia sacra con quattro Intermedij dell'Historia di Susanna Hebraea* (Βενετία 1610)· Αωνόμου, *Arno coronato: intermedj per la Clorinda Tragicommedia boschereccia...* (Μπολόνια 1614)· Αωνόμου, *Eumelio: drama pastorale* (Ronciglione 1614)· Ridolfo Campeggi, *Filarmino: favola pastorale*, με ιντερμέδια υπό τον τίτλο *L'Aurora ingannata: favoletta per gl'intermedij in musica* (Βενετία 1618 [η έκδοση που περιέχει τα ιντερμέδια] / α' έκδ. Βενετία 1605)· Silvestro Branchi, *Alteo: opera regia marittima. Con gl'Intermedj di Ulisse, e di Circe* (Μπολόνια 1619)· Cesare Cremonino, *Il ritorno di Damone, ovvero La sampogna di Mirtillo: favola Silvestre* (με ιντερμέδια υπό τον τίτλο «La vendetta d'amore: Intermedion», Βενετία 1622)· Lodovico Cinque, *Rappresentatione dell'istoria del paziente Giobbe Santo... con due Intermedij della Ricchezza e Povertà...* (Νάπολη 1622)· Silvestro Branchi, *L'amorosa innocenza: tragicommedia pastorale, con gl'Intermezzi della Coronazione di Apollo per Dafne convertita in Lauro* (Μπολόνια 1623)· Prospero Bonarelli, *Esilio d'Amore*, μελόδραμα σε τέσσερις πράξεις ως ιντερμέδια που παραστάθηκαν με την τραγωδία (με αίσιο τέλος) του ίδιου με τίτλο *Medoro* (Ανκόνα 1623· τα ιντερμέδια εκδόθηκαν χωριστά από την τραγωδία)· Filippo Finella, *La vendetta di Giove contra il Giganti: Intermedj* (Νάπολη 1625)· Antonio Buzzacarin(o), *Altile: tragedia*, με ιντερμέδια υπό τον τίτλο «La Gelosia di Giunone» (Πάδοβα 1626)· Claudio Achillini, *Mercurio e Marte: torneo regale* (μονόπρακτο, ιντερμέδιο) (Πάρμα 1628)· Malatesta Leonelli, *Amorosi avvenimenti di Venere con Adone: intramezzi rappresentati in musica nella venuta del Principe di Urbino in Fossombrone* (Μπολόνια 1644)· Pietro Bonarelli della Rovere, *Cefalo e Procri: melodrama per intramezzi* (Ανκόνα 1651)· Gio. Aleardo Pisani, *Ariodante: drama per musica*, με ιντερμέδια του Gio. Andrea Spinola υπό τον τίτλο «Gl'incanti d'Ismeno» (Γένοβα 1655).

236 Βλ. για παράδειγμα σχετικά με την παράσταση της κωμωδίας του G. B. Guarini *L'Idropica* που ανεβάστηκε στη Μάντοβα το 1608 με ιντερμέδια του Gabriello Chiabrera, το καταληκτικό σχόλιο της περιγραφής του Federico Zuccaro: «La comedia, se bene fu bella e ben recitata, però serve per intermedio degli intermedj»: αναφέρεται από τον D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 541· βλ. επίσης, V. Rossi (επιμ.), *Battista Guarini ed il Pastor fido*, σ. 82, 153, 292-5 (σχετικά με την παράσταση).

237 Το σχετικό χωρίο από τα *Diarii* του Marino Sanuto (τ. 19, σ. 443) ο οποίος παραδίδει την πληροφορία: βλ. στο D'Ancona, *Origini del dramma italiano*, τ. II, σ. 119, επαναλαμβάνει ο Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 35 («et compita la Comedia principal, etiam feno la Demonstration de Paris e quelle Dee a chi dète il pomo a Venere»).

γνωστή πρακτική της εποχής.²³⁸ Πρακτική που συνεχίστηκε ως τον 17ο αιώνα, όπως δείχνει η έκδοση της τραγωδίας με τίτλο *Il respiro* του Pietro Ingegneri από τη Βιτσέντσα που εκδόθηκε στη γενέτειρά του συγγραφέα το 1609. Η τραγωδία αυτή, γραμμένη σε πρόζα, είχε μάλλον αίσιο τέλος και ήταν χωρισμένη όχι σε πράξεις αλλά σε ιντερμέδια: προοίμιο (Proemio) και έξι ιντερμέδια· συνεπώς γράφτηκε πιθανότατα για να χρησιμοποιηθεί ως παρέμβλητο θέαμα κάποιας θεατρικής παράστασης, εξ ου και ο χαρακτηρισμός των πράξεων ως «ιντερμεδίων». Σύμφωνα με την περίφημη φράση του ποιητή και δραματουργού Antonfrancesco Grazzini (επονομαζόμενου Il Lasca [1503-1584]), μέλους της Accademia Fiorentina και της, επίσης φλωρεντινής, Accademia della Crusca, ο οποίος διαμαρτυρόταν για την εξέλιξη αυτή του ιντερμεδίου, και ειδικότερα του αυλικού ιντερμεδίου, στην κωμωδία του *La strega*, «το σύννηθες ήταν να γράφονται ιντερμέδια προκειμένου να χρησιμοποιηθούν στις παραστάσεις κωμωδιών· τώρα όμως οι κωμωδίες είναι εκείνες που γράφονται για να χρησιμοποιηθούν στις παραστάσεις ιντερμεδίων».²³⁹ Όπως περίφημο ήταν και το σατιρικό μαδριγάλι που περιλαμβάνεται στην ίδια κωμωδία, στο οποίο η προσωποποίηση της Κωμωδίας διαμαρτύρεται καθώς υποφέρει εξαιτίας της παρουσίας των ιντερμεδίων.²⁴⁰ Πιθανότατα (εικάζω) η φράση αυτή αποτελούσε υπαινιγμό για ένα πραγματικό θεατρικό γεγονός εκείνης ακριβώς της

238 «Per la fede mia che in Fiorenza non fu fatto mai sì bel trovato, due Scene; una da una parte della Sala, et l'altra dall'altra. Due prospettive mirabili; una di mano di Francesco Salviati, l'altra del Bronzino; Due Comedie piacevolissime, et di nuova inventione. La Mandragola et l'Assiuolo, fatto che era il primo atto di questa, seguitava l'atto di quella, sempre accompagnandosi l'una l'altra, senza intermedij, in modo che una comedia, era intermedio dell'altra; Solamente al principio cominciò la musica; et al fine, finì. Io non credo che si possi far meglio di queste due Comediette le sono una gioia; Il Machiavello et Gio. Maria mi posson comandare, o che belli intelletti, mi piace quei passi tratti del Boccaccio sì destramente; perché, alla fine il comporre è un filo che esce d'una matassa filata di diversi lini, in più gugliate» (*I marmi del Doni, Academico Peregrino. Al Mag.co et Eccellente S. Antonio da Feltro Dedicati*, In Vinegia: Per Francesco Marcolini, 1552, σ. 52-53 [πρόσβαση από το διαδίκτυο]): το παράθεμα αντλήω από το Maria Cristina Figorilli, *Machiavelli moralista. Ricerche su fonti, lessico e fortuna*, πρόλογος Giulio Ferroni, Νάπολη: Liguori, 2006, σ. 112 (από την έκδοση του κειμένου σε επιμ. E. Chiòrboli, τ. I, Bari: Laterza, 1928, σ. 51). Σχετικά με την αμφισβητούμενη ταύτιση της παράστασης αυτής με μαρτυρούμενη παράσταση των δύο έργων στην οποία παρέστη ο πάπας Λέων το 1515 στη Φλωρεντία, βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 91.

239 «già si solea fare gli intermedij che servissero alla commedia ma ora si fan le comedie che servon a gli intermedij»: Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca, *La strega*, Φλωρεντία 1565, διάλογος Argomento-Prologo. Η φράση αναφέρεται από όλους σχεδόν τους μελετητές· βλ. ενδεικτικά, A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 168 και A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, σ. 9. Στο ίδιο κείμενο, αναφέρεται από τον Πρόλογο πως «oggi non si va più a veder recitar Commedie per imparare a vivere, ma per piacere, per spasso, per diletto, per passar maninconia e per rallegrarsi»: το απόσπασμα στον D'Ancona, ό.π., τ. II, σ. 146 σημ. 1.

240 «Misera, da costor che già trovati / fur per servirmi e per mio ornamento / lacerar tutta e consumar mi sento. / Questi empi e scelerati a poco a poco / preso han lena e vigore, / e tanto hanno or favore / ch'ognun di me si prende scherno e gioco, / e sol dalla brigata / s'aspetta e brama e guata / la meraviglia, ohimè! degli intermedij; / e se tu non provvedi, / mi fia tosto da lor tolto la vita; / misericordia, Febo! Aita, aita!» (αντλώ το κείμενο από τον Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 189· βλ. και Solerti, *Gli albori del melodramma*, σ. 9· παρατίθεται και στο Fabrizio Dorsi – Giuseppe Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Μιλάνο: Mondadori, 2000, σ. 7.).

περιόδου: από τις 16 Δεκεμβρίου 1565 έως τις 23 Μαρτίου 1566 τελέστηκαν στη Φλωρεντία οι λαμπροί εορτασμοί των γάμων του Φραγκίσκου των Μεδίκων και της Ιωάννας της Αυστρίας. Μεταξύ των γαμήλιων εορτών είχε προγραμματιστεί και μια παράσταση κωμωδίας, στις 26 Δεκεμβρίου 1566. Για τη συγκεκριμένη παράσταση ο δραματουργός της Αυλής των Μεδίκων Giovanni Battista Cini (1525 - περ. 1586) είχε ήδη συγγράψει τα, διάσημα μετέπειτα, ιντερμέδιά του, έλειπε όμως το κείμενο της κωμωδίας που θα πλαisiώνε το μεγαλοπρεπές θέαμα που είχε σχεδιαστεί. Μια κωμωδία που είχε γραφτεί μεταξύ των ετών 1550-1555, η *Cofanaria* του Francesco d'Ambra, έργο επί χρόνια άγνωστο, ανασύρθηκε στο φως για να στηρίξει ακριβώς τα ιντερμέδια. Έτσι το θεατρικό έργο γίνεται πλέον απλώς η αφορμή για το θέαμα.²⁴¹

Δικαιολογημένα λοιπόν, αρκετά χρόνια αργότερα, ο Angelo Ingegneri, στην πραγματεία του για τη δραματική ποίηση, αναφέρει ότι τότε οι γνωστές κωμωδίες, όσο έντονο και αν περιείχαν το κωμικό στοιχείο, δεν εκτιμούνταν πλέον, παρά μόνο εάν συνοδεύονταν από πολυτελή ιντερμέδια και πολυδάπανο σκηνικό εξοπλισμό και διάκοσμο.²⁴² Ο Grazzini, μάλιστα, λίγο νωρίτερα, στην αρχή της κωμωδίας του με τίτλο *L'arzigogolo* (γράφτηκε περί το 1582, πρωτοεκδόθηκε το 1750), αναγκάζεται διά στόματος του προσωποποιημένου Προλόγου της κωμωδίας να ζητήσει από τους θεατές την επιείκειά τους για την έλλειψη ιντερμεδίων στην παράσταση που θα παρακολουθούσαν: «[...] la comedia si chiama l'Arzigogolo. [...] la scena è Firenze: ma perchè noi sapemo benissimo l'appartenenze, che si richieggono al ben recitare d'una commedia, e mancandocene la maggior parte, anzi quasi tutte; come la prospettiva nuova, gli intermedj, le composizioni fatte nuovamente delle parole e della musica, vi preghiamo strettissimamente, che ci scusiate.»²⁴³ Κι αυτό γιατί η κωμωδία, όπως επίσης και η τραγωδία την εποχή εκείνη –υποδεέστερη του έπους–²⁴⁴, βρισκόταν σε παρακμή ως είδος, ως συνέπεια και

241 Για την κωμωδία αυτή και την παράστασή της, βλ. Andrea Gareffi, *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Μπολόνια: Il Mulino, 1991, κεφ. 7: «La “Cofanaria”: la morte della commedia, la vita della scena», σ. 303-307. Σύμφωνα με την E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 435, και τα ιντερμέδια του Giovanni de' Bardi για την παράσταση της κωμωδίας του με τίτλο *L'amico fido* (το κείμενο της οποίας δεν έχει σωθεί), το 1586 στην Αυλή της Φλωρεντίας, αποτελούσαν το κύριο γεγονός στο πλαίσιο των θεαμάτων που πραγματοποιήθηκαν (θέμα των ιντερμεδίων ήταν η επιστροφή του Χρυσού Αιώνα στη γη, ως δώρο των θεών στους νεόνυμφους).

242 Βλ. A. Ingegneri, «Della poesia rappresentativa. Discorso», σ. 6: «...veggendosi per isperienza che le comedie imparate (= γνωστές), per ridicole ch'elle sappiano essere, non vengono più apprezzate, se non quando sontuosissimi intermedi e apparati d'eccessiva spesa le rendono riguardevoli...» (το απόσπασμα από την πραγματεία του Ingegneri παραθέτει πρώτος ο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 169 σημ. 6).

243 Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Teatro*, επιμ. Giovanni Grazzini, Bari: Laterza, 1953, σ. 466. Νεότερη έκδοση (eBook): Anton Francesco Grazzini, *L'Arzigogolo*, Tratto dalla Letteratura Italiana Zanichelli, επιμ. Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Zanichelli editore, 2003.

244 Τη σχετική άποψη του Tasso πραγματεύεται ο Eberhard Müller-Bochat στη μελέτη του «Torquato Tasso e il prestigio dell'epos», *Atti del Convegno di Nimega sul Tasso (25-26-27 ottobre 1977)*, επιμ. Carlo Ballerini, Μπολόνια: Pàtron, 1978, σ. 257-278. Όπως αναφέρει ο C. Molinari, *Teatro*, ό.π., κατά τον 16ο αιώνα γράφονται πολλές τραγωδίες, αλλά δεν έβρισκαν τον δρόμο για τη σκηνή. Στο

της εξέλιξης της σκηνογραφίας με κύριο εκπρόσωπο τον αρχιτέκτονα της φλωρεντινής Αυλής Bernardo Buontalenti, ενώ αντίθετα ακμάζει το ποιμενικό δράμα,²⁴⁵ που κατά τον 17ο αιώνα θα επικρατήσει πια (μαζί με το μελόδραμα, πραγματευόμενο και αυτό μυθολογικά θέματα), όπως υποδεικνύει ο G. B. Guarini: «Dall'altro canto la comedia è venuta in tanta noia e disprezzo che, se non si accompagna con le meraviglie degli intramezi, non è più alcuno che la possa soffrire; e ciò per cagione di gente sordida e mercenaria che l'ha contaminata e ridotta a vilissimo stato, portando qua e là per infamissimo prezzo quell'eccellente poema che solea già coronar di gloria i suoi facitori. [...] Dilettano le viste tragiche, ma lasciano al fine una mestizia grande nell'animo, la quale è quella che purga. E però a molti non piace il poema tragico in sua natura, perciòché tutti gli ascoltatori non han bisogno di quella purga [...] senza che la maggior parte degli ascoltatori si conducono a pubblici spettacoli per fine di ricrearsi, e non di piangere o contristarsi. [...] Per questo le pastorali –parlo di quelle che voi chiamate contadinesche– rappresentarci quella sorta di vita nella quale noi, quasi in porto fuor dell'onde civili, sì volentieri ricovriamo, non ci possono esser se non grandemente care e piacevoli.»²⁴⁶ Τα ιντερμέδια είχαν κοινά γνωρίσματα με τα ποιμενικά έργα: το «θαυμαστό» στοιχείο,²⁴⁷ τις επικλήσεις και τις προσευ-

εορταστικό πλαίσιο στο οποίο οργανώνονταν κυρίως οι θεατρικές παραστάσεις τότε, οι τραγωδίες δεν μπορούσαν να ενταχθούν. Κατά τον 17ο αιώνα πλέον, μετά την καθιέρωση του είδους της tragedia di lieto fine, η τραγωδία μπορούσε να αποτελέσει επίσης κορυφαία εκδήλωση εορτασμού κάποιου γεγονότος. Ο δραματουργός Giulio Strozzi δικαιολογούσε την παράσταση της τραγωδίας του *L'Erotilla* (Βενετία 1621) σε ηγεμονικό γάμο σε σημείωμά του προς τον πρίγκιπα και καρδινάλιο Scipione Borghese: «Ma che hanno da fare le Tragedie colle nozze? Nel vero la disconvenevolezza sarebbe grande, se la mia non fosse una di quelle Tragedie, alle quali è lecito di terminare con fine allegro, e di lasciare a bocca dolce gli uditori. Nè voglio, che altri per Tragicomedia me la battezzì, perciòche questi mostrerebbe di non intender la forza di tal voce, nè di sapere in qual senso l'habbiano usata gli Antichi. [...]».

245 Κυρίως στη Βενετία, βλ. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, σ. 34 (κεφ. 5: «Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605», σ. 34-36).

246 Παρατίθεται από τον Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Μπολόνια: Il Mulino, 1990, σ. 12-13. Στο ίδιο πνεύμα, ο Angelo Ingegneri, αναφέρει στην πραγματεία του πως οι τραγωδίες διαβάζονταν πια ελάχιστα, καθώς οι περισσότερες ήταν ατελείς, και βέβαια ήταν και «μελαγχολικά θεάματα», τα οποία δεν ικανοποιούσαν πλέον το κοινό της εποχής, που διψούσε για ψυχαγωγία. Επιπλέον, το ανέβασμά τους στη σκηνή ήταν πολυδάπανο, και την ίδια εποχή οι ηγεμόνες δεν διέθεταν πόρους παρά μόνο για τη διατήρηση του κράτους τους και τις ανάγκες των υπηκόων του. Ως εκ τούτου, τραγωδίες μπορούσαν να ανεβάσουν μόνο οι πλούσιοι θίασοι που δρούσαν στη Βενετία, καθώς και οι Ακαδημίες, όπως εκείνη της Βιτσέντσας, και σε επιβλητικά θέατρα όπως ήταν το Olimpico της ίδιας πόλης. Αντίθετα, τα ποιμενικά δράματα με τον ηδυσμένο λόγο τους και τα χαριτωμένα και ανάλαφρα θέματά τους –που απαιτούσαν και λιτή σκηνοθεσία, κοστούμια κλπ.–, με ή χωρίς ιντερμέδια, κέρδιζαν το κοινό· βλ. A. Ingegneri, «Della poesia rappresentativa. Discorso», σ. 7 (το σχετικό απόσπασμα παραθέτει πρώτος ο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 170 σημ. 6).

247 Σχετικά με το κυρίαρχο θαυμαστό («meraviglioso») στοιχείο του ποιμενικού δράματος στο έργο του *Egle*, ο G.B. Giraldi αναφέρει ότι: «e contiene l'apparato la fabbrica della scena, gli istrioni ed i loro vestimenti e le macchine, col mezzo delle quali si fanno nascere le meraviglie, come l'apparire degli dei, se la qualità della favola introdotta il chiede, il fare vedere fulguri, sentir tuoni, cader dal cielo grandine e pioggia (...); e vuole essere la scena boschereccia, ed avere in sé e selve, e grotte, e monti, e

χές, αφηγήσεις, προσφωνήσεις, τις απόπειρες αυτοχειρίας και τις σωτήριες προς τούτο επεμβάσεις, την εμφάνιση στη σκηνή αμετανόητων παρθένων, τη λατρεία παγανιστικών θεών, την επίκληση υπερφυσικών όντων, την αναπαράσταση (ανθρωπο)θυσιών²⁴⁸ και τις κορυφώσεις του πάθους σε σκηνές αναχώρησης και θρήνου (του εγκαταλειμμένου ήρωα ή ηρωίδας από το αγαπημένο πρόσωπο), με την υπερβολή και την ένταση της απόδοσης των συναισθημάτων,²⁴⁹ αλλά και το αίσιο τέλος – όλα αυτά θα αποτελέσουν κοινούς τόπους και στα πρώτα μελοδράματα, που ήταν επηρεασμένα από το ποιμενικό δράμα, διαδραματίζονταν σε ποιμενικό σκηνικό και επίσης το κείμενό τους μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και σε παράσταση χωρίς μουσική.²⁵⁰

Όπως ο Guarini αναφέρεται στην προτίμηση του θεατρικού κοινού στο “εύκολο” θέαμα, έτσι, την ίδια εποχή, ο Nicolò Rossi, μέλος της Accademia Olimpica της Βιτσέντσας, δίνει μια διαφορετική εξήγηση για την προτίμηση του θεατρικού κοινού στα ιντερμέδια: στην πραγματεία του *Discorsi intorno alla comedia* (1589) απέδιδε τη δημοφιλή τους στην αμορφωσιά της πλειονότητας του θεατρικού κοινού που εύλογα εκδήλωνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε πιο εύπεπτα θεάματα.²⁵¹

Σε αυτό το πλαίσιο, με την ολοένα αυξανόμενη δημοτικότητα των ιντερμεδίων κατά το β' μισό του 16ου αιώνα, σε αρκετές περιπτώσεις αυξάνεται και ο αριθμός των ιντερμεδίων:²⁵² ενώ, κατ' αρχήν, έπρεπε να υπάρχουν τέσσερα ιντερμέδια παρέμβλητα στα

fontane, e le altre parti, le quali voi vedeste nella scena sulla quale si rappresentò la satira mia». Παρατίθεται στο Giovanna Romei, «Leone de' Sommi e la Pastorale: Teoria, testo e scena», στο M. Chiabò – F. Doglio (επιμ.), *Origini del Dramma Pastorale in Europa (Convegno di studi, Viterbo 31 maggio-3 giugno 1984)*, Βιτέρμπο: Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1985, σ. 201-212. Πβ. τα στοιχεία αυτά στα κρητικά ιντερμέδια (εμφάνισεις θεών, οπτικοακουστικά εφέ).

248 Για τα τυπικά αυτά στοιχεία του ποιμενικού δράματος βλ. A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa*, σ. 16-18. Στο ποιμενικό δράμα του με τίτλο *Egle* (χ.χ., αλλά περ. 1545, χρονολογία πρώτης παράστασης) ο G. B. Giraldi γράφει σχετικά: «e contiene l'apparato la fabbrica della scena, gli istrioni ed i loro vestimenti e le macchine, col mezzo delle quali si fanno nascere le maraviglie, come l'apparire degli dei, se la qualità della favola introdotta il chiede, il fare vedere fulguri, sentir tuoni, cader dal cielo grandine e pioggia (...); e vuole essere la scena boschereccia, ed avere in sé e selve, e grotte, e monti, e fontane, e le altre parti, le quali voi vedeste nella scena sulla quale si rappresentò la satira mia». Βλ. G. Romei, ό.π.

249 Βλ. P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 31.

250 Βλ. Fabbri, ό.π., σ. 14, 78-79, 188.

251 «oggi di essendo più la moltitudine degli ingoranti auditori che dei dotti ed intendenti, e dovendosi l'azione (come dimostra Aristotele nell'ottavo della *Politica*) adattare alla natura degli spettatori e perciò essendo men grata questa rappresentazione, fu necessario per dilettere le svogliate orecchie dei moderni uditori introdurre in lei le meraviglie degli intramezzi»: Nicolò Rossi, *Discorsi intorno alla comedia* [1589], στον τόμο *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, επιμ. Bernard Weinberg, τ. 4, σ. 40. Την παραπομπή και το παράθεμα αντλώ από τη σύγχρονη έκδοση της πραγματείας του Angelo Ingegneri *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, (1989), σ. 36 σημ. 9.

252 Ο αριθμός φαίνεται να αυξανόταν ανάλογα και με τη μεγαλοπρέπεια μιας παράστασης. Για παράδειγμα, η παράσταση της κωμωδίας του Bernardo Dovizi di Bibbiena *La Calandr(i)a* στη Λυόν το 1548 περιλάμβανε οκτώ ιντερμέδια· βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 188.

ισάριθμα διαλείμματα ενός πεντάπρακτου θεατρικού έργου²⁵³ ή δύο για τα τρίπρακτα, το κοινό επιζητούσε επιπλέον κάτι να προηγείται και κάτι να έπεται του κύριου έργου. Έτσι, για την παράσταση της κωμωδίας του Leonardo Salviati *Il granchio*, που πραγματοποιήθηκε το 1566 στη Φλωρεντία κατά τη διάρκεια του Καρναβαλιού, ο Bernardo de' Nerli, μέλος της Accademia Fiorentina, έγραψε έξι ιντερμέδια, λαμβάνοντας υπόψη το γούστο του κοινού, μη παραλείποντας να δικαιολογηθεί ότι τα μαδριγάλια των Μουσών, που το ένα προηγείτο της πρώτης πράξης και το άλλο ακολουθούσε μετά το τέλος της πέμπτης πράξης της κωμωδίας, δεν ήταν καθαυτό ιντερμέδια, αλλά απλώς ανταποκρίνονταν στη γενική τάση της εποχής.²⁵⁴

Σε ορισμένες παραστάσεις, όπως είδαμε, παρατηρείται επίσης να παρεμβάλλονται περισσότερα από ένα ιντερμέδια στις πράξεις θεατρικών έργων.²⁵⁵

Ανεξάρτητα πλέον από τις πρακτικές ανάγκες που κάλυπτε το είδος του ιντερμεδίου, σε ορισμένες περιπτώσεις το πρώτο ιντερμέδιο μιας παράστασης απαγγελλόταν είτε μαζί με τον πρόλογο,²⁵⁶ είτε μετά τον πρόλογο²⁵⁷ ή κάποτε και πριν ακόμη από

253 Ωστόσο σώζεται και ένα πεντάπρακτο θεατρικό έργο, η τραγικωμωδία του Francesco Mielichini με τίτλο *Elimanto* (Bracciano 1638), που περιλάμβανε μόνο δύο ιντερμέδια με θέμα συναφές –όπως συνάγεται– προς την υπόθεση του έργου, χωρίς να γίνεται σαφές στην έκδοση σε ποια σημεία της εξέλιξης της πλοκής παύτηκαν, αφού παρατίθενται μετά το κείμενο του έργου.

254 Βλ. το απόσπασμα στη σημ. 206. Μάλιστα ο De' Nerli τονίζει ότι τα ιντερμέδια είναι τέσσερα και αντιστοιχούν στις τέσσερις ηλικίες του ανθρώπου, όπερ και το θέμα τους (κατά σειρά: *Giovani, Huomini virili, Vecchi, Fanciulli*): «Intermedii della Commedia del Granchio, Dichiarazione di essi, e discorso dell'Autore», στο Lionardo Salviati, *Il granchio* (Φλωρεντία 1566). Παρατίθεται και από τον N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 201-202.

255 Περισσότερα του ενός ιντερμέδια παρεμβάλλονται στις πράξεις της τραγωδίας (θρησκευτικού δράματος) του Giovanni Antonio Liberati *Tragedia di Santo Eustachio in verso heroico* (Βιτέρμπο 1606). Ανάμεσα στην πρώτη και δεύτερη πράξη παρεμβάλλεται ένα ιντερμέδιο, μετά τη δεύτερη, την τρίτη και την τέταρτη πράξη περισσότερα ιντερμέδια. (Μετά την πέμπτη πράξη δεν σημειώνεται ένδειξη για εκτέλεση ιντερμεδίου.) Βλ. επίσης εδώ πιο πάνω, σημ. 163.

256 Π.χ. στην κωμωδία του Massimo Ferroni *I sospetti* (Βενετία 1581), στην πρώτη ομάδα προλόγου-ιντερμεδίων παρατίθεται ο πρόλογος, ακολουθεί το τραγούδι του ιντερμεδίου και έπεται το argomento της κωμωδίας· στη δεύτερη ομάδα εκτελείται ο πρόλογος που περιλαμβάνει και το argomento και ακολουθεί το τραγούδι του ιντερμεδίου.

257 Στην κωμωδία του φλωρεντινού συγγραφέα Giovanbattista Gelli *Lo errore* (Φλωρεντία 1603), που περιλαμβάνει πέντε ιντερμέδια-μαδριγάλια, το μαδριγάλι του πρώτου ιντερμεδίου παρεμβάλλεται ανάμεσα στον Πρόλογο και την πρώτη πράξη: εκτελείται από τους «σκλάβους του Έρωτα» και αποτελεί μια μικρή εισαγωγή στην υπόθεση (lo errore) της κωμωδίας, μολονότι έχει προηγηθεί ο Πρόλογος όπου παρατίθεται η υπόθεση της κωμωδίας, καθώς και η επισήμανση ότι είναι παρόμοια με την υπόθεση της κωμωδίας *Clizia* του Machiavelli.

τον πρόλογο, τόσο στις τραγωδίες και τα θρησκευτικά δράματα²⁵⁸ όσο και στις κωμωδίες²⁵⁹ και τα ποιμενικά δράματα.²⁶⁰

Υπήρχαν και περιπτώσεις που τα ιντερμέδια είχαν αρκετά μεγαλύτερη έκταση από το κυρίως θεατρικό έργο που συνόδευαν. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του τρίπρακτου μελοδράματος-ποιμενικού δράματος *Eumelio*, του οποίου τα δύο θεαματικά ιντερμέδια καταλαμβάνουν πολύ μεγαλύτερη έκταση σε σχέση με το κύριο κείμενο (Ronciglione 1614, σε παράσταση στην Amelia· πρώτη παράσταση χωρίς ιντερμέδια: Ρώμη 1605/6). Μάλιστα έχουν ενιαίο θέμα, την αρπαγή της Περσεφόνης, και χωρίζονται σε (δύο) σκηνές το καθένα, όπως χωρίζονται σε σκηνές οι πράξεις ενός θεατρικού κειμένου. Ειδικότερα, το πρώτο ιντερμέδιο εκτείνεται σε 317 στίχους (208 στίχους η πρώτη σκηνή και 109 η δεύτερη), και το δεύτερο σε 248 (161 και 87 αντίστοιχα). Έχουμε επομένως και εδώ να κάνουμε με ένα θεατρικό έργο παρέμβλητο στο –συντομότερο– κύριο δράμα που συνοδεύει.

Δείκτης της σπουδαιότητας που είχαν πια τον 17ο αιώνα τα ιντερμέδια είναι η περίπτωση μιας παράστασης της κωμωδίας του G. B. Guarini *L'Idropica*, στην αυλή της Μάντοβας. Διαφωτιστικά είναι όσα γράφει ο εκδότης του κειμένου Gregorio de' Monti στο προλογικό του σημείωμα προς τον αναγνώστη: ο Guarini είχε γράψει το έργο σαράντα χρόνια πριν από τον θάνατό του (1612), και το 1583 το έστειλε στον ηγεμόνα της Μάντοβας ώστε να ανεβαστεί στη σκηνή. Έκτοτε το έργο χάθηκε, και όταν πια ξαναβρέθηκε, άρεσε τόσο στον δούκα της Μάντοβας Vincenzo Gonzaga, που φρόντισε αμέσως ώστε να παιχτεί με την ευκαιρία των γάμων του γιου του, και μάλιστα με σκηνικό εξοπλισμό που να ταιριάζει σε έναν πρίγκιπα, δηλ. αξιόλογο και μεγαλειώδη. Αλλά, μάλλον, τα ιντερμέδια θεωρήθηκαν πιο σημαντικά από το ίδιο το έργο: συνεχίζοντας, ο εκδότης διευκρινίζει ότι, επειδή η παράσταση του έργου με την προσθήκη των ιντερμεδίων ενδεχομένως θα είχε πολύ μεγάλη διάρκεια, κρίθηκε σκόπιμο να περικοπούν όχι τα ιντερμέδια, όπως θα ανέμενε κανείς, αλλά κάποια μέρη του κειμένου του

258 Βλ. Giovanni Maria Cecchi *La coronazione del Re Saul*, ιερό δράμα (Φλωρεντία 1569· το πρώτο από τα έξι ιντερμέδια παιζόταν πριν από τον πρόλογο, και το τελευταίο ακολουθούσε μετά την πέμπτη πράξη).

259 Βλ.: Giovanni Maria Cecchi, *Le pellegrine* (γράφ. Φλωρεντία 1567· βλ. στο Giovanni Tortoli (επιμ.), *Commedie inedite di G. M. Cecchi*, Φλωρεντία 1855· ο πρόλογος αποτελεί μέρος του πρώτου ιντερμεδίου, που προηγείται της πρώτης πράξης)· Cristoforo Castelletti, *Le stravaganze d'amore* (α' έκδ. Βενετία 1587· το πρώτο από τα πέντε μαδριγάλια εκτελέστηκε πριν από το άνοιγμα της αυλαίας και την εκτέλεση του προλόγου της κωμωδίας [Madrigale, che si cantò avanti che s'abbassassero le cortine])· Giammaria Casini, *La Padovana* (Φλωρεντία 1617· το πρώτο ιντερμέδιο παρατίθεται στην έκδοση πριν από τον Πρόλογο και το έκτο μετά την πέμπτη πράξη της κωμωδίας)· Domenico Tregiani, *Il ladro Cacco* (α' παράσταση, Βενετία 1597· το πρώτο ιντερμέδιο παίζεται πριν από τον πρόλογο, ενώ τα άλλα δύο στα διαλείμματα των πράξεων της κωμωδίας. Ωστόσο στον κατάλογο των προσώπων των ιντερμεδίων σημειώνεται «Intermedi del Prologo. Villano, Natura, e Arte», που υποδηλώνει μάλλον ότι μετά τον πρόλογο παρεμβαλλόταν κι άλλο ένα θέαμα, βασιζόμενο σε κείμενο που δεν καταγράφεται).

260 Βλ. π.χ. Beltramo Poggi *La Cangenìa*, τραγικωμωδία (Φλωρεντία 1561)· Beltramo Poggi, *La inventione della croce di Giesu Christo*, τραγικωμωδία (Φλωρεντία 1561)· Angelita Scaramuccia, *La Stratonica*, ποιμενικό δράμα (Βιτέρμπο 1609).

κύριου έργου, πράγμα που δικαιολογημένα προκάλεσε δυσαρέσκεια.²⁶¹ Ανάλογη περικοπή υπέστησαν τα ιντερμέδια και του *Pastor fido* για μια (ματαιωθείσα εντέλει) παράσταση στη Μάντοβα το 1591.²⁶²

Μαρτυρούνται περιπτώσεις όπου τα ιντερμέδια που γράφονταν για ένα συγκεκριμένο θεατρικό έργο αντικαθίσταντο τελικά από άλλα λόγω δυσκολίας ανεβάζματός τους στη σκηνή, περιορισμένου χρόνου παράστασης, ή λόγω υψηλών οικονομικών απαιτήσεων. Στην τρίτη έκδοση της κωμωδίας του Antonfrancesco Grazzini *La gelosia* (Φλωρεντία 1568), μετά από τα προλογικά σημειώματα (που περιλαμβάνονται και στις προγενέστερες εκδόσεις) παρατίθεται η ακόλουθη επεξήγηση: «Perche gl'Intermedi, che si recitano alla presente Comedia, non furono quelli ch'erano ordinati per lei, percioche impediti dalla cortezza del tempo, dalla difficoltà, e dalla spesa, rimasero indietro, e in loro vece si fecero gli stampati con essa. Noi nel ristampar la habbiamo dal compositore havuto i propri, e vegli habbiamo aggiunti, e cavatone quegli altri;». Στην πρώτη έκδοση της κωμωδίας το 1551, έναν χρόνο μετά την πρώτη παράστασή της, είχαν τυπωθεί τα μαδριγάλια που παίχτηκαν στην παράσταση. Τα ιντερμέδια που γράφτηκαν ειδικά για την κωμωδία αυτή αλλά δεν κατέστη δυνατόν να παιχτούν τυπώθηκαν τελικά στην έκδοση του 1568.²⁶³

Λόγω της επιτυχίας της πρώτης παράστασής τους, τα θεατρικά έργα ανεβάζονταν ξανά στη σκηνή με την ευκαιρία συγκεκριμένων εορταστικών εκδηλώσεων.²⁶⁴ Ορισμένα μάλιστα που είχαν παιχτεί και με ιντερμέδια, όπως μαρτυρείται από τις σχετικές πηγές, ξαναπαίχτηκαν με διαφορετικά ιντερμέδια από εκείνα που είχαν γραφτεί ειδικά για την πρώτη τους παράσταση. Αναφέρω ορισμένα παραδείγματα:

Η κωμωδία του Massimo Ferroni (ή Faroni) *I sospetti* (Βενετία 1581) παίχτηκε – σύμφωνα με τα σχετικά σημειώματα που περιέχονται στην έκδοση – πρώτη φορά στη διάρκεια του Καρναβαλιού του 1581 στη Μάντοβα με ομάδα τεσσάρων ιντερμεδίων με

261 «Et perche parue, che detta favola, con la rappresentazione di maravigliosi intermedi, portasse qualche lunghezza; furono in lei molte cose accorciate, e molte altre del tutto levate: il che non essendo così ad ogn'uno piaciuto; [...]»: G. B. Guarini, *L'Idropica*, από αντίτυπο της έκδοσης της Βενετίας του 1613. (Πιθανώς επρόκειτο για τον γάμο του Francesco IV Gonzaga με την Μαργαρίτα, θυγατέρα του δούκα της Σαβοΐας Carlo Emanuele I, τον Φεβρουάριο του 1608.)

262 «gli intermedj già riduti et accettati [...] i quali, quando vengano un poco facilitati, si rappresenteranno al parer mio [δηλ. του δουκικού γραμματέα] con non molta spesa, et saranno brevissimi, ben intesi secondo l'arte, et non recaranno fastidio in ritruovare nuovi recitanti [...]»: A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 545, βλ. και V. Rossi (επιμ.), *Battista Guarini ed il Pastor fido*, σ. 307 τα ιντερμέδια. Σε παράσταση του ίδιου έργου το 1598, προς τιμήν της Μαργαρίτας και του Αλβέρτου της Αυστρίας, περικόπηκαν χίλιοι εξακόσιοι στίχοι του έργου ώστε η παράσταση μαζί με τα ιντερμέδια να μην έχει μεγάλη διάρκεια· βλ. V. Rossi (επιμ.), *Battista Guarini ed il Pastor fido*, σ. 232.

263 Αναφορά στα μαδριγάλια βλ. και στο N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 147-148. Βλ. επίσης, G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 42.

264 Ο Domenico Tregiani, συγγραφέας της ποιμενικής κωμωδίας *Il ladro Cacco* (α' έκδ. Βενετία 1583), γράφει στο προλογικό του σημείωμα ότι το έργο παίχτηκε στο Murlo (στην περιοχή της Σιένας), λόγω της αξίας της όμως παίχτηκε και στις γιορτές του Καρναβαλιού: «che si presentasse entro all'amenissimo luogo di Murlo nella parte del Vescovado questa mia Pastoral favola, chiamata il Ladro Cacco: ma si degnò insieme come molto benigno per creatione de' tempi piacevoli del Carnovale [...]».

θέμα συναφές προς το κύριο έργο· λίγο αργότερα, στις 28 Οκτωβρίου της ίδιας χρονιάς, ανεβάστηκε [στο Castello di San Giorgio] με την ευκαιρία της επίσκεψης στη Μάντοβα του αρχιδούκα της Αυστρίας Μαξιμιλιανού (αδελφού του αυτοκράτορα Rodolfo). Για την παράσταση εκείνη γράφτηκε νέος πρόλογος και τέσσερα ιντερμέδια με θέμα τη γνωστή από τον Απουλίο ιστορία του Έρωτα και της Ψυχής. Στην έκδοση του έργου, που κυκλοφόρησε στη Βενετία το 1581, περιλαμβάνονται και οι δύο πρόλογοι καθώς και οι δύο ομάδες ιντερμεδίων.

Η ποιμενική ιστορία του Ridolfo Campeggi (μέλους –με το ψευδώνυμο Rugginoso– της Ακαδημίας των Gelati της Μπολόνιας) με τίτλο *Filarmindo* πρωτοεκδόθηκε χωρίς ιντερμέδια το 1605 στη Βενετία [κατά τον Solerti, *Le origini*, σ. 237: Bologna 1605, Venetia 1606], και επανεκδόθηκε τον επόμενο χρόνο στην ίδια πόλη. Στην πέμπτη έκδοση (Μπολόνια 1613), προστίθενται τα ιντερμέδια με τίτλο «L'Aurora ingannata», εξ ολοκλήρου μελοποιημένα, με θέμα που βασιζόταν στον οβιδιανό μύθο του Κέφαλου και της Πρόκριδος και συσχετιζόταν θεματικά με τον Πρόλογο του κύριου έργου, που τον απήγγελλε η Ηώς (Aurora). Η μοναδική μαρτυρία παράστασης του παρέμβλητου αυτού θεάματος προέρχεται από τον Χιώτη λόγιο Λέοντα Αλλάτιο (1586-1669), ο οποίος αναφέρει ότι παίχτηκε πρώτη φορά το 1615.²⁶⁵ Σε παράσταση όμως που πραγματοποιήθηκε το 1613 ο Campeggi ετοίμασε τα ιντερμέδια με τίτλο *Proserpina rapita* (Μπολόνια 1613).²⁶⁶ Ωστόσο, το 1623 το έργο επανεκδόθηκε στην Μπολόνια, αυτή τη φορά με διαφορετική ομάδα ιντερμεδίων που έγραψε ο Cesare Abelli, συμπατριώτης του Campeggi. Πιθανότατα ο Abelli συνέθεσε κατά παραγγελία τα κείμενα για τις ανάγκες καινούργιας παράστασης του έργου, μετά το 1615-18.²⁶⁷

Εκτός από νέα ιντερμέδια γραφόταν επίσης και νέος πρόλογος.²⁶⁸ Ο πρόλογος δεν ήταν σταθερό δομικό χαρακτηριστικό ενός θεατρικού έργου.²⁶⁹ Αρκετές φορές γρα-

265 «Aurora Ingannata fu udita in Musica la prima volta nell'anno 1615»: *Drammaturgia*, στήλ. 348.

266 *Proserpina rapita. Intermedii in musica per la Pastorale da recitarsi in Casa degl'Illustrissimi Signori Co. Costante, et Alessandro Bentivogli*. D.C.R.C, Μπολόνια 1613. Βλ. και παρακάτω σημ. 342.

267 *Le sirene confuse, Il giudizio di Mida, Thebe redificata, Il ratto di Ganimede, Drammatici del Signor Cesare Abelli Recitati in Musica per Intramedij col Filarmindo favola pastorale dell'Illustriss. Sig. Co. Ridolfo Campeggi*, Μπολόνια 1623.

268 Η άμεση σύνδεση προλόγου και ιντερμεδίων υποδεικνύεται και από τη μαρτυρία σχετικά με τον νομικό Andrea Perrucci (1651-1704), που ασχολήθηκε ερασιτεχνικά με την ποίηση και το θέατρο της commedia dell'arte, και ο οποίος είχε εκδώσει κυρίως προλόγους και ιντερμέδια («multaque ad illius theatri splendorem edidit, praesertim Proloquia et Intermedia»): βλ. Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Φλωρεντία: Olschki, 1969, σ. 89-91.

269 Πρώιμη μαρτυρία αποτελούν οι παραστάσεις πέντε κωμωδιών του Πλάτου στη Φερράρα τον Φεβρουάριο του 1502, όπου και για τα πέντε έργα (που συνοδεύονταν από μορέςκες) παίχτηκε ένας πρόλογος· βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 134. Βλ. σχετικά και το σχόλιο του δουκικού γραμματέα προς τον δούκα της Μάντοβας σχετικά με τη διοργάνωση παράστασης του *Pastor fido* το 1591 και ως προς τον πρόλογο του δράματος: «Del Prologo non propone altro per hora, aspettando dall'A.V. il soggetto, posciachè doveva regolarsi, si come si costuma, dall'occasione con la quale ella disegna di far recitare questa Pastorale, essendo il Prologo cosa del tutto separata dalla favola; altrimenti proponerà egli poi qualche inventione, accennando di havere cosa già in essere, se V.A. non

φόταν με στόχο τη βελτίωση της σκηνικής παρουσίας ενός έργου,²⁷⁰ συνήθως μαζί με τα ιντερμέδια, είτε από τον ίδιο τον συγγραφέα του έργου είτε από διαφορετικό. Ήταν μάλλον συνήθης πρακτική της ιταλικής θεατρικής παραγωγής. Αναφέρω ορισμένα παραδείγματα: για τη δεύτερη παράσταση της κωμωδίας του Massimo Ferroni (ή Faroni) *I sospetti* (Βενετία 1581), τον Οκτώβριο του 1581, γράφτηκαν νέος πρόλογος και ιντερμέδια – και τα τέσσερα με ενιαίο θέμα, και μεγαλύτερα σε έκταση σε σχέση με την πρώτη ομάδα, που είχε παιχτεί νωρίτερα, την ίδια χρονιά, κατά την περίοδο του Καρναβαλιού. Στον πρόλογο και το πρώτο ιντερμέδιο περιλαμβάνονταν εγκωμιαστική αναφορά στα τιμώμενα πρόσωπα.

Δύο πρόλογοι περιλαμβάνονται επίσης στην έκδοση του ποιμενικού δράματος του Agostino Beccari *Il Sacrificio*, που κυκλοφόρησε στη Φερράρα το 1587 (α' έκδ. Φερράρα 1555· οι πρώτες δύο παραστάσεις ανεβάστηκαν στη Φερράρα τον Φεβρουάριο και Μάρτιο του 1554): για την παράσταση του εν λόγω έργου που ανεβάστηκε τον Δεκέμβριο του 1587 στη Φερράρα με την ευκαιρία των γάμων του Marco Pio της Σαβοΐας και της Clelia Farnese, γράφτηκε νέος πρόλογος και ιντερμέδια. Ως συγγραφέας των προσθετων αυτών κειμένων αναφέρεται ο Giambattista Guarini. Ωστόσο, στη φερραρέζικη έκδοση του 1587 δεν παραδίδονται τα ιντερμέδια, παρατίθενται όμως και οι δύο πρόλογοι (καθώς και ένα τραγούδι στο τέλος της πέμπτης πράξης).²⁷¹

Για τον *Pastor fido* του Guarini, που μετά την πρώτη έκδοσή του γνώρισε τεράστια επιτυχία και ανεβάστηκε πολλάκις στη σκηνή, ιδίως στις Αυλές, παραδίδονται διαφορετικοί πρόλογοι για συγκεκριμένες παραστάσεις.²⁷²

mostrerà inclinatione a materia o argomento particolare». Τον πρώτο λόγο για το θέμα του προλόγου είχε ο δούκας όπως άλλωστε και για τα ιντερμέδια («si prepararia ciò che occorrerà per gl'intermedj con intiero gusto di V.A.»· D'Ancona, ό.π., σ. 545-546.

270 Ο Leone de' Sommi, σε επιστολή του προς τον Cesare Gonzaga τον Νοέμβριο του 1579, αναφέρει: «Così indisposto come mi trovo, mi è venuto in capriccio di ampliare in certo loco quel mio poema, et fargli un Prologo stravagante da accrescere vaghezza allo spettacolo»· βλ. D'Ancona, ό.π., σ. 406.

271 Ο Λέων Αλλάτιος στη *Drammaturgia* του, στήλ. 689 αναφέρει: «Lo stesso anno 1587 fu recitata in Ferrara la sera de' 2 Dicembre in occasione delle Nozze dell'Illustrissimo Signor Marco Pio di Savoia, coll'Illustrissima Signora Clelia Farnese, come apparisce dal seguente Opuscolo: "Narrazione delle Feste sontuosissime, e superbissimi apparati fatti nelle felicissime Nozze degl'Illustriss. Sign. il Sig. Marco Pio di Savoia, Signor di Sassuolo, e della Sign. Clelia Farnese, con alcune rime, e intermedj recitati nella Pastorale fatta in dette Nozze". La Narrazione è in foggia di lettera indiritta all'Illustriss. Signor Giambatista Simonelli, Governatore di Padova, ma senza il nome di chi la scrive. Uno de' Recitanti fu il famoso Verato, vero onor delle Scene di que' tempi. Il Prologo, che in questa si legge è diverso da' due delle due prime Edizioni, ed è componimento del Cav. Giambatista Guarini. Il Personaggio, che lo rappresenta è Imeneo. Sieguono alcune Stanze per detto spozalizio fatte dal Cav. Alessandro Guarnelli, e in fine di tutto alcuni Componimenti, fra' quali un Sonetto di Giulio Nuti, e si crede, che anche del Guarini sieno stati gl'Intermedj recitati in questa occasione. Il Sonetto in morte di uno de' Recitanti sta innanzi la suddetta Pastorale, e nella prima è nel fine. [...]».

272 Για παράδειγμα, νέος πρόλογος και ιντερμέδια γράφτηκαν για μια παράσταση στη Μάντοβα το 1598. Μάλιστα, σώζεται περιγραφή του προλόγου και των ιντερμεδίων που θεωρείται ότι συντάχθηκε από τον ίδιο τον Guarini για τη συγκεκριμένη παράσταση (V. Rossi [επιμ.], *Battista Guarini ed il Pastor fido*, σ. 232, 311 και D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 571 σημ. 1). Για άλλη παράσταση στη Βιτσέντσα μεταξύ 1600-1602 ο πρόλογος του Alfeo (Αλφειού) αντικαταστά-

Στην κωμωδία *Intrichi d'amore* (α' έκδ. Βενετία 1604), που αποδίδεται στον Torquato Tasso, πρόλογος και ιντερμέδια γράφτηκαν επ' ευκαιρία μιας παράστασης στην Caprarola το 1603, από τον Giovanni Antonio Liberati, μέλος της Ακαδημίας της Caprarola, τα οποία περιλήφθηκαν στην έκδοση της Βενετίας του 1623. Αλλά και για τον περίφημο *Aminta* επίσης γράφτηκαν διαφορετικά ιντερμέδια για διαφορετικές παραστάσεις: το 1616 το ποιμενικό δράμα εκδόθηκε με πέντε ιντερμέδια υπό τον τίτλο *Orfeo dolente*, σύνθεση του Domenico Belli, τα οποία χρησιμοποίησε σε παράσταση ο Ugo Rinaldi,²⁷³ ενώ τον Δεκέμβριο του 1628 διαφορετική ομάδα ιντερμεδίων που συνέθεσε ο Ascanio Pio di Savoia συνόδευσε το τασσιανό ποιμενικό δράμα σε παράσταση στην Πάρμα, επ' ευκαιρία άφιξης της Μαργαρίτας των Μεδίκων, κόρης του δούκα της Τοσκάνης Κόζιμο Β', για τους γάμους της με τον δούκα της Πάρμας Odoardo Farnese.²⁷⁴

Για μια παράσταση της κωμωδίας του Cristoforo Sicinio *Il pazzo finto* (Ρώμη 1603), που θα την ανέβαζαν μέλη Ακαδημίας κατά παραγγελία ενός ευγενούς, που ήταν και ο χορηγός τους, ένας συγγραφέας, ο Francesco Zucchi, ανέλαβε –και μάλιστα υπό πίεση

θηκε από πρόλογο της Iride (που διέφερε εντελώς από τον πρώτο), ενώ για την παράσταση στην πόλη Clusone (περιοχή Μπέργκαμο) που έγινε προς τιμήν επίσκεψης του capitano Giovanni Andrea Venier, όπως ο πρόλογος του Αλφειού εξυμνούσε τον Carlo Emanuele, έτσι και ο πρόλογος του ποταμού Serio, που γράφτηκε από τον Niccolò Averara σε αντικατάσταση του πρώτου προλόγου (διαφέροντας όμως ελάχιστα από αυτόν), εξυμνούσε τον Venier για μια επιθεώρηση του στρατού της Γαληνοτάτης (βλ. V. Rossi [επιμ.], *Battista Guarini ed Il pastor fido*, σ. 233). Σώζεται επίσης ο πρόλογος με τίτλο «Adunanza degli Spensierati» που γράφτηκε από τον Niccolò Corradini, και μάλιστα εκδόθηκε αυτοτελώς (βλ. Αλλάτιος, *Drammaturgia*, στήλ. 12: «Adunanza degli Spensierati. Prologo al Pastor Fido. Poesia di Niccolò Corradi, della Mirandola»). Για μια –μη πραγματοποιηθείσα εντέλει– παράσταση του *Pastor fido* στη Μάντοβα το 1592, ο Guarini γράφει σε επιστολή του προς τον δούκα σχετικά με την προετοιμασία της σκηνοθεσίας και τις δοκιμές των ηθοποιών, αλλά και ως προς τα ιντερμέδια, ότι δηλαδή αυτά θα μπορούσαν να έχουν θέση μόνο όπου αναμενόταν πως το έργο του δεν θα κρινόταν αρκετά ευχάριστο: «Mi par anche molto a proposito di toccar alcune cose de gli intramezzi, dei quali se io dovessi dire quel che ne sento, e per ragione e per gusto, consiglierei che si lasciassero, si come necessari, là dove solo si dubiti che la Favola senza loro non sia per esser dilettevole». Απαξ όμως και ήταν ένα θέαμα που διοργάνωνε ο δούκας, και το ήθελε να συνοδεύεται από τα ιντερμέδια, τότε όφειλε να φροντίσει να βρει τους ικανότερους τεχνικούς και να ξοδέψει τα δέοντα. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 558. Στην ίδια επιστολή επισημαίνει στον δούκα ότι θα έπρεπε επίσης να αποφασίσει σχετικά με τον πρόλογο και την τιμητική αναφορά που θα περιείχε –προφανώς ώστε ο συγγραφέας να κάνει τις αναγκαίες τροποποιήσεις: «Sarà anche necessario che V.A. habbia qualche pensiero d'intorno al Prologo, nel quale si suole secondo l'occasione honorare come in suo luogo il personaggio a cui o per cui si rappresenta la Favola, et so di qualche suo concetto havesse particolar vaghezza V.A., comandi, ch'io ve l'innesterò, et conforme al disegno et ordine pur m'ingegnerò di trovar inventione che vi si assesti. [...]» D'Ancona, ό.π., σ. 558-559. Βλ. επίσης V. Rossi (επιμ.), ό.π., σ. 106 κ.ε., 226 κ.ε.

273 Βλ. A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Μπολόνια: Forni 1969 (α' έκδ. Τορίνο 1903), σ. 239: *Orfeo dolente. Musica di Domenico Belli Diviso in cinque intermedi con li quali il Signor Ugo Rinaldi ha rappresentato l'Aminta Favola Boschereccia del Sig. Torquato Tasso. Novamente composta et data in luce*. In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino, 1616 [ένα μοναδικό ιντερμέδιο σε ιδιωτική συλλογή όπως αναφέρει ο μελετητής].

274 Ascanio Pio di Savoia, *Intermedii recitati in musica dalle più eccellenti voci del nostro secolo in uno de superbissimi teatri di Parma fabricato dall'Heroica Magnificenza del S.mo Duca Odoardo Farnese per honorar l'arivo dela Ser.ma Prencipessa Margherita di Toscana sua consorte* (Πάρμα 1629).

χρόνου– να συνθέσει τον πρόλογο και τέσσερα θεαματικά ιντερμέδια, αντλώντας για αυτά κατά μεγάλο μέρος αυτούσιο υλικό από έργα του Marino και του Strozzi.²⁷⁵

Ένα ιερό δράμα που εκδόθηκε στη Βενετία το 1610, με τίτλο *SS. Crisanto, e Daria Casti Sposi*, ή κατά το αντίτυπο της Βιβλιοθήκης Casanatense, *Rappresentazioni di Santi Grisanto et Daria casti sposi*, περιλαμβάνει τρεις προλόγους και θεαματικά ιντερμέδια. Ο πληθυντικός «*Rappresentazioni*» υποδηλώνει μάλλον ότι οι τρεις πρόλογοι αντιστοιχούσαν σε τρεις διαφορετικές παραστάσεις.

Για τις παραστάσεις του ποιμενικού δράματος του Guidobaldo Bonarelli *Filli di Sciro* (α' έκδοση Φερράρα 1607 και Βενετία 1607) επίσης γράφτηκαν δύο πρόλογοι από δύο διαφορετικούς συγγραφείς: για μια αχρονολόγητη παράσταση του έργου στο Sassuolo τον πρόλογο που απήγγελλε ο Απόλλων έγραψε ο Fulvio Testi (1593-1646), ενώ για την παράσταση στη Ματσεράτα το 1619 νέο πρόλογο και τέσσερα θεαματικά ιντερμέδια έγραψε ο Ippolito Aurispa.²⁷⁶

Ο Silvestro Branchi, μέλος της Ακαδημίας των Ravvivati της Μπολόνιας, συγγραφέας του ποιμενικού έργου *L'amorosa innocenza* (Μπολόνια 1623), επί τη ευκαιρία μιας νέας παράστασης του έργου στην Μπολόνια, έγραψε νέο πρόλογο και νέα ιντερμέδια. Το έργο στην πρώτη του έκδοση συνοδεύεται από μια σειρά ιντερμεδίων με τίτλο *Coronazione di Apollo*, με θέμα παρμένο από τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις*, για μια παράσταση που πραγματοποιήθηκε στην Μπολόνια· τον πρόλογο του ποιμενικού έργου σε αυτή την εκδοχή κάνει ο Απόλλων. Τα νέα ιντερμέδια βασίζονται στο έπος του Οβιδίου (η αρπαγή της Ευρώπης, στο πρώτο ιντερμέδιο), στο έπος του Ariosto (η σωτηρία της Angelica από τον Ruggiero, στο τρίτο), και στο έπος του Tasso (η απελευθέρωση του Rinaldo από τα μαγικά δεσμά της Armida, στο τέταρτο ιντερμέδιο). Το δεύτερο ιντερμέδιο αποδίδει τιμές στον οίκο των Ludovisi. Στη δεύτερη αυτή εκδοχή, στον πρόλογο εμφανίζονται ο Δίας και χορός θεών, και οι μείζονες ποιητές Οβίδιος, Πετράρχης, Ariosto και Tasso. Ο συγγραφέας, απευθυνόμενος στη Γερουσία, στα μέλη της οποίας αφιερώνει το έργο του, δηλώνει ότι «ma per esser' i loro comandi à me acutissimo

275 Σύμφωνα με τη *Drammaturgia* του Αλλατίου, στήλ. 614: «Francesco Zucchi in una sua, che scrive a Papirio Caretino, narra che gli Accademici Indefessi di Monte Regale, rappresentando il Pazzo Finto, Commedia di Cristoforo Sicinio, a richiesta e spesa e solazzo di Gio. Paolo Riccio Gentiluomo, per parere di detto Signore, si risolse d'intrecciare col Prologo quattro Intermedj apparenti, delli quali, come anco delle composizioni armoniche, fu dato il carico ad esso, e fu ristretto nello spazio di tre giorni. Onde nella brevità di detto tempo gli divide in due soggetti, i primi due di Arriana appoggiati all'invenzione del Cav. Marino con alcuni versi di lui, nel secondo segnati, che vi caddero così a proposito; gli altri due di Proserpina al Rapimento, dello Strozzi [μάλλον τα ιντερμέδια του φλωρεντινού G. B. Strozzi για την παράσταση της κωμωδίας του Antonio Landi *Il Commodo*, επ' ευκαιρία των γάμων του δούκα της Φλωρεντίας το 1530]; ma tutti quasi affatto alterati nella loro origine».

276 Σύμφωνα με την *Drammaturgia* του Αλλατίου, στήλ. 352: «Alla Filli di Sciro recitatasi a Sassuolo fece il Prologo il Cav. Fulvio Testi, il qual Prologo si legge nella P.III. delle Poesie del Testi, ed in esso è Apollo, che parla; Alla recita poi fattane l'anno 1619 in Macerata, compose il Prologo colle Rime di quattro Intermedj Apparenti Ippolito Aurispa. Questi col nome di Finzione, si trovano stampati in detto anno appresso Pietro Salvioni, Stampatore di Macerata». Ο Guidobaldo, αδελφός του Prospero Bonarelli, ήταν μέλος της Ακαδημίας των Intrepidi με το ψευδώνυμο Aggiunto. Μόνο η έκδοση της Ματσεράτα του 1619 περιέχει τα ιντερμέδια, με τίτλο *La finzione*.

sperone, mi è parso d'accompagnarla di nuoui Intermezi, perche honorata dalla degna loro protettione, maggiormente comparisca. E ben vero, che la brevità del tempo non hà conceduto quello, che hauerei voluto, ma il sommo desiderio per lo favor ricevuto, di restare honorato con la presenza dell'[...] Horatio [...] dovrò gloriarmi di esser protetto da così glorioso Senato.»

Για την παράσταση της τραγωδίας του Prospero Bonarelli *Il Solimano* (α' έκδ. Βενετία 1621), που θα την ανέβαζε η Ακαδημία των Immobili στη Βενετία το 1634, τα μέλη της Ακαδημίας ζήτησαν με επιστολή τους από τον συγγραφέα να τους στείλει πρόλογο του έργου –που δεν υπήρχε στην πρώτη έκδοση– ενώ αναγκάστηκαν, λόγω του σύντομου χρόνου της παράστασης, να επιφέρουν αλλαγές στα ιντερμέδια που συνόδευαν το έργο. Δεδομένου ότι η τραγωδία στην αρχική της εκδοχή δεν περιείχε χορικά, ένα μέλος της Ακαδημίας έγραψε τραγούδια που εκτελέστηκαν μετά το τέλος κάθε πράξης (με θέμα τη ματαιότητα του πλούτου και των αξιωμάτων).²⁷⁷

Ωστόσο, σε ποιμενικό δράμα-μελόδραμα των αρχών του 17ου αιώνα περιλαμβάνονται δύο πρόλογοι, που γράφτηκαν εξ αρχής για την ίδια παράσταση. Πρόκειται για το ανώνυμο σωζόμενο έργο *Eumelio* (Ronciglione 1614), που παίχτηκε με θεαματικά ιντερμέδια στην Amelia με την ευκαιρία γάμων ευγενών της πόλης. Το ίδιο ισχύει και για την κωμωδία του Francesco Gasparrino *L'Atriana incognita amante*, που εκδόθηκε μία μόνο φορά, στο Chieti το 1627, και μάλλον παίχτηκε προς τιμήν του δούκα της πόλης του Άτρι από όπου καταγόταν ο συγγραφέας, εάν βέβαια η αφιέρωση που προτάσσεται στην έκδοση αποτελεί μαρτυρία και για παράστασή της. Δύο πρόλογοι παρατίθενται στην έκδοση: ο Πρόλογος που απαγγέλλει η Αρέθουσα και ένας «Prologo defensivo della Comedia dell'Autore». Ο πρώτος πρόλογος εικάζουμε πως γράφτηκε για να συνδέσει το κύριο θεατρικό έργο με τα παρέμβλητα σε αυτό δράματα, τα οποία βασιζόνταν στις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις*. (Για τη σύνδεση προλόγου με θέμα ιντερμεδιών από τις *Μεταμορφώσεις* βλ. και εδώ παρακάτω σ. 128.)

277 Ο συντάκτης αναφέρει σχετικά: «[...] fù anco dalla medesima Academia scritto all'Autore, e ricercatoli il Prologo, che dalla benignità di quel Signore Illustrissimo gli fu cortesemente concesso, e con più littere furono essi Signori Academici honorati del prudentissimo parere suo in molte difficoltà, che gli occorsero; oltre haverli inviato due mute d'intermedij che per la brevità del tempo non puotero essere adoperati. Tutte le difficoltà sopite, e datto ordine all'Architeto, che fù il Signor Tasio Gioancarli pittore, e scultore per la facitura della Scena, che si situò dietro il Monasterio di Santi Giovani, e Paulo in loco, benche di molta grandezza, angusto, è stretto à tanto apparato, che per opera tale solo erano convenevoli quei superbi, richi, e splendidi teatri, de qual fastosa se n'andò l'antica Atene, e la gloriosa Roma; [...] Finito l'Atto primo con musica eccellentissima con concerto di stromenti, e delicate voci fù cantato non havendo la Tragedia coro un madrigale, o canzonetta; si come a ciascun de gli altri Atti compositione per questo effeto fatta da Signor...uno delli Academici, dalla lettura de quali si puo benissimo giudicare quanto vagli, che se volessi bastevolmente lodare le virtù sue non saria bastante il corso di molti giorni e troppo devierei da quello, che mi son di scrivere proposto; [...]» (*Apparato con il quale e statto rapresentato [il Solimano] in Vinegia l'anno 1634...*, Βενετία [1634]).

Εντοπίζεται όμως και μία περίπτωση στην οποία φαίνεται πως ο πρόλογος επείχε θέση ιντερμεδίου: στην κωμωδία του Girolamo Ronconi *Li vecchi innamorati* (Αρέτσο 1633) ως πρώτο ιντερμέδιο λειτουργεί ο Πρόλογος του έργου.²⁷⁸

Απαντούν και παραστάσεις ιντερμεδίων συνοδευόμενων από δικό τους πρόλογο: η ιστορία της Αργοναυτικής εκστρατείας αγνώστου συγγραφέα παίχτηκε σε τρία μέρη με πρόλογο που απήγγελλε ο Ύμένιος (Imeneo) παρέμβλητη στη διάρκεια χορών επ' ευκαιρία γαμήλιων εορτασμών στις αρχές του 17ου αιώνα, στην Città Nuova, τον Φεβρουάριο του 1616.²⁷⁹



Τα ιντερμέδια δεν ήταν δημοφιλή και διαδεδομένα μόνο λόγω του ψυχαγωγικού τους χαρακτήρα αλλά και για την παιδευτική τους σημασία, πράγμα που ίσχυε ακόμη και για παραστάσεις έργων με καθαυτό ψυχαγωγικό χαρακτήρα: όπως π.χ. η παράσταση του έργου του Tommaso Buoni από τη Λούκκα με τον (δηλωτικό) τίτλο *Intertentimento illustre del Senso e della Ragione* (Βενετία 1604), που ανεβάστηκε στις αρχές του 17ου αιώνα στην Ακαδημία του Μουράνο. Το διαλογικό αυτό έργο ήταν τρίπρακτο, ωστόσο περιλάμβανε τέσσερα ιντερμέδια, και μάλιστα θεαματικά, τα οποία όμως δεν είχαν διασκεδαστικό περιεχόμενο· παρουσιάζαν προσωποποιήσεις των αρετών και ηθικών αξιών που αρμόζουν στον άνθρωπο, ο οποίος δεν μπορεί να ξεφύγει από την αναπότρεπτη μοίρα της θνητότητάς του.²⁸⁰ Το δε πρώτο ιντερμέδιο παιζόταν μετά τον πρόλογο και πριν από την πρώτη πράξη του έργου. Επιπλέον, για κάθε ιντερμέδιο παρατίθεται λεπτομερής περιγραφή ως προς τα σκηνικά, τον εξοπλισμό της σκηνής, τα κοστούμια και τα ονόματα των ηθοποιών, τα μουσικά όργανα, καθώς και τις πινακίδες που έφεραν οι ηθοποιοί στις οποίες ήταν γραμμένα επιγράμματα σε λατινική γλώσσα.

Ωστόσο παιδευτικό χαρακτήρα είχαν κυρίως τα ιντερμέδια των ιερών αναπαραστάσεων, τα οποία, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, κατ' αρχήν σηματοδοτούσαν τον χρόνο δράσης και, επιπλέον, ανακούφιζαν τους θεατές από την κόπωση που προκαλούσε η παρακολούθηση μιας πολύωρης παράστασης.²⁸¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα

278 Πβ. την περίπτωση της παράδοσης του κειμένου της *Πανώριας* στο χειρόγραφο Δαπέργολα: σε θέση ιντερμεδίου μετά την τέταρτη πράξη παρατίθεται ο μονόλογος του Έρωτα που στα άλλα χειρόγραφα (Νανιανό, Βεργωτή) προλογίζει την Ε' πράξη.

279 [Αωνύμου], *Intermedii de' Balli fatti per le nozze Del Signor Giangiorgio Cesarini Duca di Città Nuova, e Gonfaloniero perpetuo del Popolo Romano, E della Signora Donna Cornelia Caetana*, Ματσεράτα 1616.

280 Ως παραδείγματα, στο τέταρτο και τελευταίο ιντερμέδιο με τον τίτλο «Della Morte», παρουσιάζονται μαζί με τον Θάνατο οι σκιές του Καίσαρα, πρώτου αυτοκράτορα των Ρωμαίων, του Πριάμου, του Μεγάλου Αλεξάνδρου, του Πύρρου, βασιλιά της Ηπείρου, του Μιθριδάτη και του Ξέρξη. Τα τρία πρώτα ιντερμέδια έχουν τίτλους: «Della Fatica», «Della Virtù», «Dell' Honore». – Μαρτυρίες για παραστάσεις στο Μουράνο από τις αρχές του 16ου αιώνα βλ. στο A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 115-118.

281 Για παράδειγμα, το ανώνυμο παραδιδόμενο ιερό δράμα *L'innocente Stella* επανекδόθηκε αναθεωρημένο στη Σιένα το 1606 –προφανώς μετά από μια πρώτη παράσταση στην οποία δοκιμάστηκε το κείμενο– διορθωμένο στις ατέλειές του και χωρισμένο σε δύο giornate. Στη διάρκεια της πρώ-

αποτελεί το ιερό δράμα του Antonio Spezzani *Rappresentazione di santa Catherina* (α' παράσταση, Μπολόνια 1587· α' έκδ. Βερόνα 1589) με παρέμβλητα μαδριγάλια που έχουν θέμα παρμένο από τα βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης. Ο συγγραφέας πριν από το κείμενο κάθε ιντερμεδίου παραθέτει την υπόθεση/argomento καθώς και ακριβή παραπομπή στο χωρίο της Παλαιάς Διαθήκης από όπου αντλείται το επεισόδιο, έτσι ώστε να γίνεται κατανοητό το κάθε μαδριγάλι. Το γεγονός ότι γράφονταν κείμενα για την επεξήγηση των ιντερμεδίων δείχνει πόση βαρύτητα δινόταν σε αυτά – λαμβάνοντας υπόψη ότι την εποχή αυτή το θέατρο ήταν όπλο στα χέρια των κύκλων της Αντιμεταρρύθμισης.²⁸²

Στα θεατρικά έργα του είδους της ιερής αναπαράστασης, όπου τα ιντερμέδια είχαν πάντοτε θεματική συνάφεια με το κύριο έργο, και μεταξύ τους επίσης ενιαίο θέμα,²⁸³ είχαν πάντοτε στόχο να εξυμνηθεί η χριστιανική θρησκεία²⁸⁴ και η ενάρετη χριστιανική ζωή.²⁸⁵ Συνήθως ήταν θεαματικά, πράγμα που το επέτρεπε άλλωστε το θέμα τους. Στη

της giornata σε ένα ορισμένο σημείο υπάρχει η σημείωση «Qui si può fare intermedio» (η ίδια σημείωση επαναλαμβάνεται και ενδιάμεσα στη δράση της δεύτερης giornata), ενώ στο τέλος της πρώτης giornata αναφέρεται ότι «Parendo la Rappresentazione lunga, si può qui far fine per la prima giornata. E volendo seguitare, si può far' un poco d'Intermedio con suoni». Το ίδιο και στην παράσταση με τίτλο *La divotissima rappresentazione della Serafica Vergine, e Sposa di Cristo Santa Chiara d'Assisi...*, Σιένα 1615. (Το έργο απαρτίζεται από 12 σκηνές. Μετά την τρίτη, την έβδομη και τη δέκατη σκηνή υπάρχει η σημείωση: Facciasi intermedio).

282 Όπως αναφέρει ο A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 19, οι συγγραφείς των ιερών αναπαρστάσεων φρόντιζαν να παραθέτουν πρόσωπα και γεγονότα κατά απόλυτη χρονολογική σειρά.

283 Βλ. για παράδειγμα την τραγωδία του Antonio Cataldo Mannarino *La Susanna* που εκδόθηκε πρώτη φορά στη Βενετία το 1610, και το αμέσως επόμενο έτος εκδόθηκαν στην ίδια πόλη τα τέσσερα ιερά ιντερμέδια που γράφτηκαν ειδικά για την τραγωδία αυτή. Θέμα της τραγωδίας ήταν η ιστορία της Σωσάννης της Καινής Διαθήκης, ενώ θέμα των ιντερμεδίων ήταν η ιστορία της Σωσάννης όπως παραδίδεται από την Παλαιά Διαθήκη. (Χορικά περιέχει και η τραγωδία στο τέλος κάθε πράξης, αλλά και τα ιντερμέδια.) Ενδεικτική της επίδρασης των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου είναι ότι στο χορικό που κλείνει τη δράση του δεύτερου ιντερμεδίου, κατά την οποία η Σωσάννα, αποκρούοντας τις ερωτικές προτάσεις των δύο Εβραίων που την πλησιάζουν την ώρα του μπάνιου της κι επιθυμούν να συνευρεθούν μαζί της, κατηγορείται για μοιχεία από τους τελευταίους οι οποίοι επιδιώκουν έτσι την τιμωρία της από τον λαό του Ισραήλ, η ιστορία αυτή παραλληλίζεται με τον γνωστό μύθο της Αρέθουσας από το πέμπτο βιβλίο των οβιδιανού μυθολογικού έπους που περιέχει κοινά στοιχεία με τη βιβλική ιστορία (Amor, Nume possente, / Chel più gelato petto / Rendi al tuo foco, ardente: / Anzi, trà l'onde, errante / Arse, un dì d'Aretusa il fid'Amante.).

284 Βλ. π.χ. τα έξι (ιδίως το πέμπτο και το έκτο) ιντερμέδια του δράματος του Giovanni Maria Cecchi *L'esaltazione della croce* (Φλωρεντία 1592).

285 Την εξύμνηση της αληθινής πίστης στον Θεό και της ενάρετης ζωής που οδηγεί στη βασιλεία των ουρανών, την καταδίκη των απίστων ή οπαδών άλλων θεοτήτων και δαιμονίων που οδηγούν στην κόλαση και την αιώνια τιμωρία είναι τα θέματα των τεσσάρων ιντερμεδίων που έγραψε ο Antonio Maria Prati για το ιερό δράμα του με τίτλο *La Margherita ravveduta* (Πάρμα 1612). Στην έκδοση αυτή περιλαμβάνονται άλλα τέσσερα ιντερμέδια με παρόμοιο θέμα που έγραψε ο ίδιος για το έργο του Βενετού Ambrogio Leoni με τίτλο *Taide convertita* (Βενετία 1598-99) επ' ευκαιρία μιας ακόμη παράστασής του. Τα ιντερμέδια τυπώνονται χωριστά μετά το κείμενο του κυρίως έργου· ακολουθούν τα ιντερμέδια που προορίζονταν για την παράσταση της *Taide convertita*. Η πρώτη βενετική έκδοση του έργου του Leoni καθώς και οι ακόλουθες επανεκδόσεις του περιέχουν διαφορετική ομάδα ιντερμεδίων τα οποία τυπώνονται στα ενδιάμεσα του κειμένου των πράξεων του κυρίως

σκηνή [συνήθως, ναού] εμφανίζονταν ουράνια και καταχθόνια όντα, άγγελοι και δαίμονες, η κορύφωση όμως του θεάματος γινόταν με την παρουσία στη σκηνή του Χριστού, του Θεού και του Αγίου Πνεύματος.²⁸⁶

Τα ιντερμέδια με βιβλικό θέμα προοριζόμενα για ιερά δράματα γράφονταν είτε από ιερωμένους (που συνέγραφαν επίσης ιερά δράματα)²⁸⁷ είτε από μέλη Ακαδημιών. Ακόμη και αν το κύριο έργο ήταν γραμμένο σε πρόζα, το κείμενο των ιντερμεδίων ήταν έμμετρο.²⁸⁸

έργου. Από τα ιντερμέδια αυτά που πραγματεύονται επίσης το ίδιο θέμα που προαναφέρθηκε, ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση θα προκαλούσε στους θεατές το τρίτο στη σειρά με τίτλο «Delle pene infernali»: στη σκηνή παρουσιαζόταν η Κόλαση, όπου μέσα απ' τη φωτιά ακούγονταν οι κραυγές και ο θρήνος των καταδικασμένων στην αιώνια τιμωρία. Τίτλοι ιντερμεδίων: α. Della Morte, β. Del giudizio finale, γ. Delle pene infernali, δ. Della gloria de' beati. – Το ίδιο θέμα [ενάρετη ζωή] είχαν και δύο διαφορετικές ομάδες ιντερμεδίων που έγραψε ο Prati για ένα ακόμη ιερό δράμα του με τίτλο *La Maria racquistata* (Πάρμα 1614). Σε κάθε ιντερμέδιο εκτελείται και τραγούδι. Η δεύτερη ομάδα ιντερμεδίων χαρακτηρίζεται «Intermedi per religiose». Και οι δύο ομάδες ιντερμεδίων τυπώνονται χωριστά μετά από το κείμενο του κυρίως έργου. Βλ. επίσης το τρίπρακτο ιερό δράμα του Ναπολιτάνου Lodovico Cinque *Rappresentazione dell'istoria del paziente Giobbe Santo* (Νάπολη 1622), όπου παρεμβάλλονται δύο ιντερμέδια που παρουσιάζουν φιλονικία ανάμεσα στον Πλούτο και τη Φτώχεια. Ολόκληρη η παράσταση απευθυνόταν σε όσους επιθυμούσαν να ζήσουν ως ευσεβείς χριστιανοί. Μετά την τρίτη πράξη παρατίθενται τα ιντερμέδια: «Intermedii della Ricchezza, e Povertà, ne i quali si decide, chi di loro sia più nobile. Da recitarnosi nella detta Opera dopo il primo, e secondo Atto, Fatti dall'istesso autore».

286 Βλ. π.χ. τα πέντε θεαματικά ιντερμέδια του πεντάπρακτου ιερού δράματος του Gasparo Licco *La trionfatrice Christina* (α' έκδ. Βερόνα 1597) που παίχτηκε πρώτη φορά στο «Coliseo» του Παλέρμο στις 25 Ιουλίου 1583 παρουσία του αντιβασιλέα της Σικελίας Marcantonio Colonna και του Felice Orsini, και επαναλήφθηκε στη Βερόνα, την 1η Φεβρουαρίου 1589, στον ναό της Αγίας Ευφημίας [Ευφημία ήταν το όνομα της μητέρας της αγίας Αικατερίνης, ένα από τα κύρια πρόσωπα του έργου], από τα μέλη της Ακαδημίας των Costanti. – Βλ. επίσης το πρώτο ιντερμέδιο του δράματος του Giovanni Maria Cecchi *L'esaltazione della croce* (ιδίως την εμφάνιση του Θεού ενώπιον του Ιακώβ ως όραμα στον ουρανό. Στην παράσταση του έργου στη Φλωρεντία το 1589 εξάίρεται η ικανότητα του σκηνογράφου και τονίζεται η φυσικότητα στο πέταγμα των αγγέλων). – Σε άλλες περιπτώσεις ο Θεός πρόβαλλε στη σκηνή κρυμμένος πίσω από σύννεφο: π.χ. στα θεαματικά ιντερμέδια της τραγωδίας του Francesco Pona *Il Cristo Passo* (Βερόνα 1629). Πρόκειται για σκηνικό που επινόησε και κατασκεύασε πρώτος ο διάσημος αρχιτέκτονας (και εφευρέτης της «προοπτικής») Filippo Brunelleschi για μια παράσταση με θέμα τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου κατά τον 15ο αιώνα στη Φλωρεντία· βλ. J. Burckhardt, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, σ. 281. Βλ. το μοντέλο της μηχανής και του σκηνικού (εμφάνιση χορού αγγέλων στον «ουρανό» και κάθοδος του Γαβριήλ στη «γη») που παρατίθεται στο Lodovico Zorzi (επιμ.), *Il luogo teatrale a Firenze, Catalogo della Mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 31 maggio-31 ottobre 1975)*, Μιλάνο: Electa, 1975.

287 Σώζεται η τραγωδία του Bernardino de Angelis (αρχιπρεσβύτερου στην περιοχή της Canepina), με τίτλο *Cinque piaghe di Cristo* (Ronciglione 1657), που συνοδευόταν από πέντε ιερά ιντερμέδια. Επίσης, ο Bonaventura M.R.P.F. Morone da Taranto de' Minori Osservanti (di San Francesco) Reformati, στην επανέκδοση της tragedia spirituale του με τίτλο *Il mortorio di Christo* (Βενετία 1620· α' έκδ. Μπέργκαμο 1600) προσέθεσε τα θεαματικά ιντερμέδια που είχε γράψει για το έργο αυτό. (Ο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 195, αναφέρει την περίπτωση του πάπα Κλήμεντα ΙΑ' [17ος αι.], ο οποίος πριν από την ανάρρησή του στον παπικό θρόνο είχε γράψει ιερά δράματα προορισμένα να μελοποιηθούν.)

288 Έτσι, π.χ. ο Βερονέζος δραματουργός Francesco Pona (μέλος της Ακαδημίας των Olimpici ή Armonici, 1594-1652) έγραψε σε πεζό το έργο *Angelico* (Βερόνα 1650) και τα συνοδευτικά ιντερμέ-



Τα ιντερμέδια γράφονταν είτε από τον ίδιο τον συγγραφέα του κυρίως έργου είτε η συγγραφή τους ανετίθετο σε άλλον δημιουργό, πράγμα που δηλώνονταν σχεδόν πάντοτε στον τίτλο της έκδοσης του έργου ή στην περιγραφή που τυχόν είχε συνταχτεί με αφορμή την παράστασή του. Περιπτώσεις σύνθεσης ιντερμεδίων από διαφορετικό συγγραφέα σε σχέση με εκείνον του κύριου έργου μαρτυρούνται από τα μέσα του 16ου αιώνα κυρίως στη Φλωρεντία,²⁸⁹ την Μπολόνια²⁹⁰ και τη Βενετία²⁹¹ καθώς και στη Ρώμη.²⁹² Οι περισσότεροι ήταν μέλη Ακαδημιών και/ή εργάζονταν στην υπηρεσία της Αυλής.²⁹³ Οι

δια σε στίχο (με τίτλο «Intermedi di Gioseffo per lo Angelico»).

289 Luigi Alamanni, *La Flora*, κωμωδία με ιντερμέδια του Andrea Lori (Φλωρεντία 1556)· Francesco D'Ambra, *Il furto*, κωμωδία με ιντερμέδια του Ugolino Martelli (Φλωρεντία 1560)· Lionardo Salviati, *L'amicizia costante*, ποιμενική τραγικωμωδία με ιντερμέδια του Francesco Vinta (Φλωρεντία 1600)· Michelangelo Buonarroti il Giovane, *Il giudizio di Paride*, με ιντερμέδια των Lorenzo Franceschi, Alessandro Adimari, Giovanni Bardi, Giovanni Battista Strozzi και του ίδιου του Buonarroti (δεν προσδιορίζεται τι είδους δράμα ήταν· Φλωρεντία 1608).

290 Virginio Amoretti (από την Bombiana), *Il Romolo passato in Quirino*, δράμα με ιντερμέδια του Giovanni Capponi από την Μπολόνια για παράσταση που παίχτηκε στην ίδια πόλη το 1608 (Μπολόνια 1608)· Bernardino Mare(i)scotti, *Atamante*, τραγωδία με ιντερμέδια του Girolamo Ranucci (Μπολόνια 1635)· Carlo Bentivogli, *Corindo*, ποιμενικό δράμα με ιντερμέδια του Niccolò Zoppio Turchi (Μπολόνια 1640).

291 Girolamo Pico, *Honesta schiava*, κωμωδία με ιντερμέδια του Giovanni Francesco Pico (α' έκδ. Βενετία 1601)· Filippo Mengarelli, *La Parinda*, ποιμενικό δράμα με ιντερμέδια του Rinaldo Scarlicchio (Βενετία 1618).

292 Για την κωμωδία του Giovanni Pianelli *I falsi mori* (Ρώμη 1638) τα παρέμβλητα μαδριγάλια είχαν γραφτεί από διαφορετικό συγγραφέα το καθένα.

293 Για την κωμωδία του Φλωρεντινού δραματουργού, μέλους της Φλωρεντινής Ακαδημίας, Francesco d'Ambra *Il furto* (α' έκδ. Φλωρεντία 1560), που παίχτηκε πρώτη φορά στη Φλωρεντία το 1543 από τα μέλη της ως άνω Ακαδημίας, τα ιντερμέδια έγραψε ο Ugolino Martelli, εκ των ιδρυτών της Ακαδημίας των Inflammati της Πάντοβας όπου και είχε σπουδάσει, επίσκοπος τότε της πόλης Glandevec στην Προβηγκία χάρη στην εύνοια της Αικατερίνης των Μεδίκων προς το πρόσωπό του. Τα ιντερμέδια δεν περιέχονται στις εκδόσεις του έργου. Στο προλογικό σημείωμα προς τον αναγνώστη σημειώνεται μεταξύ άλλων ότι: «[...] Onde concedutala primieramente agli Signori Accademici di Fiorenza, che con grandissima instantia ricerca l'havevano, vide quella con sontuoso apparato, et piena di magnifica pompa di arnesi ricchissimi, et adorna di vaghi intermedi esser recitata pubblicamente nella gran sala, dove si raguna detta l'Accademia, et questo fu l'anno 1543». Το 1566 στη Φλωρεντία παίχτηκε σε δημόσια παράσταση από τα μέλη της Φλωρεντινής Ακαδημίας η κωμωδία του Lionardo Salviati *Il granchio* (Φλωρεντία 1566). Τα ιντερμέδια της παράστασης έγραψε το μέλος της Ακαδημίας Bernardo de' Nerli. – Για την κωμωδία του Girolamo Pico *Honesta schiava* (α' έκδ. Βενετία 1601) θεαματικά ιντερμέδια έγραψε ο αδελφός του ο Giovanni Francesco. Ο Girolamo, κατ'επίσημο από την Città di Borgo San Sepolcro, ήταν διδάκτωρ νομικής και μέλος Ακαδημίας με το όνομα Ricreduto. Ο αδελφός του ήταν ιατροφιλόσοφος. – Η τραγωδία *Atamante* (Μπολόνια 1635) του Bernardino Mare(i)scotti, μέλους της Ακαδημίας των Gelati της Μπολόνια με το ψευδώνυμο Notturmo, παίχτηκε στην Μπολόνια το 1635 στην Ακαδημία των Gelati. Τα ιντερμέδια είχε γράψει ο conte Girolamo Ranucci, επίσης μέλος της ίδιας ακαδημίας με το ψευδώνυμο Ritardato. – Για το ποιμενικό δράμα του Carlo Bentivogli *Corindo* (Μπολόνια 1640) τον Πρόλογο, τα ιντερμέδια (με θέμα συναφές προς την υπόθεση του έργου) και τη Licenza έγραψε ο Niccolò Zoppio Turchi από την Μπολόνια, μέλος της Ακαδημίας των Gelati (με το ψευδώνυμο Inabile). Το έργο παίχτηκε

λόγοι για τους οποίους η συγγραφή ιντερμεδίων ανετίθετο σε διαφορετικούς συγγραφείς είναι οι εξής:

α) Διαφορετικός συγγραφέας αναλάμβανε να συνθέσει ιντερμέδια για κάποιο θεατρικό έργο εάν ο συγγραφέας του θεατρικού έργου δεν ήταν εν ζωή ή δεν ήταν πλέον σε θέση να συγγράψει. Παραδείγματος χάριν, για παράσταση της κωμωδίας του Luigi Alamanni *La Flora* (α' έκδ. Φλωρεντία 1556) τον Απρίλιο του 1556 τα ιντερμέδια έγραψε ο Andrea Lori, αφού μάλλον ο Alamanni δεν μπορούσε πια να συγγράψει (πέθανε στις 18 Απριλίου 1556). Ο Lori, σε σημειωμά του προς τον Filippo Salviati (με ημερομηνία 6 Απριλίου 1556) που εκδίδεται στην πρώτη έντυπη έκδοση του έργου, εξηγεί ότι μετά από παράκληση πολλών νέων έδωσε το κείμενο της κωμωδίας στον θίασο του San Bernardino da Castello για να την απαγγείλουν σε παράσταση. Ο ίδιος επέλεξε να συνθέσει μαδριγάλια για να εκτελεστούν ως ιντερμέδια, αφού έκρινε ότι το είδος αυτό ήταν κατάλληλο ώστε να μην επιμηκύνει τη διάρκεια της παράστασης του κύριου έργου αλλά και η κωμωδία σαν θεατρικό είδος απαιτούσε μια τέτοια προσθήκη, και δέχτηκε επίσης, για να ικανοποιήσει τους λογίους, να τα εκδώσει.

β) Τα ιντερμέδια αναλάμβανε να τα συνθέσει κάποιος άλλος από τον ίδιο τον συγγραφέα του κύριου έργου όταν ο χρόνος συγγραφής των ιντερμεδίων ήταν πολύ περιορισμένος, δεδομένου ότι γράφονταν λίγο πριν από την ημερομηνία παράστασης ενός έργου, και ο συγγραφέας του κύριου δράματος εργαζόταν ακόμη πάνω σε αυτό. Διαφορετικά, ο δραματουργός αναγκαζόταν να αντλήσει από ήδη υπάρχον λογοτεχνικό υλικό. Για παράδειγμα, επ' ευκαιρία της παράστασης της κωμωδίας του Cristoforo Sicinio *Il pazzo finto* (Ρώμη 1603), την οποία ανέβασαν τα μέλη της Ακαδημίας των Indefessi di Monte Regale στη Ρώμη το 1603, κατά παραγγελία και με δαπάνες ενός ευγενούς, αποφασίστηκε να ανατεθεί η σύνθεση θεαματικών ιντερμεδίων που θα αποτελούσαν μάλιστα ένα σύνολο μαζί με τον πρόλογο. Ο συγγραφέας, επειδή είχε τρεις μόνο μέρες στη διάθεσή του και η πρωτότυπη σύνθεση ήταν αδύνατη, επέλεξε να βασιστεί σε ήδη υπάρχον υλικό: για τα δύο πρώτα ιντερμέδια διασκεύασε την ιστορία της Arriana από το ομότιτλο έργο του G. B. Marino, χρησιμοποιώντας μάλιστα και αυτούσιους στίχους του ποιητή, ενώ για το τρίτο και τέταρτο ιντερμέδιο χρησιμοποίησε διασκευασμένα τα ιντερμέδια που είχε γράψει ο G. Strozzi με θέμα την αρπαγή της Περσεφόνης.²⁹⁴

γ) Η ιδιαίτερη φροντίδα που δινόταν σε ιντερμέδια που προορίζονταν για μια επίσημη περίσταση ή προς τιμήν σημαίνοντος προσώπου: παραδείγματος χάριν, για την πεντάπρακτη ποιμενική τραγικωμωδία του Vincenzo Panciatichi *L'amicizia costante*, που ανεβάστηκε το 1600 στη Φλωρεντία για τον εορτασμό των γάμων της βασίλισσας της Γαλλίας Μαρίας των Μεδίκων, τα ιντερμέδια έγραψε ο Francesco Vinta. Τα ιντερμέδια δεν τυπώθηκαν μαζί με το κείμενο της κωμωδίας, ωστόσο η αξία τους

στην Μπολόνια το 1640 από τον Giulio Centralba, δηλ. τον Carlo Bentivogli, Conte Bolognese, e Archidiacono di Bologna. Ο Bentivogli ήταν μέλος δύο Ακαδημιών: της Ακαδημίας των Gelati (με το ψευδώνυμο Unito) και της Ακαδημίας των Indomiti (με το ψευδώνυμο Favorito).

294 Βλ. προηγούμενως σημ. 275. Πβ. τις σκηνές του *Κατσούρμπου* που χρησιμοποιήθηκαν ως ιντερμέδια καθώς και την ομοιότητα στίχων ανάμεσα σε ιντερμέδια και κυρίως έργα.

αποτυπώνεται στο αφιερωτικό σημείωμα του συγγραφέα της κωμωδίας προς τον Vinta: «...havendola voi con tanta spesa, e fatica vostra in queste Serenissime Nozze fatta recitare da Nobilissimi Giovani di questa Città alla Presenza di S.M. Christianissima... con l'industria, ingegno, e diligenza di M. Iacopo Pagnini giovane in queste e in altre simili cose esercitatissimo la fosse arricchita d'Intermedij da voi industriosamente inventati, i quali se da occhio scarco d'ogni invidia, e malignità saranno riguardati, non è dubio che non meno apportheranno meraviglia della bellezza loro;...». Επίσης, για το δράμα του Michelangelo Buonarroti il Giovane *Giudizio di Paride* (Φλωρεντία 1608), που παραστάθηκε στη Φλωρεντία επ' ευκαιρία των γάμων της Maddalena της Αυστρίας με τον Κόζιμο Β', παίχτηκαν πέντε ιντερμέδια, καθένα από τα οποία ήταν σύνθεση διαφορετικού συγγραφέα.²⁹⁵

Ενώ στην περίπτωση της ποιμενικής ιστορίας του Filippo Mengarello *La Parinda* (Βενετία 1618), που αφιερώθηκε στον καρδινάλιο Ottavio Bandini, ιντερμέδια έγραψε επίσης ιερωμένος, ο επίσκοπος Τεργέστης Rinaldo Scarlicchio, με θέματα παρμένα από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου και τον *Orlando furioso*.



Πηγές διαφωτιστικές για τη σπουδαιότητα των ιντερμεδίων και τη φροντίδα των δημιουργών και των συντελεστών των παραστάσεων να καταγραφούν και να διαδοθεί η φήμη τους αποτελούν τα προλογικά σημειώματα και οι αφιερώσεις συγγραφέων και εκδοτών στις έντυπες εκδόσεις, καθώς και σωζόμενες περιγραφές ιντερμεδίων που παίχτηκαν σε ηγεμονικές Αυλές κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα.²⁹⁶

Όσον αφορά τα «αυλικά» ιντερμέδια,²⁹⁷ που προορίζονταν να λαμπρύνουν τον εορτασμό επίσημων γεγονότων των ηγεμονικών Αυλών, οι σωζόμενες έντυπες κυρίως

295 Η παράσταση έγινε στη Sala grande della Commedia sopra gli Uffizi στις 25 Οκτωβρίου 1608. Η Αφιέρωση του συγγραφέα στους πρίγκιπες της Τοσκάνης έχει ημερομηνία 4 Νοεμβρίου 1608. Τα ιντερμέδια ήταν τα εξής: «Astrae» του Lorenzo Franceschi, «Il giardino di Calipso» του Alessandro Adimari, «La nave di Amerigo Vespucci» του Giovanni Bardi, «Vulcano» του Giovanni Battista Strozzi, «Il tempio della pace» του ίδιου του Buonarroti.

296 Οι περιγραφές προέρχονται κυρίως από αυλικές παραστάσεις, καθώς συντελούσαν στη διαιώνιση της ανάμνησης επίσημων γεγονότων της εκάστοτε βασιλεύουσας δυναστείας. Σύμφωνα με τον P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 78 στη Βενετία, κατά τον 17ο αιώνα, δεν υπάρχουν περιγραφές θεατρικών θεαμάτων-όπερας. Ωστόσο, στην έκδοση του μελοδράματος του Benedetto Ferrari *La maga fulminata* (Βενετία 1638) περιγραφή του θεάματος περιλαμβάνεται στο σημείωμα του τυπογράφου προς τους αναγνώστες του, θέλοντας να εξάρει το μεγαλείο της Γαληνοτάτης: «Accoglietela, Lettori, come parto meraviglioso, uscito da Autore insigne, quale ha potuto del suo, e con quello di cinque soli Musici Compagni con spesa non più di due mila scudi rapir gli animi a gli Ascoltanti colla reale rappresentatione di quella; operationi simili a Prencipi costano infinito danaro. Inoltre, ove s'è trovato a tempi nostri privato Virtuoso, a cui sia dato l'animo di porre le mani in tali funtionì e riuscirne con honore, come ha fatto egli la cui gloria e de' Compagni, il grido universale della Serenissima Città di Venetia proclama...».

297 Ο όρος εισήχθη από τον N. Pirrotta, «Intermedium», λήμμα στο *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel, τ. VI, 1957, στήλ. 1310-1326:1314 (η παραπομπή από το βιβλίο του *Li due Orfei*, σ. 257 σημ. 5).

εκθέσεις έπειτα από μια σύντομη μόνο αναφορά στο κύριο θεατρικό έργο περιλαμβάνουν εκτενέστατη περιγραφή των ιντερμεδίων με λεπτομέρειες για τον πλούσιο σκηνικό εξοπλισμό, τη μουσική και τους χαρακτήρες των ηρώων, τα ονόματα των μουσικών, των ζωγράφων και των σκηνογράφων, κλπ. Οι εκθέσεις αυτές, που στην πλειονότητά τους προέρχονται από τη Φλωρεντία –και συμπληρώνονται από γκραβούρες που αναπαράγουν τα σκηνικά–, συντάσσονταν από έναν από τους συντελεστές της παράστασης, τον συγγραφέα, ή κάποιον θεατή,²⁹⁸ και τυπώνονταν αμέσως μετά την παράσταση, συνήθως κατά παραγγελία του εκάστοτε ηγεμόνα, με σκοπό (α) να γίνει γνωστή η παράσταση και να έχει απήχηση στις φιλικά προσκείμενες αλλά και στις αντίπαλες αυλές,²⁹⁹ (β) να γίνει προσιτή σε όσους δεν είχαν τη δυνατότητα να την παρακολουθήσουν, και (γ) να καταστεί σαφής η τυχόν συμβολική ή αλληγορική σημασία συγκεκριμένων χαρακτηριστικών ορισμένων ηρώων των ιντερμεδίων. Εκτός από τις περιγραφές που γράφονταν κατά παραγγελία –κατά κανόνα– των ηγεμόνων, σε αρκετές εκδόσεις παρατίθεται περιγραφή των ιντερμεδίων η οποία προφανώς απευθύνεται κυρίως στο αναγνωστικό κοινό, ώστε να διαμορφώσει καλύτερη εικόνα του τρόπου παράστασης των ιντερμεδίων, και να αποτυπωθεί με ακρίβεια και πληρότητα η μεγαλοπρέπεια η οποία δεν αποδιδόταν ενδεχομένως στην έντυπη έκδοση ενός έργου.³⁰⁰ Ας αναφερθεί, παραδείγματος χάριν, η περίπτωση του Antonfrancesco Grazzini που συνέταξε την περιγραφή των έξι ιντερμεδίων που έγραψε ο Giovambattista Cini και παίχτηκαν στη Φλωρεντία το 1565 στην παράσταση της κωμωδίας του Francesco d'Ambra

298 Όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση της κωμωδίας του Bernardo Dovizi da Bibbiena *Calandr(i)a*, για την οποία γίνεται λόγος στο κεφ. 2.3, σ. 312-313.

299 Βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 200-201. Για παράδειγμα, βλ. τη λεπτομερέστατη περιγραφή του Bastiano de Rossi της παράστασης της κωμωδίας *L'amico fido*, που πραγματοποιήθηκε στην Αυλή της Φλωρεντίας προς τιμήν των ηγεμονικών γάμων του 1586: ο στομφώδης τόνος της περιγραφής αντανakλούσε την εξαιρετική πολυτέλεια της παράστασης –η εκτέλεση της παραγωγής εκείνης έγινε από τετρακόσια άτομα συνολικά– που σκοπό είχε την απήχηση της στην φίλη και συνάμα αντίπαλη Αυλή της Φερράρας· το ενδιαφέρον μονοπωλούν και σε αυτήν την περιγραφή τα ιντερμέδια και λιγότερο ενδιαφέρει η κωμωδία. Βλ. Pirrotta, ό.π., σ. 229-230. Ωστόσο, ως προς τις περιγραφές των αυλικών θεαμάτων, όπως για παράδειγμα εκείνες που σώζονται για τα θεάματα των ετών 1586 και 1588-89 και τους οργανωτές τους, τον Bardi και τον de' Cavalieri, δεν είναι βέβαιο ότι αυτές αποτύπωναν με ακρίβεια μια παράσταση. Για παράδειγμα, ο Pirrotta, ό.π., σ. 234 αναφέρει ότι η επίσημη περιγραφή της παράστασης του 1589, που συντάχθηκε από τον Bastiano de Rossi, αποτύπωνε τις αρχικές προθέσεις των οργανωτών, χωρίς να καταγράφει τις τροποποιήσεις που έγιναν κατά την τελική φάση της προετοιμασίας· ενώ η περιγραφή που τυπώθηκε με την έκδοση της κωμωδίας και ανατέθηκε από τον ίδιο τον δούκα αποτυπώνει με ακρίβεια τις τροποποιήσεις του ανεβάσματος του θεάματος.

300 Εκτός από τις περιγραφές των αυλικών παραστάσεων ιντερμεδίων, σώζεται επίσης μια περιγραφή ιντερμεδίων που γράφτηκαν για ενδεχόμενη παράσταση που δεν απευθυνόταν σε αυλικό κοινό: για την τραγωδία του με τίτλο *Amano* (Νάπολη 1614) ο Vincenzo Gramigni (ή Gramigna) έγραψε πέντε ιντερμέδια (με παρόμοιο θέμα τα τέσσερα από αυτά) προοριζόμενα να παιχτούν παρέμβλητα σε ενδεχόμενη παράσταση του έργου του. Στην έκδοση, μετά το κείμενο της τραγωδίας –και των χορικών στο τέλος κάθε πράξης– ακολουθεί η «Descrittione de gl'intermedii», λεπτομερής περιγραφή της εκτέλεσης και των σκηνικών –τρόπος εμφάνισης των προσώπων, οι αλλαγές σκηηνικού, ο σκηηνικός διάκοσμος– και παρατίθεται το κείμενο των ιντερμεδίων.

La cofanaria (α' έκδ. Φλωρεντία 1563), στους γάμους του δούκα Φραγκίσκου των Μεδίκων και της Ιωάννας της Αυστρίας. Απευθυνόμενος προς το πριγκιπικό ζεύγος, ο Grazzini στο προλογικό του σημείωμα εξηγεί ότι, επειδή τα ιντερμέδια είχαν εκδοθεί βιαστικά από κάποιους οι οποίοι είχαν βασιστεί σε μια απλή περιγραφή του συγγραφέα των ιντερμεδίων, θεώρησε σκόπιμο, τρεις δεκαετίες περίπου αργότερα, να συντάξει εκτενή έκθεση του ανεβάσματος των ιντερμεδίων και να την αφιερώσει στους τιμωμένους, αναλύοντας με σαφήνεια (εξ ου και η τοποθέτηση και των ιντερμεδίων και της έκθεσης χωριστά μετά το τέλος του κειμένου της κωμωδίας) τη θεματική συνάφεια των θεαμάτων αυτών με την υπόθεση της κωμωδίας που είχαν συνοδεύσει: «Essendo da altri con fretta et per cio con poca cura stati mandati in luce gl' Intermedij che con la Commedia si fecero nelle lor Realissime Nozze cavati da una semplice descrittione fatta dall'Autor loro innanzi a la loro rappresentatione ad istanzia di Sua Altezza accioche ella potesse piu agevolmente intenderli. mosso di lui, et di loro a compassione che pareva che poca cura se ne prendesse mi son messo ad allargargli alquanto, e ridurli nella forma che le vedranno. E a loro come cosa loro, et per lor fatta indirizzargli. Ricevingli adunque con lieto animo si come con singulare affezione furno dall'Autor fatti, e con ogni reverentia gli sono da me presentati tenendomi in qualche parte della lor grazia.».³⁰¹

Ενώ τη λεπτομερή έκθεση της παράστασης των ιντερμεδίων που παίχτηκαν με την κωμωδία του Lionardo Salviati *Il granchio* (Φλωρεντία 1566) ο συντάκτης της Bernardo de' Nerli την θεωρεί απαραίτητη, όχι μόνο για όσους δεν είχαν κατορθώσει να δουν την παράσταση του έργου και των ιντερμεδίων στη Φλωρεντινή Ακαδημία, αλλά και για εκείνους που την είχαν παρακολουθήσει μεν, είχαν όμως αμφιβολίες σχετικά με το πραγματικό συναίσθημα των πραγμάτων που συντελούνταν στη σκηνή.³⁰²

Πέρα όμως από τις πολυδάπανες και μεγαλειώδεις αυλικές παραστάσεις που διασώζουν οι εκθέσεις, ανεβάζονταν και παραστάσεις λιτές άρα και λιγότερο δαπανηρές, σε ανοιχτούς για το κοινό χώρους ή στις αίθουσες των Ακαδημιών –παραστάσεις που διοργανώνονταν κυρίως από τα μέλη των ιδρυμάτων αυτών στο πλαίσιο των δραστη-

301 Σχετικά με τη λειτουργία των ιντερμεδίων (ως “αποζημίωση” για τους ξένους επίσημους επισκέπτες της τοσκανικής Αυλής) σε εκείνη την παράσταση, βλ. πιο πάνω σημ. 160. Ως προς τη μουσική της παράστασης, αυτή είχε προβλεφθεί να αναδεικνύεται μέσα στη μεγάλη αίθουσα όπου θα ανεβάζόταν το θεατρικό έργο, όπως αναφέρεται στην οικεία περιγραφή που έπεται αυτής των ιντερμεδίων: «a soddisfazione de curiosi Musici s'ad alcuno pero poverando in mano queste chiacchiere direno che per esser la Sala oltre alla meravigliosa bellezza, di grandezza, & altezza singulare, & forse la maggiore di che oggi si habbia notizia, fu necessario fare i Concerti della Musica molto pieni. [...]».

302 «Intermedii della Commedia del Granchio, Dichiarazione di essi, e discorso dell'Autore», στο Liornadro Salviati, *Il granchio* (Φλωρεντία 1566). Επίσης, και στην έκδοση του τρίπρακτου μελοδράματος του Benedetto Ferrari *L'Andromeda* (Βενετία 1637), που παραστάθηκε στη Βενετία το 1637, περιέχεται περιγραφή της παράστασης από τον τυπογράφο, ο οποίος έτσι απευθύνεται σε όσους αναγνώστες δεν είχαν κατορθώσει να παρακολουθήσουν την παράσταση. Στην παράσταση της κωμωδίας του Giovanni Fedini *Le due persilie* (Φλωρεντία 1583), που πραγματοποιήθηκε τον Φεβρουάριο του 1582/83, στους θεατές διανεμήθηκε σενάριο που περιλάμβανε περίληψη της κωμωδίας και των έξι ιντερμεδίων και παρείχε διευκρινίσεις σχετικά με τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούσαν σε αυτά. Βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 229 και 267.

ριοτήτων τους (ανεβάζονταν κείμενα των ίδιων των ακαδημαϊκών)–, αλλά και από θιάσους, προκειμένου να πραγματοποιηθούν την περίοδο του Καρναβαλιού είτε σε επίσημες περιστάσεις (αυλικές παραστάσεις) που συνέπιπταν την ίδια περίοδο,³⁰³ ή ακόμη και σε θεατρικές σκηνές μικρών πόλεων και της υπαίθρου.³⁰⁴



Έως τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα η σκηνή του θεάτρου είναι ακόμη σταθερή στη διάρκεια της παράστασης των κύριων δραμάτων και των ιντερμεδίων. Μπορεί να αλλάζει μόνο ο τόπος της δράσης, δηλ. να παίζονται σε διαφορετικά σημεία της σκηνής. Σιγά σιγά, όμως, καθώς το ιντερμέδιο θα αρχίσει να καταλαμβάνει ολοένα και περισσότερο χώρο και χρόνο στα πλαίσια της θεατρικής παράστασης, θα απαιτεί διαφορετικό σκηνικό χώρο από αυτόν της κύριας θεατρικής παράστασης. Η προσήλωση στους αριστοτελικούς κανόνες αποτελεί εμπόδιο στην ελεύθερη ανάπτυξη της επινοητικότητας του σκηνογράφου, ο οποίος στρέφει πια το ενδιαφέρον του στο ιντερμέδιο.³⁰⁵ Η αρχή της ενότητας του χώρου καταργείται χάρη στην προτίμηση που εκφράζεται για τη σκηνογραφική μεταμόρφωση που επιβάλλεται από τα πολυτελέστερα θεαματικά ιντερμέδια.³⁰⁶ Επειδή ως εκ τούτου ανατρεπόταν η αριστοτελική αρχή των τριών ενοτήτων, η εξέλιξη αυτή θα προσανατόλιζε τη σκηνογραφία προς την καθιέρωση της μεταβαλλόμενης σκηνής.³⁰⁷ Η εμφάνιση της μεταβαλλόμενης σκηνής ανάγεται στα μέσα του 16ου αιώνα, και οι πρώτες μαρτυρίες για την καινοτομία αυτή προέρχονται από τη Φλωρεντία: το 1568 στην παράσταση της κωμωδίας του Lotto del Mazza *Ifabii* με ιντερμέδια,

303 Βλ. E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 413 και N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 201, ο οποίος μνημονεύει ως παράδειγμα την κωμωδία του Leonardo Salviati *Il granchio*, η οποία ανεβάστηκε από τη Φλωρεντινή Ακαδημία, με ιντερμέδια του ακαδημαϊκού Bernardo de Nerli, στο πλαίσιο των πολυήμερων εκδηλώσεων προς τιμήν των γάμων του Φραγκίσκου των Μεδίκων και της Ιωάννας της Αυστρίας, που διήρκεσαν ως την περίοδο του Καρναβαλιού, οπότε και παραστάθηκε η κωμωδία του Salviati. Η επίσημη παράσταση ήταν εκείνη της κωμωδίας του Francesco d'Ambra *La cofanaria*.

304 Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 194-195. Για τους θεατρικούς χώρους κατά την εξεταζόμενη περίοδο βλ. ενδεικτικά Antonio Stäuble, «Scenografia ed architettura teatrale nel Rinascimento», στον τόμο *Letteratura e Critica: Studi in onore di Natalino Sapegno*, επιμ. Walter Binni κ.ά., Ρώμη: Bulzoni, 1975, τ. 2, σ. 391-415.

305 G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, σ. 143 (κ.ε.).

306 P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 128.

307 E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 412. Σχετικά με τον τρόπο που μεταβαλλόταν η σκηνή βλ. την πραγματεία του Ιταλού αρχιτέκτονα Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini da Pesaro, Già Architetto del Serenissimo Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere, Ultimo Signore di Pesaro. Ristampata di novo coll'Aggiunta del Secondo Libro. All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Monsig. Honorato Visconti Arcivescovo di Larissa della Provincia di Romagna, & Essarcato di Ravenna Presidente*, In Ravenna, Per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali, 1638, II, 4-9, 13-15 – αναφέρεται από την Povoledo, ό.π., κατά την εξέταση της αλλαγής της σκηνής στα ιντερμέδια του *Amico fido* και της *Pellegrina*, είτε μέσω περιάκτων είτε μέσω κύλισης των τελάρων στη σκηνή.

και το 1569 στην παράσταση της κωμωδίας του Giovanbattista Cini *La vedova* επίσης με ιντερμέδια, η σκηνή ήταν τοποθετημένη σε περιάκτους και μεταβαλλόταν μπροστά στα μάτια των θεατών τουλάχιστον μία φορά στη διάρκεια της παράστασης.³⁰⁸

Ωστόσο, ως τα μέσα του 16ου αιώνα μια σταθερή σκηνή μπορούσε να φαίνεται ότι αλλάζει με τη χρήση οπτικών εφέ και σκηνικών μηχανημάτων: τα κυριότερα και συνηθέστερα μηχανήματα ήταν το «σύννεφο» για την κάθοδο ηθοποιών από τον «ουρανό» της σκηνής και η καταπακτή, που διευκόλυνε την αναπαράσταση του κόσμου της κολάσεως: τα καταχθόνια όντα αναδύονταν από το άνοιγμα αυτό, ενώ φωτισμός και ατμοί έκαναν επιβλητική την παρουσία τους στον «επάνω» κόσμο.³⁰⁹ Η λειτουργία των μηχανη-

308 Στην παράσταση των *Fabii* η σκηνή άλλαζε μόνο στην πέμπτη πράξη, ενώ στις πράξεις που προηγούνταν τη σκηνή εμπλούτιζαν σκηνικά μηχανήματα ώστε να ικανοποιηθεί το κοινό, που πρόσμενε πάντα μια καινούργια καινοτομία από τα ιντερμέδια· σε κάθε ιντερμέδιο εισαγόταν στη σκηνή και ένα διαφορετικό σκηνικό μηχανήμα που είτε κατέβαινε από την οροφή της σκηνής είτε αναδύονταν από το δάπεδο της σκηνής, και με αυτόν τον τρόπο άλλαζε το σκηνικό. Βλ. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 426. (Τα ιντερμέδια δεν παρατίθενται στην έκδοση της Φλωρεντίας 1567). Στην έκδοση της *Vedova* (Φλωρεντία 1569), ανάμεσα στο τέλος της δεύτερης και πριν από την αρχή της τρίτης πράξης παρεμβάλλεται το εξής σημείωμα, που φανερώνει πώς τα σύννεφα του τρίτου κατά σειρά ιντερμεδίου έκρυβαν την αλλαγή του ζωγραφιστού σκηνικού μέσω περιάκτων: «Videsi alla fine di questo secondo Atto. Mentre che l'Intermedio si faceva à occhi veggenti di ciascuno, & con artificio meraviglioso girare & mutare tutta la Prospettiva; la quale havendo fino allhora rappresentato una delle parti della Città; con il prescritto girare fece vedere alcune delle piu magnifiche Ville & de piu vezosi Giardini dell'amenissimo Arcetri, à che non senza destreza le antecedenti & le sequenti parti della Commedia si andavano benissimo accomodando: quantumque sia parso di doverla lasciare uscir fuori nella guisa che qui si legge» (σ. 69· το κείμενο και στο Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 215, και Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 428). Ένα σχόλιο του Egnazio Danti στην πραγματεία του Giacomo Barozzi da Vignola με τίτλο *Le due regole della prospettiva*, το 1611, μαρτυρεί πώς τα ιντερμέδια απασχολούσαν τους θεατές μιας παράστασης στη διάρκεια της φανεράς (a vista) αλλαγής του σκηνικού μέσω περιάκτων από τη μια πράξη στην άλλη ενός θεατρικού έργου: «Et avvertiscasi che mentre la scena si gira et si muta sarà necessario d'occupare gl'occhi de'riguardanti con qualche intermedio acciò non veggino girar le pareti della scena, ma solamente nello sparire dell'intermedio si vegga mutata. Così fattamente ho inteso io che già in Castro per il duca Pier Luigi Farnese fu fatto una scena che si mutò due volte, da Aristotele da Sangallo»· αναφέρεται από την E. Povoledo, ό.π., σ. 412. Η ίδια (ό.π., σ. 402-403), ωστόσο, αναφέρει ότι στις παραστάσεις που πραγματοποιούνταν στη Φερράρα, εκτός από τα ιντερμέδια που παρουσίαζαν μουσικούς και χορευτές, μαρτυρούνται και μουσικά ιντερμέδια όπου η μουσική εκτελούνταν πίσω από τη σκηνή χωρίς να κρύβουν την παρουσία των τεχνικών της σκηνής στα διαλείμματα των έργων.

309 Π.χ. στο τέλος του δεύτερου ιντερμεδίου του ανώνυμου μελοδράματος *Eumelio* (Ronciglione 1614) με θέμα την αρπαγή της Περσεφόνης, κι αφού οι ακόλουθοι της Κυβέλης τής έχουν υποσχεθεί πως θα τη συνδράμουν στην αναζήτηση της κόρης της στον Κάτω Κόσμο, το ποιμενικό σκηνικό αλλάζει και μετατρέπεται σε σκηνικό κόλασης με άνοιγμα από όπου βγαίνουν δαίμονες: «Qui si muta la Scena di Boscareccia diventando Infernale, con la bocca d'Inferno apparente per dove escono i Demonij». Και τα δύο ιντερμέδια του μελοδράματος έχουν ενιαίο θέμα. Βλ. και τα ιντερμέδια της *La cofanaria* (εμφάνιση όντων κάτω από το δάπεδο της σκηνής, Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 206-207). Κατασκευή καταπακτής και μηχανής ανέλκυσης ηθοποιού από το κάτω μέρος της σκηνής είχε δημιουργήσει και ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, συμμετοχή του οποίου στη δημιουργία σκηνικών για το θέατρο μαρτυρείται ήδη στα τέλη του 15ου αιώνα στην Αυλή του Μιλάνου· βλ. σωζόμενη μαρτυρία στο A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 142 και G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 20 (κατασκευή μηχανής που παρίστανε το πλανητικό σύστημα εν κινήσει, κατά τις γαμήλιες εορτές προς τιμήν του Galeazzo Sforza και της Isabella d'Aragona, στο Μιλάνο το 1487).

νημάτων που βρίσκονταν κάτω από το δάπεδο της σκηνής ήταν ευκολότερη και η κίνησή τους γρηγορότερη σε σχέση με αυτή των μηχανημάτων που στηρίζονταν στην οροφή της σκηνής τα οποία κινούνταν αργά και πολύ προσεκτικά.³¹⁰ Παράδειγμα αλλαγής σκηνικού με χρήση μηχανημάτων και οπτικών εφέ αποτελεί η σκηνική πραγμάτωση της κωμωδίας *La Cofanaria*, της οποίας το σκηνικό είναι ένα και αμετάβλητο. Για τα ιντερμέδια επίσης δεν προβλέπεται αλλαγή σκηνικού, αλλά χρήση μηχανημάτων που αναπαριστούν σύννεφα και άρματα, βουνά και βάραθρα, περιβαλλόμενα όλα από καπνό και φλόγες, και με αλλαγές στον φωτισμό.³¹¹

Η εισαγωγή σκηνικών μηχανημάτων στα ιντερμέδια συνδέεται με το όνομα του διάσημου τότε αρχιτέκτονα, μηχανικού και σκηνογράφου της αυλής Bernardo Buontalenti (περ. 1531-1608).³¹² Πρώτος εκείνος κατασκεύασε ένα είδος φάτνης που επέτρεπε το άνοιγμα του «ουρανού», την εμφάνιση συννέφων και αγγέλων που ίπταντο, στα ιντερμέδια που έγραψε ο Giovanbattista Cini (με τίτλο *Favola di Psiche e Amore*, με πηγή τον Απουλήιο) για την παράσταση της προαναφερθείσας κωμωδίας του Francesco d'Ambra *La Cofanaria*, που πραγματοποιήθηκε στη Φλωρεντία το 1565: στο πρώτο ιντερμέδιο, που αποτελούσε προοίμιο στην πρώτη πράξη της κωμωδίας, η Αφροδίτη κατέβαινε αργά από τον «ουρανό» της σκηνής σε άρμα που μεταφερόταν πάνω σε σύννεφο· ο θόρυβος κατά την αργή κίνηση του μηχανήματος καλυπτόταν με μουσική και τραγούδι.³¹³ Ωστόσο, δεν σώζονται σχέδια ή ενδείξεις σχετικά με τον όγκο των μηχανών

Για τα αυτόματα που είχε κατασκευάσει για την υποδοχή των Γάλλων βασιλέων κάνει ο λόγο ο Vasari, βλ. J. Burckhardt, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, σ. 285. Για το περίφημο σκηνικό του μηχανήμα με μορφή βουνού που ανοίγει, βλ. Πούχνερ, «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό Θέατρο», σ. 170.

310 Βλ. παρακάτω σ. 104.

311 Βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 208, 260. Αμφότερα τα μηχανήματα απαντούν εκτός από τα ιντερμέδια και σε δράματα: παραδείγματος χάριν, στο μελόδραμα του Benedetto Ferrari *La maga fulminata* (Βενετία 1638), όπου στην πρώτη πράξη η Αθηνά εμφανίζεται να πετάει συνεχώς πάνω σε χρυσό σύννεφο, και στη δεύτερη πράξη ο Ερμής, και στη συνέχεια παρουσιάζεται σκηνικό κόλασης με δαίμονες: «e in una nube d'oro si lasciò vedere Pallade, che scorreva le vie del cielo [...] non si può narrare ne l'artificio ne l'ornamento di queste machine, chi vuol sapere il rapidissimo volo di Mercurio, diventi augello. Chiuso il cielo, si vide l'Inferno, da cui uscirono otto spiriti a figurare stravagantissimi diversi intrecci;».

312 Φυσικά, σκηνικά μηχανήματα χρησιμοποιούνταν ήδη στα διάφορα είδη δράματος. Μια από τις παλαιότερες μαρτυρίες αποτελεί ο *Orfeo* του Angelo Poliziano, που περιλαμβάνει σκηνή κατά την οποία ο Ερμής κατεβαίνει από τον «ουρανό» με σκηνικό μηχανήμα, μια παραλλαγή της γνωστής στις ιερές αναπαράστασεις αναπαράστασης του Ευαγγελισμού με την κάθοδο του Αρχαγγέλου στη γη. Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 4-5· επίσης, σ. 13 (ανάλογη σκηνή στην κωμωδία του Baldassare Taccone *Danae*, που ανεβάστηκε με αφορμή γάμο στο Μιλάνο το 1596 [α' έκδ. 1888]) και 391. Η τοποθέτηση της σκηνικής δράσης ανάμεσα γης και ουρανού με μεσάζοντες τα από μηχανής ουράνια όντα (παγανιστικά ή χριστιανικά) αποτελεί επίδραση του είδους της ιερής αναπαράστασης· βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 15 (η μελέτη αυτή του D'Ancona πραγματεύεται γενικά τις συγγένειες θρησκευτικού και κοσμικού δράματος).

313 Βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 13, A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 18-19, και E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 417· επίσης, C. Molinari, «Premesse Cinquecentesche al grande spettacolo dell'età barocca», στο Maria Teresa Muraro (επιμ.),

του Buontalenti, πράγμα που θα υποδείκνυε και τις διαστάσεις της σκηνης η οποία πέρα από τους ηθοποιούς θα έπρεπε να είναι αρκετά μεγάλη ώστε να χωράει τέτοια ογκώδη μηχανήματα και τους τεχνικούς που τα χειρίζονταν. Η μοναδική πραγματεία περί σκηνικών μηχανών που σώζεται είναι η *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri* του Ιταλού αρχιτέκτονα Nicola Sabbattini (1574-1654).³¹⁴ όμως, τα σκηνικά μηχανήματα που παρουσιάζει ήταν μάλλον υποτυπώδεις κατασκευές που δεν ανταποκρίνονται στην περιγραφή π.χ. του Bastiano de Rossi για την παράσταση των ιντερμεδίων της κωμωδίας *L'Amico fido* στην Αυλή της Φλωρεντίας το 1586.³¹⁵

Το θέαμα που επιτυγχανόταν με τα σκηνικά μηχανήματα και τα οπτικά εφέ, ή την αλλαγή της σκηνης, ήταν πάντοτε εντυπωσιακό –πράγμα που συνδεόταν και με τις ιδιαίτερες ικανότητες των κατασκευαστών και των σκηνογράφων³¹⁶ και τονίζε-
ται πάντοτε στις σωζόμενες Περιγραφές παραστάσεων.³¹⁷

Εκείνο που επιχειρούσαν οι σκηνογράφοι ήταν να κατορθώσουν να προσδώσουν αληθοφάνεια στο θέαμα, τόσο όμως που σε μια περίπτωση το ατύχημα αποφεύχθηκε τελευταία στιγμή: κατά τις εορταστικές εκδηλώσεις επ' ευκαιρία των γάμων του πρί-

Studi su teatro Veneto fra Rinascimento ed età Barocca, Φλωρεντία: Olschki, 1971, σ. 107. Μεταξύ των κατασκευαστών σκηνικών μηχανών συγκαταλέγεται και ο Baldassare Lanci, ο οποίος έφθασε στη Φλωρεντία τη δεκαετία του 1560 και προσλήφθηκε ως αρχιτέκτονας στην Αυλή του Κόζιμο Α', έπειτα από μια πορεία κατά την οποία δραστηριοποιήθηκε ως στρατιωτικός μηχανικός, εμπειρία την οποία αξιοποίησε στην κατασκευή σκηνικών. Για τις εκδηλώσεις προς τιμήν των γάμων του Φραγκίσκου των Μεδίκων και της Ιωάννας της Αυστρίας στις 26 Φεβρουαρίου 1566 [=1567], αλλά και για τα καρναβαλικά θεάματα, ο Giorgio Vasari του είχε αναθέσει την κατασκευή και τον χειρισμό των αρμάτων και των άλλων μηχανημάτων. Βλ. E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 421-422.

314 Βλ. προηγουμένως σημ. 307.

315 Bastiano de Rossi, *Descrizione del Magnificentiss. Apparato, e de' maravigliosi Intermedij fatti per la Commedia [L'amico fido] Rappresentata in Firenze...*, Φλωρεντία 1585 [= 1586]· επίσης του ίδιου, *Descrizione dell'apparato e degli intermedij fatti per la commedia [La pellegrina] rappresentata in Firenze...*, Φλωρεντία 1589.

316 Βλ. για παράδειγμα πώς περιγράφει ο Guarini τον κατάλληλο μηχανικό που αναζητούσε για μια παράσταση του *Pastor fido* στη Μάντοβα το 1592, η οποία τελικά δεν πραγματοποιήθηκε: επισήμηνε με επιστολή του στον δούκα ότι, εάν ο τελευταίος επέμενε να παρασταθούν και τα ιντερμέδια, τότε «bisognerà ch'Ella [δηλ. ο δούκας] ne dia la cura a chi sia non solo buon architetto, ma praticissimo ingegnere, che altre volte habbia fatto sperienze di sè nell'uso delle macchine, che veramente è un'arte, la quale, come sa V.A., ha bisogno di lunga pratica e di cervello molto isquisito»· D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 558.

317 Στην περιγραφή του έκτου ιντερμεδίου της κωμωδίας *La Pellegrina*, στη Φλωρεντία το 1589, αναφέρεται: «si muta la prospettiva e apparisce tutte canne de oro e si apre il Paradiso, in tre bande, e Giove si parte in una nuvola e insieme con due altre nuvole viene in terra, e si converte in pioggia d'oro e dette nuvole si consumano e spariscono e due altre nuvole rimangono in aria sospese, sopra le quali tutte nuvole sono 50 musici e in terra apparisce 40 altri musici di varie inventioni di tutti son numero 90 e tutti all' ultimo insieme cantano e sonano e fanno un ballo, che vi sono quattro ballerini, che lo guidano e in questo intermedio ci si cantano sette madrigali e la grandezza sua non si può descrivere e non è capace a chi non la vede in crederla» (τα πλάγια δικά μου): *Le ultime feste et apparati superbissimi fatti in Fiorenza doppo le nozze del Serenissimo Granduca di Toscana. Con una Battaglia Navale*, Μπολόνια 1589.

γκιπα Γουλιέλμου ΣΤ'³¹⁸ παρ' ολίγο να προκληθεί ατύχημα από τη χρήση κανονιού.³¹⁹ Σε μια άλλη περίπτωση, σε παράσταση ιερού δράματος που δόθηκε μέσα στον ναό του Santo Spirito της Φλωρεντίας, το 1589, το σκηνικό μηχανήμα που κατέβαινε από την οροφή τρώμαξε τους μουσικούς που υποδύονταν τα ουράνια πνεύματα.³²⁰

Το σκηνικό της κόλασης ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές.³²¹ Η παλαιότερη ίσως αναφορά³²² σε παρουσίαση τέτοιας σκηνής απαντά στα «Ημερολόγια» του Sanuto: τον Φεβρουάριο του 1515, στα διαλείμματα της παράστασης του *Miles gloriosus* του Πλάυτου που πραγματοποιήθηκε από τον θίασο των Immortali στο αίθριο του Ca' Pesaro, ο κωμικός ηθοποιός Zuan Polo Liomparadi παρουσιάζε μικρά σκετς με τέτοιο σκηνικό: «e nel mezzo di atti, Zuam Polo feva etiam lui un'altra Comedia nova, fenzando esser negromante, et stato all'Inferno, e fe' venire un inferno con fogi e diavoli: fense pur farsi Dio d'Amor; e fo portà a l'inferno:».³²³

318 *Dialoghi ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. et Eccell. Prencipe GUGLIELMO VI. Conte Palatino del Reno e Duca di Baviera; e dell' Illustriss. et Eccell. Madama Renata di Loreno. Tradotti nella lingua castigliana da M. Giovanni Miranda; e hora insieme posti in luce, nell' uno e nell' altro Idioma, a beneficio comune. Con le figure dell' imprese che furono portate nelle Giostre e due Discorsi nell' ultimo co' quali si può imparare a leggere, intendere e pronunciare la lingua Spagnuola. Opera molto utile e necessaria a chiunque desidera essere ottimo possessore della pronuncia Castigliana*, Βενετία 1569. Άλλη έκδοση: *Discorsi delli triomfi, giostre, apparati e delle cose piu notabile fatta nelle sontuose Nozze dell' Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo. Primo genito del generosissimo Alberto Quinto, conte Palatino del Reno e Dica della Baviera alta e Bassa nell'anno 1568 a 22 di Febraro. Compartiti in tre libri con uno Dialogo della antichita del felice ceppo di Baviera. Alla Serenissima Regina Christierna Danismarchi. Di Massimo Troiano da Napoli. Musico dell'Ill.mo et Ecc.mo Signor Duca di Baviera*. Monaco 1568.

319 Στην περιγραφή που παραδίδεται από τον Massimo Troiano στο ανωτέρω κείμενό του (βλ. προηγούμενη σημ.) αναφέρεται: «Ceremonie che si fecero in ricevere la sposa nelle Tende»: «[...] E mentre fecero questo segno di eterna fratellanza furono sparate due volte novanta pezzi di Bombarde che preparate erano non lungi dalle tende. (Et un pezzo al primo tiro si fracassò e le scheggie, benedetto sia il Signore, non fecero nessun danno) e con tale stupore si udirono ch' io credo che mai Giove con tutti li suoi toni habbia fatto un terremoto gia tanto robusto quale fu quello:» (Libro primo, Dialogo terzo).

320 Βλ. τη σχετική ανεκδοτολογική αφήγηση στο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 187, την οποία επαναλαμβάνει η Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 459 σημ. 63.

321 Βλ. ενδεικτικά την περιγραφή του σκηνικού στο τέταρτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του G. Bargagli *La pellegrina* (Φλωρεντία 1589) στο A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 84-87.

322 Ως σκηνικό αυτόνομης παράστασης απαντά ήδη στα μεσαιωνικά Μυστήρια, που ανεβάζονταν σε εκκλησίες ή μοναστήρια, ή σε πλατείες· κατασκευάζονταν εξέδρες (ικριώματα) των οποίων το επάνω τμήμα παρίστανε τον ουρανό-Παράδεισο και το κάτω την Κόλαση· σε εορτή στη Φλωρεντία, την Πρωτομαγιά του 1304, η Κόλαση αναπαράστάθηκε με εξέδρα και βάρκες στον ποταμό Άρνο, την οποία παρακολούθησε τόσο πολύς κόσμος ώστε κατέρρευσε η γέφυρα όπου είχε συγκεντρωθεί: βλ. Jacob Burckhardt, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, σ. 278.

323 Βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 119· G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 35· M. Apollonio, *Storia del Teatro Italiano*, τ. 2, σ. 5 σημ. 2· επίσης, E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 403, και K. M. Lea, *Italian Popular Comedy*, σ. 246. Εξάλλου, οι δαίμονες ήταν οι κατεξοχήν πρωταγωνιστές των αποκρίατικών θεαμάτων (G. Giannini, ό.π., σ. 26), όπως επίσης και των κονταροχτυπημάτων, μαζί με τις μάγισσες και διάφορες θεότητες, με αλληγορική σημασία και για ηθικοδιδασκτικούς σκοπούς (Irene Mamcarz, «Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento», στο Maristella de Panizza Lorch (επιμ.), *Il teatro*

Ένα από τα θέματα που προσφέρονταν για το συγκεκριμένο σκηνικό ήταν ο οβιδιανός μύθος της αρπαγής της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα.³²⁴ Εκτός από το σκηνικό της κόλασης, με την απαραίτητη βάρκα, ένα ακόμη παραδοσιακό μοτίβο των ιταλικών ιντερμεδίων ήταν η μαγική επίκληση και η συνακόλουθη ανταπόκριση του οιωνού.³²⁵

Εκτός από τα όντα του Κάτω κόσμου, δημοφιλείς πρωταγωνιστές των ιντερμεδίων ήταν και οι μάγοι κι οι μάγισσες, ιδιαίτερα κατά τις αρχές του 16ου αιώνα, καθώς η δράση τους στη σκηνή εμπεριείχε θεαματικά εφέ.³²⁶ Η αρνητική εικόνα τους που παρουσιαζόταν στη σκηνή, την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης, στόχο είχε την καταδίκη τους ως επίγειων συνεργών του σατανά όπως θεωρούνταν και την αποτροπή των ευσεβών από το να καταφεύγουν σε αυτές. Στη δεύτερη έκδοση της κωμωδίας του Antonfrancesco Grazzini *La gelosia* (Φλωρεντία 1568), το τρίτο ιντερμέδιο αποτελεί μαδριγάλι που εκτελούν μάγισσες, οι οποίες δηλώνουν πως μπορούν να μεταμορφώνονται σε ανθρωπόμορφα ή ζωόμορφα όντα και ότι η άσκηση της μαγείας είναι κάτι που τις ευχαριστεί ιδιαίτερα, όπως και οι ερωτικές απολαύσεις. Κρύβουν όμως καλά την τέχνη τους, γιατί γνωρίζουν το ίδιο καλά πως η Εκκλησία την απαγορεύει.³²⁷

Στο «Cannocchiale» που συντάχτηκε με αφορμή παράσταση του δράματος του Giulio Strozzi *La finta pazza*, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1641, ο συντάκτης δηλώνει με ικανοποίηση ότι τα θαυμαστά εκείνα σκηνικά μηχανήματα εξακολουθούσαν να χρησιμοποιούνται και κατά τον αιώνα εκείνο. Αναφέρει όμως και την ταχύτητα με την οποία άλλαζε το σκηνικό.³²⁸

italiano del Rinascimento, Μιλάνο: Comunità, 1980, και ο Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, σ. 191).– Ο Zuan Polo († 1541) και άλλοι Βενετοί ηθοποιοί είχαν στο ρεπερτόριό τους μεταξύ άλλων και πολλά ιντερμέδια τα οποία έπαιζαν στα διαλείμματα κωμωδιών σε παραστάσεις όχι μόνο στη Βενετία αλλά και σε άλλες ιταλικές πόλεις: R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, σ. 51.

324 Βλ. παρακάτω, σ. 124.

325 Βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 250. Ως παράδειγμα αναφέρει το τέταρτο ιντερμέδιο της κωμωδίας *La pellegrina* (Φλωρεντία 1589), που παρουσιάζει και τα δύο μοτίβα. Για την είσοδο στη σκηνή της βάρκας του Χάροντα στο πέμπτο ιντερμέδιο της κωμωδίας *La cofanaria* και του Φλεγύα στο δεύτερο ιντερμέδιο του *Amico fido* (Φλωρεντία 1586), βλ. E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 419 και 444, αντίστοιχα. Βλ. και D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 95.

326 Βλ. R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, σ. 61.

327 Βλ. και την πληροφορία που δημοσιεύει ο D'Ancona, ό.π., σ. 90. Ο ίδιος, ό.π., σ. 182, επίσης παραθέτει την πληροφορία για το ανέβασμα μιας ιερής αναπαράστασης με τίτλο *Il Martirio dei santi Giovanni e Paolo*, που πραγματοποιήθηκε από μοναχούς μονής του Μιλάνου κατά την περίοδο του Καρναβαλιού το 1484, στην οποία ένας από τους ηθοποιούς υποδυόταν έναν Νεκρομάντη που πωλούσε μαγικές επωδούς ή σύνεργα της μαγικής του τέχνης - *magiche superstizioni*). Για τη μαγεία στην Ευρώπη και υποθέσεις διώξεων μαγισσών στην Ιταλία από τον 16ο έως τον 18ο αιώνα παραπέμπω στην πρόσφατη μελέτη της Διονυσίας Γιαλαμά, *Ελληνίδες μάγισσες στη Βενετία, 16ος-18ος αιώνας*, Αθήνα: Εστία, 2009 (ιδίως την Εισαγωγή).

328 «(6r) Ma perche incontentabile è l'animo nostro, ei sviò l'occhio stupefatto in quelle vaghezze accioche s'acorgesse ch'anco il nostro secolo sa far passeggiar le machine ponderose per aria. Viddesi nel più lontano et alto prospecto un spaventevole dragone [...] (7v) il drago [...] girò di nuovo a destra et alzossi a volo così ratto che parve più tosto un baleno dileguato che una macchina trasportata, il che produsse nel popolo un sussuro di meraviglia parendo impossibile che un amassa così grande facesse tanti e così

Σημαντικός ήταν ο ρόλος των ζωγράφων στην κατασκευή των σκηνικών. Ακόμη και για το πλήθος των προσώπων που έπρεπε να εμφανίζονται επί σκηνής, τη λύση την έδιναν πάλι εκείνοι. Τα έργα τους ήταν μάλιστα τόσο ζωντανά ώστε έδιναν την ψευδαίσθηση της πραγματικής παρουσίας και κίνησης πλήθους ανθρώπων πάνω στη σκηνή. Παραδείγματός χάριν, στην παράσταση της τραγωδίας του Prospero Bonarelli *Il Solimano*, στη Βενετία το 1634, στα διαλείμματα εκτελούνταν μαδριγάλια σε άδεια σκηνή ενώ στο βάθος εμφανίζονταν να κυκλοφορούν ομάδες ιπποτών και στρατιωτών, όλοι τους φηγούρες περίτεχνα ζωγραφισμένες σε χαρτόνι. Ο συντάκτης εξάγει τον ζωγράφο των σκηνικών: «[...] Stimerei grave mio mancamento quando non facessi alcuna menzione di quanto si operò tra un'atto, e l'altro, mentre cantò la musica, e che la scena era vuota; con le parole, che furono cantate, poiche all'hora nelle parti più lontane della scena si vedeva con gentil modo camminare genti in molta quantità, e di qualità diverse; perche hora appariva una compagnia di cavalleria; hora una squadra di fanteria; tal'hor cariaaggi, e alcuna volta cameli carichi, ed in somma molte altre capriciose varietà, quali tutte erano figurine in cartoni mirabilmente dipinte, e integliate, che movendosi per quelle strade, havevano in tutte le sue parti del naturale, che con molta meraviglia, e stupore erano senza batter occhio riguardate e con sommo aplauso lodate, e comendate, facendo con l'apparir suo restar stupiti, attoniti, ed ammirati li riguardanti, quali con molta vaghezza in un tempo medesimo ricreavano l'occhio, e l'orecchie. [...]».³²⁹



Κατά κανόνα, στις έντυπες εκδόσεις του 16ου και του 17ου αιώνα, τα ιντερμέδια τυπώνονταν είτε ανάμεσα στις πράξεις είτε στο τέλος του κειμένου των κυρίως δραμάτων με

veloci passaggi, oltre alla bellezza della quale era adornata e governata. (12v) Et in batter d'occhi sparì la Scena maritima e si cangiò in un bellissimo e ben regolato cortile ripieno di loggie e statue di bronzo nel cui prospetto vedevasi un'arco ad uso de Trionfali, la porta del quale era coperta d'una cortina di nobile broccato d'oro. Mirabile era l'arteficio di questa mutatione poiche un solo Giovanetto di quindici anni le dava il moto lasciando un contrapeso rattenuto da un picciol ferro; questo peso faceva aggirare un rocchello sotto il palco per lo quale, secondo il bisogno, andavano hor inanzi hor indietro li tellari tutti ch'erano sedeci, otto per parte accomodati nello spatio di trentacinque piedi di suolo per lo che girando tutte le parti ad un solo velocissimo moto rendeva grande la (12r) meraviglia come di arte non mai più usata in simile occorenza di Scene et i Theatri doverano le gratitudine all'Inventore che le ha rese degne di stupore e dilettevoli ad un tratto; et in vero che fuori di questo ingegnoso artificio l'intelletto non s'adeguava alla credenza che tanti tellari possano tutti in un punto, in un baleno, anzi in un atomo accomodarsi a suoi luoghi per variare una Scena...»: *Il Cannochiale per la Finta Pazzo. Dramma dello Strozzi. Delineato da M.B.C. di G.*, Βενετία 1641.

- 329 *Apparato con il quale e statto rapresentato in Vinegia l'anno 1634 alli 8 Marzo dall'Academia de gli Immobili Il Solimano Tragedia dell'Illustrissimo Signor Conte Prospero Bonarelli. Descritto dal Costante Academico Immobile*, Βενετία [1634]. Επίσης, όσον αφορά το έκτο ιντερμέδιο της κωμωδίας *La vedova*, ορισμένοι από τους Ολύμπιους θεούς που εμφανίζονταν επί σκηνής εικάζεται πως ήταν ζωγραφισμένοι· το ίδιο και στο τελευταίο ιντερμέδιο των *Fabii* («di cartoni dipinti, e isolati»), όπως επίσης και στον πρόλογο του *Amico fido*, που παρουσίαζε και εκείνος συμβούλιο των θεών· βλ. E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 431 και 443, αντίστοιχα.

την ένδειξη ότι παρεμβάλλονταν στα διαλείμματα των πράξεων. Μάλιστα, όσον αφορά τη δεύτερη εκδοχή εμφάνισής τους στις έντυπες εκδόσεις, σε μία περίπτωση γίνεται αναφορά και στον τρόπο αυτό παράστασής τους: τα ιντερμέδια της ποιμενικής ιστορίας του Quintiliano Crivelli *Ermilla* (Βιτσέντσα 1589), που παίχτηκε στη Βιτσέντσα την 1η Μαΐου του 1587, τυπώθηκαν στις σωζόμενες εκδόσεις μετά το τέλος του κειμένου του κυρίως έργου, όπου παρατίθεται η ακόλουθη σημείωση: «Seguitano li intermedij, senza machine apparenti, recitati dalli interlocutori, tutti accompagnati». Άλλοτε πάλι υπάρχει μια απλή ένδειξη: στην έκδοση της πεντάπρακτης κωμωδίας του Pietro Buonfanti da Bibbiena *Errori incogniti* (Φλωρεντία 1587), μόνο στο τέλος του κειμένου της δεύτερης πράξης παρατίθεται η ένδειξη «Intermedio».³³⁰

Ωστόσο, όπως έχει ήδη προαναφερθεί, η σπουδαιότητα και η δημοφιλία των ιντερμεδίων επέβαλλε την εκτέλεσή τους πριν ακόμη και από την έναρξη της δράσης του κύριου δράματος. Την ίδια βαρύτητα που είχαν για τους θεατές, είχαν και για τους αναγνώστες των εμπλουτισμένων με ιντερμέδια θεατρικών έργων: ως εκ τούτου, σε αρκετές εκδόσεις το κείμενο των ιντερμεδίων προηγείται του κειμένου του δράματος. Αναφέρονται χαρακτηριστικά, τα ιντερμέδια του ποιμενικού έργου του Alessandro Dionisio *Amorosi sospiri* (Παλέρμο 1599) που παρατίθενται στην έκδοση πριν από κάθε πράξη του κύριου έργου, με τη σειρά που προφανώς προορίζονταν να παιχτούν σε παράστασή του. Ακόμη και ο κατάλογος των προσώπων των ιντερμεδίων παρατίθεται πριν από τον κατάλογο των προσώπων του θεατρικού έργου. Το ίδιο παρατηρείται και στην έκδοση της ποιμενικής κωμωδίας του Domenico Tregiani *Il ladro Cacco* (Βενετία 1597): πρώτα παρατίθεται ο κατάλογος των προσώπων των ιντερμεδίων (Interlocutori che vanno a gl'intermedi) και έπειτα ο κατάλογος των προσώπων του έργου (Interlocutori di Comedia).

Η ποιότητα και η αξία των ιντερμεδίων οδηγούσε στην έκδοση του κύριου έργου που συνόδευαν, όπως, λόγου χάρη, μαρτυρεί ο εκδότης της ποιμενικής ιστορίας του Illuminato Perazzoli *Filleno*, ο Gio. Battista Fabbio: σύμφωνα με το προλογικό σημείωμά του προς τον «Serenissimo Grimano mio antico Signore, ove da Sua Serenità son stato favorito della dignità del Cavallierato di San Marco» [επρόκειτο μάλλον για τον λαοφιλή δόγη της Βενετίας Marino Grimani (1595-1605) και η έκδοση εντάσσεται στο πλαίσιο των πολύμηνων εορτασμών επί τη εκλογή του], παίχτηκε στην πόλη Lugo της Ισπανίας σε δημόσια παράσταση στη διάρκεια του Καρναβαλιού και προς τιμήν των επικείμενων γάμων του πρίγκιπα της Venosa και της Leonora d'Este (βλ. και πιο πάνω, σημ. 169). Ο ίδιος ο Fabbio ζήτησε ένα αντίγραφο του έργου από τον συγγραφέα, ο οποίος του έδωσε το χειρόγραφο πρωτότυπο που περιλάμβανε πολλά μαδριγάλια «con sommo gusto»: η αξία του έργου και των μαδριγαλίων τον ώθησε να τα τυπώσει στη Βενετία προς τιμήν του Grimani. Αυτή είναι και η μοναδική έκδοση του έργου.

Βέβαια υπήρχαν και θεατρικά έργα τα οποία τυπώθηκαν πολύ αργότερα από τη χρονολογία παράστασής τους, και την ίδια εκδοτική τύχη είχαν τα ιντερμέδιά τους:

330 Πβ. στο χειρόγραφο Βεργωτή τη σήμανση παράθεσης ιντερμεδίων στα διαλείμματα του *Κατσούρμπος*: βλ. εδώ προηγουμένως, σ. 30.

για παράδειγμα, τα ιντερμέδια που συνόδευαν το δράμα του Φλωρεντινού νοταρίου Giovanni Maria Cecchi *La coronazione del Re Saul* (παίχτηκε στη Φλωρεντία το 1569), που ανεβάστηκε επανειλημμένα στη σκηνή, τυπώθηκαν μόλις στα τέλη του 19ου αιώνα, σε συγκεντρωτική έκδοση αδημοσίευτων ιερών δραμάτων του συγγραφέα, μεταξύ των οποίων και το εν λόγω κυρίως δράμα.³³¹ Επίσης, το πεντάπρακτο μελόδραμα του Giovanni Francesco Busenello *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, δεν τυπώθηκε την εποχή της παράστασης του έργου, αλλά δέκα χρόνια μετά, μαζί με τον πρόλογο και τα ιντερμέδια.³³²

Στην περίπτωση εκείνη που ένα θεατρικό έργο δεν τυπωνόταν σύντομα μετά τη συγγραφή του και την παράστασή του, τα ιντερμέδια χάνονταν, πιθανότατα εάν δεν ανεβαζόταν το έργο στη σκηνή για δεύτερη φορά. Π.χ. από τα ιντερμέδια της κωμωδίας του Giovanni Maria Cecchi *La Maiana* (γράφ. Φλωρεντία 1551, παράσταση το 1556· α' έκδ. Φλωρεντία 1855) σώθηκε τελικά μόνο ένα, κι αυτό σε μια πολύ μεταγενέστερη έκδοση από την πρώτη δημοσίευση του έργου: όπως πληροφορεί ο εκδότης το αναγνωστικό κοινό στο προλογικό του σημείωμα, στη συγκεντρωτική πρώτη έκδοση των κωμωδιών του συγγραφέα που κυκλοφόρησε το 1855, από το εν λόγω έργο, που παραδίδεται με ένα μόνο ιντερμέδιο, λείπουν τουλάχιστον τέσσερα ιντερμέδια, γεγονός που οφείλεται στην κακή κατάσταση του κώδικα από όπου άντλησε ο ίδιος το κείμενο της κωμωδίας.³³³ Καθόλου συμπτωματικά, ως φαίνεται, το ιντερμέδιο που σώθηκε ήταν το πρώτο στη σειρά, και μάλιστα προηγείτο του προλόγου έχοντας χαρακτήρα εισαγωγικό στην παράσταση, με έναν ύμνο στη Φλωρεντία και τους άρχοντές της Κόζιμο (Cosmo) και Leonora.

Η απουσία ιντερμεδίων από τις εκδόσεις θεατρικών έργων (κυρίως κωμωδιών) δεν σημαίνει κατ' ανάγκην ότι τα έργα αυτά είχαν πράγματι παρασταθεί χωρίς ιντερμέδια.³³⁴ από τα εκδεδομένα θεατρικά έργα, άλλα δεν παίχτηκαν ποτέ και άλλα μπορεί να

331 *Drammi Spirituali inediti di Giovanmaria Cecchi, Notaio Fiorentino del secolo XVI, con prefazione e note di Raffaello Rocchi*, vol. II, Firenze 1895/1900. Το έργο, που παραδίδεται από τέσσερις κώδικες, γράφτηκε, σύμφωνα με τον εκδότη (βλ. avvertimento), περί το 1565 και διορθώθηκε το 1585. Στον κώδικα magliabechiano κάτω από τον τίτλο του έργου σημειώνεται: «ridotta in atto recitabile da Giovammaria Cecchi fiorentino con l'Intermedj di misteri ebrei del medesimo»· στον κώδικα sanese ο τίτλος είναι «La coronazione del Re Saul ridotta in atto recitabile e composta da Giovammaria Cecchi notaio fiorentino e recitata pubblicamente nella Compagnia del Vangiolista l'anno 1569 et a dí 8 di giugno et a dí 12 di detto mese et a dí 19 del detto, per ultimo, in sul prato».

332 Giovanni Francesco Busenello, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore. Opera musicale. Venezia, Teatro Novissimo della Cavallerizza, 1646, Βενετία 1656*. Βλ. την επισήμανση του Λέοντα Αλλατίου, *Drammaturgia*, στήλ. 650: «Questo Dramma non fu stampato nel tempo delle recite, ma solamente dieci anni dopo colle altre sue Poesie».

333 *Commedie inedite di Giovan Maria Cecchi, Fiorentino, pubblicate per cura di Giovanni Tortoli con note. - Le Pellegrine. L'Amalata. Il Medico, ovvero il Diamante. La Maiana*, Φλωρεντία 1855.

334 Ο Ν. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 147 και 200, αναφέρει ως παράδειγμα τις κωμωδίες του Ludovico Dolce οι οποίες, παρότι συνοδεύονταν στις παραστάσεις τους με ιντερμέδια, εκδόθηκαν όλες χωρίς αυτά, καθώς και την κωμωδία του Antonfrancesco Grazzini *La Gelosia*, που ήταν το μόνο έργο του Φλωρεντινού δραματουργού που εκδόθηκε μαζί με τα ιντερμέδια που το συνόδευαν σε παράστασή του.

μην περιλάμβαναν ιντερμέδια στην πρώτη παράστασή τους αλλά σε μια μεταγενέστερη.³³⁵ Σε αρκετές περιπτώσεις τα ιντερμέδια δεν περιέχονται σε όλες τις εκδόσεις των δραμάτων για τα οποία γράφονταν.³³⁶ Αυτό συνέβαινε στις ακόλουθες περιπτώσεις:

- (α) όταν τα ιντερμέδια ήταν συνθέσεις διαφορετικού συγγραφέα, οπότε μπορεί να μην κρινόταν σκόπιμο να επανεκδοθεί το κείμενο του κυρίως δράματος με τα κείμενα των εμβολίμων.³³⁷
- (β) εάν δεν γράφονταν ιντερμέδια εξαρχής για μια συγκεκριμένη κωμωδία, καθώς οι συντελεστές της παράστασης είχαν τη δυνατότητα να επιλέξουν από ήδη υφιστάμενες ομάδες τέτοιων συνθεμάτων ανάλογα με τις απαιτήσεις τους αλλά και με τις τεχνικές και οικονομικές δυνατότητές τους.³³⁸ Το γεγονός ότι ακόμη και έργα που παραστάθηκαν σε επίσημες περιστάσεις τυπώθηκαν χωρίς τα ιντερμέδιά τους σημαίνει πως τα ιντερμέδια θεωρούνταν ότι δεν ανήκαν στο συγκεκριμένο έργο το οποίο είχαν συνοδεύσει.³³⁹ Είναι ως εκ τούτου δύσκολο να υπολογιστεί με ποια αναλογία παριστάνονταν τα θεατρικά έργα, κυρίως οι κωμωδίες, με ή χωρίς ιντερμέδια·
- (γ) εάν αποδεικνυόταν δύσκολο το ανέβασμα στη σκηνή ιντερμεδίων που είχαν γραφτεί ειδικά για ένα συγκεκριμένο δράμα. Για παράδειγμα, στη διορθωμένη επανέκδοση του ιερού δράματος του Girolamo Marzi *La rappresentazione di Santa Uliva* (Ρώμη 1640), στο σημείωμα προς τον αναγνώστη αναφέρεται ότι κρίθηκε σκόπιμο να μην τυπωθούν τα ιντερμέδια, καθώς ήταν δύσκολο να ανεβαστούν στη σκηνή.

335 Π.χ. η κωμωδία *Calandr(i)a*, που, όπως μνημονεύει ο Marino Sanuto, παίχτηκε στη Βενετία τον Φεβρουάριο του 1522 χωρίς ιντερμέδια· βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 122 (σημ. 3). Πβ. επίσης το απόσπασμα από την αφιερωτική επιστολή του L. Dolce προς τον Antonio Molino, η οποία προτάσσεται στην τραγωδία του με τίτλο *Marianna*, εδώ προηγουμένως σημ. 210).

336 Για παράδειγμα, η ανώνυμα σωζόμενη κωμωδία *Il Bragatto* (α' έκδ. Βενετία 1585) σημείωσε αρκετές εκδόσεις αλλά μόνο μία περιέχει τα ιντερμέδια που τη συνόδευαν.

337 Βλ. πιο κάτω σημ. 341.

338 Βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 97.

339 Π.χ. η κωμωδία του Φλωρεντινού Lotto del Mazza *I fabii* (Φλωρεντία 1567), που ανεβάστηκε το 1567 στη Φλωρεντία με την ευκαιρία της βάπτισης της Ελεωνόρας, πρωτότοκης κόρης του δούκα Φραγκίσκου και της Ιωάννας της Αυστρίας, τυπώθηκε την ίδια χρονιά αλλά χωρίς τα ιντερμέδια, και μόνο σε σημείωμα προς τους αναγνώστες (μετά το τέλος της πέμπτης πράξης) χαρακτηρίζονται «ricchissimi Intermedij». Σώζεται αυτοτελώς τυπωμένη η περιγραφή των ιντερμεδίων από τον Alessandro Ceccherelli (Φλωρεντία 1567)· βλ. A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 36-40. – Επίσης, και τα ιντερμέδια που παίχτηκαν μαζί με την ποιμενική τραγικωμωδία του (μέλους της Ακαδημίας των Spensierati, με το ψευδώνυμο il Sicuro) Vincenzo Panciatichi *L'amicizia costante* (Φλωρεντία 1600), στο πλαίσιο των εορτασμών των γάμων της Μαρίας των Μεδίκων, βασίλισσας της Γαλλίας, στη Φλωρεντία το 1600, δεν περιλήφθηκαν στην έκδοση του κειμένου του δράματος. Στο αφιερωτικό σημείωμά του προς τον διοργανωτή και χορηγό της παράστασης, και συγγραφέα των ιντερμεδίων Francesco Vinta, ο συγγραφέας αναφέρει μεταξύ άλλων ως προς τον εμπλουτισμό της παράστασης με ιντερμέδια: «[...] arricchita d'Intermedij da voi industriosamente inventati, i quali se da occhio scarco d'ogni invidia, e malignità saranno riguardati, non è dubbio che non meno apportheranno meraviglia della bellezza loro; [...]».

Επειδή όμως πιθανότατα να προέκυπτε ανάγκη για διαλείμματα στις εκάστοτε παραστάσεις του έργου, σημειώνεται μία γραμμή στα σημεία εκείνα του κειμένου όπου κρινόταν πως μπορούσε να υπάρξει διάλειμμα και άρα εμβόλιμο δραμάτιο. Όποιος επέλεγε να ανεβάσει παράσταση του έργου, είχε την ελευθερία να επιλέξει ό,τι ιντερμέδιο ήθελε για να παρεμβάλει στα διαλείμματα, έτσι ώστε κάθε παράστασή του –με διαφορετικά ιντερμέδια– να φαντάζει νέα και να προσελκύει προφανώς τους θεατές που τυχόν γνώριζαν ήδη την πλοκή του.³⁴⁰

Ιντερμέδια εκδίδονταν συχνά και αυτοτελώς, είτε ένα από μια σειρά ιντερμεδίων³⁴¹ είτε μια ομάδα ιντερμεδίων που πραγματεύονταν ενιαία υπόθεση, και επομένως μπορούσαν να διαβαστούν και ως αυτόνομο θεατρικό έργο με πρόλογο και τέσσερις πράξεις και να εκδοθούν ως τέτοιο.³⁴²

340 «Dovendosi ristampare la presente Rappresentatione di Santa Uliva, s'è considerato, che sia bene levar via gli Intermedi, li quali erano difficili à rappresentarsi. Pero, dove è bisogno di fare un poco di pausa, habbiamo posto per segno questa riga [σημειώνεται μία γραμμή]. Accioche ogn'uno possa à suo modo rappresentare quivi quello, che gli piacerà; di modo, che ogni volta, che questa Rappresentatione si recitarà, parrà più nova per la diversità de gl'Intermedi»: *La rappresentatione di Santa Uliva di Girolamo Martii di nuovo corretta e ristampata*, Ρώμη 1640 (α' έκδ., Φλωρεντία 1568). Το κείμενο χωρίζεται σε giornata prima και giornata seconda. Σε αρκετά σημεία σημειώνεται σύμβολο ότι εκεί μπορεί να παρεμβληθεί ιντερμέδιο, ωστόσο μόνο σε ένα σημείο της giornata seconda παρατίθεται ένας ψαλμός που ήταν δυνατόν, κατά τον συγγραφέα, να χρησιμοποιηθεί ως ιντερμέδιο.

341 Για παράδειγμα, το 1573 εκδόθηκε στο Παλέρμο αυτοτελώς ένα μόνο από τα ιντερμέδια που παίζτηκαν μαζί με την κωμωδία του Antonio Uso *Il pazzo assennato* σε παράσταση παρούσια του αντιβασιλέα της Σικελίας Marcantonio Colonna. Συγγραφέας του ιντερμεδίου ήταν ο Filippo Paruta από το Παλέρμο: Filippo Paruta, *La sicurtà. Intermedio primo per il Pazzo Assennato Commedia di Antonio Uso di Mare Palermitano, rappresentata alla presenza di Marc' Antonio Colonna, Vicerè di Sicilia*, Παλέρμο 1573.

342 Μια ομάδα τεσσάρων ιντερμεδίων (συνολικής έκτασης 625 περίπου στίχων) με τίτλο *Proserpina rapita* κυκλοφόρησε σε αυτοτελή έκδοση στην Μπολόνια το 1613: τα ιντερμέδια αυτά, που συνοδεύονταν από πρόλογο, προορίζονταν για παράσταση ποιμενικού δράματος σε οικία ευγενών (του οίκου των Bentivoglio), όμως δεν θεωρήθηκε απαραίτητο να σημειωθεί και ο τίτλος του ποιμενικού έργου. Όπως αναφέρει ο A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 237, γράφτηκαν από τον Ridolfo Campeggi για την παράσταση τού, πράγματι, φημισμένου έργου του *Il Filarmino*, που δεν χρειαζόταν περαιτέρω διευκρινίσεις: *Proserpina rapita. Intermedii in musica per la Pastorale da recitarsi in Casa degl'Illustrissimi Signori Co. Costante, et Alessandro Bentivogli*. D.C.R.C., Μπολόνια 1613.– Το 1614 κυκλοφόρησε σε έντυπη μορφή η ομάδα ιντερμεδίων με τίτλο *Arno Coronato* που παίχτηκε σε παράσταση του ποιμενικού δράματος *Clorinda*. Το όνομα όμως του συγγραφέα των ιντερμεδίων δεν παραδίδεται: *Arno Coronato. Intermedj per la Clorinda Tragicommedia Boschereccia fatta rappresentare dall'Autore nella Casa de' Signori Poggi l'anno 1614*, Μπολόνια 1614. Το όνομα του συγγραφέα του ποιμενικού έργου επίσης δεν αναφέρεται· ωστόσο, ίσως πρόκειται για το ομότιτλο έργο του Silvestro Branchi: *Clorinda, tragicomedia boscareccia*, Μπολόνια 1613 – έκδοση μάλιστα στην οποία δεν περιλαμβάνονται ιντερμέδια. Η παράλειψη βέβαια των ονομάτων συγγραφέων ή τίτλων των θεατρικών έργων πρέπει να εξηγηθεί από το γεγονός ότι οι εκδόσεις ήταν σύγχρονες των παραστάσεων και επομένως όλα ήταν γνωστά και δεν υπήρχε η ανάγκη να καταγραφούν.– Το 1615 εκδόθηκε στη Βενετία η θεατρική διασκευή υπό μορφή ιντερμεδίων της ιστορίας της τασσιανής Sofronia (τρία ιντερμέδια) και μέσα στην ίδια χρονιά και εκείνη της Erminia (πέντε ιντερμέδια) από τον Tobia De Ferrari: Tobia De Ferrari, *Sofronia. Dalla Gerusalemme Liberata del Sig. Torquato Tasso cavata. In tre intermedij*

Η ποιότητα και κυρίως η διδακτική (ή και εγκυκλοπαιδική) αξία κάποιων ιντερμεδίων οδηγούσε τους εκδότες στη δημοσίευσή τους ανεξαρτήτως του έργου για το οποίο είχαν γραφτεί. Όπως, παραδείγματος χάριν, τα πέντε ιντερμέδια της ιερής τραγωδίας του βερονέζου Francesco Pona *Il Cristo Passo* που εκδόθηκαν στη Βερόνα το 1627 ενώ η τραγωδία εκδόθηκε δύο χρόνια αργότερα· στην έκδοση ανατυπώθηκαν τα ιντερμέδια.³⁴³

(Βενετία 1615), και του ίδιου, *I successi di Erminia. Intermedj cinque cavati dalla Gerusalemme del Tasso* (Βενετία 1615).– Το 1625 εκδόθηκαν αυτοτελώς στη Νάπολη δύο έργα με μορφή ιντερμεδίων του Filippo Finella, μέλους της Ακαδημίας των Incauti με το ψευδώνυμο Lo Inutile, το ένα με τίτλο *Gratie concesse da Giove a' i cupi abissi* (τρία ιντερμέδια), και το άλλο με τίτλο *La vendetta di Giove contra i Giganti*.– Τέσσερα κωμικά ιντερμέδια σε πρόζα του Ariodante Battei από την Città Nova τυπώθηκαν στη Ματσεράτα το 1648, με τίτλο *Quattro intermedj ideali. Rappresentazione in atto Comico*.– Ξεχωριστά από το μελόδραμα (tragedia musicale) του Ippolito Redivivo, για το οποίο προορίζονταν, εκδόθηκαν τα ιντερμέδια του Leopardo Bontempo από το Ρίμινι, με τίτλο *Amor conjugale* (Βενετία 1659).

- 343 *Il Cristo Passo. Tragedia Sacra di Francesco Pona. Dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsig. Alberto Valiero, Vescovo di Verona, Conte, etc*, Βερόνα 1629. Μετά το κείμενο της τραγωδίας ακολουθούν τα ιντερμέδια με τον τίτλο «Gl'inframezzi apparenti del Christo Passo di Francesco Pona», Βερόνα 1627 (το πρώτο ιντερμέδιο εκτεινόταν σε 147 στίχους, το δεύτερο 103, το τρίτο 169, το τέταρτο 431, και 346 το πέμπτο). Ο εκδότης Bartolomeo Merlo γράφει στο αφιερωτικό του σημείωμα ότι «L'Opera contiene la PASSIONE DI CHRISTO N. Sig. ridotta in forma rappresentativa, ma non più veduta [...]». Στο προλογικό του σημείωμα προς τον αναγνώστη ο συγγραφέας τονίζει ότι σε μια τραγωδία ιερή και θρηνητική σαν τον «Χριστό πάσχοντα», δεν αρμόζουν παρά ιντερμέδια ομοίως ιερά και θρηνητικά. Τα εκτενή ιντερμέδια παρουσιάζουν ιστορίες από το βιβλίο της *Γενέσεως*: για κάθε ένα από τα τέσσερα πρώτα ιντερμέδια ο συγγραφέας παραθέτει πρώτα το αντίστοιχο βιβλικό χωρίο στο οποίο βασίζεται το θέμα του παρέμβλητου κειμένου, τονίζοντας πως ακολουθεί το ιερό κείμενο όσο το δυνατόν πιστότερα προς τον λόγο και το συναίσθημα του πρωτοτύπου. Πρόκειται για τις ιστορίες του προπατορικού αμαρτήματος, της δολοφονίας του Άβελ από τον Κάιν, της θυσίας του Αβραάμ, της πώλησης του Ιωσήφ. Το πέμπτο ιντερμέδιο πραγματευόταν την ιστορία του Ιώβ, όμως εδώ ο συγγραφέας δεν παραθέτει το βιβλικό χωρίο, καθώς, όπως γράφει: «Del seguente inframezzo, io non pongo il Sacro Testo: si per essere notissima l'Historia di Giobbe; & si perchè conveniva andar vagando per tutto il Libro, non potendosi restringere à un Capo solo, chi voleva condur il soggetto all'Azione Scenica».– Επίσης, βλ. τα ιντερμέδια με θέμα τον βίο της αγίας Αικατερίνης που έγραψε ο Girolamo Mattei (για παράσταση της τραγωδίας του Βενετού πατρικίου Angelo Gabrieli *Ciro Monarca di Persia* (α' έκδ., χωρίς ιντερμέδια, Βενετία 1628) όπως αναγράφεται στον τίτλο και αφιέρωσε στο επίσκοπο του Άσκολι· τα ιντερμέδια συνοδεύονται από πρόλογο: Geronimo Mattei, *Intermedj di Santa Catarina Vergine e Martire, con un Prologo da rappresentarsi nel Giro Monarcha di Persia*, Φέρμο 1644.

Ως ανεξάρτητο από θεατρικό έργο θέαμα εκδίδονταν αυτοτελώς μουσικά³⁴⁴ και ιντερμέδια που παρεμβάλλονταν σε εκδηλώσεις χορού/ή παραστάσεις χοροδραμάτων.³⁴⁵

Στα μέσα του 17ου αιώνα πια, όταν μεσουρανούσε το μελόδραμα, ολόκληρα έργα του είδους αυτού μπορούσε να χρησιμοποιηθούν ως ιντερμέδια, τα οποία εκδίδονταν επίσης αυτοτελώς.³⁴⁶

ΤΑ ΘΕΜΑΤΑ ΤΩΝ ΙΤΑΛΙΚΩΝ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΩΝ

Τα θέματα των ιντερμεδίων από τις απαρχές εμφάνισης του θεατρικού αυτού είδους ως και τον 17ο αιώνα –εποχή που εξετάζεται στην εργασία αυτή– είναι τα περισσότερα παρμένα από τη μυθολογία –παρουσιάζοντας μέσα από τις υποθέσεις και τους πρωταγωνιστές τους κυρίως την παντοδυναμία του έρωτα–, ένας μικρός αριθμός από

344 Βλ. π.χ. τα ιντερμέδια του Pietro Paolo Bissari, εδώ προηγουμένως σημ. 167 και 168. Ανώνυμα και χρονολόγητα σώζονται αρκετά μουσικά ιντερμέδια, κυρίως από την περιοχή του Βένετο: [Αωνύμου], *Birba. Intermezzo per musica*, Βενετία-Μπασάνο χ.χ.ε.· [Αωνύμου], *Conte Copano. Intermezzo in Musica*, Μπασάνο χ.χ.· [Αωνύμου], *Ginestra e Lichetto. Intermedj*, Βενετία χ.χ.· [Αωνύμου], *Gli ovi in puntiglio. Intermezzi per musica rappresentati in Venezia nel Teatro di San Samuele*, Βενετία χ.χ.· και μία παράσταση στη Βιέννη: [Αωνύμου], *Rosina e Lesbo. Intermezzi per Musica recitati in Vienna*, χ.τ.χ.

345 Βλ. π.χ. την αυλική παράσταση ιντερμεδίων, επ' ευκαιρία του εορτασμού των γάμων του δούκα της Civita Nova Giangiorgio Cesarini και της Cornelia Caetani, στις αρχές του 17ου αιώνα. Πρόκειται για δύο θεάματα· το πρώτο σε τρία μέρη με πρόλογο (βλ. και προηγουμένως, σ. 92) και το δεύτερο επίσης σε τρία μέρη: [Αωνύμου], *Intermedj de' Balli fatti per le Nozze del Sign. Gio. Giorgio Cesarini, Duca di Cività Nuova, e Gonfalonier perpetuo del Popolo Romano, e della Signora D. Cornelia Caetana*, Ματσεράτα 1616. Λίγο νωρίτερα, παρόμοια αυτόνομο χαρακτήρα είχαν τα ιντερμέδια που ανεβάστηκαν σε εορτή στη Φλωρεντία τον Οκτώβριο του 1608, στη διάρκεια χορών και όχι θεατρικής παράστασης. Αντιγράφω απόσπασμα πηγής που παραθέτει ο Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 45: «[...] verso la sera s'andò in una sala ov'erano molte dame, e v'era una scena sovra la quale si videro diversi spettacoli a foggia d'intermedij, e siccome si sogliono fare gl'intermedij fra gli atti delle comedie, così questi si facevano tra' balli, talchè in un medesimo tempo v'era la festa e v'era l'altro trattenimento».

346 Να σημειωθεί ότι τα μελοδράματα από το 1600 έως το 1640 έχουν θέματα παρμένα από τη μυθολογία, με κυριότερη πηγή τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου και ποιήματα όπως τον *Adone* του G. B. Marino: βλ. Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia: Geografia, caratteri, storia*, Μπολόνια: Mulino, 1993, σ. 50. Παραδείγματα μελοδραμάτων υπό μορφήν ιντερμεδίων: ως παρέμβλητο θέαμα γράφτηκε το μελόδραμα *Cefalo e Procri* από τον Pietro Bonarelli della Rovere (†1669), που εκδόθηκε αυτοτελώς στην Ανκόνα το 1651.– Αυτοτελώς εκδόθηκαν επίσης το μουσικό δράμα του Francesco Sbarra *La corte* (Λούκα 1657), που παίχτηκε ως παρέμβλητο θέαμα σε θέατρο της Λούκα το 1657, καθώς και τα μονόπρακτα μελοδράματα του Ottavio Tronsarelli *La Contesa delle Virtù*, *Preneste* και *Vittoria d'amore*, που παίχτηκαν ως εμβόλιμα δράματα και εκδόθηκαν στη Ρώμη το 1632. Αναφέρω και την περίπτωση του δράματος του Giacomo Castoreo με τίτλο *Fortune d'Oronte* (Βενετία 1656) που σε παράστασή του μόνο ο πρόλογος και τα ιντερμέδια ήταν μελοποιημένα (σύμφωνα με τον Λέοντα Αλλάτιο, *Drammaturgia*, στήλ. 369: «Questo Dramma ha solamente il Prologo, e gl'Intermedj fatti per la Musica»). Για το χαρακτηριστικό αυτό της μη αυτονομίας του είδους του μελοδράματος, βλ. Paolo Fabbri, «III. Origini del Melodramma», στο *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, τ. 1, σ. 59-82.

την ιστορία, ενώ τα ιντερμέδια που συνοδεύουν θρησκευτικά δράματα παρουσιάζαν βιβλικά θέματα. Στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς που τα έργα τους αποτέλεσαν πηγή για τους ιντερμεδιογράφους συγκαταλέγονται ο Όμηρος, ο Ευριπίδης (*Άλκηστις*, βλ. στο έργο *La finta fiammetta*), οι συγγραφείς μυθιστορημάτων³⁴⁷ Αχιλλέας Τάτιος (το μυθιστόρημά του *Λευκίππη και Κλειτοφών*)³⁴⁸ και Μουσαίος ο Γραμματικός (το αφηγηματικό ποίημά του *Τα καθ' Ηρώ και Λέανδρον*)³⁴⁹ ενώ στους Ρωμαίους συγγραφείς ο

347 Μεταφράσεις των αρχαιοελληνικών μυθιστοριών στην ιταλική κοινή κυκλοφορούσαν από τον 16ο αιώνα. Βλ. την έκδοση *Collezione degli Erotici Greci tradotti in volgare. Volume unico*, Firenze: David Passigli e Socj, 1833 (περιέχει τις μεταφρασμένες εκδόσεις των πέντε αρχαιοελληνικών μυθιστοριών καθώς και μιας εκ των μυθιστοριών του 12ου αιώνα [Υσμίνη και Υσμινίας]). Για την επίδραση του Ηλιοδώρου στην *Gerusalemme liberata* του Tasso (12ο άσμα, στ. 23-37) που παρατήρησε ήδη ο Αδαμάντιος Κοραής και γενικά σε κλασικούς συγγραφείς της λοιπής Ευρώπης, βλ. στην εισαγωγή της έκδοσης του μυθιστορήματος από τον Γ. Γιατρομανωλάκη: Ηλιοδωρος, *Αιθιοπικά ή Τα περί Θεαγένην και Χαρίκλειαν*, μτφρ.-επεξεργασία σημειώσεων Αλόη Σιδέρη, εισαγωγή Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Αγρα, 1997, σ. 78-83. Θεατρικά έργα βασισμένα στα *Αιθιοπικά* βλ. στο Michael Oeftering, *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur*, Βερολίνο 1901 (την παραπομπή οφείλω στο *The Cambridge history of classical literature. The Hellenistic period and the empire*, επιμ. P. E. Easterling κ.ά. Καίμπριτζ: Cambridge University Press, 1999 [1985], σ. 250). – Η δημοφιλέστατη ερωτική ιστορία του Florio και της Biancofiore διασκευάστηκε επίσης σε δράμα με τίτλο *Regina Rosaura* [δεν αναγράφεται χρονολογία] από θίασο της Άκουιλα· βλ. *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, τ. 1, σ. 11.

348 Δείγματα της επίδρασης του μυθιστορήματος αυτού στους Ιταλούς θεατρικούς συγγραφείς του 16ου και του 17ου αιώνα αποτελεί η κωμωδία του Sforza Oddi *I morti vivi* (Βενετία 1576) και του Annibale Caro *Gli straccioni* (Βενετία 1582, γράφτηκε περί το 1542/44) (βλ. M. T. Herrick, *Italian comedy in the Renaissance*, σ. 145· Davide Conrieri, «La rielaborazione teatrale di romanzi nel Seicento: Considerazioni e primi indagini», στον τόμο *Sul romanzo secentesco. Atti dell'Incontro di studio di Lecce [29 novembre 1985]*, επιμ. Gino Rizzo, Galatina: Congedo Editore, 1987, σ. 29-100:35), ενώ διασκευάστηκε σε ιντερμέδια για την κωμωδία του Agostino Gallini, μέλους της Congrega de' Rozzi της Σιένας με το ψευδώνυμο Rospiglioso, με τίτλο *Le false querele d'Amore* (Σιένα 1612). Τα τρία από τα τέσσερα ιντερμέδια που συνοδεύουν το κύριο κείμενο και περιέχουν άμεση αναφορά στο θέμα του, πραγματεύονται την υπόθεση του μυθιστορήματος του Τάτιου, με ενσωματωμένα σε αυτήν στοιχεία από τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* (: στο τέταρτο και τελευταίο ιντερμέδιο η Rodope μεταμορφώνεται σε πηγή και ο Eutimico σε κυπαρίσσι – στο μυθιστόρημα, βλ. έκδ.: *Αχιλλέως Αλεξανδρέως Τατίου, Λευκίππη και Κλειτοφών*, Εισ.-μτφρ.-σχόλια: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1990, σ. 545-547, γίνεται λόγος μόνο για τη μεταμόρφωση της Ροδώπης). Στο τρίτο ιντερμέδιο η Λευκίππη κάνει λόγο για τις false querele εις βάρος της ίδιας και του Κλειτοφώντα, παραπέμποντας στον τίτλο και το θέμα της κωμωδίας. – Έχει υποστηριχθεί επίσης ότι ο πίνακας του Tiziano με θέμα την αρπαγή της Ευρώπης βασίζεται, εκτός των μεταφράσεων του λατινικού κειμένου (Agostini, Dolce, Anguillara), και στην αντίστοιχη περιγραφή της σκηνής στο εν λόγω μυθιστόρημα (που κυκλοφορούσε σε μετάφραση που είχε εκδοθεί στη Βενετία το 1551): βλ. C. Ginzburg, «Tiziano e Ovidio. I codici della figurazione erotica nel Cinquecento», του ίδιου, *Miti emblematici*, Τορίνο: Einaudi, 1980, σ. 139-140.

349 Η ιστορία του ατυχούς ζεύγους Ηρώς και Λέανδρου που εξιστορείται στο έμμετρο αυτό ερωτικό μυθιστόρημα διασκευάστηκε σε μια θαλασσινή ιστορία με αίσιο όμως τέλος, το δράμα του Francesco Bracciolini *Hero e Leandro* (Ρώμη 1630), που συνοδευόταν από θεαματικά ιντερμέδια (*intermezzi apparenti*) με θέμα συναφές προς την ιστορία του ερωτικού ζευγαριού· μάλιστα ως πρωταγωνιστής του πέμπτου και τελευταίου εμβόλιμου, έκτασης δέκα στίχων, εμφανιζόταν ο συγγραφέας Μουσαίος, που αναφερόταν στη μεταγενέστερη (τη σύγχρονη των θεατών) τύχη του ποιηματός του, με την τροποποίηση του τέλους της αρχικής ιστορίας: «(Museo accompagnato dalle tre

Βιργίλιος (με το έπος του *Αινειάδα*), ο Οβίδιος (κυρίως με το έργο του *Μεταμορφώσεις*), και ο Απουλήιος (με το έργο του *Μεταμορφώσεις ή Χρυσός Γάιδαρος*). Δύο μείζονες Ιταλοί ποιητές του 16ου αιώνα, ο Ludovico Ariosto και ο Torquato Tasso, επηρέασαν επίσης τους συγγραφείς ιντερμεδίων, οι οποίοι διασκέυαζαν επεισόδια των επών τους σε παρέμβλητα δραμάτια. Στα ιντερμέδια του δραματικού ποιήματος του Gio. Giacomo Riccio *Il maritaggio delle muse* (Ορβιέτο 1625)³⁵⁰ συμπυκνώνεται η προτίμηση της εποχής εκείνης προς ορισμένα λογοτεχνικά έργα. Στο πρώτο ιντερμέδιο, αφιερωμένο στη λυρική ποίηση, εμφανίζονται προσωποποιήσεις των ακόλουθων έργων: *L'Africa del Petrarca in forma di Donna Laureata con un libro in mano sopra un carro tirato da Cigni.* / *Il Canzoniero dell'istesso in forma di Giovane coronato di mirto.* / *Le Rime del Bembo in habito giovanile intessuto di lettere.* / *La Lira del Marino in forma di donna, con una lira in mano, e un libro in petto.* / *Il Capitolo della Corte del Caporale in forma di un*

lingue) Doppo mill'anni, e mille, / Ch'io torno al mondo, ove m'abbaglia il Sole, / Sù le medesme ville, / Che furo à i versi miei teatri, e scole, / Goder conosco i due fedeli amanti, / Che fur lodati, e pianti / Dall'antica mia cetra; odn'hor m'avveggo / Che ricantarmi io deggio, / Vinto dal vero. Amor con lieta sorte / È di vita ministro, e non di morte.». Βλ. και πιο πάνω σ. 74, σημ. 222. Το ίδιο θέμα είχε θεατρικό θέαμα (με τίτλο *La battallia del ponte fra Abido e Sesto nell'Ellesponto*) που παρουσιάστηκε τον Ιούλιο του 1618 σε γέφυρα στον ποταμό Άρνο (αναπαράσταση του Ελλήσποντου και της γέφυρας που ένωνε τους δύο ερωτευμένους), με σαφείς υπαινιγμούς στην προαιώνια σύγκρουση Ευρώπης και Ασίας. Σύμφωνα με σύγχρονη της παράστασης περιγραφή, «[...] Veggonsi per tanto nelle due terre dividenti per breve spazio di mare l'Europa dall'Asia sospirare dalla rocca di Sesto l'amorosa fanciulla e dall'altra d'Abido esporsi più volte l'innamorato giovine al perillioso nuoto per visitalla; onde la Iddea, in compagnia del reciproco Amore, mossa a compassione di tanto travallio, estende dall'una e dall'altra riva quel ponte che Serse fece fabricare bene due volte per passare all'impresa di Grecia. Ma i popoli dell'Europa con tale occasione aspirando alla antica grolia, non solo ne vietano l'uso all'amante sposo, ma tentano con poderosa armata d'insigniorirsi del passo: del che accortisi gli Asiatici, sdegnati che quelle parti del mondo, già divise dalla natura, ora vengono dall'arte congiunte, con altre tante forze valorosamente se li oppongono [...]»· στην πλευρά των Ευρωπαίων βρισκόταν η νύμφη Ευρώπη: στο A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 136-138:137. (Για την εικόνα της σύγκρουσης χριστιανικής Ευρώπης-«άπιστης» Ασίας στη λογοτεχνία και το θέατρο της Ιταλίας κατά τον 16ο και 17ο αιώνα, βλ. παρακάτω).

- 350 Αξίζει να σημειωθούν τα πρόσωπα του έργου: Prologo La Poesia / Dante Aldigieri, Amante d' Urania / Francesco Petrarca, Amante di Thalia, e Tersicore / Francesco Bernia suo servo / Pietro Bembo, amante di Tersicore / Giovanni della Casa, amante di Polinnia / Fidentio Ludimagistro / Lodovico Ariosto Capitano, amante di Calliope / Cesare Caporale parasito, suo servo / Torquato Tasso, amante di Calliope / Battista Guarino suo compagno, amante d' Euterpe / Giacomo Sanazzaro pastor di Parnaso / Luigi Grotto, detto il cieco d' Adria / Pietro Aretino, maldicente commune / Giovanni Boccaccio mezzano / Clio matrona di Polinnia / Euterpe amata dal Guarino / Melpomene Vedova Tutrice di Thalia / Thalia amante del Bernia, e del Petrarca / Tersicore amante del Bembo / Erato amante del Sanazzaro / Polinnia amante del Casa / Urania amante del Dante / Calliope amante del Tasso, e l' Ariosto / Margherita Sarocchi Cammeriera di Calliope / Laura Terracina donzella d' Urania / Veronica Gambera damigella di Thalia / Vittoria Colonna Dama di Parnaso / Minerva Dea pronuba / Apollo Prencipe di Parnaso / Lorenzo Medici Consigliero / Castelvetro Barigello / Batto Spione / Argo Prigionero / Boetio Prefetto pretorio / Seneca Governatore / Ennio Decano di Corte / Vergilio Cameriero d' Apollo / Oratio Coppiero / Claudiano Segretario / Martiale Trinciante / Ovidio Avvocato de Poeti amorosi / Catullo de mordaci / Giovenale de Satirici / Persio Arciero, e guardia d' Apollo / Merlino Buffon di Corte / Mecenate protettor de' Poeti / Choro Toscano, e / Choro Latino / La Favola si finge in Parnaso.

giovane magro. Στο δεύτερο ιντερμέδιο εμφανίζονται προσωποποιήσεις των έργων που ανήκουν στο ποιμενικό είδος: Il Pastor fido, e l'Aminta del Tasso in habito pastorale. / L'Arcadia del Sanazzaro in forma di Donna boscareccia sopra un Centauro. / Il viaggio di Parnaso del Caporale su la sua mula. Στο τρίτο ιντερμέδιο εμφανίζονται προσωποποιήσεις επικών έργων: Il Furioso dell'Ariosto in forma d'huomo a cavallo. / Il Goffredo del Tasso in forma d'huomo togato, et appoggiato ad un'asta con due ale alle spalle, / L'Eneida di Virgilio in habito di donna bellicosa sù 'l cavallo di Troia. / E l'Adon del Marini vestito de i colori dell'Iride, e con corone di lauro in testa, e in mano.³⁵¹ Στο τέταρτο και τελευταίο ιντερμέδιο προσωποποιήσεις λογοτεχνικών έργων συζητούν για την ποίηση και τους κανόνες της ποιητικής: Le Metamorfosi d'Ovidio tradotte dall'Anguillara in forma d'un mostro con varie faccie d'huomo, e di fiere, con ali d'uccelli, scaglie di pesci, e piedi d'animali, con habito distinto di varie piante. / La Poetica d'Oratio in forma di Donna con un libro pugillare in una mano, e nell'altra con lo stilo calzata di socco, e coturno. / Le Satire dell'Ariosto in forma d'un Satiro. / I Cantici di Fidentio in persona d'un giovanetto con un calamaio a cintola, e una saccoccetta di libri in spalla. / La Poetica d'Aristotile in forma d'una Donna grave con la sponga in una mano, e l'altra con la sferza. / La Maccaronea di Merlino in forma di Donna grande portata in sedia vestita grossamente.³⁵²

Εξέχουσα θέση στις πηγές των ιντερμεδιογράφων κατέχουν το μυθολογικό έπος *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, καθώς και τα μυθιστορηματικά έπη *Orlando furioso* του Ariosto και *Gerusalemme liberata* του Tasso.³⁵³ Επίσης, επεισόδια από τον Τρωικό

351 Η μορφή του Adone του ομώνυμου ποιήματος ισχυρίζεται ότι αν και δεν ανήκει τυπικά στο επικό είδος, ωστόσο υμνεί και εκείνο όπλα, όχι του Άρη, όπως τα έπη, αλλά τα όπλα του Έρωτα.

352 Επίσης, σε ένα μελόδραμα του Jacopo Cicognini, που παραστάθηκε στη Ρώμη στη διάρκεια του καρναβαλιού τον Φεβρουάριο του 1614, στους πρωταγωνιστές συγκαταλέγονται οι Δάντης, Πετράρχης, Ariosto, Tasso, Sannazzaro και ο Anguillara (*Amor pudico festino e Balli danzati in Roma nelle nozze de gl'Illustr.mi et eccell.mi Sig.ri D. Michele Peretti Principe di Venafro, Signora Principessa D. Anna Maria Cesis nel Palazzo de la Cancelleria l'anno 1614. Del Sig. Iacomo Cicognini ne l'Accademia de gli Humoristi di Roma detto il Confidente*, In Viterbo, Presso Girolamo Discepolo, 1614).

353 Το έπος του Ariosto γνώρισε εξαιρετική δημοτικότητα κατά τον 16ο αιώνα στην Ιταλία, διαβάζονταν και απαγγελλόταν στις Αυλές και τις Ακαδημίες, στα πανεπιστημιακά ιδρύματα αλλά και στις πλατείες, από άτομα που προέρχονταν από όλα τα κοινωνικά στρώματα και ανεξαρτήτως του επιπέδου μόρφωσής τους, είχε δε προσαρμοστεί για τη θεατρική σκηνή και είχε αξιοποιηθεί και από θιάσους της commedia dell'arte (οι οποίοι αξιοποιούσαν επίσης και επεισόδια της *Gerusalemme liberata*· βλ. ενδεικτικά, R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, σ. 203) και Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic: The canonization of Orlando furioso*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1991. Σύντομα μετά την πρώτη ή, μάλλον, την τρίτη και οριστική έκδοσή του (1532), κατά τη δεκαετία του 1530 το έπος αξιοποιήθηκε από τους μουσικούς, οι οποίοι άρχισαν να μελοποιούν επιλεγμένα (οκτάστιχες) στροφές ή ολόκληρα επεισόδια, πράγμα που συνεχίστηκε έως τον 17ο αιώνα. Βλ. τις μελέτες: Lewis Lockwood, «Musicisti a Ferrara all'epoca dell'Ariosto», James Haar, «Arie per cantar stanze ariostesche», Maria Antonella Balsano – James Haar, «L'Ariosto in musica» και Maria Antonella Balsano «I madrigali di Ludovico Ariosto messi in musica a tre, quattro, cinque e sei voci», στον τόμο Maria Antonella Balsano (επιμ.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti: Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, πρόλ. Lorenzo Bianconi, Φλωρεντία: Olschki, 1981, σ. 7-29, 31-46, 47-88, 89-126, αντίστοιχα. Η δραστηριότητα αυτή των μουσικών κορυφώθηκε κατά την περίοδο 1540-1580.

κύκλο απαντούν διασκευασμένα για τη θεατρική σκηνή· πηγές του θέματος αυτού αποτέλεσαν η *Αινειάδα* του Βιργιλίου, καθώς και λογοτεχνικά κείμενα και χρονικά που χρονολογούνται από τον 12ο αιώνα και μετά, μεταξύ αυτών οι αφηγήσεις του Δίκτη του Κρητικού και του Δάρητα του Φρύγα που κυκλοφόρησαν σε ιταλική μετάφραση πρώτη φορά κατά τον 16ο αιώνα και έκτοτε γνώρισαν μεγάλη διάδοση.³⁵⁴



Οι *Μεταμορφώσεις*, που γράφτηκαν από τον Οβίδιο στις αρχές του 1ου μ.Χ. αιώνα και απαρτίζονται από δεκαπέντε βιβλία, με αφετηρία την ιστορία της δημιουργίας του κόσμου περιλαμβάνουν μεταμορφωσιακούς μύθους και ερωτικές περιπέτειες θεών και θνητών. Έντονο ενδιαφέρον για το μυθολογικό αυτό έργο αρχίζει να εκδηλώνεται κατά τον 12ο αιώνα, περίοδος που για τον λόγο αυτό ονομάστηκε «*Aetas Ovidiana*».³⁵⁵ Πολύ νωρίς, στις αρχές του 14ου αιώνα, εμφανίστηκαν και οι πρώτες μεταφράσεις των *Μεταμορφώσεων* –ορισμένων μόνο μερών και όχι ολόκληρου του έργου– στα γαλλικά, στα γερμανικά και τα ιταλικά³⁵⁶ –και στα αγγλικά δύο αιώνες αργότερα³⁵⁷–, μεταφράσεις που ανταποκρίνονταν σε διδακτικές και αναγνωστικές ανά-

354 Η *Gerusalemme liberata* καθώς και το θέμα του Τρωικού πολέμου απαντούν ως θέματα των *maggi*, δραματικού είδους της τοσκανικής υπαίθρου, δείγματα του οποίου ωστόσο δεν έχουν καταγραφεί πριν από τον 19ο αιώνα. Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σποράδην στις σ. 265-333.

355 Γενικά για τους μύθους του Οβιδίου και την επίδρασή τους από την αρχαιότητα έως την Αναγέννηση, βλ. Italo Gallo – Luciano Nicastrì (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Νάπολη: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995. – Η πρώτη οβιδιανή ιστορία που χρησιμοποιείται είναι αυτή του Πύραμου και της Θίσβης (αρχίζοντας από τη διασκευή σε ένα λατινικό ποίημα του 12ου αιώνα του Matteo di Vendôme –βλ. Franco Munari, «Il “Piramus et Tisbe” di Matteo di Vendôme», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 31 [1959] 65-78– ως το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Σαίξπηρ αλλά και το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, που η ιστορία του είναι παρόμοια με αυτήν του οβιδιανού ζεύγους).

356 Για τις πρώτες μεταφράσεις των *Μεταμορφώσεων* βλ. Erminia Ardissino, «Narrare i miti in volgare. Le *Metamorfosi* tra Arrigo Simintendi da Prato e Giovanni di Bonsignori da Città di Castello», στο Gian Mario Anselmi – Marta Guerra (επιμ.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Μπλόνια: Gedit Edizioni, 2006, σ. 55-74 (όπου και βιβλιογραφία). Για τις μεταφράσεις του έργου κατά τον 14ο αιώνα, βλ. επίσης Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, μτφρ. Paola Pacchioni, πρόλογος Antonio Lanza, Φιέζολε (Φλωρεντία): Cadmo, 2008, σ. 62-146. Τέλος, αναφορά στις μεταφράσεις στις κύριες ευρωπαϊκές γλώσσες βλ. Michael von Albrecht, *Ιστορία της ρωμαϊκής λογοτεχνίας από τον Ανδρόνικο ως τον Βοήθιο και η σημασία της για τα νεότερα χρόνια*, ελλ. μτφρ. (συλλογική), επιμ. Δ. Ζ. Νικήτας, τ. 1, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 1997, σ. 932-933.

357 Στην Αγγλία το ενδιαφέρον για τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* ανανεώθηκε κατά την ελισαβετιανή περίοδο χάρη στη μνημειώδη (πρώτη χρονικά) μετάφραση και των 15 βιβλίων των *Μεταμορφώσεων* από τον Arthur Golding το 1567 (που συμπίπτει με την εποχή της έκδοσης της μετάφρασης του Anguillara): *Ovid's Metamorphoses: The Arthur Golding Translation, 1567*. Edited with an introduction and notes by John Frederick Nims (with a new essay, «Shakespeare's Ovid» by Jonathan Bate), Φιλαδέλφεια: P. Dry Books, 2000. Για τον Golding αλλά και για την επίδραση της μετάφρασής του στην αγγλική λογοτεχνία, βλ. τις σχετικές μελέτες στον A. B. Taylor (επιμ.), *Shakespeare's Ovid. The Metamorphoses in the Plays and the Poems*, Καίμπριτζ: Cambridge University Press, 2000.

γκες, καθώς οι *Μεταμορφώσεις* αποτελούσαν ένα είδος εγκυκλοπαίδειας της ελληνικής και της λατινικής μυθολογίας, και οι μεταφράσεις καθιστούσαν πιο προσιτό το ανεξάντλητο αυτό υλικό για τους συγγραφείς, τους ζωγράφους (–μεταμορφωσιακοί μύθοι κοσμούσαν τους τοίχους των ηγεμονικών ανακτόρων–) και τους μουσικούς, από την εποχή του Μεσαίωνα και ύστερα.³⁵⁸ Οι περιπετειώδεις ερωτικές ιστορίες των *Μεταμορφώσεων*, αλλά και άλλων έργων του Οβιδίου, από τον 12ο αιώνα αρχίζουν να περνούν αυτοτελώς η καθεμιά στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, καθώς και στη βυζαντινή,³⁵⁹ ενώ κατά τον ίδιο αλλά και τους επόμενους αιώνες, οι *Μεταμορφώσεις* προσεγγίζονται από συγγραφείς με φυσιογνωστικά ενδιαφέροντα. Το έργο παραμένει δημοφιλές και κατά την εποχή της Αναγέννησης οπότε και εκδηλώνεται η αγάπη για την αρχαιότητα και την αρχαία μυθολογία,³⁶⁰ που επιβάλλει τη μετάφραση στην κοινή των κλασικών λατινικών κειμένων, μεταξύ αυτών και των *Μεταμορφώσεων*. Κατά τα πρώιμα χρόνια της Αναγέννησης η επίδραση του Ρωμαίου ποιητή είναι έκδηλη στα έργα των Δάντη, Βοκκάκιου και Πετράρχη.³⁶¹ Η αλληγορική ερμηνεία των μύθων αναπτύσσεται από τη

Γενικά για τις μεταφράσεις του Ρωμαίου ποιητή στην Αγγλία, βλ. L. Percy, *The mediated Muse: English Translations of Ovid, 1560-1700*, Hamden 1984. Για την επίδραση του Οβιδίου στον Σαίξπηρ, κύριο εκπρόσωπο της εν λόγω περιόδου, βλ. επιπλέον στην παρούσα μελέτη, σ. 382.

358 Για την έντονη προτίμηση στους μύθους του Οβιδίου που εκδηλώνεται στη δυτική Ευρώπη από τον Μεσαίωνα και μετά, βλ. Leslie Cahoon, «The Anxieties of Influence: Ovid's Reception by the Early Troubadours», [ἀδημος. στο περ. *Medievalia*, 13 (1987) 119-155], στο William S. Anderson (επιμ.), *Ovid. The classical heritage*, Νέα Υόρκη-Λονδίνο: Garland, 1995, σ. 85-117· Charles Martindale (επιμ.), *Ovid Renewed. Ovidian influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Καίμπριτζ-Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 1988· M.v. Albrecht, «De Ovidio poeta memoriae», στο *Ovidio poeta della memoria. Atti del Convegno internazionale di studi, Sulmona, 19-20 ottobre 1989*, επιμ. Giuseppe Papponetti, [Ρώμη] 1991, σ. 181-189· Pierpaolo Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 1994.

359 Στο πλαίσιο του ενδιαφέροντος για την ερωτική ποίηση της αρχαιότητας κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο εντάσσεται η μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* (μεταξύ άλλων οβιδιανών έργων) από τον λόγιο μοναχό Μάξιμο Πλανούδη – μετάφραση που προκάλεσε το ζωηρό ενδιαφέρον των Ιταλών ουμανιστών του 15ου αιώνα, όπως αναφέρει ο B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 176. Έκδοση του Πλανούδη: Α. Μέγας, *Μάξιμος Πλανούδης, Οβιδίου Μεταμορφώσεων Βιβλία ΙΕ'*, μεταφρασμένα στην ελληνική, τ. 1-2, Θεσσαλονίκη 1999.

360 Βλ. κυρίως J. Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών. Δοκίμιο για το ρόλο της μυθολογικής παράδοσης στον ουμανισμό και την τέχνη της Αναγέννησης*, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1996· επίσης, B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Ρώμη: Bulzoni, 1997.

361 Βλ. ενδεικτικά F. Munari, *Ovid in Mittelalter*, Ζυρίχη 1960· B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 53-58 (όπου και βιβλιογραφία), 172. Για την επίδραση του Οβιδίου στον Δάντη βλ. επίσης Guthmüller, «Il mito della metamorfosi nell' "Inferno" di Dante», στο βιβλίο του, *Mito, poesia, arte*, σ. 17-36· Giorgio Brugnoli, «Forme ovidiane in Dante», στο I. Gallo – L. Nicastrì (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, σ. 239-256· Federico Sanguinetti, «Probabili additamenta all'Ovidio dantesco di Brugnoli», στο Gallo – Nicastrì (επιμ.), ό.π., σ. 257-259· Michelangelo Picone, «Dante argonauta. La ricezione dei miti ovidiani nella *Commedia*», στο Michelangelo Picone – Bernhard Zimmermann (επιμ.), *Ovidius redivivus: von Ovid zu Dante*, Στουτγάρδη 1994, σ. 173-202· Diskin Clay, «The Metamorphosis of Ovid in Dante's *Commedia*», και B. Guthmüller, «"Che par che Circe li avesse in pastura" (*Purg.* XIV 42). Mito di Circe e metamorfosi nella *Commedia*», αμφότερα στον τόμο *Dante. Mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco*

νεοπλατωνική παράδοση αλλά και από τους εκπροσώπους του χριστιανικού ουμανισμού.³⁶² Ιδιαίτερα μετά τα μέσα του 16ου αιώνα, ως συνέπεια των επιταγών της Αντιμεταρρύθμισης, οι μύθοι γίνονται μέσο ηθικής διδασκαλίας.³⁶³

Από τα τέλη του 15ου αιώνα, περίοδο αναγέννησης του κλασικού δράματος, έως και σε όλο τον 17ο αιώνα, όταν κυριαρχεί το ρεύμα του Μανιερισμού και του πρώιμου Μπαρόκ, οι Μεταμορφώσεις εξακολουθούν να ασκούν μεγάλη επίδραση στη θεματολογία της λογοτεχνίας,³⁶⁴ των εικαστικών τεχνών, της μουσικής και του θεάτρου –κυρίως στο χώρο του μουσικού θεάτρου³⁶⁵– λόγω της συνάφειας των χαρακτηριστικών του οβιδιανού έπους με την τεχνοτροπία του μπαρόκ.³⁶⁶ Η αέναη μεταβολή της φύσης, του κόσμου και των συναισθημάτων, η παρουσίαση του θαυμαστού, του παράλογου και του υπερφυσικού στοιχείου, καθώς και το στοιχείο του εντυπωσιασμού στις Μεταμορφώσεις³⁶⁷ συνέπιπταν με τα κύρια γνωρίσματα του ύφους του μπαρόκ, που αποτύπωναν την αστάθεια και τη ρευστότητα του ανθρώπινου βίου και το αίσθημα ανασφάλειας που προκαλούσε η πολιτική, κοινωνική και οικονομική κρίση της εποχής εκείνης.³⁶⁸

internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997), επιμ. Michelangelo Picone – Tatiana Crivelli, Φλωρεντία: Cesati, 1999, σ. 69-85 και 235-256· επίσης Giuseppe Ledda, «Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella *Commedia* di Dante», στο Anselmi – Guerra (επιμ.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 17-40. Για την οβιδιανή επίδραση στον Βοκκάκιο βλ. Emma Grimaldi, «Un giardino di gennaio bello come di maggio (*Decameron*, 10,5)», στο Gallo – Nicastri (επιμ.), ό.π., σ. 261-277. Επίσης, V. Puccetti, «Girolamo, Salvestra e l'inferno degli amori nel “*Decameron*”», *Studi sul Boccaccio*, 20 (1991-2) 85-129:106. Επίσης, P. Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, ό.π. Τέλος, για την επίδραση της ιστορίας της Δάφνης στο έργο του Πετράρχη *Trionfo d'amore*, βλ. M. von Albrecht, *Ιστορία της ρωμαϊκής λογοτεχνίας*, τ. 1, σ. 933.

362 Βλ. B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte*, σ. 37-64.

363 Βλ. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 276.

364 Ο Ναπολιτάνος ποιητής Giambattista Marino (1569-1625), διάσημος κυρίως για το αφηγηματικό του ποίημα *Adone*, που συνδέεται με την έρευνα για τις πηγές των ιντερμεδίων του Φορτουνάτου, είχε χαρακτηριστεί (από τον Gustavo Balsamo-Crivelli στα μέσα του 17ου αιώνα) «l'Ovidio napoletano» (βλ. Ettore Paratore, «L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del Manierismo e del Barocco», *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini (Convegno Internazionale – Roma 21-24 Aprile 1960). Relazioni e Discussioni*, Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, σ. 269)· ο ίδιος σημείωνε: «il genio di Torquato era vergiliano, il mio ovidiano», στην έκδοση του *Adone* το 1623. Βλ. επίσης Alessandro Martini, «L'Adone di Giovanbattista Marino», στον τόμο *Letteratura italiana. Le Opere*, τ. 2, σ. 788-791.

365 Βλ. παρακάτω σημ. 371.

366 Βλ. ενδεικτικά Ettore Paratore, «L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco», στο *Manierismo, barocco, rococò – Concetti e termini*, Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, σ. 239-301:253-286.

367 Βλ. V. Pöschl, «L'arte narrativa di Ovidio nelle “Metamorfosi”», *Atti del Convegno internazionale ovidiano*, Ρώμη 1959, τ. 2, σ. 295-305.

368 Σχετικά με τα γνωρίσματα του μπαρόκ βλ. ενδεικτικά Γιώργος Δανέζης, «Ελληνικό λογοτεχνικό μπαρόκ. (Ένα σκιαγράφημα)», στο *Ενθύμησης Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, επιμ. Στ. Κακλαμάνης – Αθ. Μαρκόπουλος – Γ. Μαυρομάτης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 171-172 σημ. 2 (όπου βιβλιογραφία). Βλ. και τις μελέτες του τόμου *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini*, ό.π.

Οι Μεταμορφώσεις του Οβιδίου ανταποκρίνονταν λοιπόν στις προτιμήσεις των συγγραφέων του 16ου και του 17ου αιώνα και επηρέασαν έργα που βρίσκονταν πιο κοντά στο είδος του μυθιστορήματος και στην ποίηση με θέμα τον ιπποτικό έρωτα, όπως τα έπη του Ariosto και του Tasso. Οι κυριότεροι μεταφραστές του έργου, με πρώτο τον Nicolò degli Agostini (1522), και τους μεταγενέστερους Lodovico Dolce (1553) και Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561), προσέθεσαν στοιχεία τυπικά της ιπποτικής ποίησης ακολουθώντας ως πρότυπο τον *Orlando furioso*. Μάλιστα, ο L. Dolce χωρίζει τα μέρη του έργου του όχι σε βιβλία όπως ο Οβίδιος, αλλά σε canti (άσματα) όπως το έπος του Ariosto.³⁶⁹ Ο Οβίδιος, όπως άλλωστε και ο Βιργίλιος, χρησίμευσε ως πηγή για την αφήγηση των ιπποτικών ερωτικών ιστοριών. Οι ιταλικές μεταφράσεις των Μεταμορφώσεων και τα έπη των Ariosto και Tasso έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: προσλαμβάνουν το οβιδιανό ποίημα με τους όρους του μυθιστορήματος.³⁷⁰ Την εποχή αυτή που ο αισθητικός κανόνας ευνοεί την παρουσία της κατάπληξης και του θαυμαστού στοιχείου (maraviglia), οι Μεταμορφώσεις παρουσιάζουν ερωτικές ιστορίες και σκηνές μαγείας, στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα έπη του Ariosto και του Tasso.

Το περιεχόμενο των Μεταμορφώσεων αξιοποιείται στο θέατρο, από τις αρχές του 15ου αιώνα και ύστερα, στα ιντερμέδια κυρίως των κωμωδιών και των ποιμενικών δραμάτων, καθώς και στα μελοδράματα.³⁷¹ Στο οβιδιανό έπος βασίζονταν ήδη οι momarie, μυθολογικά θεάματα που παίζονταν στον δρόμο, πάνω σε άρματα, ή σε κλειστό χώρο,

369 Βλ. Rosanna Alhaique Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Ρώμη: Bonacci, 1983.

370 B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte*, σ. 97-143 (αναφορά στην πρόσληψη των Μεταμορφώσεων ως ποιήματος romanzesco κατά τον 16ο αιώνα). Z. Rozsnyói, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Παβέννα: Longo, 2000, σ. 25-32.

371 Στο πρωιμότερο μελόδραμα, την *Dafne* του Ottavio Rinuccini, που παραστάθηκε πρώτη φορά το 1594 και εκδόθηκε στη Φλωρεντία το 1600, ο Οβίδιος απαγγέλλει τον πρόλογο και εκφράζει την υπερηφάνειά του που το έργο του είναι ακόμη δημοφιλές: «[...] Quel mi son io che su la dotta lira / cantai le fiamme de' celesti amanti / e i trasformati lor vari sembianti / soave sì ch'il mondo ancor m'ammira»: βλ. Anna Laura Bellina, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e imagine nella «Favola» per musica*, Φλωρεντία: Olschki, 1984, σ. 21 σημ. 21· πβ. παρακάτω, σ. 153, σχετικά με τον πρόλογο της Σκιάς του Tasso στο έργο του G. Villifranchi *Gl'amori d'Armida*. Οι Μεταμορφώσεις αποτέλεσαν την κυριότερη πηγή των πρώτων μελοδραμάτων που γράφτηκαν και ανεβάστηκαν στη Βενετία κατά τον 17ο αιώνα: ανάμεσα σε αυτά ας αναφερθούν εδώ τα εξής: Benedetto Ferrari, *Andromeda* (Βενετία 1637), Orazio Persiani, *Le nozze di Teti e di Peleo* (Βενετία 1639) (ο μύθος αναφέρεται από τον Οβίδιο στο 11ο βιβλίο των Μεταμορφώσεων), Paolo Vendramin, *L'Adone* (Βενετία 1640), Giovan Francesco Busenello, *Gli amori di Apollo e Dafne* (Βενετία 1656, σε μουσική του Francesco Cavalli), Giacinto Andrea Cicognini *Giasone* (Βενετία 1649· επρόκειτο να παρασταθεί στην ίδια πόλη την ίδια χρονιά, σε μουσική του Francesco Cavalli) και το *Ercole amante* σε λιμπρέτο του Ettore Buti και μουσική του Francesco Cavalli. Βλ. F. Dorsi – G. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, σ. 26-27, 44. Βλ. επίσης το μελόδραμα του Pietro Paolo Bonarelli della Rovere *Cefalo e Procri* (Ανκόνα 1651), αλλά και το έργο του Pier Francesco Valentini *La trasformazione di Dafne*, που, εκτός από το θέμα του κυρίως θεάματος, και τα ιντερμέδια που έγραψε ο ίδιος για αυτό έχουν ως θέματα μύθους των οβιδιανών Μεταμορφώσεων: Pier Francesco Valentini, *La Trasformazione di Dafne. Favola morale con due Intermedj, il primo contiene il Ratto di Proserpina, ed il secondo la cattività di Venere, e di Marte nella Rete di Vulcano*, Ρώμη 1654. (Ο Valentini είχε συνθέσει και τη μουσική για το έργο αυτό.)

κυρίως κατά την περίοδο του Καρναβαλιού στη Βενετία,³⁷² την πόλη όπου υπήρχε ιδιαίτερη προτίμηση στους μύθους της αρχαιότητας και οι μυθολογικές μορφές ήταν ήδη οικείες και από την εικονογραφία της εποχής.³⁷³ Στα τέλη του 15ου αιώνα χρονολογούνται και ορισμένες favole mitologiche (δράματα με μυθολογικό θέμα) που παίζθηκαν στις αυλές της Βόρειας Ιταλίας, έργα προορισμένα να παιχτούν ως ψυχαγωγικά αυλικά θεάματα, που απευθύνονταν σε αριστοκρατικό, πεπαιδευμένο κοινό και είχαν θέματα παρμένα μεταξύ άλλων από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου.³⁷⁴ Ένα από τα παλαιότερα χρονολογικώς μυθολογικά θεάματα είναι ένα αποσπασματικό σωζόμενο, βασισμένο στην ιστορία του Κέφαλου και της Πρόκριδος από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, το οποίο παίχτηκε στην Μπολόνια, το 1475.³⁷⁵

Επειδή οι οβιδιανοί μύθοι αποτέλεσαν τη βάση θεατρικών κειμένων που προορίζονταν ως ψυχαγωγικά θεάματα στις ηγεμονικές αυλές με αφορμή εορταστικές εκδηλώσεις, π.χ. γάμους, βαπτίσεις, επισκέψεις ξένων ηγεμόνων κλπ., αλλά και κατά την περίοδο του Καρναβαλιού, το τραγικό τέλος των υποθέσεών τους κρίθηκε ακατάλληλο για τέτοιες περιστάσεις. Έτσι, οι θεατρικοί συγγραφείς επέλεξαν να διασκευάσουν την οβιδιανή τραγική κατάληξη (δηλ. θάνατο και μεταμόρφωση) και να δώσουν αίσιο τέλος στις ιστορίες. Προηγείται χρονικά ο ουμανιστής ποιητής Giovanni Pontano (1429-1503), που έζησε και έδρασε κατά το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην αυλή της Νεαπόλεως, ο οποίος αντικαθιστά το τραγικό τέλος (τη μεταμόρφωση) των ιστοριών με ένα αίσιο τέλος (*lieto fine*), χωρίς ωστόσο να παραλείπει τις αναφορές του μύθου στην αστάθεια της τύχης και τη ρευστότητα της ανθρώπινης κατάστασης.³⁷⁶ Στους

372 Για το είδος αυτό βλ. στο M. T. Muraro, «La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative», στο *Storia della cultura veneta*, Βιτσέντσα: Neri Pozza, 1981, τ. III/3, σ. 315-341.

373 Βλ. R. Guarino, *Teatro e mutamenti: Rinascimento e spettacolo a Venezia*, (Quaderno di «Teatro e Storia»), Μπολόνια: Il Mulino, 1995, σ. 130, σημ. 19: σημειώνεται βιβλιογραφία σχετικά με την ανταλλαγή ανάμεσα σε φιλολογικές πηγές και παραστάσεις. Επίσης, C. Ginzburg, «Tiziano e Ovidio. I codici della figurazione erotica nel Cinquecento», στο ίδιου, *Miti emblemici spie*, Τορίνο: Einaudi, 1980, σ. 133-157· και Giulia Orofino, «Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle *Metamorfosi*», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidianae*, σ. 189-208.

374 Μελετητές σαν τον Nino Pirrotta (στο βιβλίο του *Li due Orfei*) θεωρούν ότι τα θεάματα αυτά με το ποιμενικό-μυθολογικό θέμα και σκηνικό, που τα περισσότερα περιέχουν και μουσική, συνδέονται άμεσα με τις πρώτες όπερες, των οποίων τα θέματα είναι όμοια με αυτά των favole του 15ου αιώνα (π.χ. Ορφέας και Ευρυδίκη, Κέφαλος και Πρόκρις, Απόλλων και Δάφνη).

375 Βλ. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 11-12. (Επίσης, F. Cavicchi, «Rappresentazioni bolognesi nel 1475», στο *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*, ser. III, 27 (1908-1909), 71-85. Ανάμεσα στα πρώτα αυτά έργα συμπεριλαμβάνεται και η *Pasithea* για την οποία θα γίνει λόγος στο κεφ. 2.6: «Πύραμος και Θίσβη».

376 Αναφέρεται από την Donatella Coppini, «Le metamorfosi del Pontano», στο G. M. Anselmi – M. Guerra (επιμ.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 75-108, και Francesco Tateo, «Ovidio nell'Urania di Pontano», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, σ. 279-291. Σε μια ιστορία μάλιστα των *Amorum libri*, αυτήν του Sebeto (με τίτλο *Ad Musam de conversione Sebethi in fluvium*), τη «λύση» –την αποθέωση και μεταμόρφωσή του– δίνει μια φωνή από τον ουρανό· βλ. Coppini, ό.π., σ. 86. Μεταγενέστερος του Pontano, ο Giovanni Battista Giraldis Cinthio, στην πραγματεία του για τη συγ-

θεατρικούς συγγραφείς που κατά τον 15ο αιώνα έγραψαν δράματα με θέμα κάποιον οβιδιανό μύθο τροποποιώντας το τέλος των έργων λόγω της περιστάσης για την οποία θα παίζονταν συγκαταλέγεται ο Angelo Poliziano και το ποιμενικό έργο του *La Fabula di Orfeo* (1480), που γράφτηκε για να παρασταθεί σε αποκριάτικη εορταστική εκδήλωση της Αυλής της Μάντοβας –πρόκειται μάλιστα για την πρώτη διασκευή μύθου σε θεατρικό κείμενο–, και ο Φερραρέζος, επίσης αυλικός, ποιητής Niccolò da Correggio που στο έργο του *Fabula de Cefalo* (1487) επινοεί μια σκηνή στην οποία η Diana επαναφέρει στη ζωή την Procri, κι έτσι το ζευγάρι ενώνεται και εορτάζουν γι' αυτό.³⁷⁷

Τη διασκευή της κατάληξης των οβιδιανών μύθων επέλεξαν και δραματουργοί κατά τον 16ο αιώνα,³⁷⁸ καθώς και οι συγγραφείς των πρώιμων μουσικών δραμάτων, όπως παραδείγματος χάριν ο Ottavio Rinuccini στο πρώτο μουσικό δράμα του *Euridice* (Φλωρεντία 1600):³⁷⁹ αφού το έργο του εντασσόταν σε εορταστικές γαμήλιες εκδηλώσεις στην Αυλή της Φλωρεντίας, ο συγγραφέας επέλεξε να τροποποιήσει το γνωστό τραγικό τέλος του μύθου και αντ' αυτού να δώσει ευτυχή κατάληξη στη δική του διασκευή: η Ευριδίκη ανασταίνεται και επιστρέφει από τον Άδη ξανά στη γη και το έργο τελειώνει μέσα σε γενική χαρά, που εκφράζεται με μουσική, τραγούδι και χορό. Διαφορετικό

γραφή τραγωδιών, υπερασπίστηκε το είδος της τραγωδίας με αίσιο τέλος, σε αντίθεση με τη θεωρία του Αριστοτέλη, ως το είδος εκείνο που προτιμούσαν περισσότερο οι θεατές.

377 Αναφέρονται από τον B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 171 (όπου και βιβλιογραφία)· επίσης, του ίδιου, *Mito, poesia, arte*, σ. 145-164. Πρώτη αναφορά στη διασκευή του τέλους του έργου του Da Correggio βλ. στο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 7· βλ. επίσης, Arnaldo di Benedetto, «Appunti sull'opera di Niccolò da Correggio», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 147 (1970) 163-165· Frederick W. Sternfeld, «The Birth of Opera: Ovidio, Poliziano, and the “lieto fine”», *Analecta Musicologica*, 19 (1979) 30-51. Για τον Poliziano βλ. στην έκδοση του *Orfeo* από την Antonia Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano. Con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Πάντοβα: Antenore, 1986, ²2000· επίσης, Vittore Branca, *Poliziano e l'Umanesimo della parola*, Τορίνο: Einaudi, 1983· Daniela Delcorno Branca, «Le Metamorfosi nel Poliziano volgare: i bassorilievi del Palazzo di Venere (Stanze I 95-119)», στο Anselmi – Guerra (επιμ.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 109-123. Το κείμενο του da Correggio βλ. στην έκδοση: Niccolò da Correggio, *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Μπάρι: Laterza, 1969. Σχετικά με την τελευταία αυτή σκηνή του έργου του Da Correggio βλ. στην παρούσα μελέτη, κεφ. 2.1.

378 Όπως σημειώνει ο Marvin T. Herrick, ο Βενετός δραματουργός Gregorio Corraro στην τραγωδία του *Progne* (στα λατινικά, εκδόθηκε στη Βενετία το 1558) και ο Girolamo Parabosco σε ομότιτλη τραγωδία του (*Progne*, 1548, σε ιταλική γλώσσα) που έγραψε ενόσω ζούσε στη Βενετία, αφαίρεσαν το στοιχείο τής –κατά Οβίδιο– μεταμόρφωσης των πρωταγωνιστών: *Italian tragedy in the Renaissance*, σ. 21 και 179 αντίστοιχα. Όσον αφορά τον Parabosco, τονίζει πως ο δραματουργός αυτός διέκρινε τη διαφορά ανάμεσα στο θέατρο και την αφήγηση, έχοντας υπόψη και όσα αναφέρει ο Οράτιος στην *Ars poetica* (187-188): «aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem. Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi – η Πρόκνη δεν πρέπει να μεταμορφωθεί σε πτηνό ούτε και ο Κάδμος σε φίδι. Για ό,τι μου δείξεις, μου προκαλεί απέχθεια και αμφιβολία»· ό.π., σ. 21.

379 Βλ. και F. Dorsi – G. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, σ. 10-11. (Αντίθετα, δεν έχει αίσιο τέλος το προγενέστερο χρονικά δράμα του Rinuccini με τίτλο *Dafne* (α' παράσταση 1594). Για τα πρώτα μελοδράματα με οβιδιανό θέμα βλ. Hellmuth Christian Wolff, «Ovids *Metamorphosen* un die frühe oper», Estratto da: *Memorie e Contributi alla musica dal Medioevo all'età Moderna offerti a Federico Ghisi*, (*Quadrivium*, XII, 1971), 89-107.

τέλος στην ιστορία του Ορφέα και της Ευριδίκης επιλέχθηκε να δοθεί και σε μια από τις παραστάσεις του επιτυχημένου –γνωστού έως σήμερα– μελοδράματος με τίτλο *La favola d'Orfeo/L'Orfeo* (Μάντοβα 1607), σε λιμπρέτο του Allesandro Striggio του Νεότερου και μουσική του Claudio Monteverdi, το οποίο πρωτοπαίχτηκε από την Ακαδημία των Invaghiti στο δουκικό παλάτι της Μάντοβας στις 27 Φεβρουαρίου 1607 στη διάρκεια του Καρναβαλιού και επαναλήφθηκε λίγες ημέρες αργότερα, την 1η Μαρτίου. Ανάμεσα στο λιμπρέτο και στην παρτιτούρα, που εκδόθηκαν το καθένα ξεχωριστά, εντοπίζεται η διαφορά του τέλους του έργου. Στην παρτιτούρα του Μοντεβέρντι, ο οποίος την εποχή εκείνη βρισκόταν στην υπηρεσία του Δούκα της Μάντοβας, η καταληκτική σκηνή κατά την οποία οι Βάκχες θανατώνουν τον Ορφέα αντικαθίσταται από μια άλλη, στην οποία ο Απόλλωνας παίρνει μαζί του τον Ορφέα και ανεβαίνουν μαζί στον ουρανό. Η δεύτερη αυτή εκδοχή παίχτηκε στη δεύτερη παράσταση που έγινε ενώπιον πολυπληθέστερου κοινού –σε μεγαλύτερη μάλλον σκηνή που επέτρεπε την από μηχανής εμφάνιση του θεού– κοινού για το οποίο θεωρήθηκε καταλληλότερο να παρουσιαστεί ένα ευχάριστο τέλος στην ιστορία, ενώ, σύμφωνα με τους μελετητές, στην έντυπη μορφή του το κείμενο θα μπορούσε να διαβάζεται ως μια διδακτική/ψυχωφελής χριστιανική αλληγορία.³⁸⁰



Μύθοι από τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* απαντούν ως υποθέσεις ιντερμεδίων, από τα μέσα του 15ου αιώνα κι έπειτα. Οι πρώτες μαρτυρίες αξιοποίησης οβιδιανών μύθων στο πλαίσιο εορταστικών εκδηλώσεων –με τη μορφή «ιντερμεδίων» στη διάρκεια συμποσίων– προέρχονται από τη Ρώμη το 1474.³⁸¹ Επειδή στόχος των συγγραφέων ήταν να υπογραμμίσουν με τους μύθους αυτούς την παντοδυναμία του Έρωτα σε άμεση συνάφεια με την πλοκή του κύριου δράματος,³⁸² τα ιντερμέδια με οβιδιανά θέματα εύλογα προορίζονταν κυρίως για τις κωμωδίες, τα ποιμενικά δράματα³⁸³ και τα μελοδράματα και λιγότερο για τις τραγωδίες. Από το σύνολο σχεδόν των θεατρικών έργων του 16ου και του 17ου αιώνα που εξετάστηκαν στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας ιντερμέδια βασισμένα στις *Μεταμορφώσεις* περιλαμβάνονται σε έξι ποιμενικά δράματα,³⁸⁴

380 Βλ. F. Dorsi – G. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, σ. 15-17.

381 Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 66, 68. Πρόκειται για αναπαραστάσεις του μύθου του Ιάσονα και του Περσέα, για τις οποίες βλ. παρακάτω, κεφ. 2.3 και 2.7.

382 Βλ. για παράδειγμα τον ερωτευμένο Olindo στην ποιμενική κωμωδία του Silvestro Branchi *L'amorosa innocenza* (Μπολόνια 1623) που ως παράδειγμα για την παντοδυναμία του Έρωτα αναφέρει τους μυθικούς έρωτες των Ευρώπης-Δία, Δάφνης-Απόλλωνα, Περσεφόνης, Αμφιτρίτης, Ψυχής (σ. 24). Για τα ιντερμέδια της συγκεκριμένης έκδοσης βλ. προηγουμένως, σ. 90-91.

383 Για την επίδραση του Οβιδίου στο ποιμενικό δράμα βλ. Marzia Pieri, *La Scena Boschereccia nel Rinascimento Italiano*, Πάντοβα: Liviana, 1983 (κεφ. «La matrice ovidiana. La struttura catalizzante dell'egloga»).

384 Κατά χρονολογική σειρά, στα: 1) Bernardino Percivallo, *L'Orsilia* (Φλωρεντία 1589/Μπολόνια 1589)· 2) Illuminato Perazzoli, *Filleno* (Βενετία 1596)· 3) Domenico Tregiani, *Il ladro Cacco* (Βενετία 1597)· 4) Gismondo Florio, *Epiro consolato* (Modona 1604)· 5) ένα ποιμενικό δράμα που ο τίτλος ή ο συγγραφέας του δεν αναφέρεται και στα διαλείμματα του οποίου παίχτηκαν τα ιντερμέδια

τρεις κωμωδίες,³⁸⁵ τρία μελοδράματα,³⁸⁶ σε μία τραγωδία³⁸⁷ και μία θαλασσινή ιστορία.³⁸⁸ Οι δημοφιλέστεροι μύθοι ήταν όσοι πραγματεύονται αρπαγή θεότητας ή θνη-

(625 περίπου στίχων) με τίτλο *Proserpina rapita* (Μπολόνια 1613), που ο συγγραφέας τους αναγράφεται στην έκδοση μόνο με τα αρχικά D.C.R.C. (βλ. και *Drammaturgia* Αλλατίου, στήλ. 649)· 6) Ridolfo Campeggi, *Filarmindo* (Βενετία 1618): συνοδεύτηκε από το παρέμβλητο δράμα *L'Aurora ingannata*· 7) Filippo Mengarello, *La Parinda* (Βενετία 1618).

- 385 Πρόκειται κατά χρονολογική σειρά για τις κωμωδίες του Raffaello Borghini *La donna costante* (α' έκδ. Φλωρεντία 1578) και *L'amante furioso* (α' έκδ. Φλωρεντία 1583· όπως σημειώνει ο συγγραφέας στην αφιερωτική επιστολή του προς τον Piero Capponi, την κωμωδία αυτή την έγραψε βιαστικά το 1580 έπειτα από παραγγελία των μελών της Ακαδημίας των Disuniti του Fabriano λίγο διάστημα πριν από το Καρναβάλι εκείνης της χρονιάς και παίχτηκε από τα μέλη της Ακαδημίας «con grande apparato, e spesa» στη διάρκεια των αποκριάτικων εκδηλώσεων), καθώς και την κωμωδία του Francesco Gasparrino *L'Atriana incognita amante* (Chieti 1627).
- 386 Τα δύο από τα τρία μελοδράματα είναι ποιμενικά δράματα, όπως αναγράφεται στους τίτλους των έντυπων εκδόσεών τους. Το πρώτο από αυτά ανήκει στην πρώιμη φάση της εμφάνισης του είδους του μελοδράματος: πρόκειται για το ανώνυμο έργο *Eumelio* (Ronciglione [α' έκδ. 1606] 1614 – το Ronciglione ήταν κρατίδιο υπό την ηγεμονία των Farnese, D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 563) που μελοποιήθηκε από τον Agostini Agazzari (περ. 1578-1640, σύμφωνα με το *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v.). Τα δύο θεαματικά ιντερμέδια έχουν πολύ μεγαλύτερη έκταση από το κυρίως κείμενο (συνολικά 317 στίχοι το πρώτο ιντερμέδιο, και 248 το δεύτερο). [Το κείμενο συμβουλευτήκα από αντίτυπο της συλλογής Αλλατίου στη Βατικανή Βιβλιοθήκη. Βλ. *Drammaturgia*, στήλ. 314]. Για την παράσταση που ανεβάστηκε στις 15 Απριλίου 1614 προστέθηκαν δύο ιντερμέδια με θέμα την αρπαγή της Περσεφόνης και νέος πρόλογος που η απαγγελία του προηγήθηκε από αυτήν του προλόγου του κυρίως έργου. Το ποιμενικό αυτό δράμα είχε ήδη παρασταθεί πρώτη φορά στη Ρώμη το 1606 και είχε εκδοθεί στη Βενετία την ίδια χρονιά. Πληροφορίες για τη χειρόγραφη και έντυπη παράδοση του κειμένου και της παρτιτούρας βλ. στο βιβλίο του Saverio Franchi, *Drammaturgia Romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII. 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede con la collaborazione di Orietta Sartori*, Ρώμη 1988, σ. 78-79 και Margaret F. Johnson, «Agazzari's *Eumelio*, a “drama pastorale”», *Musical Quarterly*, 57.3 (1971) 491-505 (με βιβλιογραφία). – Το δεύτερο μελόδραμα με ιντερμέδια βασισμένα στις *Μεταμορφώσεις* είναι το ποιμενικό δράμα του Benedetto Ferrari *La ninfa avara* (Βενετία 1642), που ανεβάστηκε πρώτη φορά στη Βενετία, στο Θέατρο Giustiniani στο San Moisè, το 1641, και δεύτερη φορά στην Μπολόνια, στο Θέατρο Guastavillani, το 1645. – Το τρίτο μελόδραμα είναι η τραγωδία με αίσιο τέλος *Medoro innamorato* του Prospero Bonarelli από την Ανκώνα, ο οποίος έγραψε ένα τετράπρακτο μελόδραμα με τίτλο *Esilio d'Amore* (Ανκώνα 1623) για να παιχτεί ως παρέμβλητο θέαμα στην παράσταση της ως άνω τραγωδίας επ' ευκαιρία της άφιξης στην Ανκώνα του πρίγκιπα του Ουρμπίνο, συζύγου της πριγκίπισσας Claudia de Medici. Το παρέμβλητο μελόδραμα εκδόθηκε αυτοτελώς στην Ανκώνα το 1623 ενώ το κυρίως μελόδραμα στη Ρώμη το 1645.
- 387 Antonio Buzzacarin(o), *Altile* (Πάντοβα 1626), με τέσσερα ιντερμέδια τα οποία παρουσίαζαν τον μύθο της Ιώς, με αίσιο όμως τέλος, αφού ο Παντοβάνος δραματουργός επιλέγει στο τέταρτο εμβόλιμο να ξαναδώσει την ανθρωπίνη μορφή στην ηρώίδα, γεγονός που εορτάζεται από εκείνη, τον πατέρα της και όλους τους παρευρισκόμενους. Βλ. και εδώ παρακάτω.
- 388 Πρόκειται για μια πεντάπρακτη τραγωδία με αίσιο τέλος υπό τον τίτλο *Il Corsaro Arimante* (Βιτσέντσα 1610) του Lodovico Aleardi, ο οποίος έγραψε το μουσικό δράματιο *Glauco Schernito* ως παρέμβλητο θέαμα για παράσταση του θαλασσινού του δράματος.

τού: η αρπαγή της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα,³⁸⁹ της Ευρώπης από τον Δία,³⁹⁰ του Κέφαλου από την Ηώ (Aurora),³⁹¹ του Γανυμήδη από τον Δία,³⁹² αλλά και αρπαγή

389 Στο τρίτο και το έκτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Raffaello Borghini *La donna costante* (ά' έκδ. Βενετία 1578)· το πρώτο ιντερμέδιο (σύνθεση του Gabriello Chiabrera) της κωμωδίας του G. B. Guarini *L'idropica*, που παρουσιάστηκε στη Μάντοβα το 1608. Ο μύθος αυτός αποτέλεσε και το θέμα των ιντερμεδίων εξ ολοκλήρου μελοποιημένων με τίτλο *Proserpina rapita* που εκδόθηκε στην Μπολόνια το 1613 (στην έκδοση προηγείται η παράθεση του μύθου [favola], ένα σημείωμα που απευθύνεται στον Έρωτα [Ad Amore] και ακολουθεί ο Πρόλογος του Απόλλωνα· και αμέσως μετά διαδραματίζεται η ιστορία της Περσεφόνης στα τέσσερα ιντερμέδια), καθώς και στα δύο θεαματικά ιντερμέδια του ποιμενικού δράματος-μελοδράματος *Eumelio* (Ronciglione 1614). Επίσης, τον μύθο επέλεξε ο συγγραφέας και συνθέτης Benedetto Ferrari ως θέμα των ιντερμεδίων που έγραψε για το μελοδράμα του με τίτλο *La ninfa avara* (Βενετία 1642), που ανεβάστηκε πρώτη φορά στη Βενετία, στο Θέατρο Giustiniani στο S. Moisè, το 1641, και δεύτερη φορά στην Μπολόνια, στο Θέατρο Guastavillani, το 1645 (αν και στον τίτλο αναφέρεται ως ένα μόνο ιντερμέδιο [Intermedio· προφανώς με την έννοια όχι του ενός ιντερμεδίου αλλά του εμβόλιμου θεάματος], στην πραγματικότητα πρόκειται για δύο ιντερμέδια, εκ των οποίων το δεύτερο μέρος του δεύτερου ιντερμεδίου εξιστορεί τον μύθο και τιτλοφορείται *Proserpina rapita*). Το ίδιο θέμα είχε το πρώτο ιντερμέδιο του μελοδράματος του Pier Francesco Valentini *La trasformazione di Dafne* (Ρώμη 1654).

390 Στο πρώτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Bernardino Percivallo *L'Orsilia* (Φλωρεντία 1589/Μπολόνια 1589)· στο δεύτερο ιντερμέδιο (σύνθεση του Gabriello Chiabrera) της κωμωδίας του G. B. Guarini *L'idropica*, που παρουσιάστηκε στη Μάντοβα το 1608· στο δεύτερο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Filippo Mengarelli *La Parinda* (Βενετία 1618). Σχετικό με τον μύθο της αρπαγής της Ευρώπης είναι το τετράπρακτο μελοδράμα *Esilio d'Amore* (Ανκόνα 1623) που έγραψε ο Prospero Bonarelli από την Ανκόνα για να παιχτεί ως παρέμβλητο θέαμα στην παράσταση της τραγωδίας του *Medoro innamorato* επ' ευκαιρία της άφιξης στην Ανκόνα του πρίγκιπα του Ορμπίνου, συζύγου της πριγκίπισσας Claudia de Medici (στην έκδοση δεν παρατίθεται το κείμενο αλλά μόνο η περιγραφή της υπόθεσης και την σκηνικής παρουσίας της· σημειώνεται επιπλέον ότι το θέαμα περιλάμβανε χορό Ερωτιδών, ποιμένων και νυμφών [*Con un balletto d'Amoretti, e col ballo grande di Pastori, e Ninfe*]).

391 Σε νέα παράσταση του ποιμενικού δράματος του Ridolfo Campeggi *Filarmino* (Βενετία 1618), η οποία πραγματοποιήθηκε το 1615, παίχτηκε το παρέμβλητο δράμα με τίτλο *L'Aurora ingannata*, τέσσερα ιντερμέδια μελοποιημένα, που όμως αποτελούν παραλλαγή του μύθου και δεν παρουσιάζεται η αρπαγή του Κέφαλου από την Ηώ. Εδώ ο Μορφέας ξεγελά τον Κέφαλο παίρνοντας τη μορφή της Aurora. (Το 1623 το ποιμενικό έργο επανεκδόθηκε στην Μπολόνια, αυτή τη φορά με διαφορετικά ιντερμέδια, τα οποία είχε γράψει ο Cesare Abelli, συμπατριώτης του Campeggi [από την Μπολόνια], για τις ανάγκες μιας ακόμη παράστασης του έργου, και αυτά βασισμένα σε οβιδιανούς μύθους [*Le sirene confuse, Il giudizio di Mida, Thebe redificata, Il ratto di Ganimide. Drammatici del Signor Cesare Abelli Recitati in Musica per Intramedij col Filarmino tragicomedia pastorale dell'Illustriss. Sig. Co. Ridolfo Campeggi, Bologna 1623*]. Στην έκδοση που πραγματοποιήθηκε στην Μπολόνια το 1605 προστίθενται πρώτη φορά τα χορικά που περιέχονται και στις μεταγενέστερες εκδόσεις.) Επίσης, ο μύθος δραματοποιείται στο πρώτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Filippo Mengarelli *La Parinda* (Βενετία 1618. Από τα τέσσερα ιντερμέδια του δράματος αυτού, δύο είχαν ως θέμα μεταμορφωσιακό μύθο: το πρώτο, που αναφέρθηκε ήδη, καθώς και το δεύτερο, που παρουσιάζει την αρπαγή της Ευρώπης, βλ. προηγούμενη σημ.).

392 Στο τέταρτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Ridolfo Campeggi *Filarmino* που περιλαμβάνεται στην έκδοση που έγινε στην Μπολόνια το 1623, βλ. προηγούμενη σημ. Βλ. επίσης το ιντερμέδιο που αναφέρει ο Leone de' Sommi στην πραγματεία του, το οποίο παραστάθηκε στη σκηνή πριν από τα μέσα του 16ου αιώνα: *Quattro dialoghi*, ό.π., σ. 71: «ne l'altro intermedio comparve un'aquila a rapire un Ganimede» (περιλαμβάνεται επίσης σε εκτενέστερο απόσπασμα του κειμένου αυτού που παραθέτει ο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 422).

της ωραίας Ελένης.³⁹³ Ιδιαίτερα αγαπητοί ήταν επίσης ο μύθος του Νάρκισσου,³⁹⁴ της Δάφνης και του Απόλλωνα³⁹⁵ – μύθος που απαντά και σε προλόγους έργων που συνοδεύονται από ιντερμέδια με θέματα μυθολογικά ή παρμένα από τις *Μεταμορφώσεις*–,³⁹⁶

393 Το δεύτερο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του B. Percivallo *L'Orsilia* (Φλωρεντία 1589/Μπολόνια 1589) είχε θέμα την αρπαγή της Ελένης και την πυρπόληση της Τροίας.

394 Στο πρώτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Illuminato Perazzoli *Filleno* (Βενετία 1596)· στο τρίτο ιντερμέδιο της τρίπρακτης ποιμενικής κωμωδίας του Domenico Tregiani *Il ladro cacco* (Βενετία 1597, 1606)· στο δεύτερο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Gismondo Florio *Epiro consolato* (Modona 1604).

395 Στο πρώτο ιντερμέδιο της τρίπρακτης ποιμενικής κωμωδίας του Domenico Tregiani *Il ladro cacco* (Βενετία 1597, 1606· στον μονόλογό του ο Απόλλωνας αναφέρεται και στο εξιστορούμενο στις *Μεταμορφώσεις* επεισόδιο της πάλης του με τον Πίθωνα). Ο μύθος αναπτύσσεται στα τέσσερα ιντερμέδια με τίτλο *La Coronatione d'Apollo per Dafne conversa in Lauro* τα οποία έγραψε ο Silvestro Branchi για παράσταση της ποιμενικής τραγικωμωδίας του *L'amorosa innocenza* (Μπολόνια 1623). Μάλιστα, ο Απόλλωνας ήταν ένα από τα πρόσωπα που απήγγελλαν τον Πρόλογο της τραγικωμωδίας, συνδέοντας έτσι το κυρίως έργο με τα εμβόλιμά του. Επίσης, ο μύθος παρουσιάζεται στο πέμπτο ιντερμέδιο της ποιμενικής εκλογής του Alessandro Dionisio *Amorosi sospiri* (Παλέρμο 1599· έχει προηγηθεί, στο τέταρτο ιντερμέδιο, νύξη στον φόνο του Πίθωνα από τον Απόλλωνα) και στο τέταρτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Francesco Gasparrino *L'Atriana incognita amante* (Chieti 1627). Ας προστεθούν εδώ και τα δύο μαδριγάλια της κωμωδίας *Il granchio*, με τίτλο «I madrigali delle Muse», που εκτελέστηκαν πριν από την πρώτη πράξη το ένα και μετά το τέλος της πέμπτης το δεύτερο, και στα οποία εμφανίζεται ο Απόλλων, να βρίσκει ως νέα κατοικία στις Μούσες τη Φλωρεντία, αφού αυτές έφυγαν από τον Παρνασσό λόγω κατάληψης του τόπου από βαρβάρους – ένας σαφής υπανιγμός στην τουρκική κατάκτηση της Ελλάδας (βλ. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 202)· στο τέταρτο ιντερμέδιο οι «Fanciulli» έχουν λίγο νωρίτερα απευθύνει έκκληση προς τον Ήλιο-Απόλλωνα [Pirrotta, σ. 174: μαδριγάλι προς τον θεό ήλιο]. Σημειώνω τέλος μια παράσταση κωμωδίας που έγινε στην Πάντοβα το 1582, στα διαλείμματα της οποίας το σκηνικό άλλαζε προκειμένου να αναπαρασταθούν τέσσερις μύθοι για τον Απόλλωνα· βλ. C. Molinari, «Premesse Cinquecentesche al grande spettacolo dell'età barocca» [το ίδιο κείμενο και στον τόμο *Le nozze degli Dei*], στο M. T. Muraro (επιμ.), *Storia sul Teatro Veneto fra Rinascimento ed età Barocca*, σ. 98 (παράπεται στο Anna Böhm, «Notizie sulla Storia del Teatro a Padova nel secolo XVI e nella prima metà del XVII», *Ateneo Veneto*, 22, I,3). Τα πρωιμότερα έργα με θέμα τον μύθο της Δάφνης μαρτυρούνται το 1486 στη Μάντοβα (μια παράσταση χειρόγραφα σωζόμενου έργου με τίτλο *Phebo et Cupido* το οποίο πιθανώς ταυτίζεται με το έργο του Gian Pietro della Viola *Festa di Lauro* που είχε παρασταθεί το έτος εκείνο κατά την εορτή της Αναλήψεως· βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 350-352 σημ. 3) και το 1503 στη Φερράρα (σε επιστολή του προς την Isabella d'Este το 1508, ο Bernardino Prosperi αναφέρει ότι μεταξύ των θεατρικών παραστάσεων που είχαν παιχτεί στο Καρναβάλι του 1503 στη Φερράρα, «Il Thebaldeo po' fece la representatione de Daffne conversa il lauro»· Federico Doglio, *Storia del Teatro. Il Cinquecento e il Seicento*, Garzanti, 1990, σ. 40 [όπου παραπομπή στο M. Catalano, *Vita di L. Ariosto*, Γενεύη 1930, II, σ. 83-84: ολόκληρο το κείμενο της επιστολής· στην επιστολή αυτή αναφέρεται επίσης και μια κωμωδία «che fece uno Grecho povero che sta in casa de M.r Hercule Stroza», ό.π., σ. 40]).

396 Για παράδειγμα, σε (μνημονεύόμενο χωρίς τίτλο) ποιμενικό δράμα (του οποίου ο συγγραφέας παραδίδεται με τα αρχικά D.C.R.C.) που παίχτηκε με μελοποιημένα ιντερμέδια με τον τίτλο *Proserpina rapita* (έκδ. Μπολόνια 1613), τον Πρόλογο απήγγελλε ο Απόλλωνας, ο οποίος υπό τη συνοδεία χορού Ανέμων αφηγούνταν την ιστορία της μεταμόρφωσης της αγαπημένης του Δάφνης και κατόπιν ανήγγελλε στους θεατές την υπόθεση του κυρίως έργου. Επίσης, στο ποιμενικό δράμα του Cristoforo Castelletti *Amarille* (στην επανέκδοση: Βενετία 1606) ο Απόλλωνας με ποιμενική ενδυμασία απήγγελλε τον Πρόλογο του κυρίως έργου συνδεοντάς το με τα μαδριγάλια που παρεμβάλλονταν στα διαλείμματα με κεντρικό θέμα την παντοδυναμία του Έρωτα. Βλ. επίσης το

της Σύριγγας και του Πάνα,³⁹⁷ της Ιώς,³⁹⁸ ο μύθος του Πίκου και της Κίρκης, του Άχι και της Γαλάτειας,³⁹⁹ του Κήρυκος και της Αλκυόνης,⁴⁰⁰ του Ακταίωνα,⁴⁰¹ του Δευκαλίου-

πρώτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Raffaello Borghini *La donna costante* (α' έκδ. Βενετία 1578), στο οποίο εμφανίζεται ο Απόλλων με τις εννέα Μούσες, και ακολουθούν δύο ιντερμέδια, το πρώτο με θέμα την ιστορία του ζευγαριού Κήρυξ-Αλκυόνη και το δεύτερο με θέμα την αρπαγή της Περσεφόνης. Τέλος, στο ποιμενικό δράμα του Cesare Cremonini *Le pompe funebri* (Φερράρα 1590), τον Πρόλογο (αλλά και το commiato μετά την πέμπτη πράξη) απαγγέλλει η σκιά της Δάφνης, ενώ στο ποιμενικό του ίδιου συγγραφέα με τίτλο *Il ritorno di Damone* τον Πρόλογο απαγγέλλει η Περσεφόνη. Σημειώνεται εδώ ότι στο πρώτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Antonio Landi *Il comodo* (α' έκδ. Φλωρεντία 1539) βοσκοί άδουν ύμνο προς τιμήν του ήλιου, δηλ. του θεού Απόλλωνα – ο οποίος απήγγελλε τον πρόλογο της κωμωδίας: βλ. [Pier Francesco Giambullari], *Apparato et Feste nelle Noze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze, e della Duchessa sua Consorte, con le sue Stanze, Madriali, Comedia, et Intermedii, in quella recitati*, 1539. Βλ. επίσης, A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 9-12:10· M. Herrick, *Italian Comedy in the Renaissance*, σ. 62. Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων που έγιναν με την αφορμή του γάμου του Κόζιμο με την Ελεωνόρα του Τολέδο, το 1539, στη Φλωρεντία –πλάσιο στο οποίο εντάσσεται η παράσταση του *Il comodo*– σε συμπόσιο προς τιμήν των νεονύμφων εκτελέστηκαν μαδριγάλια και εμφανιζόταν ο χορός των Μουσών, τις οποίες προλόγιζε ο Απόλλωνας που παρουσιαζόταν δαφνοστεφανωμένος να τραγουδά με τη λύρα του: N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 173. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1548 στη Λυόν, στην παράσταση της κωμωδίας του Bernardo Dovizi da Bibbiena *La Calandr(i)a*, στο πρώτο ιντερμέδιο, πριν από τον πρόλογο της κωμωδίας, εμφανιζόταν ο Απόλλωνας, ο οποίος αναλάμβανε να αποδώσει τις δέουσες τιμές στους επιφανείς θεατές και να παρουσιάσει το θέαμα που επρόκειτο να παρακολουθήσουν. Επίσης στο torneo του Claudio Achilini *Mercurio e Marte* που διεξήχθη στην Πάρμα το 1628 για την υποδοχή της Μαργαρίτας της Τοσκάνης, συζύγου του Odoardo Farnese, το θέαμα άνοιγε πάλι ο Απόλλων με τις Μούσες, χωρίς να γίνεται όμως λόγος την Δάφνη. Ενώ στο ποιμενικό δράμα του Michelangelo Buonarroti του Νεότερου *Siringa* (1638) προλογίζει και πάλι ο Απόλλωνας μνημονεύοντας τη μεταμόρφωση της Δάφνης και προαναγγέλλοντας τη μεταμόρφωση της πρωταγωνίστριας. Ήταν λοιπόν συνήθως ο παρουσιαστής της θεατρικής παράστασης. (Βλ. και την περίπτωση παράστασης μιας κωμωδίας στη Ρώμη, στη διάρκεια συμβουλίου του Λατερανού, όπου εμφανιζόταν ο Απόλλων με τις Μούσες για να εξυμνήσουν τον Πάπα· D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 81, και την εμφάνιση του θεού αυτού στην αρχή παράστασης δράματος προς τιμήν των γάμων του Galeazzo και της δούκισσας Isabella στο Μιλάνο το 1483, ό.π., σ. 142). Βλ. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 188.

397 Στο δεύτερο ιντερμέδιο της ποιμενικής κωμωδίας του Domenico Tregiani *Il ladro cacco* (Βενετία 1597, 1606).

398 Στο πρώτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Gismondo Florio *Epiro consolato* (Modona 1604). Επίσης την ιστορία της μεταμόρφωσης της Ιώς από τη ζηλότυπη Ήρα παρουσίαζαν τα τέσσερα ιντερμέδια που συνόδευαν την τραγωδία του Antonio Buzzacarin(o) *Altile* (Πάντοβα 1626) (με τον τίτλο «La Gelosia di Giunone») παρατίθενται μετά το κείμενο της τραγωδίας. Σύμφωνα με το προλογικό του σημείωμα προς τον αναγνώστη, ο συγγραφέας γράφει ότι τα ιντερμέδια θα επενδύονταν με μουσική «da huomini d'ingegni, e spiriti elevati in stil rappresentativo»). Βλ. και πιο κάτω σημ. 415.

399 Πρόκειται αντίστοιχα για το τρίτο και το τέταρτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του R. Borghini *L'amante furioso* (Φλωρεντία 1583).

400 Στο δεύτερο ιντερμέδιο της κωμωδίας του R. Borghini *La donna costante* (α' έκδ. Βενετία 1578).

401 Στο δεύτερο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Bernardino Percivallo *L'Orsilia* (Φλωρεντία 1589/Μπολόνια 1589) περιγράφεται το επεισόδιο του Ακταίωνα, η μεταμόρφωση και ο θάνατός του.

ωνα και της Πύρρας,⁴⁰² ο μύθος του Κάδμου,⁴⁰³ του Αδώνιδος,⁴⁰⁴ του Πύραμου και της Θίσβης.⁴⁰⁵ Τα ιντερμέδια με μεταμορφωσιακούς μύθους συνδυάζονταν στην ίδια ομάδα με ποιμενικά ιντερμέδια ή ερωτικές ιστορίες επών⁴⁰⁶ ή ιντερμέδια με θέμα ιστορικό,⁴⁰⁷ ή ψευδοϊστορικό.⁴⁰⁸

402 Στο τέταρτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του B. Percivallo *L'Orsilia* (Φλωρεντία 1589/Μπολόνια 1589), και στο τέταρτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Gismondo Florio *Epiro consolato* (Modona 1604).

403 Μαρτυρείται ως θέμα ιντερμεδίου παράστασης δράματος στην Μπολόνια πριν από τα μέσα του 16ου αιώνα (βλ. Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi*, ό.π., σ. 71) και ως ιντερμέδιο ποιμενικού δράματος που ανεβάστηκε από θίασο της Commedia dell'arte στη Μάντοβα το 1567 (βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 451, επαναλαμβάνει από την E. Povoledo, «Intermezzo», *Enciclopedia dello Spettacolo*, ό.π., στήλ. 575).

404 Στο δεύτερο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Francesco Gasparrino *L'Atriana incognita amante* (Chieti 1627): η Αφροδίτη αφηγείται το επεισόδιο στον γιο της τον Έρωτα.

405 Στο τρίτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Francesco Gasparrino *L'Atriana incognita amante* (Chieti 1627).

406 Βλ. το πέμπτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Raffaello Borghini *L'amante furioso* όπου έξι βοσκοπούλες συναντούν τους αγαπημένους τους, χορεύουν και τραγουδούν. Από τα άλλα ιντερμέδια της ομάδας, το πρώτο παρουσιάζει τους θεούς να μεταμορφώνονται σε ζώα για να ξεφύγουν από τον απειλητικό Βορέα, το δεύτερο τον Ηρακλή να τελεί θυσία, το τρίτο τη μεταμόρφωση του Πίκου από την Κίρκη, το τέταρτο την ιστορία του ζεύγους Άχι-Γαλάτειας, ενώ στο έκτο οι προσωποποιήσεις Diletto, Contento, Allegrezza, Pace, Gloria και Felicità υμνούν τον Έρωτα –παρών κι εκείνος στη σκηνή– που ομορφαίνει όλη τη γη, ανθρώπους, ζώα και φυτά. Βλ. επίσης τα τέσσερα ιντερμέδια του ποιμενικού δράματος του Filippo Mengarelli *La Parinda* (Βενετία 1618): τα δύο πρώτα αφορούν την αρπαγή της Ευρώπης το πρώτο και του Κεφάλου το δεύτερο, ενώ το τρίτο έχει θέμα ποιμενικό (και το τέταρτο δραματοποιεί τη γνωστή αριόστεια ιστορία της Angelica και του Ruggiero). (Υπενθυμίζεται εδώ ότι σύμφωνα με την τεκμηρίωση του V. Pecoraro, η υπόθεση της κωμωδίας *Στάθης* βασίζεται στην κωμωδία του Borghini).

407 Για παράδειγμα, τα οβιδιανής προέλευσης μυθολογικά ιντερμέδια της κωμωδίας του R. Borghini *La donna costante* συνδυάζονται με άλλα δύο με θέμα ιστορικό: στο τέταρτο ιντερμέδιο εμφανίζεται η Ρώμη σε άρμα θριάμβου να συνοδεύεται από τις επαρχίες της και στο πέμπτο αλυσοδεμένη με τους εκάστοτε κατακτητές της να θρηνεί για την καταστροφή της αυτοκρατορίας της (παρόμοιο θέμα μαρτυρείται και σε ιντερμέδιο που παίχτηκε στη διάρκεια παραστάσεων κωμωδιών που ανεβάστηκαν στο Ουρμπίνο το 1513, στο πλαίσιο της ίδιας περίπτωσης και στην ίδια σκηνή που ανεβάστηκε και η *Calandr(i)a*. Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 105 και επαναλαμβάνει η Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 406· πβ. και έτερο θέαμα στη διάρκεια συμποσίου στη Ρώμη τον Φεβρουάριο του 1513, D'Ancona, ό.π., σ. 84-85, και αναφορά σε θεάματα με θέματα από τη ρωμαϊκή ιστορία στο Μιλάνο κατά τον 14ο και 15ο αιώνα, D'Ancona, ό.π., σ. 138-139. Η αναπαράσταση των θριάμβων της αυτοκρατορίας της αρχαίας Ρώμης ήταν κοινότατο θέμα σε θεάματα κατά το Καρναβάλι ή σε οποιεσδήποτε άλλες περιστάσεις κατά τον 15ο αιώνα, την εποχή της απειλητικής εμφάνισης των Τούρκων στην Ευρώπη: βλ. για παράδειγμα J. Burckhardt, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, σ. 290.

408 Το τρίτο εκ των τεσσάρων ιντερμεδίων του ποιμενικού δράματος *Epiro consolato* (Modona 1604) του Gismondo Florio πραγματεύεται την ιστορία της διαμάχης που ξέσπασε μεταξύ Αία και Οδυσσέα ενώπιον της Γερουσίας για τα όπλα του Αχιλλέα (θέμα που έδινε την ευκαιρία για την παρουσίαση του δημοφιλούς κατά τον 17ο αιώνα αγώνα λόγων), επεισόδιο γνωστό από την *Οδύσσεια* του Ομήρου (λ 541-562· πρόκειται για επεισόδιο που παρουσιάστηκε και σε θέαμα γκιόστρας στην Πίζα το 1606, βλ. A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 37), τον *Αίαντα* του Σοφοκλή αλλά κυρίως από το 13ο βιβλίο (στ. 1-398) των *Μεταμορφώσεων* του Οβι-

Συνήθως ο Πρόλογος είχε άμεση σχέση με τα ιντερμέδια.⁴⁰⁹ μάλιστα, πρόλογος γραφόταν ειδικά για να συνδεθεί το κυρίως δράμα με τα ιντερμέδιά του.⁴¹⁰

Όπως προαναφέρθηκε, τα ιντερμέδια με οβιδιανούς μύθους υπογράμμιζαν την εξέλιξη της πλοκής των κυρίως δραμάτων,⁴¹¹ ή περιείχαν έναν ιδιαίτερο συμβολισμό που συνδεόταν με τα τιμώμενα πρόσωπα μιας παράστασης.⁴¹²

Οι παραστάσεις στη διάρκεια των οποίων παίχτηκαν ιντερμέδια με μεταμορφωσιakούς μύθους πραγματοποιήθηκαν με την ευκαιρία ηγεμονικών γάμων,⁴¹³ υποδοχής επι-

δίου (το 1539 το βιβλίο αυτό μεταφράστηκε από τον Benedetto Varchi ενώ ο Alessandro Piccolomini μετέφρασε [από το ίδιο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*] τους λόγους των δύο πρωταγωνιστών της διεκδίκησης του οπλισμού: βλ. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 269). Τα άλλα ιντερμέδια της ομάδας είχαν θέματα τον μύθο της Ιώς το πρώτο, του Νάρκισσου το δεύτερο και του Δευκαλίωνα και της Πύρρας το τέταρτο.

409 Παραδείγματος χάριν, τον Πρόλογο του ποιμενικού δράματος του Ridolfo Campeggi *Filarmino*, το οποίο συνοδευόταν από το παρέμβλητο δραμάτιο *L'Aurora ingannata*, τον απαγγέλλει η Aurora.

410 Παραδείγματος χάριν, ο πρώτος από τους δύο προλόγους της κωμωδίας του Francesco Gasparrino *L'Atriana incognita amante* (Chieti 1627) απαγγέλλεται από την Αρέθουσα, συνδέοντας την κωμωδία με τα ιντερμέδια που είχαν θέμα μεταμορφωσιαkούς μύθους. (Ο δεύτερος πρόλογος: «Prologo defensivo della Comedia dell'Autore»). Πβ. τους δύο προλόγους της *Πανώριας*.

411 Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρω τα δύο ιντερμέδια του μελοδράματος του Benedetto Ferrari *La ninfa avara* (Βενετία 1642): σε αυτά παρουσιάζονται τρεις οβιδιανές ιστορίες συναφείς όλες προς την υπόθεση του κύριου έργου την οποία και σχολιάζουν: στο πρώτο ιντερμέδιο προβάλλεται η δυστυχής Ευρυδίκη στον Άδη ως παράδειγμα της amorosa incontinenza, στο δεύτερο ιντερμέδιο παρουσιάζεται το τραγικό επεισόδιο της άτυχης Διδώς, και ακολουθεί η ιστορία της αρπαγής της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα, όπου μεταξύ των προσώπων –Αφροδίτη, Περσεφόνη, Πλούτων, χορός Νυμφών, Κυάνη, χορός δαιμόνων του κάτω κόσμου– εμφανίζεται ο Έρωτας καυχόμενος για την παντοδυναμία του να προειδοποιεί τις donne avarae ότι, αν θέσουν εμπόδια στους εραστές τους, η τιμωρία τους θα είναι η αρπαγή τους από δαίμονα του κάτω κόσμου. Βλ. επίσης τα ιντερμέδια της κωμωδίας *L'amante furioso* (δυνάμεις εχθρικές απειλούν τη δύναμη του έρωτα –π.χ. στις ιστορίες των “ερωτικών τριγώνων” Πίκου-Canente [συζύγου του Πίκου]-Κίρκης και Άκι-Γαλάτειας-Πολύφημου–, και επίκληση στον θεό Έρωτα προς αποκατάσταση της αρμονίας και της επίγειας ομορφιάς, όπερ και συντελείται), καθώς και τα ιντερμέδια του ποιμενικού δράματος του Filippo Mengarello *La Parinda* (Βενετία 1618) –η δύναμη του έρωτα στις ιστορίες Ηώς-Κέφαλου, Ευρώπης-Δία, του ποιμενικού ζεύγους Lidio και Cretilua, και των αριόστειων Angelica-Ruggiero– όπου μάλιστα τον πρόλογο του κυρίως έργου απαγγέλλει ο Υμέναιος.

412 Βλ. για παράδειγμα τα δύο θεαματικά ιντερμέδια με θέμα τον μύθο της αρπαγής της Περσεφόνης του ποιμενικού δράματος-μελοδράματος *Eumelio* (Ronciglione 1614): ο συμβολισμός του μύθου σε σχέση με τον τιμώμενο γάμο προβάλλεται στον λόγο της Κυβέλης που θρηνώντας και αναζητώντας απελπισμένη την κόρη της κάνει τη δέουσα εγκωμιαστική αναφορά στους νέονυμφους. «[...] / andrò raminga errante / non che a cercar mia figlia / a riveder a fecondar la terra / [...] / havran da questi un giorno / i gloriosi auspicij / I FARRATINI, honor d'Amelia, e Roma / e le sue belle spiche / Vedrà la terra impresse / inalberar ne le sue chiare insegne / Quando ridente e bella / Di FABRITIO e LUCRETIA a gl'Himenei / [...] copia felice [...]» (Ιντερμέδιο 2ο, σκηνή 2η, ό.π.).

413 Βλ. π.χ. την κωμωδία του Girolamo Bargagli *La pellegrina* (Φλωρεντία 1589) και το ποιμενικό έργο του Bernardino Percivallo *L'Orsilia* (Φλωρεντία 1589/Μπολόνια 1589) που ανεβάστηκαν επ' ευκαιρία των γάμων του Φερδινάνδου των Μεδίκων με τη Χριστίνα της Λωραίνης.

φανών προσώπων,⁴¹⁴ ή άλλων, επίσημων και μη, περιστάσεων των Αυλών.⁴¹⁵ Ένα από όλα τα ιντερμέδια περιείχε τη δέουσα εγκωμιαστική αναφορά στο τιμώμενο πρόσωπο.⁴¹⁶

Ωστόσο, πέρα από ελάχιστες επί σκηνής αναπαραστάσεις μεταμορφώσεων που είναι βέβαιο ότι πραγματοποιήθηκαν αν και η περιγραφή τους δεν είναι ακριβής,⁴¹⁷ ορισμένες εκδόσεις δεν διασώζουν τον τρόπο σκηνικής πραγματοποίησης των μεταμορφωσιακών μύθων. Όπως, για παράδειγμα, στο ποιμενικό δράμα του Bernardino Percivallo *L'Orsilia* (Φλωρεντία/Μπολόνια 1589): στην έκδοση τυπώνεται μόνο η υπόθεση των ιντερμεδίων, και όχι το κείμενο, έτσι που δεν είναι σαφές εάν εκτελέστηκε όπως περιγράφεται η κάθε ιστορία ή μόνο το τελευταίο μέρος της περιγραφής. Σε άλλες περιπτώσεις ο μύθος αποτελεί αφήγηση,⁴¹⁸ άλλοτε σημαίνεται από συγκεκριμένα σκηνικά αντι-

414 Βλ. την κωμωδία του Giovambattista Cini *La vedova* (Φλωρεντία 1569), που ανεβάστηκε από αφορμή την επίσκεψη στη Φλωρεντία του αρχιδούκα Καρόλου της Αυστρίας· τη νέα ομάδα ιντερμεδίων (και με νέο πρόλογο) που έγραψε ο Silvestro Branchi για παράσταση της ποιμενικής τραγικωμωδίας του *L'amorosa innocenza* (Μπολόνια 1623) επ' ευκαιρία της άφιξης στην Μπολόνια του δούκα Horatio Ludovisi. Επίσης, το τετράπρακτο μελόδραμα *Esilio d'Amore* (Ανκόνα 1623) που έγραψε ο Prospero Bonarelli για να παιχτεί στα διαλείμματα της τραγωδίας του με τίτλο *Medoro* επ' ευκαιρία της άφιξης στην Ανκόνα του πρίγκιπα του Ουρμπίνο, συζύγου της πριγκίπισσας Claudia de Medici.

415 Για παράδειγμα, τέσσερα ιντερμέδια με θέμα τον μεταμορφωσιακό μύθο της Ιώς γράφτηκαν από τον Antonio Buzzacarin(ο) για μια επίσημη παράσταση της τραγωδίας του Altile στην Πάντοβα το 1618, στο Salon Verde υπό το Reggimento του ευγενή Niccolò Vendramino, γενικού διοικητή (Capitan Grande).

416 Για παράδειγμα, στο πρώτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Francesco Gasbarrino *L'Atriana incognita amante* (Chieti 1627), το ζεύγος Tirsi και Clori απευθύνουν εγκώμιο στον τιμώμενο Francesco Acquaviva, δούκα του Atri, μαρκήσιο του Bitonto και της Acquaviva. (Παρότι στα προλογικά σημειώματα δεν γίνεται αναφορά σε παράσταση του έργου, αυτή υποδηλώνεται από την πληροφορία ότι ο ίδιος ο συγγραφέας έγραψε μουσική για ορισμένα μέρη του κειμένου).

417 Πρόκειται για το τέταρτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Giovambattista Cini *La vedova* (Φλωρεντία 1569) και το δεύτερο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Girolamo Bargagli *La pellegrina* (Φλωρεντία 1589), βλ. παρακάτω κεφ. 2.2. Βλ. επίσης μια περιγραφή παράστασης της επί σκηνής μεταμόρφωσης της Ιώς σε ποιμενικό δράμα που παίχτηκε στη Μάντοβα το 1567: D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τόμ. II, σ. 453 («et si vidde Io a convertire in vacca [...] et infine fu di nuovo convertita in nimpha»). Βλ. και πιο κάτω σημ. 419. Επίσης, σκηνές μεταμόρφωσης περιλαμβάνονται στο δράμα του Baldassare Taccone *Danae* (favola mitologica, παράσταση σε μέγαρο ευγενούς: Μιλάνο 1596 με αφορμή γάμο, α' έκδ. Μπολόνια 1888), του Δία σε χρυσή βροχή και της Δανάης σε αστερισμό, περιγραφή των οποίων διασώζει πηγή που παραθέτει ο D'Ancona, ό.π., σ. 14: «Tramutossi qui Giove in oro, e se vide un pezo piovere oro dal cielo, e Giove scomparve visibilmente, e qui sonarono tanti istrumenti, che è cosa innumerabile e incredibile. [...] Giove mosso a commiseratione de Danae, doppio la fu portata via la converse in una stella, e lì se vide de terra nascere una stella, e a poco a poco andare in cielo con tanti soni, che pareva che el palazzo cascasse»· εντελώς απλοϊκά σε άλλη σκηνή ο Ακρίσιος θα ξαναγίνει νέος («Quì, cascata la barba, Acrisio resta giovane»).

418 Στο τρίτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Illuminato Perazzoli *Filleno* (Βενετία 1596) εμφανίζεται ο ποταμός Santerno (περιοχή της Romagna), ο οποίος, αφού αποδώσει την οφειλόμενη τιμή στον Δούκα των Έστε, αναφερόμενος στις νύμφες που κατοικούν στα νερά του κάνει λόγο για την ιστορία της νύμφης Αρέθουσας και του Αλφειού. Στο τέταρτο ιντερμέδιο της ποιμενικής εκλογής του Alessandro Dionisio *Amorosi sospiri* (Παλέρμο 1599) η μεταμόρφωση της Δάφνης επίσης

κείμενα,⁴¹⁹ ενώ σε κάποιες άλλες περιπτώσεις δεν γίνεται αναφορά στη μεταμόρφωση που είναι γνωστή από το οβιδιανό έπος.⁴²⁰



υποδηλώνεται σε μια αποστροφή του Απόλλωνα προς τον Δία. Επίσης, στο δεύτερο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Francesco Gasparrino *L'Atriana incognita amante* (Chieti 1627) η Αφροδίτη αφηγείται στον γιο της πώς ο Δίας μεταμόρφωσε τον αγαπημένο της Άδωνη σε λουλούδι όταν έπεσε νεκρός από θανατηφόρο δάγκωμα κάπρου στη διάρκεια του κυνηγιού. (Σημειώνω ότι στο (μελό) δράμα του Ottavio Rinuccini *Dafne* [α' παράσταση 1594] επίσης η μεταμόρφωση της νύμφης γίνεται γνωστή μέσω της αφήγησης).

- 419 Στα τρία ιντερμέδια με μεταμορφωσιακούς μύθους της τρίπρακτης ποιμενικής κωμωδίας του Domenico Tregiani *Il ladro Cacco* (Βενετία 1597, 1606) δεν παρουσιάζεται μεταμόρφωση επί σκηνής. Στη δεύτερη σκηνή του πρώτου ιντερμεδίου που παρουσιάζει τον μύθο της Δάφνης και του Απόλλωνα, ένα φυτό έχει τοποθετηθεί στη σκηνή και συμβολίζει τη μεταμόρφωση της κόρης από την Άρτεμη, η οποία έχει εισακούσει την έκκληση της Δάφνης στο πρώτο μέρος του ιντερμεδίου. Στο δεύτερο μέρος του δεύτερου ιντερμεδίου με θέμα την ιστορία της Σύριγγας και του Πάνα, μια καλαμιά συμβολίζει τη μεταμόρφωση της νύμφης από την Άρτεμη έπειτα από παράκληση της πρώτης που έχει προηγηθεί στο πρώτο μέρος. Στο τρίτο μέρος του τρίτου ιντερμεδίου, ένα λουλούδι που εντοπίζουν τρεις νύμφες στην πηγή όπου προηγουμένως είχε ξαποστάσει ο Νάρκισσος δείχνει ότι η έκκληση του τελευταίου προς τα νερά της πηγής να ζητήσουν από τον Δία να τον μεταμορφώσει σε πηγή έχει εισακουστεί από τον πατέρα των θεών. Στο τμήμα αυτό του ιντερμεδίου εισάγει η επιγραφή: «E qui cade e subito appare un fiore, et in un tempo tre Ninfe». Στο πρώτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Gismondo Florio *Epiro consolato* (Modona 1604), που πραγματεύεται τη μεταμόρφωση της Ιώς, η κόρη δεν εμφανίζεται, όμως μια αγελάδα (είτε από χαρτόνι είτε ζωντανά ζώα εμφανίζονταν στη σκηνή, βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 202) που βρίσκεται επί σκηνής φέρει σημείωμα με το οποίο η κόρη ενημερώνει τον πατέρα της για το συμβάν και ο Ερμής συνειδητοποιεί το αποτέλεσμα της ζήλιας της Ήρας. Στο δεύτερο ιντερμέδιο ένα λουλούδι υποδηλώνει και πάλι και τη μεταμόρφωση του Νάρκισσου. Τέλος, στο δεύτερο μέρος του τέταρτου ιντερμεδίου της κωμωδίας του Francesco Gasparrino *L'Atriana incognita amante* (Chieti 1627) το φυτό που αντικρίζει ο Απόλλωνας φανερώνει την πραγματοποίηση της επιθυμίας της Δάφνης από την Άρτεμη στο πρώτο μέρος του ιντερμεδίου. – Σε παράσταση ιντερμεδίου με μεταμορφωσιακό μύθο από θίασο της commedia dell'arte στη Μάντοβα το 1567, επίσης η μεταμόρφωση δεν παριστανόταν επί σκηνής· βλ. το απόσπασμα από την περιγραφή της παράστασης στο D'Ancona, ό.π., σ. 451 και E. Povoledo, «Intermezzo», στήλ. 575 («si fece comparire Cupido, che liberò Clori, nimpha già convertita in albero»). (Απεικονίσεις της Δάφνης μεταμορφωμένης σε δέντρο δάφνη βλ. στον πίνακα του Antonio del Pollaiuolo *Apollo e Dafne*, και στο ομότιτλο γλυπτό του Gianlorenzo Bernini, ενδεικτικά παραπέμπω στο Christopher Allen, «Ovid and art», στο Philip Hardie [επιμ.], *The Cambridge Companion to Ovid*, Καίμπριτζ: Cambridge University Press, 2002, σ. 342, 344.)

- 420 Στο πρώτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Illuminato Perazzoli *Filleno* (Βενετία 1596) με θέμα τον μύθο του Νάρκισσου, η σκηνή διαδραματίζεται μπροστά σε μια πηγή όπου ο Νάρκισσος σταματά να πει νερό, ερωτεύεται το είδωλό του και όταν το συνειδητοποιεί, πεθαίνει. Δεν γίνεται όμως αναφορά στη μεταμόρφωσή του σύμφωνα με την αφήγηση του Οβιδίου. Στο τρίτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Gismondo Florio *Epiro consolato* (Modona 1604), που παρουσιάζει τον μύθο του Δευκαλίωνα και της Πύρρας, από τις πέτρες που ρίχνουν οι δύο νέοι στη μητέρα γη δεν αναπαριστάνεται η γέννηση των ανθρώπων. Επίσης, στο τρίτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Francesco Gasparrino *L'Atriana incognita amante* (Chieti 1627) με θέμα τον Πύραμο και τη Θίσβη, παρουσιάζεται το επεισόδιο έως τη σκηνή του θανάτου του Πύραμου και της αγαπημένης του Θίσβης, χωρίς να γίνεται νύξη στη μεταμόρφωση, που προκάλεσε την αλλαγή του χρώματος των καρπών της μουριάς.

Οι συγγραφείς των θεατρικών κειμένων καθώς και των λιμπρέτων δεν αντλούσαν το υλικό τους κατευθείαν από το λατινικό πρωτότυπο, αλλά από μετάφραση. Οι κυριότεροι μεταφραστές των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων* κατά τον 16ο αιώνα⁴²¹ υπήρξαν ο Niccolò degli Agostini,⁴²² ο Lodovico Dolce,⁴²³ ο Giovanni Andrea dell'Anguillara⁴²⁴ και ο

421 Βλ. B. Guthmüller, «Seguire la strada de' moderni. Sulle traduzioni cinquecentesche delle *Metamorfosi* di Ovidio», στο Anselmi – Guerra, *Le Metamorfosi di Ovidio*, σ. 151-164 (όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία).

422 Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa*, Venezia, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Pollo, 1522 (επανεκδόσεις: 1533, 1537, 1538, 1547, 1548). Ο Agostini δεν μετέφρασε απευθείας το οβιδιανό κείμενο αλλά την παράφραση στην ιταλική κοινή (“verso vulgar”) από τον Giovanni di Bonsignori (βλ. Giovanni di Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1497· επανεκδόσεις: 1501, 1508, 1517, 1519, 1520, 1523· και κριτική έκδοση της E. Ardisino, Μπολόνια: Commissione per i Testi di Lingua, 2001). Για την παράφραση του Bonsignori βλ. Erminia Ardisino, «Narrare i miti in volgare. Le Metamorfosi tra Arrigo Simintendi da Prato e Giovanni di Bonsingori da Città di Castello», στο Anselmi – Guerra, ό.π., σ. 55-74. Σύμφωνα με τον Niccola Francesco Haym, *Biblioteca Italiana ossia Notizia de' libri rari italiani divisa in Quattro parti cioè Istoria, Poesia, Prose, Arti e Scienze già compilata da Niccola Francesco Haym. Edizione corretta, ampliata, e di giudizj intorno alle migliori opere arricchita. Con Tavole copiosissime e necessarie*, Volume II, Milano: Presso Giovanni Silvestri, 1803, σ. 210, ο Giovanni Bonsignore εκπόνθησε τη μετάφρασή του το 1370.

423 *All'Invittiss. E Gloriosiss. Imp. Carlo Quinto. Le Transformationi di M. Lodovico Dolce, con privilegii*, Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratel[li], 1553· το βιβλίο υπήρξε μεγάλη εκδοτική επιτυχία και σημείωσε αλληπάλληλες εκδόσεις από τον ίδιο εκδοτικό οίκο (1553 [δύο εκδόσεις], 1555, 1557, 1559, 1561 [όλες στη Βενετία από τον Gabriele Giolito]· 1568 [Βενετία: Francesco Sansovino] και 1570 [Βενετία: Domenico Farri] στη σκιά όμως πια της μετάφρασης του Anguillara: η καταγραφή των εκδόσεων στο B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 274 σημ. 51). Για τη μετάφραση του L. Dolce βλ. Guthmüller, *Mito, poesia, arte*, ιδίως τα κεφάλαια 5, 6 και 12, και του ίδιου, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, ιδίως το κεφ. 5. Για τον Dolce βλ. E. A. Cicogna, «Memoria intorno la vita e gli scritti di M. Lodovico Dolce letterato veneziano del secolo XVI», *Memorie dell'Istituto Veneto*, 11 (1862) 93-207· επίσης, Ann Neuschäfer, *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2004. Οι *Μεταμορφώσεις* του Dolce χωρίζονται σε άσματα στα οποία ο ποιητής προτάσσει εισαγωγικά κείμενα, όπου μεταξύ άλλων πραγματεύεται θέματα όπως το ανθρώπινο πεπρωμένο και η τουρκική απειλή [βλ. π.χ. στο 11ο, 26ο και 30ό άσμα], όπως επισημαίνει ο Guthmüller, «Seguire la strada de' moderni», στο Anselmi – Guerra, *Le Metamorfosi di Ovidio*, σ. 159 (βλ. και του ίδιου, *Mito, poesia, arte*, σ. 135).

424 Ο τίτλος της πρώτης έκδοσης: *Le Metamorfosi d'Ovidio al Christianissimo Re di Francia Henrico Secondo di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, In Vinegia, per Gio. Griffio, 1561. Δύο χρόνια αργότερα εκδόθηκε με την προσθήκη των «Annotationi» του Giuseppe Orologgi, και το 1575 με τις «Annotationi» του Orologgi και τα «Argomenti» του F. Turchi. Καλύτερη έκδοση θεωρείται εκείνη του 1584 την οποία επιμελήθηκε ο B. Giunti. Για τον (ευγενούς την καταγωγή και με νομική παιδεία [dottore utriusque iuris]) Anguillara βλ. Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, τόμ. 4 (Dall'anno MD fino all'anno MDCC), Μιλάνο 1833, σ. 195-196· C. Mutini, «Anguillara, Giovanni Andrea dell'», λήμμα στο *Dizionario biografico degli Italiani*, Ρώμη: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, τ. 3, 1961, στήλ. 306-309. Πλέον βλ. και Beatrice Premoli, *Giovanni Andrea dell'Anguillara, Accademico Sdegnato ed Etereo, 1517-1572*, Ρώμη: Fondazione Marco Besso, 2005 [Collana della Fondazione Marco Besso, XXII]. Για τη θεατρική δραστηριότητα του Anguillara βλ. M. Pelaez, «La vita e le opere di G. A. dell'Anguillara», *Propugnatore*, 4 (1891) 40-124· Ferdinando Taviani – Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII*

Fabio Maretta.⁴²⁵ Το γεγονός ότι οι περισσότεροι μεταφραστές ήταν Βενετοί ή/και τύπωσαν στη Βενετία (π.χ. οι δύο τελευταίοι εκ των προαναφερομένων⁴²⁶) συνδέεται με τον συρμό των μυθολογικών θεμάτων στη βενετική τέχνη.⁴²⁷ Η μετάφραση του Agostini σημείωσε πάμπολλες επανεκδόσεις, ωστόσο στα μέσα του αιώνα θεωρήθηκε ξεπερασμένη, όταν πλέον οι μεταφράσεις έπρεπε να ακολουθούν τη λογοτεχνική γλώσσα του Ariosto και των προγενέστερων κλασικών Ιταλών συγγραφέων, του Πετράρχη, του Βοκκάκιου και του Pietro Bembo, τα κείμενα των οποίων εντάσσονταν στο πρόγραμμα της σχολικής εκπαίδευσης και διαμόρφωναν τις προτιμήσεις του καλλιεργημένου αναγνωστικού κοινού.⁴²⁸ Σε αυτά τα γλωσσικά και αισθητικά κριτήρια ανταποκρίνονταν οι μεταφράσεις του Dolce και του Anguillara, στο έργο των οποίων εμφανέστατη είναι η επίδραση του έπους του Ariosto *Orlando furioso*, το πρότυπο αφηγηματικής ποίησης με εμφανείς σε αυτό τις επιδράσεις των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων*, που μετά την πρώτη έκδοσή του, το 1515, σημείωσε εκατό και πλέον εκδόσεις κατά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα.⁴²⁹ Σε αντίθεση με τους μεταφραστές των προηγούμενων αιώνων, ο

secolo, Φλωρεντία: Usher, 1992 (ανατ. της β' έκδ. 1986 [α' έκδ. 1982]), σ. 357-358 και Fabrizio Cruciani, στο *Il teatro a Roma nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Ρώμη: Bulzoni, 1983.

425 *Le Metamorphosi d'Ovidio in ottava rima col testo latino appresso, nuovamente tradotte da M. Fabio Marretti Gentiluomo Senese, senza punto allontanarsi dal detto poeta. Allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Donn'Alfonso da Este, Duca V. di Ferrara, e di Modena, e di Reggio [...]*, Venetiis, apud Bologninum Zalterium, et Guerreos fraters, unanimes socios, 1570· πρόκειται για τη μοναδική έκδοση της μεταφραστικής αυτής προσπάθειας· η μεγάλη επιτυχία του Anguillara κατά την ίδια περίοδο συνετέλεσε ώστε αυτή να αγνοηθεί.

426 Ο Anguillara καταγόταν από την Πάντοβα και ήταν μέλος της εκεί Ακαδημίας των Etereï, μέλος της οποίας υπήρξε και ο Tasso (και ο G. B. Guarini), από τον Μάρτιο του 1564 ως το καλοκαίρι του 1565, περίοδο κατά την οποία είχε ήδη αρχίσει τη σύνθεση του έπους του, και η οποία συνέπιπτε με τις συγκρούσεις Δύσης και Τούρκων στη Μεσόγειο, γεγονός που συζητούνταν στον κύκλο των Etereï και περιλαμβανόταν στη θεματολογία τους· βλ. Giovanni Da Pozzo, «L'esperienza veneta del giovane Tasso: Gli amici, i maestri, le scelte», στον τόμο *La ragione e l'arte: Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, (Κατάλογος έκθεσης), επιμ. Giovanni Da Pozzo, Βενετία: Il Cardo, 1995, σ. 89-101, ιδίως 92-96, καθώς και στον ίδιο τόμο σ. 122-123, 124-125 και 140. Βλ. επίσης, Vittorio Zaccaria, «Le Accademie padane cinquecentesche e il Tasso», στο Luciana Borsetto – Bianca Maria da Rif (επιμ.), *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima (Atti del Convegno di Studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso [1595-1995], Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995)*, Βενετία: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997, σ. 35-61:44-49.

427 Βλ. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 189.

428 Βλ. Guthmüller, ό.π., σ. 157, ο οποίος παραπέμπει στην κριτική του Girolamo Ruscellai σχετικά με τη μετάφραση του Οβιδίου (*Tre discorsi di Girolamo Ruscellai a M. Lodovico Dolce. [...] il terzo [intorno] alla tradottione dell'Ovidio*, Venezia, per Plinio Pietrasanta, 1553, σ. 233: «Per non essere allora la lingua nostra ancor coltivata, e perché in effetto [Agostini] non sapeva molto, lo fece assai goffamente»). Επίσης, Guthmüller, ό.π., σ. 261-265.

429 Για την επίδραση του Ariosto γενικά στο συγγραφικό έργο του Dolce και του Anguillara, βλ. την αναφορά του Guthmüller, «Seguire la strada de'moderni», σ. 157-158 (και βιβλιογραφία στις υποσημειώσεις)· του ίδιου, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 271-272, 275. Το 1563 ο *Orlando furioso* εκδόθηκε με «argomenti» για κάθε άσμα του έπους τα οποία είχε συντάξει ο Anguillara· η έκδοση συνοδευόταν από τις «allegorie» του Giuseppe Orologgi, του συντάκτη των «Annotationi» για την έκδοση των *Μεταμορφώσεων* του Anguillara την ίδια εκείνη χρονιά (*Orlando furioso di M. Lodovico*

Dolce και ο Anguillara δεν μεταφράζουν πιστά το λατινικό κείμενο αλλά αναπλάθουν το πρότυπό τους επιφέροντας τροποποιήσεις στη δομή, το περιεχόμενο και το ύφος:⁴³⁰ ο Anguillara διασκευάζει ακόμη και την πλοκή των οβιδιανών μύθων με βάση επεισόδια του έπους του Ariosto που είναι επηρεασμένα από το λατινικό κείμενο.⁴³¹ Από τις δύο μεταφράσεις, που σημείωσαν μεγάλη εκδοτική επιτυχία, εκείνη του Dolce, η οποία προηγείται χρονικά από αυτήν του Anguillara, μετά την πρώτη έκδοσή της το 1553 επανεκδόθηκε επανειλημμένα από τον ίδιο εκδοτικό οίκο, έως όμως το 1561, οπότε επισκιάστηκε από τη μετάφραση του Anguillara που κυκλοφόρησε εκείνη τη χρονιά. Οι *Μεταμορφώσεις* του Anguillara γνώρισαν εξαιρετική επιτυχία με συνεχόμενες επανεκδόσεις, μεγάλου αλλά και μικρού σχήματος (που απευθύνονταν προφανώς στη ζήτηση από ένα ευρύτερο και οικονομικά ασθενέστερο αναγνωστικό κοινό) έως και τον 17ο αιώνα, και ήταν εκείνη η οποία συνετέλεσε στην αξιοποίηση των οβιδιανών μύθων στο ιταλικό θέατρο.⁴³²

Στο πλαίσιο της προτίμησης αυτήν την εποχή στις ελεύθερες διασκευές έναντι των πιστών μεταφράσεων, η μεταγενέστερη χρονικά μετάφραση του Fabio Maretta, που παρέμενε πιστή στο λατινικό πρωτότυπο, απορρίπτοντας τις ελεύθερες διασκευές των Dolce και Anguillara που πρόδιδαν, κατά τον Maretta, τον μεγάλο κλασικό συγγραφέα, είχε την ίδια τύχη με τη μεταφραστική απόπειρα του Agostini.

Ήταν τέτοια η διάδοση και η επιτυχία του έργου του Anguillara, που ήταν προνόμιο να το κατέχει κανείς, ένδειξη αρετής και μόρφωσης απαραίτητης για τους νέους, όπως υποδεικνύει μια αναφορά σε ιντερμέδιο του 17ου αιώνα: στο τρίτο μη θεαματικό ιντερμέδιο της κωμωδίας του Camillo Scaligero *Il furto amoroso* (Βενετία 1613), ένα από τα πρόσωπα της κωμωδίας τραγουδά στην αγαπημένη του· ανάμεσα στις σπουδές και τα αναγνώσματά του αναφέρει και τον Anguillara:

Duralise mie bella
ascolta un poc' una canzon novella,
ch' al to Dottor Petroni vol cantar,
e con al chitarrin la vol sunar.
Mi son adottorade

Ariosto, con gli argomenti di M. Gio. Andrea dell'Anguillara, et con l'allegorie di M. Gioseffe Horologgio, Vinegia, per Gio. Varisco e compagni, 1563).

430 Αυτό δεν αφορά μόνο τον Οβίδιο αλλά και άλλους κλασικούς συγγραφείς, για παράδειγμα τον Βιργίλιο και το έπος του *Αινειάδα*. Βλ. B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte*, σ. 125-143 (κεφ. 6: «Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento»).

431 B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 273. Βλ. παρακάτω κεφ. 2.7. Βλ. επίσης D. Javitch, «The Influence of the “Orlando furioso” on Ovid’s “Metamorphoseon” in Italian», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 11 (1981) 1-21.

432 Στη μετάφραση του Anguillara ήταν βασισμένα τα πρώτα μελοδράματα, η *Dafne* (1594), η *Euridice* (1600) και η *Arianna* (1608) του Ottavio Rinuccini, καθώς και το *Il rapimento di Cefalo* (1600) του Gabriello Chiabrera· βλ. P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 10-11, 24. – Οι τελευταίες μεταφράσεις οι επηρεασμένες από τον Anguillara χρονολογούνται στα μέσα του 19ου αιώνα, όπως σημειώνει ο Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 280.

in t' una terra dentr' una Cittade,
 es ho tegnù tre bott' conclusion
 e sempr' con unor del mie Saion.
 A Padova e in Bulogna
 cinqu' ann ho liett' senz' haver vergogna
 es ho Aristotl' tutt' in tel cervell'
 l' Anguillara al Zerlin senz' al Iavell'
 siche Duralisina
 a vuoi ti sippi la mia fandesina
 es t' port' un bel sunett' ch' m' fu dunà
 la quinta botra cham' adutturà.⁴³³

Εμφανείς είναι οι οβιδιανές ρίζες ορισμένων επεισοδίων του *Orlando furioso* του Ariosto και της *Gerusalemme liberata* του Tasso, ο οποίος επηρεάστηκε από το οβιδιανό έπος μέσω του *Orlando furioso*, που άσκησε με τη σειρά του επίδραση στο τασσιανό έπος, ιδίως δε στο 16ο άσμα, με επιρροή και του Anguillara. Ο τελευταίος είχε άλλωστε συντάξει τις περιλήψεις των ασμάτων του *Orlando furioso* και μάλιστα τις πωλούσε ο ίδιος, κατά τη μαρτυρία του Torquato Tasso.⁴³⁴ Οι διακειμενικές αυτές συγγένειες είχαν επισημανθεί ήδη και από τους σύγχρονους σχολιαστές των κειμένων, όπως ήταν για παράδειγμα ο Giuseppe Orologgi, του οποίου τα σχόλια προστέθηκαν στη διασκευή του Anguillara το 1563, δύο χρόνια δηλαδή ύστερα από την πρώτη έκδοση, είτε από τους ίδιους τους ποιητές, όπως ο Tasso σε παραγματείες του.⁴³⁵

433 Camillo Scaliggeri, *Il furto amoroso*, Βενετία 1613/Brescia 1622 (η νέα αυτή έκδοση περιλαμβάνει τα ιντερμέδια, και αφιέρωση του τυπογράφου στον Giovanni Battista Bianchi).

434 Ferdinando Taviani – Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, σ. 356. (*L'Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, con gli argomenti di M. Gio. Andrea dell'Anguillara, eto con l'allegorie di M. Gioseppe Horologgio*, Βενετία 1563 και *Nuovi argomenti fatti da M. Giovan Andrea dell'Anguillara sopra Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*, Φλωρεντία 1570.)

435 Για την επίδραση του Οβιδίου στον Tasso, βλ. Antonio La Penna, «Aspetti della presenza di Ovidio nella *Gerusalemme liberata*», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, σ. 293-321 (και διευρυμένη μορφή του άρθρου = «Aspetti della presenza di Ovidio nella *Gerusalemme Liberata*», *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, 9.1 [1993] 43-55· βλ. Gino Tellini, *Filologia e storiografia da Tasso al Novecento*, [Lecture di Pensiero e d'Arte, 83], Ρώμη: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, σ. 6 σημ. 4], σ. 293-295)· Francesco Ferretti, «“Naturae ludentis opus”. Le *Metamorfosi* di Ovidio nella *Gerusalemme liberata*», στο Anselmi – Guerra, *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 165-200· S. Lenzi, «Ovidio in Tasso (a proposito delle coppie Scilla-Minosse ed Erminia-Tancredi)», στον τόμο *Percorsi della memoria II*, a cura di Maria-Pace Pieri, Φλωρεντία: Polistampa, 2004, σ. 25-36. Επίσης την παλαιά πια μελέτη V. Vivaldi, *Sulle fonti della Gerusalemme liberata*, Catanzaro 1893. Την οφειλή του στον Ρωμαίο συγγραφέα εκφράζει ο ίδιος ο Tasso στην *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»* (βλ. το κείμενο στον τόμο E. Mazzali (επιμ.), *Torquato Tasso, Scritti sull'arte poetica*, Μιλάνο-Νάπολη-Τορίνο: Einaudi-Ricciardi, 1977, και εμμέσως στο κείμενό του *Allegoria della Gerusalemme liberata* το 1576, μετά τη σύνοδο του Τρέντο δηλ., για να υπερασπίσει τα κύρια συστατικά του έπους, τους έρωτες και τις μαγικές πράξεις (Ferretti, ό.π., σ. 193). Βλ. επίσης την έκδοση: *Il Goffredo, ovvero la Gierusalemme liberata del Tasso, col commento del Beni* [...], Πάντοβα

Διασκευασμένα σε τρία ιντερμέδια απαντούν κατά τον 17ο αιώνα δύο από τα οβιδιανής έμπνευσης επεισόδια του *Orlando furioso*, η ιστορία της Angelica και του Ruggiero⁴³⁶ και επεισόδιο από την ιστορία της Bradamante και του Ruggiero που περιλαμβάνεται στο 13ο άσμα του έπους.⁴³⁷ Επίσης τα επεισόδια της Angelica και του Medoro καθώς και της Bradamante και του Ruggiero διασκευάστηκαν κατά τα μέσα του 17ου αιώνα σε μελοδράματα,⁴³⁸ ένα από τα οποία γράφτηκε εξ αρχής ως εμβόλιμο θεατρικό κείμενο.⁴³⁹

Ειδικά στην *Gerusalemme liberata* υπάρχει σε αρκετά σημεία το στοιχείο της μεταμόρφωσης: κύριο ρόλο έχει η μεταμόρφωση του φυσικού τοπίου, ενώ την υφίστανται κυρίως τα όντα του Κάτω κόσμου. Η Armida, παραδείγματος χάριν, πανίσχυρη κατα-

1616. Οβιδιανές απηχήσεις των *Μεταμορφώσεων* εντοπίζονται και στον *Rinaldo* του Tasso: το επεισόδιο VII 26-41 βασίζεται στο μύθο του Κέφαλου και της Πρόκριδος (*Μεταμορφώσεις*, βιβλίο 7ο, στ. 663-865 [ο Tasso αντλεί από τον στ. 794 κ.ε.]· το επεισόδιο αφηγείται ο Οβίδιος και στο *Arts amatoria* 3,83-745), βλ. La Penna, ό.π., σ. 317· σύμφωνα με τον Francesco Ferretti, ό.π., σ. 190 σημ. 51, απηχήσεις ανιχνεύονται και από το πρώτο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*.

436 Το επεισόδιο της Angelica και του Ruggiero διασκευάστηκε και παίχτηκε ως ιντερμέδιο –τέταρτο κατά σειρά– στη διάρκεια παράστασης του ποιμενικού δράματος του Filippo Mengarelli *La Parinda* (Βενετία 1618). Το ίδιο επεισόδιο παρουσιάζεται και στο τρίτο ιντερμέδιο παράστασης της ποιμενικής τραγικωμωδίας του Silvestro Branchi *L'amorosa innocenza* (Μπολόνια 1623).

437 Το πρώτο από τα πέντε ιντερμέδια που παίχτηκαν στην Πάρμα το 1628 με τον *Aminta* του Tasso επ' ευκαιρία άφιξης της πριγκίπισσας Μαργαρίτας των Μεδίκων στην πόλη βασιζόταν στον *Orlando furioso: Intermedii recitati in musica dalle più eccellenti voci del nostro secolo in uno de superbissimi teatri di Parma fabricato dall'Heroica Magnificenza del S.mo Duca Odoardo Farnese per honorar l'arivo dela Ser.ma Principessa Margherita di Toscana sua consorte. Opera dell'Ill.mo Signore Don Ascanio Pio di Savoia. Parma, Teatro Ducale, 1628, arrivo in città di Margherita de' Medici moglie di Odoardo Farnese*, Πάρμα 1629.

438 Το κριτήριο επιλογής χαρακτήρων και υποθέσεων για τα λιμπρέτα, από τα σύγχρονα λογοτεχνικά έργα όπως ο *Orlando furioso* αντί για εκείνα της αρχαιότητας όπως οι οβιδιανές *Μεταμορφώσεις*, αποτυπώνεται σε απόσπασμα του κειμένου του συγγραφέα G. Chiabrera (1552-1638) *Vita* (πρωτοτυπώθηκε μαζί με το ποιητικό και πεζογραφικό του έργο στη Νάπολη το 1831): «Si diede ancora a far vedere se i personaggi della tragedia più si acconciassero al popolo, tolti da' poemi volgari e noti, che i tolti dalle scritture antiche, e mise Angelica esposta all'orca in Ebuda quasi a fronte di Andromeda». Βλ. στο P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 44.

439 Το τετράπρακτο μελόδραμα του Prospero Bonarelli από την Ανκόνα με τίτλο *La pazzia d'Orlando* (Βενετία 1635) διασκευάζει την ιστορία της Angelica που, απορρίπτοντας τον έρωτα πολλών πριγκίπων και ιπποτών, ερωτεύεται τον Medoro, κάτι που οδηγεί τον Orlando σε παραφροσύνη, πρόσκαιρα όμως αφού σύντομα συνέρχεται και επιστρέφει στην ηρωική δράση του. Το μελόδραμα γράφτηκε εξ αρχής προκειμένου να χρησιμοποιηθεί ως παρέμβλητο θέαμα σε θεατρική παράσταση: Prospero Bonarelli della Rovere, *La pazzia d'Orlando. Opera recitativa in Musica, e per far Intermedj* (Βενετία 1635/Ανκόνα 1647). Στην έκδοση παρατίθεται η υπόθεση του μελοδράματος με την επισήμανση ότι πρόκειται για διασκευή του αριόστειου επεισοδίου: «Angelica Figliula del Rè del' Cattai, avendo sprezzato l'Amor d'infiniti gran' Principi e Cavallieri, e particolarmente di Orlando, s'innamora alla fine di Medoro, Paggio del' Rè Dardinello, donandogli se medesima, e il suo Regno, di che per dolore è gelosia Orlando impazzi ma per mezzo d'Astolfo raquistò il senno, e dolendosi del suo passato errore, à l'usate sue gloriosissime imprese torno. La favola è tutta dell' Ariosto, variata pero e introdotta à senno dell' autore.». Στο αριόστιο έπος βασίζεται και η υπόθεση του μελοδράματος του Pietro Paolo Bissari *La Bradamante* (Βενετία 1650), που πραγματεύεται τις προσπάθειες της μάγισσας και (της σκιάς) του Merlino να κατορθώσουν ώστε να γίνει ο γάμος της Bradamante με τον Ruggiero, προσπάθειες που εμποδίζει ο μάγος Atlante.

χθόνια δύναμη που κατέχει τη γνώση της ερωτικής μαγείας, σκλάβα του έρωτά της, μεταμορφώνεται σε μια εγκαταλειμμένη και προδομένη ερωμένη που καταφεύγει στην επίκληση των δυνάμεων του Κάτω κόσμου για να εκδικηθεί τον εραστή που την ταπεινώσε.⁴⁴⁰ Αλλά και οι χριστιανοί ήρωες υφίστανται πρόσκαιρα μεταμόρφωση της ανθρώπινης φύσης τους από την ίδια μάγισσα.⁴⁴¹ Στην περίπτωση του Rinaldo, η μεταμόρφωση πραγματοποιείται σε ηθικό επίπεδο, στον ψυχικό κόσμο του ήρωα.⁴⁴² Παρόμοια μεταμόρφωση είναι και αυτή της μουσουλμάνας (εξισλαμισμένης χριστιανής) πολεμίστριας Clorinda, η οποία βαφτίζεται χριστιανή προτού πεθάνει, ενώ οι περιπέτειες της μουσουλμάνας Erminia αρχίζουν όταν η τελευταία αποφασίζει να μεταμφιεστεί (να “μεταμορφωθεί”) φορώντας την πανοπλία της Clorinda. Η θεατρική ζωή της *Gerusalemme liberata* χρονολογείται είκοσι περίπου χρόνια μετά την πρώτη έκδοσή της, και εντάσσεται στο πλαίσιο των αλλαγών που είχαν εντωμεταξύ συντελεστεί στο ιταλικό θέατρο κατά τα τέλη του 16ου αιώνα. Τα στοιχεία εκείνα που μπορούσε να αξιοποιηθούν ήταν α) οι εναλλαγές πολεμικών και ερωτικών σκηνών, και άρα ηρωικές πράξεις αλλά και έκφραση έντονων παθών, β) η σύγκρουση μεταξύ Δύσης και Ανατολής (και κατ’ επέκταση μεταξύ χριστιανισμού και Ισλάμ), που έδινε την ευκαιρία για την παρουσίαση των δημοφιλών τότε θαμάτων ιπποτικών συγκρούσεων, αλλά και σύγκρουσης Θεού και δυνάμεων της Κόλασης, καθώς και υπερφυσικών ενεργειών που οφείλονται είτε στη φυλακτήρια είτε στη βλαπτική μαγεία. Ωστόσο, το έπος δεν διασκευάστηκε ολόκληρο για τη σκηνή, αφού τα επεισόδια από τα οποία απαρτίζεται είναι διαφορετικά μεταξύ τους και διαδραματίζονται σε διαφορετικό χρόνο και τόπο, ενώ πολλά από αυτά θα ήταν αδύνατον από τεχνικής πλευράς να προσαρμοστούν στη σκηνή. Λόγω της διάστασης ανάμεσα στην αφηγηματική και τη δραματική τεχνική, οι δραματουργοί επέλεξαν να διασκευάσουν ένα συνήθως από τα επεισόδια του έπους, κυρίως βέβαια τις ερωτικές ιστορίες, που είχαν τη μορφή ερωτικών μυθιστοριών. Όπως έχει εύστοχα παρατηρηθεί, η μουσικοθεατρική ιστορία της *Gerusalemme liberata* είναι η ιστορία μιας

440 Η Armida παρουσιάζει όμοια χαρακτηριστικά με τη σαγηνευτική νύμφη και μάγισσα Κίρκη, που και εκείνη καταφεύγει στη χρήση βλαπτικής μαγείας για να εκδικηθεί τον εραστή της. Και οι δύο ήταν κατάλληλοι χαρακτήρες να αξιοποιηθούν ως ηρωίδες ερωτικών μελοδραμάτων. Για τη σύγκριση Armida και Κίρκης βλ. Bruno Capaci, «Le metamorfosi della strega», στο Anselmi – Guerra, *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 202-213. Για τη σχέση της Armida με την ομηρική Καλυψώ, όσον αφορά όμως μόνο την παραμονή των εραστών, του Rinaldo και του Οδυσσέα αντίστοιχα, στις Νήσους των Μακάρων και όχι την ψυχολογία των νυμφών αυτών, αφού η Καλυψώ βοήθησε τον ομηρικό ήρωα, βλ. τη μελέτη του Raffaele Ruggiero, «Fra errore di fortuna e arte del vero. Rinaldo ed Armida nel sistema letterario della Liberata», *Schede Umanistiche*, 17/1 (2003) 67-97· την παραπομπή οφείλω στο Bruno Capaci, «Le metamorfosi della strega», στο Anselmi – Guerra, ό.π., σ. 208-209.

441 Οι αιχμάλωτοι σταυροφόροι μεταμορφώνονται από την Armida σε ψάρια: *Gerusalemme liberata* 10.66 (αφήγηση του Guglielmo, γιου του βασιλιά της Αγγλίας)· μεταμόρφωση εμπνευσμένη από τις *Μεταμορφώσεις* 3.670-682.

442 Στα βενετικά μελοδράματα μετά τα μέσα του 17ου αιώνα προβάλλονται ήρωες κατά το πρότυπο του Rinaldo, οι οποίοι ενδίδουν στον έρωτα γυναίκας από το στρατόπεδο του εχθρού, χάνοντας την ανδρεία και τη λογική, αλλά τελικά δαμάζουν το πάθος τους και διακρίνονται στο πεδίο της μάχης: βλ. P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 188 κ.ε.

«αποσύνθεσης».⁴⁴³ Οι περισσότερες θεατρικές διασκευές των επεισοδίων της Armida και του Rinaldo, της Erminia, του Tancredi και της μονομαχίας του με την Clorinda, καθώς και της Sofronia και του Olindo, που εμφανίστηκαν στις δύο πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα, ανήκουν στο είδος του ιντερμεδίου.⁴⁴⁴ Στις άλλες διασκευές,⁴⁴⁵ συγκαταλέγονται favole sceniche,⁴⁴⁶ όπως επίσης και μελοδράματα.⁴⁴⁷

Κατά τον 17ο αιώνα, μύθοι από τις Μεταμορφώσεις και επεισόδια από τον *Orlando furioso* και την *Gerusalemme liberata* συνδυάζονται σε ομάδες ιντερμεδίων.⁴⁴⁸ Για παρά-

443 Βλ. τη χρησιμότητα μελέτη της Ilaria Gallinaro, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della «Liberata» nei secoli XVII-XIX*, Μιλάνο 1994.

444 Πρόκειται κατά χρονολογική σειρά για: (1) τα πέντε ιντερμέδια του Βερονέζου Bartolommeo Tortoletti με τίτλο *Intramezzi d'Erminia* (α' έκδ. Βερόνα 1612· β' έκδ. Βενετία 1629 [ιντερμέδια αφιερωμένα από τον αδελφό του συγγραφέα, τον Agostino Tortoletti, στην Accademia Filarmonica]), (2) τα τρία ιντερμέδια του Γενουάτη Tobia de Ferrari με τίτλο *Sofronia* (Βενετία 1615· στο προλογικό σημείωμα προς τον αναγνώστη, ο συγγραφέας προανήγγελλε την επικείμενη θεατρική διασκευή των επεισοδίων της Erminia και της Armida: «...Hor havend'io, già un pezzo fà cavato, ... la presente Sofronia dalla Gerusalemme Liberata del Sig. Torquato Tasso, ... et in questi intermedij da me ridotta... Accettatela, aggradendo questa mia prima, benché piccola fatica, e con felici auspici aspettate fra poco Erminia, che forse anco fie nel medemmo corso seguitata da Armida.», ό.π., σ. 5-6), (3) τα πέντε ιντερμέδια που έγραψε ο ίδιος συγγραφέας με τίτλο *De' successi di Erminia* (Βενετία 1615. Στο προλογικό σημείωμα προς τον αναγνώστη ο Ferrari αναφέρει: «Eccovi la promessa Erminia che seguendo l'orme dell'ardita Sofronia da stanze regali in scena si conduce; Hor io non so se così leggiadra, e bella comparirà nel Tragico Coturno, quanto nell'Heroico manto;» (σ. 5) και αναφέρει τον λόγο για τον οποίο επέλεξε να διασκευάσει το συγκεκριμένο επεισόδιο: «Gl'Intramezzi furono inventati per sollevare alquanto gli spettatori dalla noia, che può recare il continuato filo della Tragedia, o della Comedia. E perché possano eccitar gli animi alla maraviglia, vi è stata per lo più introdotta la machina. Quando questi d'Erminia furono tratti dalla Gerusalemme del Signor Torquato Tasso, il luogo, dove s'havessero à rappresentare, non era capace di machina; onde convenne far scelta d'argomento, che non uscisse di piana tera, e con tutto ciò non dispiacquero.», (4) το ιντερμέδιο του Orazio Persio από τη Matera με τίτλο *Armida infuriata* (Νάπολη 1629· τυπώθηκε σε αυτοτελή έκδοση ενώ προσδιορίζεται ως «Intermedio secondo»· (5) το δράμα του Francesco Sbarra *Erminia* (Λούκα 1643) που παίχτηκε παρέμβλητο και εξ ολοκλήρου μελοποιημένο με την τραγικωμωδία του ίδιου με τίτλο *Clearte*· (6) τα ιντερμέδια του Pietro Lodovico Gamberini με τίτλο *L'Erminia del Tasso intermedii per musica recitativa* (Λιβόρνο 1654). Τέλος, (7) τα ιντερμέδια που συνόδευαν το μελόδραμα των Gio. Aleardo Pisani και Gio. Andrea Spinola *Ariodante* (Γένοβα 1655) είχαν θέμα παρμένο από το έπος του Tasso, τα μάγια του Ismen.

445 Σημειώνω εδώ ότι ένα ποιμενικό δράμα, με τίτλο *L'Erminia, favola boschereccia di Cataldo Antonio Mannarino*, In Venetia 1610, δεν βασίζεται στην *Gerusalemme liberata*.

446 Πρόκειται για τα έργα του Giovanni Villifranchi *Gl'amori d'Armida* (Βενετία 1600), *La fuga d'Erminia del signor Torquato Tasso ridotta in favola scenica* (Βενετία 1600), και *La Sofronia* (Βενετία 1603), που είναι και οι πρώτες θεατρικές διασκευές του έπους.

447 Βλ. παρακάτω σημ. 451. Εκτός από την Ιταλία, μελοδράματα με θέματα παρμένα από την *Gerusalemme liberata* απαντούν επίσης στη Μεγάλη Βρετανία (π.χ. John Dennis, *The tragedy of Rinaldo and Armida* [1698]), τη Γαλλία, την Ισπανία και την Αυστρία. Κατάλογο μουσικών δραμάτων με θέμα επεισόδια του τασσιανού έπους, βλ. στο [Angelo Solerti], *Gerusalemme Liberata. Poema eroico di Torquato Tasso. Edizione critica sui manoscritti e le antiche stampe a cura di A. Solerti*, Φλωρεντία, 3 τόμοι, 1896, σ. 138-140.

448 Ας σημειωθεί εδώ και ένα χορόδραμα που έλαβε χώρα στην Αυλή της Φλωρεντίας τον Φεβρουάριο του 1614, με αφορμή εορτασμό βάπτισης: τα ζευγάρια που εμφανίζονταν, γνωστά από τα έπη του

δειγμα, στο ποιμενικό δράμα του Filippo Mengarelli *La Parinda* (Βενετία 1618), τα δύο πρώτα ιντερμέδια παρουσίαζαν οβιδιανούς μύθους· την ιστορία του Κέφαλου και της Πρόκριδος το πρώτο και την αρπαγή της Ευρώπης το δεύτερο, ενώ το τέταρτο ιντερμέδιο παρουσίαζε το αριόσκειο επεισόδιο της σωτηρίας της Angelica από τον Ruggiero. Επίσης, σε παράσταση της ποιμενικής κωμωδίας του Silvestro Branchi *L'amorosa innocenza*, που πραγματοποιήθηκε στην Μπολόνια το 1623, το πρώτο ιντερμέδιο παρουσίαζε την αρπαγή της Ευρώπης, το τρίτο τη σωτηρία της Angelica και το τέταρτο την αφύπνιση του Rinaldo με τη βοήθεια των δύο χριστιανών ιπποτών.⁴⁴⁹

Από τις αρχές του 17ου αιώνα και ύστερα, τα εν λόγω έπη, και μάλιστα οι ερωτικές ιστορίες που παρουσιάζουν, όπως επίσης και το αφηγηματικό ποίημα του G. B. Marino *Adone*, που βασίζεται στον Οβίδιο, θα αποτελέσουν πηγή και για τους ζωγράφους που ανέλαβαν κατά παραγγελία τον διάκοσμο ηγεμονικών οικημάτων,⁴⁵⁰ αλλά και για τους λιμπρε-

Ariosto και του Tasso, ήταν τα ακόλουθα: Tancredi-Clorinda, Odoardo-Gildippe, Rinaldo-Armida, Zerbino-Isabella, Ruggiero-Bradamante. Βλ. A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte medicea dal 1600 al 1637*, σ. 81. Εδώ να σημειωθεί και η γκιόστρα που πραγματοποιήθηκε στη Φλωρεντία το 1628 στο πλαίσιο του εορτασμού των γάμων της Μαργαρίτας των Μεδίκων και του Odoardo Farnese (εορτασμοί που συνεχίστηκαν στην Πάρμα με την παράσταση του *Aminta*, βλ. σε άλλα σημεία της παρούσας μελέτης), δημιουργία του Andrea Salvadori με τον τίτλο *La disfida d'Ismeno*· στο θέαμα αυτό ο μάγος συνοδευόμενος από δαίμονες ανήγγελλε τη σύγκρουση ιπποτών της Ανατολής και ιπποτών της Δύσης· στο τελευταίο μέρος εμφανιζόταν το ζευγάρι Odoardo-Gildippe –πρότυπο αρετής και ανδρείας– να δίνει συμβολικά δώρα στο περιγικιπικό ζεύγος ώστε να επιτευχθεί η επιδιωκόμενη ταύτισή του με τους ήρωες του έπους. Βλ. A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 139-140.

449 Βλ. και πιο πάνω, σ. 90.

450 Βλ. τις μελέτες: Carlo Ginzburg, «Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento», σ. 133-157. Adriano Mariuz, «Gli amori di Rinaldo e Armida nell'interpretazione di Giambattista Tiepolo», στο L. Borsetto – B. M. da Rif (επιμ.), *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, σ. 211-241· Elena Fumagalli, «Ovidio, Ariosto e Tasso in casa del cardinale Carlo de' Medici», στο Massimiliano Rossi – Fiorella Goffredi Superbi (επιμ.), *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence (Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001)*, τ. II: *Dynasty, Court and Imagery*, Φλωρεντία: Olschki, 2004, σ. 327-339, και Riccardo Spinelli, «Temi edificanti e scelte licenziose nelle decorazioni affrescate della Villa Medici Corsini a Mezzomonte», ό.π., σ. 341-377. Γενικά για την *Gerusalemme liberata* ως πηγή των καλλιτεχνών βλ. επίσης *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Catalogo della Mostra di Ferrara, επιμ. A. Buzzoni, Μπολόνια: Nuova Alfa Editoriale, 1985. Δημοφιλέστερα επεισόδια ήταν εκείνα των Armida-Rinaldo, Erminia, Tancredi, Olindo-Sofronia. Μάλιστα, όπως αναφέρει ο Mariuz, ό.π., σ. 215, το επεισόδιο του ερωτικού ζεύγους Armida και Rinaldo το εικονογραφούσαν οι ζωγράφοι όπως ακριβώς την ερωτική ιστορία ενός ζεύγους γνωστού από τη μυθολογία: της Αφροδίτης και του Άδωνη.

τίστες,⁴⁵¹ τους διοργανωτές κονταροχτυπημάτων,⁴⁵² και για σενάρια της *Commedia dell'arte*.⁴⁵³

Στις ιστορίες των ζευγαριών που διασκευάστηκαν σε παρέμβλητα θεατρικά κείμενα, συγκαταλέγεται επίσης η ιστορία της Διδώς και του Αινεία όπως περιλαμβάνε-

451 Για μελοδράματα (κυρίως βενετικά) με θέματα από τον Οβίδιο, τον Tasso και τον Ariosto, αλλά και από τον Βιργίλιο και τον Τρωικό κύκλο, βλ. Paolo Fabbri, «V. Diffusione dell'opera» και «VI. L'apogeo dell'opera», στο *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, τ. 1, σ. 105 κ.ε.· F. W. Sternfeld, «The Birth of Opera: Ovid, Poliziano and the “lieto fine”», *Analecta Musicologica*, 19 (1979) 30-51· S. Harris, «The Significance of Ovid's *Metamorphoses* in Early Seventeenth-Century Opera», *The Musical Review*, 48 (1988) 12-20· Βλ. επίσης Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, σ. 51 και τη μελέτη του A. Epstein, «*Orlando furioso* and *La Gerusalemme liberata* as set to music during the 16th and 17th centuries», *Notes*, 8 (1950-51) 623-630. Για τις μουσικές διασκευές επεισοδίων της *Gerusalemme liberata* από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα βλ. Lodovico Frati, «Torquato Tasso in musica (Note bibliografiche)», *Rivista Musicale Italiana*, 30 (1923) 389-400· Luigi Longa, «Tasso e la musica», στον τόμο Comitato per la Celebrazione di Torquato Tasso, Ferrara 1954, *Torquato Tasso*, Μιλάνο: Marzorati, 1957, σ. 187-207· Anna Amalie Abert, «Tasso, Guarini e l'opera», (*Nuova*) *Rivista Musicale Italiana*, 4, αρ. 5 (Σεπτ.-Οκτ. 1970) 827-840 (για την *Gerusalemme liberata*, τον *Orlando furioso* και την επίδραση των ποιμενικών δραμάτων *Aminta* και *Pastor fido* στο μελόδραμα)· Beatrice Corrigan, «Tasso's Erminia in the Italian theater of the Seicento», *Renaissance Drama*, 7 (1964) 127-150· Andrea Buzzoni (επιμ.), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Μπολόνια: Nuova Alfa Editoriale, 1985 (στις σ. 153-155 κατάλογος τίτλων μελοδραμάτων με θέματα από την *Gerusalemme liberata*)· Tasso, *la musica, i musicisti*, επιμ. Maria Antonella Balsano – Thomas Walker, Φλωρεντία: Olschki [Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 19], 1988· Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Μπολόνια: Il Mulino, 1993, σ. 50· Paolo Fabbri, «Tasso e la musica», στον τόμο *La ragione e l'arte: Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, (Κατάλογος έκθεσης), επιμ. Giovanni Da Pozzo, σ. 79-80. Ο ίδιος, στη μελέτη του «Tasso e la sua fortuna musicale a Venezia», στον τόμο L. Borsetto – B. M. Da Rif, *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, σ. 251-258 επισημαίνει ότι η αξιοποίηση του τασσιανού έπους στο μουσικό θέατρο της Βενετίας τοποθετείται κυρίως στον 18ο αιώνα, ενώ κατά τον 17ο αιώνα ελάχιστα (πέντε) από τα εκατοντάδες μελοδράματα που ανεβάστηκαν στη Βενετία βασίζονται στο έπος – που αποδίδεται από τον μελετητή στο γεγονός ότι το έπος απηχούσε την προσήλωση του συγγραφέα του στον ρωμαιοκαθολικισμό. Γενικά για τα βενετικά μελοδράματα βλ. F. Testi, *La musica italiana nel Seicento*, τ. 1, σ. 264-361· Maria Teresa Muraro (επιμ.), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Φλωρεντία: Olschki, 1976· Elen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The creation of a genre*, Μπέρκλεϊ: University of California Press, 1991.

452 Βλ. Irene Mamczarz, «Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento», στο Maristella de Panizza Lorch (επιμ.), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Μιλάνο 1980, σ. 425-457 και G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, σ. 191.

453 Βλ. παραδείγματα: F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, σ. 257· K. M. Lea, *Italian Popular Comedy*, σ. 261 με σημ. 6, 322 (*Μεταμορφώσεις*), 21, 137, 197, 332-333 (*Orlando furioso*), 33 (Κρίση του Πάρη), 110, 211 (Tasso), 248· επίσης, K. Richards – L. Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, σ. 91 (*Orlando furioso*)· R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento*, σ. 175-176 και 179-185 (αξιοποίηση επεισοδίων και χαρακτήρων των επών του Tasso και του Ariosto σε έργα της *Commedia dell'arte*, με χρήση επίσης του εντυπωσιακού μέσου της μεταμόρφωσης προσώπων), 237 (τασσιανοί απόηχοι στη σύνθεση ερωτικών μονολόγων). Βλ. επίσης την περίπτωση ενός ηθοποιού της *Commedia dell'arte*, του Alberto Naseli, γνωστού με το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Zan Ganassa, ο οποίος σε παράστασή του στην Ισπανία περιέλαβε τις ιστορίες των Μήδειας-Ιάσονα, Πάρη-Ελένης, Αινεία-Διδώς, Πύραμου-Θίσβης· βλ. Lea, *Italian Popular Comedy*, σ. 260 σημ. 6.

ται στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου,⁴⁵⁴ και διασκευάστηκε σε ένα ιντερμέδιο που παίχτηκε σε ομάδα ιντερμεδίων με κυρίαρχο θέμα τη δύναμη του Έρωτα, ομάδα που περιέχει ένα ιντερμέδιο με θέμα την αριόστεια ιστορία της Bradamante και του Ruggiero, ένα με θέμα την αργοναυτική εκστρατεία και δύο ακόμη μυθολογικά ιντερμέδια.⁴⁵⁵ Όσον αφορά δε το θρυλικό ζευγάρι Πάρη και Ελένης, σε τρία θεατρικά έργα του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα περιέχονται ιντερμέδια με το θέμα της Κρίσης του βασιλόπαιδα και των συνεπειών της.⁴⁵⁶ Το συγκεκριμένο θέμα αξιοποιήθηκε κατεξοχήν σε καθαυτό δράματα και μελοδράματα.⁴⁵⁷

454 Το επεισόδιο της Armida και του Rinaldo στο 16ο άσμα της *Gerusalemme liberata* είναι άλλωστε βασισμένο στο επεισόδιο της Διδώς και του Αινεία, όπως αναφέρει ο Gian Mario Anselmi, «*Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso», στον τόμο *Letteratura italiana. Le Opere*, Vol. secondo: *Dal Cinquecento al Settecento*, Τορίνο: Einaudi, 1993, σ. 647. Βλ. επίσης ως παράδειγμα ταύτισης των ηρώων της *Αινειάδας*, των *Μεταμορφώσεων*, του *Orlando furioso* και της *Gerusalemme liberata* το μελόδραμα του Ottavio Rinuccini *Arriana* (1608): στη σύνθεση του θρήνου της ηρωίδας που είναι εγκαταλειμμένη από τον εραστή της εντοπίζονται επιδράσεις από ανάλογες σκηνές ηρωίδων από τη διασκευή των *Μεταμορφώσεων* του Anguillara, την *Αινειάδα* (Διδώ), και τα έπη του Ariosto (Olimpia) και του Tasso (Armida): P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 24.

455 Το επεισόδιο της Διδώς και του Αινεία διαδραματίζεται στο δεύτερο από τα πέντε ιντερμέδια που παίχτηκαν με τον *Aminta* στην Πάρμα το 1628 προς τιμήν της άφιξης της περιγκίπισσας Μαργαρίτας των Μεδίκων στην πόλη: *Intermedii recitati in musica dalle più eccellenti voci del nostro secolo in uno de superbissimi teatri di Parma fabricato dall'Heroica Magnificenza del S.mo Duca Odoardo Farnese per honorar l'arivo dela Ser.ma Principessa Margherita di Toscana sua consorte. Opera dell'Ill. mo Signore Don Ascanio Pio di Savoia. Parma, Teatro Ducale, 1628, arrivo in città di Margherita de' Medici moglie di Odoardo Farnese*, Πάρμα 1629. Βλ. το κείμενο στο A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 438-449.

456 Πρόκειται για το δεύτερο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Bernardino Percivallo *Orsilia* (Φλωρεντία 1589/Μπολόνια 1589), για τα τρία πρώτα ιντερμέδια του ποιμενικού δράματος του Alessandro Dionisio *Amorosi sospiri* (Παλέρμο 1599) και για τα δύο ιντερμέδια της τρίπρακτης τραγικωμωδίας του Angelita Scaramucci *La Stratonica* (Βιτέρμπο 1609).– Το μυθικό ζευγάρι απαντά και σε αποκριάτικο θέαμα (πομπή) στη Φλωρεντία κατά τον 15ο αιώνα, βλ. J. Burckhardt, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, σ. 293. Σημειώνω επίσης ότι το 1550 ο Κρητικός λόγιος Θωμάς Τριβιζάνος μετέφρασε την επιστολή του Πάρη προς την Ελένη από τις οβιδιανές *Ηρωίδες* (έργο που είχε μεταφραστεί πρώτη φορά στα ελληνικά κατά τον 13ο αιώνα από τον Μάξιμο Πλανούδη). βλ. Ηρακλής Εμμ. Καλλέργης, *Ο Κρητικός λόγιος του 16ου αιώνα Θωμάς Τριβιζάνος*, (διδακτορική διατριβή), Αθήνα 1980, σ. 68· του ίδιου, «Ο Οβίδιος στην Κρητική Λογοτεχνία του 16ου και 17ου αιώνα», *Παρουσός*, 31 (Ιούλ.-Δεκ. 1989) 271.

457 Βλ. α) Anello Paulilli, *Il giuditio di Paride*, τραγωδία (Νάπολη 1566), β) του ίδιου, *Il ratto d'Helena*, τραγικωμωδία (Νάπολη 1566), γ) του ίδιου, *L'incendio di Troia*, τραγωδία (Νάπολη 1566), δ) Alessandro Dionisio, *Amorosi sospiri*, ποιμενική εκλογή (Παλέρμο 1599), ε) Donato Porfido Bruno, *Il giuditio di Paride*, ποιμενική εκλογή (Νάπολη 1602), στ) Michelangelo Buonarroti il giovane, *Il giudizio di Paride*, ποιμενική κωμωδία (Φλωρεντία 1608), ζ) Orazio Persiani, *Le nozze di Teti e di Peleo*, μελόδραμα (Βενετία 1639), η) Alessandro Ciccolini, *Il dono del pomo d'oro*, [favola scenica] (Ματσεράτα 1643). Εκτός όμως από τις αναπαραστάσεις του μύθου επί σκηνής, εντοπίζονται και απλές αναφορές σε αυτόν χωρίς να δραματοποιείται: α) στην *Arcadia* του Jacopo Sannazzaro, β) στο δράμα του Giulio Strozzi *La finta pazzo* (Βενετία 1641). Επίσης, Francesco Cini, *L'Argonautica*, παράσταση στον ποταμό Άρνο (Φλωρεντία 1608): Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 51-52.

Εκτός από τις ως άνω ιστορίες, και άλλα θέματα επίσης από τον Αργοναυτικό⁴⁵⁸ και τον Τρωικό κύκλο απαντούν σε ιντερμέδια κατά τον 16ο και 17ο αιώνα.⁴⁵⁹

Οι ήρωες της μυθολογίας, αλλά μαζί και πρόσωπα αλληγορικά, βιβλικά και ιστορικά φαίνεται να είναι τόσο οικεία στο κοινό του θεάτρου, ώστε δεν χρειαζόταν να υπενθυμίζεται η ιστορία του καθενός. Επρόκειτο για τους αγαπημένους πρωταγωνιστές τόσο των αποκριάτικων θεαμάτων όσο και των θεαμάτων προς τιμήν υψηλών προσωπικοτήτων. Για παράδειγμα, ας αναφερθεί το θέαμα που διοργανώθηκε στο Μιλάνο το 1487 προς τιμήν των γάμων του δουκικού ζεύγους Galeazzo Sforza και Ισαβέλλας της Αραγωνίας, στο οποίο εμφανίζονταν να υμνούν και να προσφέρουν δώρα μεταξύ άλλων οι Ιάσωνας και Αργοναύτες, Ερμής, Απόλλωνας, Άρτεμη, Πομόνα και Βερτούμνος, Ορφέας, Αταλάντη και Θησέας, Ίσις, Ελένη, Μήδεια, Πηνελόπη αλλά και τα ιστορικά πρόσωπα Σεμίραμις, Κλεοπάτρα και Αρτεμισία, καθώς και η βιβλική Ιουδήθ.⁴⁶⁰

Πρόκειται για τις ίδιες ιστορίες που πραγματεύονταν και τα δράματα των λαϊκών θεατρικών παραστάσεων της τοσκανικής υπαίθρου (μεταξύ 15ου και 19ου αιώνα), δηλαδή ιστορίες της *Gerusalemme liberata*, του *Orlando furioso*, και της Άλωσης της

458 Βλ. με τίτλο *Argonauti* το δεύτερο και τρίτο ιντερμέδιο της ποιμενικής εκλογής *Armenia* (Μιλάνο 1599), η οποία παραστάθηκε στο θέατρο της Αυλής του Μιλάνου τον Ιούλιο του 1599 επ' ευκαιρία της πανηγυρικής εισόδου της Isabella, συζύγου του αρχιδούκα Αλβέρτου της Αυστρίας (τα άλλα ιντερμέδια της εν λόγω παράστασης είχαν θέματα μυθολογικά, τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης το πρώτο, την αντιπαράθεση Αθηνάς-Ποσειδώνα το τέταρτο, ενώ στο τέλος της παράστασης μουσικοί που υποδύονταν θεότητες κατέβαιναν από τον «ουρανό» μέσα σε σύννεφο). Επίσης, βλ. το (χειρόγραφο σωζόμενο) τέταρτο ιντερμέδιο με τίτλο «Balletto delle Muse e degl'Argonauti» που περιλαμβανόταν σε παράσταση ποιμενικής κωμωδίας που πραγματοποιήθηκε στην Αυλή της Φλωρεντίας το 1626: Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 185-186 με σημ. 1.

459 Βλ. το τέταρτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Βενετού πατρικίου και μέλους Ακαδημίας Francesco Contarini με τίτλο *La finta Fiammetta* (Βενετία 1611): «Abbatimento d'Achille e d'Enea», επεισόδιο παρμένο από την εικοστή (Υ') ραψωδία της *Ιλιάδας*, όπως σημειώνεται από τον συγγραφέα. Επίσης, βλ. το πρώτο ιντερμέδιο του δράματος του Sebastiano Martini *Alcina* (favola marittima regia, Φερράρα 1609) όπου οι αλληγορικές μορφές Dispregio amoroso και Ira amorosa συζητούν για την αιτία που προκάλεσε τον πόλεμο εκείνο.

460 Βλ. G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 20-22. Συμπληρώνω εδώ ότι και στις θρησκευτικές εορτές παρατηρείται μείξη των βιβλικών και των μυθολογικών ή ιστορικών ηρώων. Όπως, για παράδειγμα, σε μια θρησκευτική εορτή στη Νάπολη κατά τον 16ο αιώνα, όπου χρησιμοποιήθηκαν ζωγραφικές αναπαραστάσεις γνωστών μυθολογικών ιστοριών όπως του Ορφέα, του Νάρκισσου, της Αφροδίτης και του Άρη, και του Πύραμου και της Θίσβης, ιστορικών όπως της Ρωμαίας Λουκρητίας, της Αρτεμισίας και της Κλεοπάτρας, και βιβλικών όπως των Ιουδήθ, Εσθήρ, Σαμψών κλπ. Βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 178 (σημ. 2).

Τροίας με βάση τις διηγήσεις του Δίκτη, του Δάρητα και του Benoît de Sainte-Maure,⁴⁶¹ καθώς και η αντιπαράθεση μεταξύ χριστιανών και μουσουλμάνων.⁴⁶²

Η ανάπτυξη και η δημοτικότητα των ιντερμεδίων συμπίπτει επίσης στην Ιταλία με την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης και τη χρήση του θεάτρου ως ηθικοπλαστικού μέσου.⁴⁶³ Πράγματι, τα παρέμβλητα δράματα παρουσίαζαν πρότυπα συμπεριφοράς προς μίμηση ή προς αποφυγήν. Όπως αναφέρει ο συντάκτης της περιγραφής της παράστασης του δράματος του Giulio Strozzi *La finta pazza* (Βενετία 1641): «(27v) Se le favole non havessero il senso morale, né gli antichi tanto si sarebbero affaticati di scriverle, né i moderni spenderebbono peggio il tempo che nel udirle, ò leggere. Ha qui voluto il Poeta dimostrare che la sapienza non cessa mai di scoprire i vitij de gli huomini e si serve de i proprij sensi a farne prudenti non che degli esempi in altri accaduti...»⁴⁶⁴ – ακολουθώντας δηλαδή το κλασικό πρότυπο θεάτρου, σύμφωνα με το οποίο ένα θεατρικό έργο έπρεπε να είναι αισθητικά άρτιο και να ψυχαγωγεί, αλλά επίσης και να μορφώνει το κοινό. Εκείνο ωστόσο που κυριάρχησε ήταν ο ψυχαγωγικός χαρακτήρας των ιντερμεδίων και ως καθαυτό ψυχαγωγικά θεάματα έγιναν δημοφιλή και υπέρτερα όλων των άλλων ειδών δράματος. Με αυτό το χαρακτηριστικό πέρασαν και στο θέατρο άλλων ευρωπαϊκών χωρών σαν τη Γερμανία, τη Γαλλία και τη Μεγάλη Βρετανία.⁴⁶⁵

Τα θέματα των κρητικών ιντερμεδίων ανήκουν στις ίδιες λογοτεχνικές πηγές που αξιοποιήθηκαν από τους Ιταλούς δραματουργούς και ποιητές ιντερμεδίων από τα τέλη του 15ου αιώνα ως και τα μέσα του 17ου αιώνα: (α) τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, (β)

461 Σε maggio με τίτλο *L'incendio di Troja*, βασισμένο στην αφήγηση του Δίκτη, παριστανόταν το επεισόδιο της πρεσβείας των Ελλήνων στην Τροία, με σκοπό να πάρουν πίσω την Ελένη, η πρώτη σύγκρουση μεταξύ των αντιπάλων και η τελική καταστροφή με την ακόλουθη φυγή του Αινεία. Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 281. Τα επεισόδια αυτά απαντούν στο δεύτερο ιντερμέδιο του *Στάθη* το πρώτο, καθώς και στο τρίτο και τέταρτο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου*.

462 Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 233 κ.ε., ιδίως 283, 289-290 (όπου αναφέρεται ότι η ιστορία της Ιερουσαλήμ και της Τροίας απαιτούσαν όμοιο σκηνικό.– Βλ. επίσης την περιγραφή ενός τάπητα σε ένα ποίημα του 12ου αιώνα όπου ανάμεσα στις ιστορίες από τη *Γένεση* και τον Τρωικό πόλεμο που εικονογραφούνται αποτυπώνονται επίσης μύθοι από τις *Μεταμορφώσεις*, μεταξύ αυτών οι ιστορίες του Πύραμου και της Θίσβης και του Ορφέα και της Ευρυδίκης· βλ. Giulia Orofino, «Ovidio nel Medioevo: L'iconografia delle *Metamorfosi*», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidianae*, σ. 193.

463 Η Εκκλησία είχε υπό τον άμεσο έλεγχό της το θέατρο της Αυλής –ιερωμένοι ήταν συγγραφείς, όπως π.χ. ο μετέπειτα καρδινάλιος Bernardo Dovizi da Bibbiena, και προστάτες της θεατρικής δραστηριότητας όπως π.χ. μέλη του οίκου των Μεδίκων–, αντιμετώπιζε όμως με ιδιαίτερη προσοχή το θέατρο που παιζόταν σε δημόσιους χώρους. Βλ. σχετικά, K. Richards – L. Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, σ. 235 κ.ε. Σχετικά με τη στάση της Εκκλησίας έναντι του θεάματος και παράθεση τεκμηρίων βλ. κυρίως στη μελέτη του Ferdinando Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca: La fascinazione del teatro*, Ρώμη: Bulzoni, 1969.

464 *Il Cannochiale per la Finta Pazza. Drame dello Strozzi. Dilineato da M.B.C. di G.* In Venetia, per Gio: Battista Surian, 1641.

465 Την επικράτηση του ψυχαγωγικού χαρακτήρα σε σχέση με τον παιδευτικό και προπαγανδιστικό χαρακτήρα τονίζει και ο Αλλαρντάις Νίκολ, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου εικονογραφημένη. Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, μτφρ. Μαρία Οικονόμου, συμπλήρωμα για τη Νεοελληνική Δραματουργία: Μήτσος Λυγίζος, Αθήνα: εκδ. Σμυρνιώτη, [χ.χ.], τ. Β', σ. 57.

την *Gerusalemme liberata*, και (γ) λογοτεχνικά κείμενα που πραγματεύονται επεισόδια του Τρωικού πολέμου. Στη συνέχεια της παρούσας μελέτης επιχειρώ να εξετάσω αναλυτικά τα δεκαοκτώ ιντερμέδια σε σύγκριση με το σύνολο σχεδόν⁴⁶⁶ των ομόθεμων ιντερμεδίων και δραμάτων που γράφτηκαν και τυπώθηκαν στην Ιταλία από τα τέλη του 15ου αιώνα ως και τα μέσα του 17ου αιώνα. Από την παρουσίαση των δεδομένων της έρευνας πιστεύω ότι οδηγούμαστε σε ασφαλέστερα συμπεράσματα τόσο ως προς τις πηγές ή τα πρότυπα των Κρητών δραματουργών όσο και ως προς το πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο εκείνοι έζησαν και δημιούργησαν.

466 Λέω «σχεδόν», παρά την εξαντλητική αποδελτίωση καταλόγων έντυπων εκδόσεων και θεατρικών συλλογών (και μέσω, πλέον, των διαθέσιμων ηλεκτρονικών καταλόγων: <http://www.sbn.it> και http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm) και τη λεπτομερή θεώρηση των σχετικών κειμένων. (Σημειώνω ότι, έως τώρα, μεγάλο μέρος του υλικού που εξέτασα δεν περιλαμβάνεται στις διαδικτυακές ψηφιακές συλλογές, βλ. π.χ. <http://www.opal.unito.it/psixsite/default.aspx>, <http://www.bibliotecaitaliana.it>, <http://www.letteraturaitaliana.net>).

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΗΣ ΕΡΩΦΙΛΗΣ

Οι υποθέσεις των ιντερμεδίων

Πρώτο ιντερμέδιο: Ο μαγεμένος κήπος της Αρμίδας

Ο Δαίμονας απευθύνεται στους συντρόφους του, υπενθυμίζοντάς τους την εξέγερσή τους εναντίον του Θεού, όταν κατοικούσαν στον ουρανό, η οποία είχε ως επακόλουθο την πτώση τους στον σκοτεινό κόσμο της Κόλασης. Ο Γιος του Θεού όμως με τον θάνατο και την ανάστασή του νίκησε τον Άδη και επέστρεψε εν δόξει στον ουρανό. Από εκεί προστατεύει τους χριστιανούς και τώρα τους σταυροφόρους που προσπαθούν να απελευθερώσουν τα Ιεροσόλυμα και τους χριστιανούς κατοίκους τους από τα χέρια των Τούρκων. Ωστόσο εμπόδιο στον αγώνα τους βρίσκεται η μάγισσα Αρμίδα, φίλη των Τούρκων και έμπιστη των δαιμόνων, που με τα μάγια της και την ομορφιά της κατάφερε να ξελογιάσει τον άξιο χριστιανό πολεμιστή Ρινάλδο και να τον κάνει να εγκαταλείψει τη μάχη. Με εντολή της μάγισσας οι δαίμονες φτιάχνουν ένα περιβόλι θαυμαστό που θα χρησιμεύσει ως κρησφύγετο των δύο εραστών, ώστε να είναι αδύνατον να ξαναβρούν τον Ρινάλδο οι συμπολεμιστές του. Οι δαίμονες έπειτα θα μεταμορφωθούν σε θηρία-φύλακες του περιβολιού, σε πουλιά με μαγευτική φωνή και σε θεραπαινίδες του ερωτικού ζευγαριού. Με ένα σύννεφο που κατεβαίνει από τον ουρανό, φτάνουν στον μακρινό εκείνο τόπο ο Ρινάλδος και η Αρμίδα, η οποία τον ξεναγεί στο βασίλειό της όπου θα περάσουν ξέγνοιαστα όλη τους τη ζωή. Αφέντη του βασιλείου της ορίζει τώρα τον Ρινάλδο, κάτι που όμως εκείνος αρνείται καθώς η μόνη του επιθυμία είναι να βρίσκεται κοντά της. Οι δύο εραστές ανταλλάσσουν λόγια αγάπης και φιλιά. Εμφανίζονται οι δαίμονες-θεραπαινίδες: καλωσορίζουν με χαρά την Αρμίδα – που χρειάστηκε να λείψει πολύ καιρό από κοντά τους προκειμένου να κατορθώσει να φέρει μαζί της τον Ρινάλδο· με εντολή της μάγισσας υποδέχονται και προσκυνούν τον Ρινάλδο ως τον νέο τους κύριο, κι εκείνος τις ευχαριστεί για την υποδοχή. Έπειτα, εκτελώντας και πάλι εντολή της μάγισσας, με χορευτικές κινήσεις και με συνοδεία μουσικής και ερωτικού τραγουδιού αφαιρούν την πανοπλία του Ρινάλδου, τον ντύνουν με προκλητική φορεσιά και τον στολίζουν με στεφάνι. Άλλες θεραπαινίδες έρχονται κρατώντας φρούτα, κρασί και νερό που οι δύο ερωτευμένοι γεύονται και πάλι υπό τους ήχους μουσικής και τρα-

γουδιού. Έχει αρχίσει πια να βραδιάζει και όλοι μαζί αποσύρονται χορεύοντας προς την κατοικία της Αρμίδας όπου θα περάσουν τη νύχτα.

Δεύτερο ιντερμέδιο: Η αφύπνιση και απελευθέρωση του Ρινάλδου

Η Τύχη με μορφή γυναίκας έχει φέρει με βάρκα τους χριστιανούς ιππότες Κάρλο και Ουβάλδο στον τόπο όπου κατοικεί η Αρμίδα. Ήταν θέλημα Θεού εκείνοι να βρουν τον Ρινάλδο, να τον βοηθήσουν να συνειδητοποιήσει την επαίσχυντη κατάστασή του και να τον επαναφέρουν στη μάχη. Τους συμβουλεύει να μη φοβηθούν ό,τι κι αν συναντήσουν εκεί, τους δίνει ένα χρυσό ραβδί με το οποίο θα μπορέσουν να εξουδετερώσουν όλα τα ψεύτικα όντα που θα τους φέρουν εμπόδια και τους συνιστά να μην φάνε και να μην πιουν τίποτα απ' όσα θα τους προσφερθούν. Ο Κάρλος παρακαλεί την Τύχη να επιστρέψει στη βάρκα της και της υπόσχεται ότι πριν ακόμη βραδιάσει θα επιστρέψουν φέρνοντας τον Ρινάλδο για να φύγουν έπειτα όλοι μαζί από τον μαγεμένο τόπο. Εκείνη, αφού τους συστήνεται, εξαφανίζεται από μπροστά τους.

Οι δυο ιππότες βρίσκονται πια στον κήπο και ακούγεται ένα τραγούδι που προτρέπει όποιον μπαίνει στον κήπο να αφήσει τις έγνοιες και να αφεθεί στις ερωτικές χαρές. Εμφανίζονται δαιμονικές κορασίδες και προσπαθούν να ξελογιάσουν τους ιππότες. Τους προσκαλούν να ρίξουν τα όπλα, που δεν τους είναι χρήσιμα σε κείνον τον ειρηνικό τόπο, να γίνουν δούλοι του έρωτα και της Αρμίδας, και να γευτούν την ευτυχία του χρυσού αιώνα. Τους καλούν να πιουν νερό απ' την πηγή και τους προσφέρουν μαγεμένα οπωρικά. Δεν καταφέρνουν όμως να εξαπατήσουν τους ιππότες, που τις διατάσσουν να γυρίσουν στον Άδη· εκείνες φεύγουν αλλά έρχονται άλλοι δαίμονες που οι ιππότες τούς διώχνουν και αυτούς τελικά με τα όπλα τους.

Δαίμονες με τη μορφή κορασίδων ετοιμάζουν τώρα την είσοδο του ερωτικού ζευγαριού στον κήπο: στρώνουν ένα χαλί και προσκέφαλα, ραίνουντάς τα με λουλούδια, και εν συνεχεία φεύγουν. Έρχεται το ζευγάρι των ερωτευμένων και η Αρμίδα αναγγέλλει αμέσως στον Ρινάλδο ότι θα τον αφήσει για λίγο μοναχό με την πρόφαση ότι πρέπει να επισκεφθεί μιαν άρρωστη, ετοιμοθάνατη θεραπαινίδα της. Ο Ρινάλδος πέφτει και κοιμάται ενώ ακούγεται ένα ερωτικό τραγούδι με θέμα το ρόδο που παρομοιάζεται με τη νιότη. Είναι τότε η κατάλληλη στιγμή για τον Κάρλο και τον Ουβάλδο να πλησιάσουν και να ξυπνήσουν τον σκλαβωμένο ιππότη. Δυο δαίμονες-θηρία όμως που βγάζουν φωτιά από το στόμα τούς εμποδίζουν. Οι ιππότες συγκρούονται μαζί τους και καθώς είναι αδύνατον να τα εξουδετερώσουν με τα σπαθιά τους, τα σκοτώνουν με το μαγικό ραβδί. Ανεμπόδιστοι πια ξυπνούν τον Ρινάλδο αγγίζοντάς τον με το ίδιο ραβδί, του υπενθυμίζουν τον αγώνα των σταυροφόρων στην Ιερουσαλήμ όπου και πρέπει να επιστρέψει. Ο Ρινάλδος συνειδητοποιώντας την κατάντια του ρίχνει το στεφάνι και σκίζει τη φορεσιά του. Εκστασιασμένος ακόμη από τα ερωτικά θέλγητρα και τα ηδονιστικά παιχνίδια της απατηλής μάγισσας, δοξάζει τον Θεό επειδή αντιλαμβάνεται το αμάρτημά του και ευχαριστεί τους ιππότες που τον βοήθησαν, και όλοι μαζί φεύγουν

γρήγορα φοβούμενοι μήπως τους συναντήσει η Αρμίδα και τους αιχμαλωτίσει πάλι με τα μάγια της. Η Αρμίδα επιστρέφοντας με τη λαχτάρα να συναντήσει και πάλι τον αγαπημένο της βλέπει τα σκοτωμένα θηρία, τα σκισμένα ρούχα και το στεφάνι και αντιλαμβάνεται ότι μια ανώτερη δύναμη εξουδετέρωσε τα μάγια της. Νιώθει προδομένη και ορκίζεται να εκδικηθεί τον άπιστο κι αγάριστο Ρινάλδο. Υπόσχεται το βασίλειό της και τον εαυτό της σε όποιον της φέρει το κεφάλι του Ρινάλδου και καλεί τους δαίμονες, οι οποίοι μετά από διαταγή της καταστρέφουν τον κήπο, την παίρνουν μαζί τους και φεύγουν για να καταδιώξουν τον Ρινάλδο.

Τρίτο ιντερμέδιο: Η πρώτη σύγκρουση μεταξύ σταυροφόρων και μουσουλμάνων

Στο τουρκικό στρατόπεδο, η Αρμίδα παρουσιάζεται στον βασιλιά Σολιμάνο. Καυχιέται για τις πολεμικές της ικανότητες και τονίζει τη συμβολή της στον πόλεμο εναντίον των χριστιανών. Υπενθυμίζει στον βασιλιά ότι είχε αιχμαλωτίσει πάμπολλους Χριστιανούς, τους οποίους όμως απελευθέρωσε ο Ρινάλδος αφού σκότωσε τους στρατιώτες της. Γι' αυτόν το λόγο θέλει να τον εκδικηθεί. Υπόσχεται ως ανταμοιβή τον εαυτό της και τα πλούτη της σε όποιον από τους στρατιώτες του βασιλιά κατορθώσει να της φέρει το κεφάλι του Ρινάλδου. Οι Τούρκοι στρατηγοί Αδράστος και Τισαφέρνος ανταποκρίνονται αμέσως και ανταγωνίζονται για το ποιος θα έχει την τιμή να θανατώσει τον Ρινάλδο. Επεμβαίνει ο βασιλιάς, κι αφού τονίζει τις αρετές της Αρμίδας, δηλώνει ότι θα προσφέρει κι εκείνος επιπλέον αμοιβή σε όποιον σκοτώσει τον Ρινάλδο. Τους θυμίζει πόσες καταστροφές έχει προξενήσει στο στρατόπεδό τους ο ικανός εκείνος πολεμιστής, που πάνω από όλα κατόρθωσε να δαμάσει το δάσος του όρους Σαρών προσφέροντας στους χριστιανούς την απαραίτητη ξυλεία για την κατασκευή πολιορκητικών μηχανών. Επιστρέφουν όλοι μαζί στην Ιερουσαλήμ περιμένοντας την εμφάνιση του εχθρού.

Ο αρχιστράτηγος των σταυροφόρων Γοφρέδος εκφράζει τις ευχαριστίες του στον Ρινάλδο που δάμασε το δάσος και διευκόλυνε την πολιορκία της ιερής πόλης. Με τη βοήθεια του Θεού θα ελευθερώσουν τους χριστιανούς και τον Άγιο Τάφο. Προτείνει λοιπόν να πλησιάσουν τέσσερις πολεμιστές στα τείχη της Ιερουσαλήμ και να προκαλέσουν σε μάχη ισάριθμους Τούρκους. Ο ίδιος και οι υπόλοιποι στρατιώτες θα παρακολουθήσουν τη συμπλοκή από το χριστιανικό στρατόπεδο, έτσι ώστε να μην προκαλέσουν στους Τούρκους υποψίες πως οι χριστιανοί ενεργούν με δόλο. Ο Ρινάλδος και τρεις σύντροφοί του προκαλούν σε μάχη τους Τούρκους. Εκείνοι δείχνουν ότι δέχονται και από την πύλη βγαίνουν τέσσερις Τούρκοι στρατιώτες έτοιμοι να αναμετρηθούν με τους σταυροφόρους. Κατά τη συμπλοκή (με τη μορφή μορέσκας), οι Τούρκοι σκοτώνονται. Ο Ρινάλδος γονατιστός με τους άλλους στρατιώτες ευχαριστεί τον Χριστό για τη νίκη. Αποσύρεται με τους στρατιώτες του στο χριστιανικό στρατόπεδο. Τέσσερις δαίμονες έρχονται και παίρνουν τους σκοτωμένους Τούρκους.

Τέταρτο ιντερμέδιο: Η κατάληψη της Ιερουσαλήμ από τους σταυροφόρους

Έξω από τα τείχη της Ιερουσαλήμ ο Γοφρέδος εμψυχώνει τους στρατιώτες του λέγοντάς τους πως απομένει λίγος κόπος μέχρι την τελική τους νίκη. Ο Ρινάλδος απαντά πως θα φανεί αντάξιός της εμπιστοσύνης του, και μαζί με τους στρατιώτες του προκαλούν και πάλι σε μάχη τους Τούρκους. Τότε από την πύλη των τειχών εμφανίζεται ένας Τούρκος μαντατοφόρος: μεταφέρει την πρόταση του Σολιμάνου να αναμετρηθούν στην τελική μάχη τέσσερις Τούρκοι με τον Ρινάλδο και τους άνδρες του που νίκησαν στον αγώνα που προηγήθηκε· η έκβαση αυτής της μάχης θα καθορίσει και την τύχη της Ιερουσαλήμ· αν νικήσουν πάλι οι χριστιανοί, τότε ο Σολιμάνος θα αναγκαστεί να τους παραδώσει την πόλη· αν όμως νικήσουν οι Τούρκοι, ο Γοφρέδος θα πρέπει να αποχωρήσει αμέσως με τα στρατεύματά του. Η πρόταση γίνεται δεκτή από τον Γοφρέδο, που απευθυνόμενος στον Ρινάλδο εκφράζει την ελπίδα του πως με την ευχή του Χριστού θα νικήσουν και τούτη τη φορά. Αποχωρεί όπως πριν στο χριστιανικό στρατόπεδο απ' όπου θα παρακολουθήσει τον αγώνα των άξιων ανδρών του. Στη μάχη, που διεξάγεται με τη μορφή μορέσκας, οι χριστιανοί νικούν τους Τούρκους, και ο Ρινάλδος δοξάζει το όνομα του Χριστού. Ο Γοφρέδος επαινεί ευχαριστημένος τους ηρωικούς άνδρες του και ο Ρινάλδος αφιερώνει τη νίκη τους σ' αυτόν. Όμως ανησυχεί ο αρχιστράτηγος γιατί οι Τούρκοι καθυστερούν να παραδώσουν την πόλη. Υπό την απειλή των σταυροφόρων ανοίγει τελικά η πύλη και βγαίνει ο Σολιμάνος με τους στρατιώτες του κρατώντας τα κλειδιά της πόλης και του θησαυροφυλακίου του μέσα σ' ένα αργυρό δοχείο. Υποκλινόμενος μπροστά στον Γοφρέδο, του παραδίδει τα κλειδιά και υπενθυμίζοντάς του τη ρευστότητα της ανθρώπινης μοίρας τού ζητά να φερθεί με μεγαλοψυχία απέναντι σ' αυτόν και τους υπηκόους του. Ο Γοφρέδος τού λέει πως είναι ελεύθερος να φύγει με τους υπηκόους του και με τον θησαυρό του. Ο Σολιμάνος τον ευχαριστεί και του ζητά να τον ακολουθήσει για να του παραδώσει την Ιερουσαλήμ. Όλοι μαζί οι σταυροφόροι, μέσα σε κλίμα χαράς, μπαίνουν στην πόλη.

Οι πηγές των ιντερμεδίων

Όπως προαναφέρθηκε στην Εισαγωγή, ήδη από το 1870 έχει υποδειχθεί από τον Conrad Bursian ως πηγή των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* το έπος του Torquato Tasso *Gerusalemme liberata*.¹ Τις αντιστοιχίες του ελληνικού κειμένου με το ιταλικό προσδιόρισαν με ακρίβεια οι κριτικοί εκδότες των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* Στυλιανός

1 Εκδόσεις του οποίου είναι βέβαιο ότι κυκλοφορούσαν στον κύκλο των μορφωμένων κατοίκων της Κρήτης. Βλ. για παράδειγμα την καταγραφή αντιτύπου του έπους στον κατάλογο της βιβλιοθήκης του νομικού Zuan Maria Bevarado (περ. 1590-1638), που περιλαμβάνεται στην απογραφή και εκτίμηση της κινητής περιουσίας του που συντάχθηκε μετά τον θάνατό του στον Χάνδακα: Ε. Λυδάκη, «Νέες αρχαικές μαρτυρίες για την ύπαρξη ιδιωτικών βιβλιοθηκών στον Χάνδακα τον 17ο αιώνα», στον τόμο *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, επιμ. Στ. Κακλαμάνης – Αθ. Μαρκόπουλος – Γ. Μαυρομάτης, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 2000, σ. 439 («Gerusalemme del Tasso, lire 2»).

Αλεξίου και Μάρθα Αποσκίτη το 1992. Σημειώνοντας όμως παράλληλα τις αποκλίσεις του ελληνικού κειμένου από την ιταλική πηγή του στην Εισαγωγή της έκδοσής τους, θεωρούν ότι θα ήταν σημαντικό να ερευνηθεί περαιτέρω και να διαπιστωθεί «αν ο ποιητής των *Ιντερμεδίων* της *Ερωφίλης* ακολουθεί απ' ευθείας και αποκλειστικά την *Gerusalemme liberata* ή έχει υπ' όψη και κάποια ιταλική επιτομή και δραματοποίησή της».² Παρότι τίτλους διασκευών του τασσιανού έπους έχουν αναφέρει μέχρι σήμερα σε δημοσιεύματά τους οι μελετητές που έχουν ασχοληθεί με τα κρητικά ιντερμέδια (V. Pecoraro, R. Bancroft-Marcus, B. Πούχνηρ),³ εντούτοις, όπως αναφέρουν, δεν έχουν οι ίδιοι διαπιστώσει συγγένειες των κειμένων αυτών με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*. Ωστόσο η ενασχόλησή μου με τα κείμενα αυτά με οδηγούν σε διαφορετικά συμπεράσματα σχετικά με τις πηγές που είχε στη διάθεσή του ο δραματικός ποιητής των ιντερμεδίων. Στη συνέχεια θα παρουσιάσω πρώτα τις ομοιότητες και τις βασικές διαφορές που παρατηρούνται ανάμεσα στα ιντερμέδια και τα αντίστοιχα χωρία του έπους και έπειτα θα παραθέσω ανάλογα χωρία από τις ιταλικές διασκευές του έπους ώστε να φανεί ευκρινέστερα ο βαθμός εξάρτησης του Κρητικού ποιητή τόσο από το τασσιανό έπος όσο και από μεταγενέστερες διασκευές του.

*Συγκριτική εξέταση των ιντερμεδίων της Ερωφίλης με την Gerusalemme liberata του Tasso και ομόθεμες έντυπες ιταλικές διασκευές του έπους*⁴

ΓΕΝΙΚΑ

Στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* διαδραματίζεται το επεισόδιο της αιχμαλωσίας του σταυροφόρου Rinaldo από τη μουσουλμάνα μάγισσα Armida και της απελευθέρωσής του από τους ιππότες Carlo και Ubaldo, καθώς και η τελική φάση της κατάκτησης της Ιερουσαλήμ κατά την Α' σταυροφορία, που πραγματεύεται ο Tasso στην *Gerusalemme liberata*. Το έπος αυτό άσκησε μεγάλη επίδραση στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία μετά την οριστική του έκδοση το 1581, και τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* αποτελούν ένα από τα πρώτα δείγματα επίδρασης του έπους του Ιταλού ποιητή στην Ελλάδα αλλά και στην Ευρώπη κατά τον όψιμο 16ο και τον 17ο αιώνα.

Το έπος του Tasso αφηγείται την ιστορία της Α' σταυροφορίας του 1095-1099. Ο ποιητής αφιερώνει το έργο του στον δούκα Αλφόνσο Β' Έστε, με την ευχή ότι ο τελευταίος θα ηγούνταν μιας νέας σταυροφορίας εναντίον της μουσουλμανικής κατοχής της Ιερουσαλήμ. Κεντρικό θέμα είναι οι ενέργειες του διαβόλου να ματαιώσει τους αγώ-

2 Γεωργίου Χορτάτση, *Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου – Μάρθα Αποσκίτη, Αθήνα: στιγμή, 1992, σ. 46.

3 Σημ. του 2011: Βλ. επίσης την πρόσφατη μελέτη του Μ. Πασχάλη, «Η ιδεολογία των Ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάτση», *Κρητικά Χρονικά*, 31 (2011) 163-182.

4 Εδώ θα γίνει λόγος για τις διασκευές της *Gerusalemme liberata* που εκδόθηκαν ή παραστάθηκαν κατά τον 17ο αιώνα, από τις αρχές ως το 1637 κυρίως, έτος της πρώτης έκδοσης της *Ερωφίλης* και των ιντερμεδίων.

νες των σταυροφόρων να κατακτήσουν την Ιερουσαλήμ, έχοντας στην υπηρεσία του τη σαγηνευτική μάγισσα Armida. Ωστόσο, παρά τις ερωτικές περιπέτειες στις οποίες παρεκτρέπονται υπό την επήρεια της μάγισσας που τους αιχμαλωτίζει σ' ένα κάστρο, οι σταυροφόροι κατορθώνουν με επέμβαση του Rinaldo που τους σώζει και υπό την ηγεσία του Goffredo να απελευθερώσουν τον άγιο Τάφο και την πόλη της Ιερουσαλήμ.⁵

Από την έρευνά μου στην ιταλική θεατρική παραγωγή του τέλους του 16ου και του 17ου αιώνα διαπίστωσα ότι οι πρώτες θεατρικές διασκευές του έπους και ειδικότερα του επεισοδίου της Armida εμφανίζονται στις αρχές του 17ου αιώνα,⁶ περίοδο στην οποία ανάγονται επίσης οι απαρχές του μελοδράματος.

Ο πρώτος δραματουργός που συνέγραψε θεατρικές διασκευές επεισοδίων της *Gerusalemme liberata* είναι ο Giovanni Villifranchi από τη Βολτέρρα.⁷ Το 1600 εξέδωσε στη Βενετία τη διασκευή με τίτλο *Gl'amori d'Armida*: πρόκειται για μια «favola scenica» που η δράση της περιστρέφεται γύρω από την αιχμαλωσία του Rinaldo και την απελευθέρωσή του από τους χριστιανούς ιππότες.⁸

Το επεισόδιο της Armida και του Rinaldo και της απελευθέρωσης του τελευταίου αποτελεί το θέμα των δύο από τα πέντε ιντερμέδια που αποδίδονται στον Giovanni Battista Guarini τα οποία προορίζονταν για μια παράσταση της θαλασσινής κωμωδίας *Alceo* του Antonio Ongaro που παίχτηκε στη Φερράρα τέλη του 1612 και εκδόθηκε στην

5 Συνοπτική παρουσίαση της υπόθεσης του έπους παρατίθεται στην έκδοση των Αλεξίου-Αποσκήτη, σ. 57-60.

6 Βλ. επίσης μια giostra με τίτλο *Rinaldo e il Tasso*, δημιουργία του Ottavio Rinuccini, που έλαβε χώρα στη Φλωρεντία το 1586 στο πλαίσιο των εορτασμών για τους γάμους του Cesare d'Este και της Virginia de' Medici, στο A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 2, σ. 5-14, καθώς και ένα αποσπασματικά σωζόμενο «ballo», επίσης του Ottavio Rinuccini, με τίτλο *Armida* και πρωταγωνιστές την ομώνυμη μάγισσα και τους Tisaferno και Adrasto, στο Solerti, ό.π., σ. 323-324.

7 Βλ. μια συμπληρωματική πληροφορία στη σ. 219 σημ. 91.

8 Η έκδοση περιέχει άλλες δύο διασκευές: α) την ιστορία της μουσουλμάνας πριγκίπισσας Erminia ανάμεσα στους βοσκούς που περιλαμβάνεται στο 7ο άσμα του τασσιανού έπους, και β) το επεισόδιο του Leone και του Ruggiero και του γάμου του τελευταίου με την Bradamante από το 45ο άσμα του *Orlando furioso*. Ο πλήρης τίτλος της έκδοσης είναι: *Gl'amori d'Armida, La fuga d'Erminia del Signor Torquato Tasso. La cortesia di Leone à Ruggiero del Sig. Lodovico Ariosto. Ridotti in Favola Scenica da Giovanni Villifranchi Volterrano. A' Molti Illustri Signori il Signor Marcello & il Signor Ascanio Agostini*, In Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti, 1600. Πρόκειται για διασκευές που ο ποιητής τις επεξεργαζόταν παράλληλα, βλ. παρακάτω.

Την ίδια χρονιά εκδόθηκε επίσης μία κωμωδία του G. B. Calderari με το όνομα της μουσουλμάνας μάγισσας στον τίτλο: *Armida. Comedia nova. Dell'Ill.mo Sig. Gio. Battista Calderari Vicentino, Cavalier Hierosolimitano. Dedicata all'Illustriss.mo Sig.r Marchese di Scandiano*, In Venetia, Presso Orlando Zara, MDC. Ωστόσο η υπόθεση δεν έχει καμία σχέση με το έπος του Tasso (από την Γ' πράξη, σκηνή 11, και εξής, φ. 39ν, η υπηρέτρια Chiaretta εμφανίζεται «con habito finto mostrando di esser Armida» και τροφοδοτείται η πλοκή με ψεύδη, συγχύσεις κλπ.). Ανεξάρτητη από την υπόθεση της *Gerusalemme liberata* είναι και η τραγωδία του Lodovico Aleardi *Armida* που εκδόθηκε στη Βιτσέντσα το 1607: το όνομα της μάγισσας λειτουργούσε συμβολικά για τη συμπεριφορά της άπιστης πρωταγωνίστριας (*Armida. Tragedia*, In Vicenza, per Pietro Greco, 1607).

ίδια πόλη δύο χρόνια αργότερα με παράθεση και της περιγραφής της παράστασης των ιντερμεδίων αλλά και της αλληγορικής σημασίας τους.⁹

Στη διάρκεια του Καρναβαλιού του 1615 παραστάθηκε στην τοσκανική πόλη Camaiore το τετράπρακτο έργο του Ottavio Orsucci *Rinaldo e Armida*, που είχε τη μορφή ιντερμεδίων περισσότερο παρά μελοδράματος.¹⁰

Το επεισόδιο της άφιξης των ιπποτών Carlo και Ubaldo στον κήπο της Armida αποτελεί επίσης το θέμα του τελευταίου από τα τέσσερα ιντερμέδια του ποιμενικού δράματος του Silvestro Branchi *L'amorosa innocenza* που εκδόθηκε στην Μπολόνια το 1623.¹¹

Τα κυριότερα επεισόδια του έπουςπραγματεύτηκε ο Cesare Abelli στην τραγωδία του *Gierusalemme liberata* που εκδόθηκε στην Μπολόνια –γενέτειρα του ποιητή– το 1626,¹² το 1629 εκδόθηκε στη Νάπολη το ιντερμέδιο του Orazio (Horatio) Persio με τίτλο *Armida infuriata*, με θέμα και πάλι την απελευθέρωση του Rinaldo με τη βοήθεια των χριστιανών ιπποτών και την αντίδραση της περίφημης μάγισσας,¹³ και την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε στο Ορβιέτο το τρίπρακτο μουσικό ποιμενικό δράμα του Francesco

9 *L'Alceo. Favola pescatoria d'Antonio Ongaro, fatta recitare in Ferrara dall'Ill.mo S. Enzo Bentivogli mentre la seconda volta era Principe dell'Accademia degl'Intrepidi, con gl'Intramezzi del Sig. Cavalier Batista Guarini. Descritti, e dichiarati dall'Arsiccio Accademico Ricreduto. Aggiuntici appresso alcuni Discorsi del medesimo Arsiccio sopra ciascheduno Intramezzo. Dedicati all'Ill.mo & Rev.mo Sig. Cardinal Serra*, In Ferrara, per Vitt. Bald. Stamp. Cam., 1614. Πρόκειται για μια μέτρια κωμωδία που ονομάστηκε περιπαικτικά «Aminta bagnato», καθώς μιμούνταν το ομώνυμο ποιμενικό δράμα του Tasso, με τη διαφορά ότι οι βοσκοί είχαν μετατραπεί σε ψαράδες και η σκηνή από βουκολική σε θαλασσίνη. Πρωτοεκδόθηκε στη Ρώμη το 1581 και έκτοτε σημείωσε αρκετές επανεκδόσεις. Τα ιντερμέδια γράφτηκαν αρκετά χρόνια αργότερα για μια επίσημη παράσταση η οποία όμως δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Το έργο ωστόσο παίχτηκε μαζί με τα ιντερμέδια σε μια δοκιμαστική παράσταση που την παρακολούθησαν λαός και ευγενείς, προτού επαναληφθεί με επισημότητα επ' ευκαιρία υποδοχής σημεινόντων φιλοξενουμένων στην πόλη. Το θεατρικό αυτό γεγονός τυπώθηκε στη Φερράρα το 1614 σε έναν τόμο που περιέχει το κείμενο της κωμωδίας και τα ιντερμέδια και μια περιγραφή της γιορτής που συντάξε ο Φλωρεντίνος συγγραφέας Ottavio Magnanini (με το παρωνύμιο L'Arsiccio Accademico Ricreduto· έζησε και έδρασε μεταξύ Φλωρεντίας και Φερράρας). Τα ιντερμέδια παίχτηκαν τελικά με την τραγωδία *Idalba*, αλλά ο τυπογράφος Vittorio Baldini τα τύπωσε μαζί με τον *Alceo*, το έργο δηλαδή με το οποίο αρχικά είχε σχεδιαστεί να παρασταθούν. Βλ. *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, In Venezia, Presso Giambatista Pasquali, MDCCLV [1755], στήλ. 20-24 (όπου και αναφορά σχετικά με την πατρότητα των ιντερμεδίων). Βλ. επίσης *Scritti Letterari di Annibale Gabrielli*, Città di Castello 1901, σ. 112-121.

10 Όπως αναφέρει ο A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, ό.π., σ. 117, όπου το χειρόγραφο παραδιδόμενο δράμα χαρακτηρίζεται «più intermedi che melodramma».

11 Αναφέρεται και από τον V. Pecoraro, «Contributi allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 402 σημ. 57. Μεταξύ του 1623 και του 1626 τοποθετείται και το μελόδραμα *Rinaldo innamorato* (σε μουσική της Francesca Caccina, που δεν έχει διασωθεί), που πιθανότατα όμως βασιζόταν στον *Rinaldo* του Tasso.

12 *La Gierusalemme Liberata. Tragedia di Cesare Abelli Il Sollevato Acad.o Gelato. Al Ser.mo Principe Il Gran Cardinal di Savoia*, In Bologna, per il Tebaldini, 1626.

13 *Armida infuriata. Intermedio secondo. Del Dottor Horatio Persio*, In Napoli, Per Gio. Domenico Roncagliolo, 1629.

Miedelchini *Rinaldo prigioniero*.¹⁴ Το 1630 ο Girolamo Manzone διασκεύασε επεισόδια του έπους σε μελόδραμα υπό τον τίτλο *Il Goffredo del Tasso*.¹⁵ Το 1637, έτος της πρώτης έντυπης έκδοσης της *Ερωφίλης*, πραγματοποιήθηκε επ' ευκαιρία ηγεμονικού γάμου στη Φλωρεντία αυλικό θέαμα με θέμα παρμένο από την *Gerusalemme liberata*.¹⁶ Δύο χρόνια αργότερα, ανεβάστηκε στη Βενετία το μελόδραμα του Benedetto Ferrari *L'Armida*,¹⁷ και στην ίδια πόλη παίχτηκε το 1687 το μελόδραμα του διάσημου λιμπρετίστα Giulio Cesare Corradi *La Gierusalemme liberata* που αναφέρεται στους έρωτες της Armida και της Clorinda.¹⁸ Η μουσουλμάνα μάγισσα ήταν επίσης το πρωταγωνιστικό πρόσωπο του ανώνυμου μελοδράματος *Armida impazzita per amor di Rinaldo* (Modona 1677) και του επίσης ανώνυμου μελοδράματος *Armida* (Μάντοβα 1695).¹⁹

Από την επισκόπηση αυτή προκύπτει ότι τα περισσότερα κείμενα –το δράμα του G. Villifranchi, τα ιντερμέδια των A. Ongaro, S. Branchi, O. Persio, καθώς και το ποιμενικό

- 14 *Rinaldo prigioniero. Favola boschereccia del Sig. Francesco Miedelchini Academico Eterocrito, dedicata all'Illustr.mo Sig.re Pietro Bisensi*, In Orvieto, Per Rinaldo Ruvli, 1629. Συνοδεύεται από δύο ιντερμέδια: το πρώτο με θέμα τον μύθο του Απόλλωνα και της Δάφνης («Dafne cangiata in lauro», σ. 17-18) και το δεύτερο με θέμα θυσία βοσκών προς τιμήν της θεάς Αρτεμης («Sacrificio de pastori a Diana», σ. 30-31).
- 15 *Il Goffredo del Tasso ridotto in Opera Drammatica per il dottor Girolamo Manzone*, In Napoli, per Ottavio Beltramo, 1630.
- 16 *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de Serenissimi Sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria Principessa d'Urbino*, In Fiorenza, per Zanobi Pignoni, 1637. Στην έκθεση αναφέρεται σχετικά με το θέμα και τον δημιουργό του μεγαλοπρεπούς θεάματος: «La favola non poteva essere più adattata alle cose che succedettero, e ben si scorgeva l'elezione esserne stata fatta dal Sig. Balì, Cavaliere che oltre all'haver sopr'inteso a quasi tutte le feste, che da molti anni in qua si sono fatte in questa corte, e da ciò acquistatane una singolare esperienza [...] Ma se l'altre sue opere sono state viste con maraviglia, questa ha ecceduto ogni immaginazione [...]» (σ. 38). Για το θέαμα αυτό βλ. και A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 203-211 και A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 173-174. Επίσης την ίδια χρονιά εκδόθηκε στη Ρώμη το μουσικό δράμα *Erminia sul Giordano* που είχε παρασταθεί στην ίδια πόλη το 1633.
- 17 *L'Armida del Sig.r Benedetto Ferrari. Rappresentata in Musica in Venetia l'Anno 1639. Al Serenissimo Francesco Erizzo Doge di Venetia Dedicata*, In Venetia, Appresso Antonio Bariletti, [1639]. Την ίδια χρονιά, κυκλοφόρησε η παρτιτούρα μη δημοσιευμένου λιμπρέτου μελοδράματος που είχε παρασταθεί, ενώπιον ευγενών κυριών, στη Ρώμη τον Φεβρουάριο του 1633, στη διάρκεια του Καρναβαλιού, με τίτλο *La fuga d'Erminia*, με συνοδεία ιντερμεδίων. Περιγραφή της παράστασης διασώζεται σε επιστολή θεατή της εν λόγω παράστασης: βλ. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, ό.π., σ. 130-131 (μεταξύ άλλων αναφέρονται οι περιπέτειες της Erminia, τα μάγια της Armida, η αναχώρησή της με άρμα συρόμενο από δράκοντες, «i piacevoli inganni delle macchine e delle volubili scene», ο Έρωτας κρυμμένος πίσω από σύννεφα, εμφάνιση Δαιμόνων και Ερινύων, το σκηνικό που παρίστανε δάση και στρατιωτικά παραπήγματα, το πεδίο της μάχης, τα τείχη της πολιορκημένης Ιερουσαλήμ, και τέλος ο Απόλλων που εισήγε την αρμονική μουσική του).
- 18 *La Gerusalemme liberata. Dramma recitato nel Teatro de' SS. Gio. e Paolo di Venezia l'anno 1687. In Venezia, per Francesco Niccolini, 1687. – Poesia di Giulio Cesare Corradi, Parmigiano. – Musica di Carlo Pallavicini, Bresciano*.
- 19 *Armida impazzita per amor di Rinaldo. Opera eroica. Dedicata all'altezza sereniss. di Franscesco II d'Este*, In Modona, appresso Demetrio Degni, 1677· *L'Armida drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Picciolo di corte di S.A. Sereniss. di Mantova l'anno 1695*, In Mantova, nella stamp. duc. di Gio: Batt. Grana, 1695.

δράμα του F. Miedelchini- δραματοποιούν το επεισόδιο της αιχμαλωσίας του σταυροφόρου Rinaldo, της απελευθέρωσής του από τους ιππότες Carlo και Ubaldo και της επακόλουθης αντίδρασης της μάγισσας Armida. Πρόκειται για τμήμα του έπους που περιέχει σκηνές έκφρασης έντονων συναισθημάτων (με δημοφιλέστερη την περίφημη αποστροφή/άρια της Armida [16.59-60]: «Vattene pur, crudel [...]»), λυρικά άσματα όσο και θεαματικές σκηνές. Επομένως ανταποκρινόταν στις ανάγκες των συγγραφέων και του κοινού στο οποίο απευθύνονταν τη συγκεκριμένη εποχή της κυριαρχίας του θεάματος και του μελοδράματος. Τις ίδιες αυτές προσδοκίες του κοινού κάλυπτε και ο ιπποτικός αγώνας που διοργάνωσε ο Ferdinando Saracinelli για την Αυλή των Μεδίκων το 1637. Στη θεατρική διασκευή του Villifranchi, του πρώτου διασκευαστή της *Gerusalemme liberata*, ο οποίος επηρέασε τους μεταγενέστερους ομοτέχνους του, τον πρόλογο απαγγέλλει η Σκιά του Tasso, που επιστρέφει ευτυχής στη γη – σε αντίθεση με τις μορφές εκείνες των νεκρών που, υπό την επίδραση του Σενέκα, κάνουν την εμφάνισή τους στο θέατρο του Μπαρόκ. Ο ποιητής, που, όπως λέει, παρέμεινε άσημος στον καιρό του, τώρα βλέπει με ικανοποίηση πως το έργο του, ώριμο πια, κυφορεί έργα που γεννιούνται από την πένα άλλων συγγραφέων. Και τα έργα αυτά, τα «παιδιά» του, καλούν τώρα στη θεατρική σκηνή τον «πατέρα» τους, που ακούει ήδη τη μουσική αρμονία που προέρχεται από τις νέες θεατρικές συνθέσεις (φ. 4r-5v).²⁰ Δύο δεκαετίες και πλέον αργότερα, η μορφή του επικού ποιητή εξακολουθεί να επηρεάζει τη θεατρική παραγωγή, όπως καταδεικνύεται από την αφιέρωση του Cesare Abelli προς τον καρδινάλιο της Σαβοΐας στην προαναφερθείσα τραγωδία του.²¹

Ο Κρητικός ποιητής είναι ο μοναδικός που παρουσιάζει το εν λόγω επεισόδιο όχι απλώς ως μια ερωτική ιστορία, αλλά το πραγματεύεται έτσι ώστε να περάσει έπειτα στην παρουσίαση της τελικής φάσης της σταυροφορίας: προβάλλει την πρωταγωνίστρια ως όργανο του διαβόλου που όμως οι ενέργειές της θα εξουδετερωθούν με κατάληξη την ήττα των «απίστων» και τον θρίαμβο των χριστιανικών δυνάμεων στην ιερή πόλη. Επιβάλλεται λοιπόν να προηγηθεί η συνεξέταση ιντερμεδίων και ιταλικού έπους και έπεται η συγκριτική εκτίμηση των ιταλικών διασκευών.

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ο Σ. Αλεξίου και η Μ. Αποσκίτη προσδιόρισαν τις αντιστοιχίες των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* με τα συναφή χωρία της *Gerusalemme liberata*. Με βάση τη μελέτη τους αυτή θα παρουσιάσω στη συνέχεια συγκριτική ανάλυση των κειμένων ώστε να καταδειχθεί ο τρόπος αξιοποίησης του έπους από τον Κρητικό ποιητή.

20 Για την πατρική σχέση που εκφράζεται από τους ποιητές απέναντι στα έργα τους, κυρίως στα προοίμια των εκδόσεών τους, βλ. εδώ παρακάτω, σ. 185, 240. Το χαρακτηριστικό αυτό συζητά η Laura Riccò στη μελέτη της «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Ρώμη: Bulzoni, 2008, σ. 227-258.

21 Το έργο – ύμνος στο αθάνατο όνομα του Γοδεφρείδου, τονίζει ο συγγραφέας – απευθυνόταν πιθανότατα στον καρδινάλιο Maurizio της Σαβοΐας, προστάτη των γραμμάτων και των τεχνών, ιδρυτή της Ακαδημίας των Desiosi στη Ρώμη το 1626 και των Solinghi στο Τορίνο το 1628, και προστάτη του ποιητή G. B. Marino (βλ. ενδεικτικά το μελέτημα του Tobias Mörschel, «Il cardinale Maurizio di Savoia e la presenza sabauda a Roma all'inizio del XVII secolo», *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 2 [2001]).

I. Τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης – Gerusalemme liberata*: ομοιότητες και διαφορές

Από τη συγκριτική ανάλυση των δύο κειμένων συνάγεται ότι ο Κρητικός ποιητής μεταφράζει ορισμένες ομιλίες και διαλόγους, ανακεφαλαιώνει σε λίγους στίχους εκτενή αφηγηματικά μέρη του έπους, πληροφορώντας έτσι τους θεατές για κορυφαία γεγονότα που δεν αναπαριστώνονται στη σκηνή αλλά είναι σημαντικά για να κατανοήσουν οι θεατές την εξέλιξη της πλοκής, ενώ προβαίνει σε μεταθέσεις στροφών σε διαφορετικές σκηνές σε σχέση με το έπος. Δραματοποιεί θεαματικά επεισόδια του έπους, όπως είναι η εξόντωση των θηρίων και η καταστροφή του μαγικού κήπου, ενώ μετατρέπει σε ευθύ λόγο με μεγάλη εκφραστική δύναμη την αφήγηση του Tasso –σκιαγραφώντας έτσι εναργέστερα τον χαρακτήρα και τη συναισθηματική κατάσταση των προσώπων– όπως π.χ. την ομιλία με την οποία ο Ρινάλδος αντιδρά, κι εκφράζει την ντροπή και τη μεταμέλειά του όταν συνειδητοποιεί την κατάστασή του. Ειδικότερα:

α. Το κείμενο: ομοιότητες και διαφορές σε σχέση με την *Gerusalemme liberata*

ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ

Ο Κρητικός ποιητής μεταφράζει:²²

1. τον λόγο του Plutone (G.l. 4.9-14, [και στροφές 17 και 19]) σε λόγο του Δαίμονα (A 1-24, 58-66)·
2. τον λόγο της Fortuna (G.l. 15.44) και του μάγου της Ασκάλωνος (G.l. 14.73, 75) σε λόγο της Τύχης/Πιζικού (B 1-20)· η Τύχη/Πιζικό δείχνει στους δύο ιππότες τον τόπο όπου βρίσκεται ο Ρινάλδος. Στο ιντερμέδιο B η Τύχη παρουσιάζεται με τη μορφή «Κορασίδας», όπως ακριβώς στην *Gerusalemme liberata*, όπου αναφέρεται ως «donzella» («Or quivi addita la donzella a i due / guerrieri il loco ove Cartagin fue.», 15.19,7-8). Στο πρόσωπο της Τύχης/Πιζικού του ιντερμεδίου συμπτύσσονται δύο διαφορετικά πρόσωπα του έπους: η Fortuna και ο μάγος της πόλης Ασκάλων. Η Τύχη λοιπόν στο ιντερμέδιο δίνει τις οδηγίες που στο έπος έχει δώσει νωρίτερα ο μάγος της Ασκάλωνος στους δύο ιππότες στην Παλαιστίνη: δηλ. να μη φοβηθούν τα θηρία, να μη δεχτούν να φάνε ή να πιουν τίποτε από όσα τους προσφερθούν, και να μην παρασυρθούν από τις σαγηνευτικές κοπέλες που θα συναντήσουν· εκείνος τους είχε δώσει και το χρυσό ραβδί (14.73 και 75)·
3. τον λόγο γυμνής κολυμβήτριας στο έπος (G.l. 15.62,7-8 - 64) σε λόγο των κορασίδων (B 31-54)·
4. τον ύμνο του ρόδου (G.l. 16.14-15) – στο ιντερμέδιο B άδεται από τραγουδιστές/Χορό (B 75-88) που βρίσκονται πίσω από τη σκηνή, ενώ στο έπος από πτηνό στον

22 Για λόγους απλότητας, αναφέρω τα ιντερμέδια με ελληνική αρίθμηση (Α, Β, Γ, Δ) και χρησιμοποιώ τη συντομογραφία G.l. για τις εντός παρενθέσεως παραπομπές σε χωρία του ιταλικού έπους.

κήπο της Armida²³ (στο έπος, μετά τον ύμνο αυτό ακολουθεί η ερωτική σκηνή Rinaldo-Armida, που ο Κρητικός ποιητής τη μεταθέτει στο ιντερμέδιο Α αμέσως μετά τον “πρόλογο” του Δαίμονα).

5. την αποστροφή του Ubaldo προς τον Rinaldo καθώς προσπαθεί να τον ξυπνήσει (G.l. 16.32-33) – στο ιντερμέδιο Β αποδίδεται ως λόγος του Κάρλου (B 107-122).
6. μέρος της ομιλίας της εγκαταλειμμένης εκδικητικής Armida (G.l. 16.63,3-67,4:66-67) στη σύνθεση μέρους της ομιλίας της μάγισσας (B 153-166:153-162).
7. την ομιλία της Armida ενώπιον του βασιλιά: G.l. 17.43-48 = Γ 1-38 – στο έπος η Armida παρουσιάζεται στον βασιλιά της Αιγύπτου, στο ελληνικό κείμενο στον βασιλιά της Ιερουσαλήμ Σολιμάνο.²⁴
8. τις ομιλίες των Adrasto και Tisaferno: G.l. 17.49-52 = Γ 39-64.
9. την ομιλία του Goffredo κατά την τελική φάση του αγώνα (G.l. 19.51-52, 20.19, και 1.22-23) σε ομιλία του Γοφρέδου πριν από την τελική μάχη (Δ 1-32).

ΔΙΑΦΟΡΕΣ

Ο Κρητικός ποιητής μετατρέπει αφηγηματικά χωρία του έπους σε ομιλίες, δραματοποιεί σκηνές που ο Tasso τις αφηγείται, ή συνοψίζει σε ομιλίες γεγονότα που στο έπος εξιστορούνται διεξοδικά:

1. Συνοψίζει στην ομιλία του Δαίμονα (A 29-34) γεγονότα που εξιστορούνται στις εξής αφηγηματικές στροφές του έπους: 4.19-96 και 5ο άσμα (αιχμαλωσία των σταυροφορών), 14.57-71 (αιχμαλωσία του Ρινάλδου), 16.1-12 (περιγραφή του παλατιού και του κήπου που κατασκεύασαν οι δαίμονες· μεταφέρει με αυτόν τον τρόπο ο Κρητικός ποιητής τη σύναξη των δαιμόνων από την Κόλαση του έπους στον κήπο της μάγισσας – αποφεύγοντας την ανάγκη αλλαγής σκηνικού εντός του ίδιου ιντερμεδίου).
2. μετατρέπει σε διάλογο Ρινάλδου-Αρμίδας (A 89-114) την αφήγηση της ερωτικής σκηνής του ζεύγους στο έπος 16.17-23 (το χωρίο 16.21,3-22 λόγος του Rinaldo προς την Armida) και ίσως 14.57-68 ιδίως 62, 64 (η προσπάθεια της Αρμίδας να

23 Ο Tasso αναφέρεται στο πτηνό με την ανθρώπινη φωνή (βλ. *Gerusalemme liberata* 16.13: «[...] e parte la voce sì ch'assembra il sermon nostro [...]»), κι ο Κρητικός ποιητής εύκολα το αντικαθιστά με ανθρώπινες φωνές. Πρόκειται για ένα από τα αποσπάσματα του έπους που παρατίθεται από όλες σχεδόν τις διασκευές του έπους.

24 Στις εκδόσεις Κιγάλα και Γραδενίγου η Αρμίδα μετά την εγκατάλειψή της από τον Ρινάλδο παρουσιάζεται στον Σολιμάνο, *Ρίγα τζη Αίγυπτος* – στον Κιγάλα ο Σολιμάνος (ή Σουλιμάς) είναι *ρίγας Αιγύπτου*. Ωστόσο, τα δύο χειρόγραφα, Legrand και Birmingham, παραδίδουν *Solimano Rigas ton Ierosoglino*. Αυτή η γραφή θεωρείται από τους εκδότες Αλεξίου-Αποσκίτη η ορθότερη αφού στα ιντερμέδια δεν απαντά πουθενά αναφορά στην Αίγυπτο· βλ. έκδοση Αλεξίου-Αποσκίτη, σ. 31 σημ. 22. Επομένως η σκηνική οδηγία με την ένδειξη “βασιλιάς Αιγύπτου” γράφτηκε (ή διορθώθηκε η αρχική) από κάποιον (ίσως από τον ίδιο τον Κιγάλα και τον Γραδενίγο) που γνώριζε πολύ καλά το έπος και το σκηνικό (αιγυπτιακό στρατόπεδο στη Γάζα) στο οποίο διαδραματιζόταν το 17ο άσμα.

αιχμαλωτίζει τον Ρινάλδο – πβ. Α 71-82). Ο Κρητικός ποιητής μεταφέρει τη σκηνή αυτή στην αρχή της σύνθεσής του, ενώ στο έπος η σκηνή εκτυλίσσεται όταν οι δύο ιππότες έχουν ήδη φτάσει στο μέρος όπου η μάγισσα κρατά αιχμάλωτο τον χριστιανό πολεμιστή.

3. μετατρέπει σε αποστροφή της Αρμίδας προς τον Ρινάλδο (Β 63-72) την αφήγηση της αναχώρησής της στο έπος 16.26. Στο ιντερμέδιο η Αρμίδα ανακοινώνει στον Ρινάλδο ότι θα λείψει για να επισκεφθεί μιαν άρρωστη κορασίδα της – στο έπος η Armida φιλά τον Rinaldo και αφού του ζητήσει την άδεια να φύγει, αναχωρεί όπως συνηθίζει καθημερινά για να τακτοποιήσει υποθέσεις της, και αφήνει τον Rinaldo μόνο του στον κήπο του παλατιού της.
4. δραματοποιεί τη μάχη των ιπποτών Carlo και Ubaldo που αποτελεί αντικείμενο αφήγησης στο έπος (15.47-52 ιδίως 49, με δύο σύντομες ομιλίες): συμπύκνωση της αφήγησης (και δύο λόγους σε α' πρόσωπο) των στροφών 15.47-52 (κυρίως στρ. 49) και τη μετατρέπει σε διάλογο του Κάρλου και του Ουβάλδου (Β 89-98) ενώ ο τρόπος παρουσίασης της μάχης περιλαμβάνεται στις σχετικές σκηνικές οδηγίες. Στο ελληνικό κείμενο τα θηρία σκοτώνονται από τους ιππότες, ενώ στο ιταλικό απλώς κατατροπώνονται και φεύγουν κυριευμένα από φόβο. Η επιλογή του Κρητικού ποιητή στο σημείο αυτό, να παρουσιάσει δηλ. τους ιππότες να σκοτώνουν τα θηρία αντί απλώς να τα απομακρύνουν όπως στο έπος, φαίνεται να είναι επηρεασμένη από την αφήγηση που ακολουθεί παρακάτω στο έπος, στο χωρίο 16.35, όταν η Armida επιστρέφει και αντικρίζει εξοντωμένο τον δράκοντα-φύλακα του παλατιού: «*Intanto Armida de la regal porta / mirò giacere il fier custode estinto*» (στίχοι 3-4).²⁵
5. μετατρέπει σε ομιλία του Ρινάλδου (Β 121-128, ιδίως 123-126, και σκηνική οδηγία) τις αφηγηματικές στροφές 16.25 (η απαρίθμηση των ερωτικών πρακτικών), 16.31 και 34 του έπους (η αφύπνιση του Rinaldo και η αντίδρασή του) – ο Κρητικός ποιητής μεταφέρει στον λόγο του Ρινάλδου την απαρίθμηση των ερωτικών πρακτικών (Β 123-126) που στο έπος τοποθετείται στην προηγηθείσα ερωτική σκηνή του ζεύγους.
6. μετατρέπει σε ομιλία της Αρμίδας (Β 139-144) την αφήγηση της αναχώρησης του Rinaldo και της επιστροφής της Armida στο παλάτι της (16.35): στο έπος η Armida επιστρέφει την ώρα που ο Rinaldo αναχωρεί μαζί με τους δύο ιππότες· εκείνος δεν κάμπτεται από την ικεσία της για να μείνει μαζί της (16.45-51), γιατί είναι αποφασισμένος να επιστρέψει στη μάχη για να υπερασπίσει την ιπποτική τιμή του και τη χριστιανική του πίστη (16.53-56) – στο ιντερμέδιο Β η Αρμίδα επιστρέφει στον κήπο όταν ο Ρινάλδος έχει ήδη απομακρυνθεί με τους άλλους ιππότες, και αντικρίζει τα θηρία σκοτωμένα (ο Κρητικός ποιητής δεν έχει πρόθεση να παρουσιάσει

25 Ο Bruno Maier, σε σχολιασμένη έκδοση του έπους (Biblioteca Universale Rizzoli, ³1995, τ. 2, σ. 573-574), εικάζει ότι πρόκειται μάλλον για αβλεψία του Tasso, ο οποίος στην *Gerusalemme conquistata*, 13.37,4 τροποποίησε τον στίχο αυτό (16.35,4) ως εξής: «*amirò fuggito ogni custode e vinto*».

την Armida ως ερωτευμένη γυναίκα που εκλιπαρεί τον εραστή να μείνει κοντά της, αλλά ως όργανο του Κακού)·

7. μετατρέπει σε μέρος της ομιλίας της Αρμίδας (B 153-166:163-166) και σε σκηνική οδηγία (μετά B 166: δραματοποιείται η καταστροφή του μαγεμένου τόπου) την αφήγηση στο χωρίο 16.68-69 (επίκληση δαιμόνων και καταστροφή του παλατιού) – στο έπος εξιστορείται πώς καταστρέφεται το παλάτι της μάγισσας η οποία φεύγει αμέσως μετά με άρμα (16.69-70), ενώ στο ιντερμέδιο B δαίμονες καταστρέφουν με φωτιά τον κήπο της και φεύγουν παίρνοντας την μαζί τους.
8. μετατρέπει τον στίχο 6 της στροφής 51 του 17ου άσματος: «dimostrando la destra il re supremo», σε σκηνική οδηγία στο ιντερμέδιο Γ μετά στ. 64, που δηλώνει την παρέμβαση του βασιλιά: «Εις τούτο ο βασιλιάς τυνέ κάνει νάτο με το χέρι του και σωπούσι [...]»·
9. συνοψίζει στον λόγο του Σολιμάνου (Γ 65-70 και 75-78) εξωσκηνικές πληροφορίες για γεγονότα που έχουν προηγηθεί: τα πολεμικά κατορθώματα του Ρινάλδου που προηγήθηκαν από την αιχμαλωσία του στον κήπο της Αρμίδας, αλλά και τις ενέργειές του αμέσως μετά την επιστροφή του στην Παλαιστίνη. Πρόκειται για στοιχεία της πλοκής που παρουσιάζονται εκτενώς στο τασσιανό έπος: ο Rinaldo, στην αρχή ήδη της πολιορκίας, παρότι είχε αποχωρήσει από το χριστιανικό στρατόπεδο, απελευθέρωσε τους αιχμαλώτους της Armida, που επρόκειτο να σταλούν στην Αίγυπτο. Αφού δραπετεύσε από το παλάτι της μάγισσας με τη βοήθεια των δύο ιπποτών, επέστρεψε στην Παλαιστίνη· εκεί εξομολογήθηκε τα αμαρτήματά του στον Πέτρο τον Ερημίτη –σφάλματα που οφείλονταν στη νεανική του αλαζονεία όπως δικαιολογείται ο ίδιος–, προσευχήθηκε στο Όρος των Ελαιών και ύστερα κατόρθωσε να λύσει τα μάγια του δάσους στο Όρος Σαρών, όπου η μάγισσα Armida εμπόδιζε την κοπή των δέντρων. Με την επέμβαση του Rinaldo, οι σταυροφόροι κατόρθωσαν να κόψουν δέντρα και να κατασκευάσουν πολιορκητικές μηχανές ώστε να εισβάλουν στην Ιερουσαλήμ (18.1-45). Ο Κρητικός ποιητής συνοψίζει τα γεγονότα αυτά σε τέσσερις στίχους:

«Πόσους εσκότωσε από μας στρατιώτες θυμηθήτε, / πόσα μας κάνει ολημερνίς πολλά κακά θωρείτε. / Το δάσος πως εμέρωσε, ξεύρετε, μοναχός του, / και μόνιος είν' τση χώρας μας ο χαλασμός δικός του» (Γ 75-78).

10. συνοψίζει στον λόγο του Γοφρέδου προς τον Ρινάλδο τα σχετικά με την απομάγευση του δάσους, Γ 97-100 (και Δ 4), που στο έπος περιλαμβάνονται στον λόγο του Goffredo πριν από την πραγματοποίηση του εγχειρήματος (G.l. 18.2-3: ζητάει από τον Rinaldo να εκτελέσει το δύσκολο έργο) και στον λόγο του Rinaldo μετά την πραγματοποίησή του (G.l. 18.40)·
11. δραματοποιεί τη μάχη ανάμεσα σε σταυροφόρους και Τούρκους (σκηνική οδηγία μετά Γ 122) που στο έπος αποτελεί αντικείμενο αφήγησης (G.l. 20.103 και 119-120, όπου ο Rinaldo σκοτώνει τον Adrasto και τον Tisaferno)·

12. περιλαμβάνει στον λόγο του Γοφρέδου την αναγγελία της ανάρτησης των τασσιμάτων στον Άγιο Τάφο – στο έπος η ανάρτηση των όπλων που πραγματοποιείται από τον Goffredo, εκπληρώνοντας την υπόσχεση προς τον Θεό, αποτελεί αντικείμενο αφήγησης στο τέλος του κειμένου (G.l. 20.144 [η τελευταία στροφή του έπους]: «Così vince Goffredo, ed a lui tanto / avanza ancor de la diurna luce / ch'a la città già liberata, al santo / ostel di Cristo i vincitor conduce. / Né pur deposto il sanguinoso manto, / viene al tempio con gli altri il sommo duce; / e qui l'arme sospende, e qui devoto / il gran Sepolcro adora e scioglie il voto»), προεξαγγέλλεται όμως και στην αρχή του έπους (G.l. 1.23) κατά τη σύναξη των σταυροφόρων υπό τον Goffredo, ενώ στο ελληνικό κείμενο η ανάρτηση των τασσιμάτων στον Άγιο Τάφο αναγγέλλεται από τον Γοφρέδο μετά τη νίκη των σταυροφόρων (Δ 24-25).
13. βασιίζεται στη συνομιλία του Goffredo με τον βασιλιά της Σαμαρκάνδης Altamoro (G.l. 20.141-142) για τη σύνθεση του διαλόγου Σολιμάνου και Γοφρέδου (Δ 91-120) κατά την παράδοση του πρώτου στους σταυροφόρους.

ΠΑΡΑΛΕΙΨΕΙΣ

Ο Κρητικός ποιητής αποκλείει από τη διασκευή του κάποια μέρη της αφήγησης του Tasso, τα οποία δύσκολα θα μπορούσαν να παρασταθούν στη σκηνή αλλά και που πιθανώς δεν θα είχαν ενδιαφέρον για τον ίδιο ή και για το κοινό του. Έτσι,

1. παραλείπει το επεισόδιο της απομάγευσης του δάσους από τον Ρινάλδο, περιλαμβάνοντάς το μόνο σε δύο νύξεις στο ιντερμέδιο Γ 77, 97 (από τον Σολιμάνο και τον Γοφρέδο αντίστοιχα). Προφανώς ένα τέτοιο στοιχείο της πλοκής δεν θα ήταν δυνατόν να πραγματοποιηθεί στη σκηνή, αλλά και δεν θα είχε θέση σε ένα θεατρικό έργο, ιδίως σε ένα σύντομο παρέμβλητο δράμα, γι' αυτό και επιλέγει να το περιλάβει σε μία σύντομη αναφορά. Σκοπός του δεν ήταν να παραστήσει την πολιορκία· ο πόλεμος εξάλλου κρίνεται στις μονομαχίες. Η αποτελεσματικότητα πάντως των πολεμικών μηχανών φαίνεται σε σχετική νύξη του Γοφρέδου στο ιντερμέδιο Δ: «και τα τειχιά τση επέσασι σ' τόπους πολλούς κ' εκείνα».²⁶
2. παραλείπει το επεισόδιο της δολοφονίας του Svenno, αφού αυτό θα προϋπέθετε διαφορετική εξέλιξη και λύση της ιστορίας. Αντίθετα από ό,τι στο τασσιανό έπος, ο Ρινάλδος δεν σκοτώνει στο τέλος τον Σολιμάνο, για να πάρει εκδίκηση για τον θάνατο του Δανού στρατηγού, και έτσι εξηγείται η αποσιώπηση και παράλειψη του συγκεκριμένου επεισοδίου.

β. Τα σκηνικά πρόσωπα και η σκηνική παρουσίαση: ομοιότητες και διαφορές σε σχέση με την *Gerusalemme liberata*

ΤΑ ΣΚΗΝΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ. Ο Κρητικός ποιητής παρουσιάζει τον Πλούτωνα του έπους ως ανώνυμο Δαίμονα, που εμφανίζεται στην αρχή του ιντερμεδίου Α ως η δύναμη του

26 Βλ. Γεωργίου Χορτάτση, *Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ*, σ. 44 σημ. 28.

Κάτω Κόσμου· ο μονόλογός του αποτελεί ένα είδος προλόγου²⁷ που προετοιμάζει το κοινό για την εξέλιξη και την κατάληξη της ιστορίας που θα παρακολουθήσει. Έρχεται έτσι σε πλήρη αντιστοιχία με τον Χάρο, που απαγγέλλει τον πρόλογο στην *Ερωφίλη*.

Η Αρμίδα είναι η αισθησιακή μάγισσα που σαγηνεύει με την ομορφιά της τους συμπολεμιστές της και αιχμαλωτίζει τους χριστιανούς ιππότες. Σ' ένα λαμπρό φυσικό τοπίο –που εντάσσεται στη σφαίρα του φανταστικού– αιχμαλωτίζει τον νεαρό Ρινάλδο, που αν και ανήκει στις δυνάμεις του εχθρού, τον ερωτεύεται. Όταν εκείνος την εγκαταλείπει, παραφρονεί και ζητά να πάρει εκδίκηση για την προδοσία του. Η Armida του τασσιανού έπους μεταμορφώνεται στο τέλος σε μια εύθραυστη, ερωτευμένη κοπέλα, που δέχεται να την παντρευτεί ο Rinaldo. Το στοιχείο αυτό όμως δεν υπάρχει στον Κρητικό ποιητή, καθώς δεν ενδιαφέρεται να παρουσιάσει απλώς μια ερωτική ιστορία. Η Αρμίδα είναι η σύμμαχος του Διαβόλου η βλαπτική επενέργεια της οποίας εξουδετερώνεται με θεία επέμβαση, που εκδηλώνεται με την εμφάνιση των ιπποτών.

Οι ιππότες Κάρλος και Ουβάλδος παρουσιάζονται όπως στο έπος με τη διαφορά ότι δεν έχουν μαζί τους χάρτη· είναι εκείνοι που εκτελούν τη θέληση του Θεού. Είναι εξοπλισμένοι με τα σπαθιά τους και με ένα μαγικό χρυσό ραβδί για να εξοντώσουν τα άγρια θηρία που βρίσκονται στον κήπο της μάγισσας. Στο έπος οι ιππότες έχουν επίσης μαζί τους έναν χάρτη για να διασχίσουν τον λαβύρινθο του τόπου της Armida και μια αδαμάντινη ασπίδα, που θα χρησιμεύσει σαν κάτοπτρο, ώστε ο Rinaldo να αντικρίσει σ' αυτήν το πρόσωπό του και να συνειδητοποιήσει την κατάστασή του. Τα όπλα αυτά τους τα δίνει ο σοφός μάγος της Ασκάλωνος (G.l. 15.1).

Η Τύχη/Ριζικό, παρά τη σύντομη παρουσία της, με τη μορφή κορασίδας, μόνο στην αρχή του Ιντερμεδίου Β –έχει μεταφέρει τους δύο ιππότες μέχρι τον τόπο της μάγισσας και τους δίνει τις απαραίτητες οδηγίες– ωστόσο υπογραμμίζει με έμφαση τον καθοριστικό ρόλο της στη ζωή των ανθρώπων, όπως θα επαναλάβει και ο Σολιμάν στην τελευταία σκηνή του ιντερμεδίου Δ. Κατά κάποιον τρόπο, δηλαδή, παρουσιάζεται να υποκαθιστά ή να εξισώνεται με τον Θεό, όχι μόνο για τους χριστιανούς, αλλά και για τους εκπροσώπους του Ισλάμ.

Δαίμονες εμφανίζονται ως υποτακτικοί του Δαίμονα (ιντερμέδιο Α)· με τη μορφή κορασίδων υπηρετούν το ερωτικό ζευγάρι (ιντερμέδια Α και Β) και καλωσορίζουν τους δύο ιππότες (ιντερμέδιο Β), ενώ με μορφή θηρίων προσπαθούν να αποτρέψουν την είσοδο των ιπποτών στον κήπο της μάγισσας. Ακόλουθες της Armida δεν απαντούν στον κήπο της στο τασσιανό έπος. Ο Κρητικός ποιητής μετατρέπει τις κολυμβήτριες που στο έπος συναντούν οι ιππότες στην πηγή του γέλιου προτού φτάσουν στο παλάτι της Armida, σε κορασίδες που είτε εμφανίζονται ως ακόλουθες της Αρμίδας είτε καλωσορίζουν τους ιππότες στον κήπο. Αργότερα μόνο στο έπος, όταν ο Rinaldo βρίσκεται στο μαγεμένο δάσος, εμφανίζονται νύμφες της Armida (φυτά μεταμορφωμένα σε ανθρωπόμορφα όντα) που χορεύοντας και τραγουδώντας οδηγούν τον νεαρό ιππότη

27 Βλ. V. Pecoraro, «Contributi allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 396.

στην άρρωστη από έρωτα μάγισσα.²⁸ Ωστόσο και στο 19ο άσμα η Armida εμφανίζεται ανάμεσα σε κοπέλες που τη συνοδεύουν.²⁹

Ο Σολιμάν είναι ο βασιλιάς των Ιεροσολύμων, ο τραγικός ήρωας της ιστορίας, αφού αναγκάζεται να παραδώσει το βασίλειό του στον εχθρό. Με σεβασμό και ταπεινοφροσύνη αποδέχεται τη μοίρα και ζητά από τον νικητή να δείξει έλεος απέναντι στους κατοίκους της χώρας του. Στο έπος του Tasso, Soliman ονομάζεται ο Τούρκος σουλτάνος (Soldan) της Νίκαιας, αρχηγός των τουρκικών στρατευμάτων, πρόσωπο που τεκμηριώνεται ιστορικά. Μαζί με τον Argante ηγείται των στρατευμάτων των Σαρακηνών. Αντίθετα βασιλιάς της Ιερουσαλήμ είναι ένα φανταστικό πρόσωπο που ονομάζεται Aladino, τον οποίο έρχονται να συνδράμουν οι ομόθρησκοι λαοί από τη Συρία, την Περ-

28 *Gerusalemme liberata* 18.26-30. Το στοιχείο επισημαίνεται από την Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 207. – Ίσως από τη σκηνή της συνάντησης με την άρρωστη μάγισσα εμπνέεται ο Κρητικός ποιητής την πρόφαση της Αρμίδας για να αναχωρήσει από το περιβόλι στο Ιντερμέδιο Β. Ο Α. Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 175 χαρακτηρίζει ως «λίγο ύπουλη» τη δικαιολογία και «αρκετά άτεχνη» την πρόφαση αυτή του δραματουργού προκειμένου να απομακρύνει την Αρμίντα. [Στο 18.35-36 η Armida και οι νύμφες μεταμορφώνονται σε γιγάντια τέρατα και ο τόπος μετατρέπεται σε κόλαση, πρόκειται όμως για φαντάσματα που ο Rinaldo κατορθώνει να εξαφανίσει με μέσο μαγικό.] Παρόμοια προσποίηση απαντά και στο μυθιστόρημα του Αχιλλέα Τάτιου *Λευκίππη και Κλειτοφών*, Λόγος Β' 16 (σ. 261 της έκδοσης Γιατρομανωλάκη: «Έτυχε λοιπόν η μητέρα μου τότε να μην αισθάνεται καλά στην υγεία της. Προσποιήθηκε επίσης η Λευκίππη πως ασθενεί κι έμεινε στο σπίτι κι αυτή (αυτό άλλωστε συμφωνήσαμε για να συναντηθούμε, ενόσω οι άλλοι θα είχαν φύγει...)». Ο Tasso γνώριζε τις αρχαιοελληνικές μυθιστορίες σε ιταλική μετάφραση, ειδικότερα αυτές του Τάτιου και του Ηλιόδωρου αφού μνεία τους απαντά στο *Discorsi del poema eroico*, libro secondo (στην έκδοση Νάπολη, Nella Stamparia dello Stigliola, χ.χ. σ. 47), βλ. εδώ, σ. 113 σημ. 347, 395, 396.

29 *Gerusalemme liberata* 19.67,1-3 κ.ε. («Cercando, trova in sede alta e pomposa / fra cavalieri Armida e fra donzelle, / che stassi in sé romita e sospirosa»). Βέβαια, η συνοδεία της πρωταγωνίστριας από τις θεραπαινίδες της συνιστά κοινότατο μοτίβο στην ιταλική θεατρική σκηνή. Ενδεικτικά αναφέρω εδώ το τρίτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Giovanni de' Bardi *L'amico fido* (Φλωρεντία 1589), στο οποίο νύμφες ακόλουθες της Flora χορεύουν υπό τη συνοδεία μουσικής που εκτελεί χορός που βρίσκεται πίσω από τη σκηνή και στη συνέχεια τραγουδούν (σύμφωνα με την περιγραφή του Bastiano de' Rossi) και το ιντερμέδιο της Καλυψώς και του Οδυσσέα («Il giardino di Calipso»), που έγραψε ο Giovanni de' Bardi για την ποιμενική κωμωδία του Michelangelo Buonarroti του Νεότερου *Il giudizio di Paride* (Φλωρεντία 1608): σύμφωνα με την περιγραφή του Camillo Rinuccini (*Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' serenissimi principi di Toscana d. Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena arciduchessa d'Austria*, In Firenze, appresso i Giunti, 1608), η σκηνή παρουσιάζει τον κήπο των απολάσεων, όπου εμφανίζεται η Καλυψώ –είναι κι εκείνη τυπική μορφή της μάγισσας που στο τέλος εγκαταλείπεται από τον αιχμάλωτο αγαπημένο της– με τη συνοδεία νυμφών που χορεύουν και τραγουδούν: «La scena divenne un bel giardino pien d'ogni sorte di delizie, alberi co' pomi d'oro, spalliere di variate verzure, muri con vasi pieni di fiori, grottesche di spugne stellanti, fonti in mezzo de' prati, e simili delizie vincitrici de' sensi. In testa sotto una bellissima cerchiata di piante verdi, comparve Calipso Regina dell'Isola Ogigia, con una schiera di sue donzelle [...] E quì una parte di quelle Ninfe mosser' un ballo, in tempo che aprendosi le nubi, Giove apparendo in Maesta frà un coro di Celesti, impose à Mercurio la seguente imbasciata [...]». Βλ. Janie Cole, «*La musica ben adattata è l'anima e'l condito di tutta la festa*»: music and poetry in Michelangelo Buonarroti il giovane's *Il giudizio di Paride* (1608)», στο Christopher Cairns (επιμ.), *The Renaissance Theatre Texts, Performance, Design. Vol. 1: English and Italian Theatre*, Ashgate, 1999, σ. 201. Πβ. και Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, 14.264: την Κίρκη συντροφεύουν Νηρηίδες και Νύμφες.

σία, τη Μικρά Ασία και τη βόρεια Αφρική. Στην πραγματικότητα, στην Ιερουσαλήμ, που τότε βρισκόταν υπό την κυριαρχία της Αιγύπτου, δεν υπήρχε βασιλικός ηγεμόνας αλλά ο εμίρης που κυβερνούσε την πόλη εν ονόματι του χαλίφη της Αιγύπτου. Κατά την R. Bancroft-Marcus, ο Κρητικός ποιητής, παρότι γνώριζε πολύ καλά ολόκληρο το έπος, επέλεξε να ονομάσει τον βασιλιά του Σολιμάνο (και όχι Aladino όπως ο Tasso), παραπέμποντας έτσι στον σουλτάνο της οθωμανικής αυτοκρατορίας Σουλεϊμάν Α' τον Μεγαλοπρεπή, εκκινώντας από το γεγονός ότι η Κρήτη, θεωρούμενη και ως κληρονόμος του Βυζαντίου, ήταν ευάλωτη σε ενδεχόμενη οθωμανική επίθεση. Επιπλέον, η ευγένεια που χαρακτηρίζει τον Σολιμάνο του ιντερμεδίου Γ της *Ερωφίλης* και τον βασιλιά του ιντερμεδίου «Ολίντου και Σωφρόνιας» (όπου όμως ο βασιλιάς δεν αναφέρεται ονομαστικά), δηλαδή η επιμονή του στην τήρηση των υποσχέσεών του, εξηγείται κατά την Marcus από την εικόνα του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς, περίφημου για τη δικαιοσύνη του, όπως μαρτυρεί και το προσωνύμιο «Νομοδότης» που του είχαν προσδώσει οι μουσουλμάνοι. Παρατηρεί επίσης ότι οι άπιστοι κυρίαρχοι της πόλης ονομάζονται Τούρκοι.³⁰ Εύλογα όμως ονομάζονται από τον Tasso Τούρκοι, αφού από Τούρκους κατακτήθηκαν οι Άγιοι Τόποι το 1517 και από το 1520 και μετά ο σουλτάνος Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής περιτείχισε την πόλη της Ιερουσαλήμ. Ήδη από την αρχή του έπους ο Tasso, προκειμένου να δηλώσει συνολικά τους «άπιστους»³¹/μουσουλμάνους χρησιμοποιεί το όνομα Trace· με το όνομα αυτό αναφερόταν σε όλους τους «άπιστους» λαούς της Οθωμανικής αυτοκρατορίας που είχαν καταλάβει τους αγίους τόπους, κυρίως όμως στους Τούρκους, οι οποίοι μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης είχαν καταλάβει την περιοχή της αρχαίας Θράκης.³² Από τις πηγές της ιστορίας της πρώτης Σταυροφο-

30 Βλ. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 206. Η μορφή του Σουλεϊμάν Α' του Μεγαλοπρεπούς, του σουλτάνου (1520-1566) που οδήγησε τον τουρκικό πολιτισμό στη μέγιστη λαμπρότητά του, πράγματι ενέπνευσε και αρκετούς δραματουργούς στη συγγραφή τραγωδιών τον 17ο αιώνα. Βλ. για παράδειγμα την τραγωδία του Prospero Bonarelli *Il Solimano* που παραστάθηκε στη Φλωρεντία το 1619 (εκδόθηκε πρώτη φορά στην ίδια πόλη το 1620), με υπόθεση που βασιζόταν στη *Storia dei Turchi* του F. Sansovino (έκδ. 16ου αιώνα) και αντλούσε επιπλέον μερικά επεισόδια από την *Gerusalemme liberata*. Ωστόσο η τραγωδία αυτή δεν παρουσιάζει τα ιστορικά κατορθώματα του σουλτάνου αλλά τις προσωπικές ιστορίες του παλατιού του.

31 Η λέξη *infedele* (άπιστος) στην ιταλική λογοτεχνία του 16ου αιώνα ταυτιζόταν με τη λέξη Τούρκος: βλ. Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino, Imprenditore, librario e letterato*, Βενετία: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994, σ. 131. Βλ. και παρακάτω κεφ. 3.1: «Ιντερμέδιο της μορέσκας».

32 Απευθυνόμενος στον δούκα με την ευχή να ηγηθεί μιας νέας σταυροφορίας, λέει: «È ben ragion, s'egli averrà ch'in pace / in buon popol di Cristo unqua si veda, / e con navi e cavalli al fero Trace / cerchi ritor la grande ingiusta preda, / ch'a te lo scettro in terra o, se ti piace, / l'alto imperio de' mari a te conceda. / Emulo di Goffredo, i nostri carmi / intanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi» (1.5). Προηγούμενως, έχει ζητήσει από τον δούκα να οδηγήσει τον ίδιο και το έργο του σε ασφαλές λιμάνι («Tu, magnanimo Alfonso, il qual ritogli / al furor di fortuna e guidi in porto / me peregrino errante, e fra gli scogli / e fra l'onde agitato e quasi absorto, / queste mie carte in lieta fronte accogli, / che quasi in voto a te sacrate i' porto. / Forse un dì fia che la presaga penna / osi scriver di te quel ch'or n'accenna.» [1.4]), τον γνωστό κοινό τόπο που χρησιμοποιεί και ο Χορτάτσης στην Αφιέρωση της *Ερωφίλης* προς τον Μούρμουρη, στ. 59-64 («γίνε οδηγός τση στράτας μου, να φύγω του χειμώνα / τσ' ανεμικές, κι ως πεθυμώ, ν' αράξω στο λιμνιώνα. / Γιατί όσες θέλου ταραχές κι ανέμοι να γερθούσι / κι όσα φουσκώ-

ρίας, από τις οποίες άντλησε υλικό ο Tasso,³³ είναι γνωστός ο γενναίος Τούρκος σουλτάνος της Νίκαιας Σουλεϊμάν ιμπν Κουτουλμής, από τον οποίο εμπνέεται για το συγκεκριμένο πρόσωπο του έπους – παρ' όλο που βέβαια δεν συμμετείχε ο ίδιος ο Σουλεϊμάν στον πόλεμο εναντίον των Σταυροφόρων αλλά ο γιος του ο Δαβίδ.³⁴

Ο Κρητικός ποιητής είχε σκοπό να συνθέσει την ιστορία της αντιπαράθεσης ανάμεσα στους χριστιανούς και τους (θεωρούμενους ως) άπιστους Τούρκους· επομένως, πιο πιθανό είναι να επέλεξε να ονομάσει τον ρήγα των Ιεροσολύμων Σολιμάνο που αντιστοιχεί στον Soliman του έπους, και όχι στον Σουλεϊμάν τον Μεγαλοπρεπή. Μάλιστα, υποθέτω ότι στηρίχτηκε στο χωρίο 19.49, όπου αναφέρεται ως στόχος του Rinaldo να ξεπεράσει τον απροσμάχητο Solimano.³⁵ Αλλά και για έναν ακόμη λόγο: ο Soliman του τασσιανού έπους αντιπροσωπεύει τον πιο τραγικό ήρωα· σε μια περίφημη σκηνή του έπους, από την κορυφή ενός πύργου της Ιερουσαλήμ όπου βρίσκεται παρατηρεί τον πόλεμο που εξελίσσεται ανάμεσα στους χριστιανούς και τους μουσουλμάνους και συνειδητοποιεί την τραγική φύση του ανθρώπου: «Or mentre in guisa tal fera tenzone / è tra 'l fedel essercito e 'l pagano, / salse in cima a la torre ad un balcone / e mirò, benchè lunge, il fer Soldano: / mirò, quasi in teatro od in agone, / l'aspra tragedia de lo stato umano: / i vari assalti e 'l fero orror di morte, / e i gran giochi del caso e de la sorte.» (20.73). Ο ίδιος μάχεται έχοντας επίγνωση για το μάταιο του αγώνα του (20.74-76 κ.ε.) και στο τέλος δοκιμάζει την αδυναμία του ανθρώπου μπροστά στο πεπρωμένο· πεθαίνει στην εξορία.³⁶ Η προσωπογραφία του, όπως σκιαγραφείται από τον Tasso, καθώς και οι λόγοι του επη-

σου κύματα, στο βράχος δε μπορούσι / ποτέ τως να με ρίζουσι, γή αλλιώς να με ζημιώσου, / θωρώντας μόνο ως άστρο μου λαμπρό το πρόσωπό σου»).

33 Στον κατάλογο του N. F. Haym, *Biblioteca italiana*, τ. 1, Μιλάνο 1808, σ. 175, αναφέρεται μία από τις πηγές του Tasso, σύμφωνα με σχετικό σχόλιο του Haym: «La Guerra fatta da' Cristiani contra i Barbari per la ricuperazione del sepolcro di Cristo, e della Giudea di Benedetto Accolti (*il vecchio*) tradotta per Francesco Baldelli. Venezia pel Giolito 1543 e 1549 in 8. È libro assai raro. Questa è la Storia, che servì a Torquato Tasso come di tema, e di testo per comporre il suo Poema». Άλλες εκδόσεις επί του ίδιου θέματος, βλ. στο Haym, ό.π., σ. 175-176.

34 Βλ. στη σχολιασμένη έκδοση της *Gerusalemme liberata* (ό.π.), τ. 1, σ. 188 το υποσελίδιο σχόλιο στο χωρίο 6.10,3.

35 «Pur a fatica avien che si ripari / dentro a le porte, e le riserra a pena / che già, rotte le sbarre, a i limitari / Rinaldo vien, né quivi anco s'affrena. / Desio di superar chi non ha pari / in opra d'arme, e giuramento il mena: / ché non oblia che in voto egli promise / di dar morte a colui che 'l Dano uccise».

36 Για τη μορφή του Solimano στο έπος βλ. Giovanni Getto, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Φλωρεντία: Vallecchi, 1968, σ. 87-128. Για την εικόνα του Τούρκου στην *Gerusalemme liberata* βλ. επίσης, Paolo Preto, «Tasso, Venezia e i Turchi», στο Luciana Borsetto – Bianca Maria Da Rif (επιμ.), *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, σ. 243-249:248-9, ο οποίος υποστηρίζει ότι στη συγγραφή της *Gerusalemme liberata* ο Tasso δεν ωθήθηκε από πνεύμα σταυροφορικό εναντίον των απίστων, και μάλιστα των Τούρκων με τους οποίους η Βενετία επιδίωκε ειρήνευση και όχι σύρραξη, και ότι η εικόνα του Τούρκου είναι η τυπική εικόνα του άγριου και άπιστου που κυριαρχούσε στην ιταλική γραμματεία μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης αλλά και μετά τη ναυμαχία της Ναυπάκτου σε όλη τη χριστιανική Ευρώπη· επίσης, ότι η μοναδική αναφορά στους κυρίαρχους της Ανατολής με επεκτατικές τάσεις προς τη Δύση, Οθωμανούς Τούρκους του 16ου αιώνα, τους εχθρούς των χριστιανών, που ηττήθηκαν στη Ναύπακτο, είναι στην αναφορά του προς τον ηγεμονικό οίκο των Έστε (*Gerusalemme liberata*, 15.93-94).

ρέασαν νομίζω τον Κρητικό ποιητή στη σύνθεση του λόγου που απευθύνει ο ηττημένος Σολιμάνος προς τον θριαμβευτή Γοφρέδο ως κατακλείδα των ιντερμεδίων και της ιστορίας.³⁷

Ο Tasso στο χωρίο 20.141-142, όπου ο Goffredo επιδεικνύει μεγαλοψυχία έναντι του ηττημένου αντιπάλου, εμπνέεται από την *Αινειάδα* του Βιργιλίου (10.525-528).³⁸ Αυτό άλλωστε είναι χαρακτηριστικό που τονίζεται εμφαντικά στις τραγωδίες, το ευμετάβολο της τύχης.³⁹ Τον αναπόδραστο αυτό νόμο απηχεί ο λόγος του Σολιμάνου προς τον νικητή, «γιατί το μόλαχεν εμέ μπορεί κ' εσέ να λάχει» (Δ 204),⁴⁰ λόγος που απηχεί τα λόγια του Χάρου στον Πρόλογο της *Ερωφίλης*. Λόγια βέβαια που ανακαλούν τις οβιδικανές *Μεταμορφώσεις* και ιδίως τον λόγο του Πυθαγόρα στο τελευταίο βιβλίο τους.⁴¹

37 Στην τραγωδία του Cesare Abelli *La Gierusalemme liberata* (Μπολόνια 1626) ο Aladino εξάγει τον Solimano με τα ακόλουθα λόγια: «Consiglio sol da Solimano, et opra / Sola di quel valor, che non hà pari / Per tutta l'Asia in su'l mestier de l'armi. / Felice il Regno mio, s'altri due tali / Solo il mio Campo havesse.» (σ. 77).

38 Στο 10ο βιβλίο του βιργιλίου έπους διαμείβεται ο εξής διάλογος ανάμεσα στον Μάγο και τον Αινεία (προτού φονεύσει τον Μάγο): «Κατόπι το κοντάρι του έριξε στο Μάγο. Σκύβει εκείνος / με πονηριά κι αυτό ανατρέμοντας πέταξε πάνωθέ του. / Στα γόνατά του τότε πρόσπεσε και μίλησε ως ικέτης. / “–Στους πατρικούς Ήσκιους, στην παντοχή του Ίουλου π' ανασταίνεις, / για κύρη μου και γιο, ξορκίζω σε, σώσε μου τη ζωή μου. / Στο σπίτι τ' αψηλό μας βρίσκουνται βαθιά καταχωμένα / τάλαντα ασήμι καλοδούλευτο και πλήθος δουλεμένος / κι αδούλευτος χρυσός. Η νίκη σας με μένα δεν αλλάζει, / τι μια ψυχή μόνη δε δύνεται τον κίντυνο να φέρει”. / Είπε· και στούτα αντίκρυ μίλησε κι απηλογήθ' ο Αινείας. / “–Για τάλαντα, για το χρυσάφι σου κι ασήμι που αναβάνεις, / φύλαξ' τα για τους γιους σου· χάλασε στον πόλεμον ο Τύρνος / πρώτος την ξαγορά σκοτώνοντας τον Πάλλαντα. Την ίδια / ο γιος μου κι η ψυχή του Αγχίση μου, την ίδια έχουνε γνώμη.”» (στ. 10.521-534· παραθέτω το χωρίο από την έμμετρη μετάφραση Κ. Γ. Τσιλιμαντού, εκδ. Ταξιδευτής, 2007, σ. 254-5).– Στο ίδιο βιβλίο βασίζεται ο Tasso και για την παρουσίαση μαχών ανάμεσα σε Σταυροφόρους και Σαρακηνούς. Την παραπομπή οφείλω στην προαναφερθείσα έκδοση του έπους σε επιμέλεια Bruno Maier (τ. 2, σ. 776).

39 Χαρακτηριστικά παραδείγματα απαντούν πολλά. Σημειώνω ενδεικτικά: στην τραγωδία του Anello Paulilli *L'incendio di Troia* (Νάπολη 1566) βλ. την ομιλία του Τρωαδίτη Policrate στην 5η πράξη: «[...] E gloria al vincitore, / Al vinto, oprar clemenza. / Un Rè non deve dar morte spietata / A l'altro Rè; ma in preggio haverlo ancora: / Et maggiormente, se pregione il tiene. / Et pensar dee, che per medesima strada / Può lui varcar con disusate pene, / Mentre regge Fortuna / Sotto il corso del Sole, et de la Luna, / L'instabil nostra rota. / [...]» (σ. 56r). Επίσης βλ. L. Dolce, *Le Troiane* (Βενετία 1566), σ. 28-29 (απόσπασμα από το χορικό: «Prima, che giunga [l'huomo] al fine, / Fra diverse ruine / Sente di te Fortuna il fiero morso: / Di te, che fai sovente / Il lieto stato altrui mesto e dolente.»).

40 Πβ. «Θυσία της Πολυξένης», στ. 59-60: «[Αγαμέμνων] γιατί το πράμα που 'λαχε σ' αυτόν, μπορεί 'ς πάσ' έναν / να λάχει, κακορίζικον παρ' άνθρωπον κανέναν».

41 Παραθέτω σε μετάφραση Anguillara, 15.121,7-8 – 123: «[...] Si cangia ancora ogn'impero, ogni regno, / E tal jeri ubbidì, che oggi è più degno. // Troja, che già dell'Asia era regina, / Ricca e felice sopra ogni altra terra, / Che per dieci anni i fiumi alla marina / Correr di sangue fe' per tanta guerra, / Oggi non è, se non erba e ruina, / E piena d'ossa, e coltivata terra: / E mostran per ricchezza e per tesoro / I sepolcri che v'han de gli avi loro. // Chiara fu Sparta già, chiara Micena, / Chiaro di Cadmo il regno, e di Minerva: / Oggi il sito di Sparta è nuda arena: / Giace Micena, e l'altrui leggi osserva: / Che resta oggi di Tebe, e che d'Atena, / Che già parte dell'Asia ebber per serva? / Di sì chiare città vedete come / Oggi non resta al mondo altro che 'l nome.» – πβ. *Ερωφίλη*, «Πρόλογος του Χάρου», στ. 23 κ.ε.

Ωστόσο, πέρα από τους ήρωες της αρχαιότητας, η συμπεριφορά του Γοφρέδου είναι αντιπροσωπευτική της ιπποτικής ιδεολογίας, εδραιωμένη στη γενναιοψυχία και στο έλεος απέναντι στους ηττημένους, αλλά συνάμα και της χριστιανικής διδασκαλίας.⁴² Αντίθετα από ό,τι ο Χάρος –η δύναμη του κάτω κόσμου και επομένως του Κακού– στον Πρόλογο της *Ερωφίλης*, που «τσι ταπεινούς δε λημον[εί], τους άγριους δε φοβ[άται]» (στ. 80), ο Γοφρέδος λέει στον ικέτη Σολιμάνο: «Συνήθι μου 'ναι, Σολιμάν, πάντα μου να γυρεύω / τσι ταπεινούς να λημονώ, τους άγριους να παιδεύω,» (Δ 105-106). Η Rosemary Bancroft-Marcus έχει επισημάνει ότι ο στίχος 106 βασίζεται στον στίχο 853 του έκτου βιβλίου της *Αινειάδας* του Βιργιλίου (*parcere subjectis et debellare superbos*).⁴³ Η ταπεινότητα του Σολιμάνου και η γενναιοφροσύνη του Γοφρέδου ανακαλεί τον “Επίλογο” της *Διηγήσεως Αλεξάνδρου του Μακεδόνα* (α' έκδ. Βενετία 1529), όπου ο Δαρείος δοξάζει τον Δία για τη δικαιοσύνη του Αλέξανδρου, και ο εκδότης του κειμένου εξαίρει τη σωφροσύνη του Πέρση βασιλιά (στ. 43-52):

42 Η R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 206, σημειώνει ότι ο Κρητικός ποιητής (ο Χορτάτσης) αποφεύγει το αιματηρό τέλος του τασσιανού έπους, αναπτύσσοντας όμως νύξεις που απαντούν σε αυτό για «ανθρωπιστικότερο» τρόπο πολέμου· διατυπώνει ωστόσο και την υπόθεση ο Χορτάτσης να προχώρησε στην επιλογή του επηρεασμένος από προσωπική αποδοκιμασία της εκτροπής της τέταρτης σταυροφορίας που κατέληξε στην άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους σταυροφόρους το 1204, που ως επακόλουθο είχε και την παραχώρηση της Κρήτης στους Βενετούς. Εφόσον όμως δεχόμαστε ότι ποιητής των ιντερμεδίων ήταν ο Χορτάτσης, τότε θα πρέπει να λάβουμε υπόψη και το μήνυμα που πέμπει προς τον αναγνώστη του ήδη με το κύριο δράμα, την *Ερωφίλη*, για το οποίο ο Ξανθουδίδης (έκδ. 1928, σ. λ') σχολιάζοντας το γνωμολογικό στοιχείο που περιέχεται στην τραγωδία αναφέρει: «ο δραματικός ποιητής είναι τρόπον τινά και διδάσκαλος των συγχρόνων του και ενομιζέτο ότι έπρεπε διά του γνωμολογικού στοιχείου να διδάσκη αυτούς την αρετήν και αποτρέπη από τα πάθη και την κακίαν, και να καθιστά αυτούς διά των ηθικών παραδειγμάτων μάλλον ηθικούς και εναρέτους». Από το ίδιο πνεύμα διαπνέεται και ο Αγαμέμνωνας στην τραγωδία του Lodovico Dolce *Le Troiane*: ο αρχηγός των ελληνικών στρατευμάτων κατά τη συνομιλία του με τον Πύρρο, που προσπαθεί να τον πείσει για την αναγκαιότητα της θυσίας παρθένας στον τάφο του πατέρα του, τονίζει: «Sappi, che perdonar dobbiamo a vinti: / Ne deve il vincitor usar la forza, / Anzi depor con la vittoria l'ira;» (σ. 39), ο Πύρρος είναι αντίθετος: «non è alcuna / Legge fra noi, ch'imponga il dar perdono / A quel, che son de' vincitor captivi. / E vorrai tu, che'l tuo voler sia legge?» (σ. 46), αλλά ο Αγαμέμνωνας συνεχίζει: «Quel, che non suole a noi vietar la legge, / Vietar deve l'honesto a la pietate. / [...] / Però, che'l perdonar fa l'huom vicino / A la bontà del Regnator celeste» (σ. 46-47). Πβ. και προηγουμένως σημ. 39. Παρόμοια ο λόγος της Εκάβης προς τον Πύρρο στην τραγωδία του Bongianini Gratarolo *Polissena* (Βενετία 1589): «Il vero Duca nel periglio è forte, / Ma non è già insolente quando ha vinto. / Da la fortuna son portati i Regni / Hor quinci or quindi. I Re questo sol hanno / Di magnifico, e grande, che non puote / Loro esser tolto: il perdonar a i vinti, / E con clemenza confortar gli afflitti. / Generosa vendetta è'l perdonare.» (σ. 33r). Τέλος, στο χορόδραμα *Ballo di donne turche* που παραστάθηκε στη Φλωρεντία το 1614 (βλ. περισσότερα στο κεφ. 3.1: «Ιντερμέδιο της μορέσκας») Τούρκισσες παρουσιάζονται στον Μεγάλο Δούκα και του ζητούν να δείξει έλεος στους αιχμάλωτους συζύγους τους, λέγοντας μία από αυτές: «... / Muovati anco a pietà di chi morire / Vedrai di duol se gli dinieghi aita. / ... / E dona a loro libertade e vita, / Ch' eterna gloria al vincitor si rende / Mentre de' vinti in lui pietà risplende» (βλ. A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 371).

43 Βλ. στην Εισαγωγή της παρούσας μελέτης, σ. 28.

«Ευχαριστώ σου,» είπε, «Ζευ, εσέν τη βασιλεία,
 οπόδωσες και των φθαρτών ταύτην την εξουσία
 και βασιλεύουν επί γης με θέλημα δικό σου.
 Συ βασιλείά μου έδωσες, κι αν ένα ορισμός σου,
 αυτείνη φύλαξον εμοί, ει δε και ου θελήσης,
 το κράτος, το βασίλειον θέλεις να μου στερήσης,
 παρακαλώ σ' Αλέξανδρου αυτείνο να χαρίσης
 και άλλα περισσότερα βασίλεια να δωρίσης.»
 Ιδέτε τι κατόρθωμα ένα η σωφροσύνη,
 για τον εχθρόν παρακαλεί και πέφτει 'ς δουλοσύνη.⁴⁴

Αλλά και νωρίτερα, στο ιστορικό έργο του Κριτόβουλου του Ίμβριου γίνεται λόγος για την φιλάνθρωπη συμπεριφορά των Ελλήνων απέναντι στους Τρώες: «εάλω Τροία, αλλ' υπό Ελλήνων και δέκα έτη πολεμουμένη, ώστε, ει και τω πλήθει των τε απολλυμένων των τε εαλωκότων ου μείων ην η συμφορά, ει μη και μείζων ειπείν, αλλά και άμφω ταύτα έφερε τινα κουφισμόν και παραμυθίαν αυτή· οι τε γαρ Έλληνες φιλάνθρωπότερον τοις εαλωκόσι προσεφέροντο τας κοινάς αιδούμενοι τύχας ο τε συνεχής πόλεμος και μακρός και το καθ' ημέραν την άλωσιν προσδοκάν παρήρηται την ακριβή τούτων αίσθησιν των δεινών· το δε παρόν απαραμύθητον όλως.» (Ιστορία, Α 68, 4).

ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ / ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ. Σε αντίθεση με το τασσιανό έπος, όλη η δράση στα δύο πρώτα ιντερμέδια μεταφέρεται στο περιβόλι της Αρμίδας – το βασίλειο του Κακού, που είναι καταδικασμένο να καταστραφεί. Ο λόγος του Πλούτωνα στο συμβούλιο των δαιμόνων του Κάτω Κόσμου στο έπος τοποθετείται φυσικά στο βασίλειο του Άδη. Στο ιντερμέδιο Α ωστόσο προσαρμόζεται κατάλληλα στο περιβόλι της μάγισσας αφού άλλωστε και αυτό είναι κατασκευάσμα των ίδιων των δαιμόνων όπως αναφέρεται από τον Tasso⁴⁵ το περιβόλι λειτουργεί συμβολικά ως ο τόπος όπου βασιλεύουν οι δυνάμεις του Διαβόλου, που ασκούν βλαπτική μαγεία ενάντια στις δυνάμεις του Καλού. Επίσης στον κήπο της Αρμίδας εμφανίζεται στο ιντερμέδιο Β η Τύχη, που με

44 *Διήγησις του Αλεξάνδρου. The Tale of Alexander – the rhymed version*. Critical edition with an Introduction and Commentary by David Holton, β' έκδοση, διορθωμένη, Αθήνα: MIET [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 1], 2002, σ. 185.– Σε μια ζωγραφική αναπαράσταση του επεισοδίου της στάσης του Αλέξανδρου έναντι του Δαρείου που φιλοτεχνήθηκε σε νυφική κασέλα από τον Φλωρεντινό ζωγράφο Apollonio di Giovanni (1415/7-1465) με τίτλο *Η μάχη της Ισσού και η μεγαλοφυχία του Αλεξάνδρου προς την οικογένεια του Δαρείου*, ο Πέρσης βασιλιάς απεικονίζεται να εκλιπαρεί τον οίκο του Μακεδόνα βασιλιά. Βλ. στον τόμο *Το φως του Απόλλωνα: Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα* (κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, 22 Δεκεμβρίου 2003-31 Μαρτίου 2004), επιμ. Mina Gregori, Αθήνα: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού-Silvana Editoriale, 2003, τ. Ι, σ. 177 (εικ. Ι.65).

45 Βλ. *Gerusalemme liberata*, 16.1: «Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso / grembo di lui, ch'è quasi centro al giro, / un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso / di quanti più famosi unqua fioriro. / D'intorno inosservabile e confuso / ordin di loggie i demon fabri ordiro, / e tra le oblique vie di quel fallace / ravigliamento impenetrabil giace.». Στα κρητικά ιντερμέδια βέβαια η εικόνα του κήπου δεν είναι ίδια με αυτήν που παρουςιάζεται στο τασσιανό έπος. Βλ. και Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 207.

τη μορφή «κορασίδας» συνομιλεί με τους ιππότες, ενώ στο έπος η Fortuna μεταφέρει με βάρκα τους δύο ιππότες στα Νησιά των Μακάρων (στο ιντερμέδιο B 23-24 ο Κάρολος της ζητάει να γυρίσει στη βάρκα κι εκεί να τους περιμένει να επιστρέψουν μαζί με τον Ρινάλδο).

Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΩΝ. Η σκηνή στο πρώτο και το δεύτερο ιντερμέδιο παριστάνει τον κήπο/περιβόλι της Αρμίδας. Το σκηνικό που απαιτείται είναι το συμβατικό βουκολικό σκηνικό, που δείχνει ζωγραφισμένα ίσως οπωροφόρα δέντρα στο βάθος (στα ζωγραφισμένα τελάρα), και μια κρήνη. Η λαμπρότητα του τοπίου εκφράζεται με εικόνες οπτικές αλλά και με τα τραγούδια του Χορού και των ακολούθων της Αρμίδας, ενώ θέαμα προσφέρουν οι σκηνικές μηχανές και τα οπτικοακουστικά εφέ.⁴⁶

Στο ιντερμέδιο Α οι δύο πρωταγωνιστές βγαίνουν μέσα από ένα σύννεφο που κατεβαίνει από τον «ουρανό», το επάνω μέρος της σκηνής. Από την περιγραφή της σκηνικής οδηγίας του χφ Birmingham, «μέσα από το οποίο [νέφαλο]», μπορεί να υποθεθεί ότι στο ιντερμέδιο Α η εμφάνιση του ερωτικού ζευγαριού ήταν μάλλον απλή. Το σύννεφο ήταν πιθανότατα φτιαγμένο από απλό υλικό και ζωγραφισμένο και όταν κατέβαινε στη σκηνή με το κατάλληλο μηχανήμα άνοιγε στη μέση για να βγουν οι δύο πρωταγωνιστές που την εμφάνισή τους στη σκηνή είχε ήδη καλύψει το σύννεφο.⁴⁷

46 Ο κήπος της Armida στο έπος περιγράφεται να έχει «[...] acque stagnanti, mobili cristalli, / fior vari e varie piante, erbe diverse, / apriche collinette, ombrose valli, / selve e spelonche in una vista offerse; / e quel che'l bello e'l caro accresce a l'opre, / l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.» (16.9) και όμορφα πτηνά που συναγωνίζονται μεταξύ τους στο τραγούδι. Βλ. και προηγούμενη σημείωση.

47 Παρόμοια τεχνική χρησιμοποιείται σε αυλικό ιντερμέδιο, συγκεκριμένα στο τρίτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του G. Bargagli *La pellegrina* (Φλωρεντία 1589): όσον αφορά την εντυπωσιακή εμφάνιση του Απόλλωνα στη σκηνή, μια μαριονέτα – «Apollo finto» – που κρεμόταν από σύρμα προσγειωνόταν στο πίσω μέρος της σκηνής και αμέσως ένας χορευτής που υποδυόταν τον θεό έβγαινε στη σκηνή έτοιμος να εκτελέσει την παντομίμα. Βλ. A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 71, 84. Σχετικά με τον τρόπο κατασκευής του σκηνικού αυτού μηχανήματος βλ. και το σχετικό κεφάλαιο του Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Ristampata di novo coll'Aggiunta del Secondo Libro. All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Monsig. Honoratio Visconti Arcivescovo di Larissa della Provincia di Romagna, & Essarcato di Ravenna Presidente*, In Ravenna, Per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali, 1638, Libro Primo, σ. 123-124. Ο Sabbattini (ό.π., σ. 107-123) αφιερώνει επτά κεφάλαια για την κατασκευή νεφών και παρουσιάζει διαφορετικούς τρόπους κατασκευής εξίσου απλούς όπως δείχνουν άλλωστε τα σχέδια που παραθέτει. Για την πραγματεία αυτή βλ. προηγουμένως σ. 100 σημ. 307, 103. Οι παλαιότερες μαρτυρίες χρήσης σύννεφου για την άφιξη προσώπου στη σκηνή ανάγονται στα έτη 1503 και 1504, σε θεατρικές παραστάσεις με βιβλικό θέμα που ανεβάστηκαν στη Μάντοβα: σε επιστολή της η Isabella d'Este προς τον σύζυγό της το 1503 περιγράφει σχετικά με μια παράσταση στο επισκοπικό μέγαρο με θέμα τις ρήσεις των Προφητών για την έλευση του Χριστού: «[...] Et acesi questi lumi, ultra li altri che erano infiniti in lo celo ch'io ho dicto, il discese a basso quello angelo Gabrielo, consegnato cum ferri ch'el teneva, li quali non se vedevano: in forma ch'el pareva essere disceso libero in una nuvola, substenuta da un ferro, cum uno solo possare di pedi» ενώ την επόμενη χρονιά ο Bernardino de' Prosperi σε επιστολή του το 1504 κάνει λόγο για παρόμοιο θέαμα (πιθανώς το έργο του Pandolfo Collenuccio *Comedia de Jacob et de Joseph*): «La historia de Joseph fo fornita Domenica, et passò bene et divota, cum uno descendere de Dio dal Paradiso abscosto in una nuvola, quale parlò a Jacob per lo andare voliva fare in Egypto, che fo

Η Τύχη/Ριζικό, που στον Tasso εμφανίζεται σε βάρκα με την οποία μεταφέρει τους ιππότες Carlo και Ubaldo στα νησιά των Μακάρων,⁴⁸ στο ιντερμέδιο B εμφανίζεται ως «κορασίδα» κοντά στον κήπο της Αρμίδας και συνομιλεί μαζί τους. Σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία, αφού συστήνεται στους ιππότες και αφού ο Κάρλος της ζητάει να γυρίσει στη βάρκα – με την οποία σύμφωνα με το έπος έχουν φτάσει ως τον τόπο της μάγισσας – η Τύχη εξαφανίζεται από μπροστά τους («χάνεται απ' ομπρός των»)). Το γεγονός ότι εκείνη ακριβώς τη στιγμή αρχίζει το τραγούδι μέσα από τη σκηνή, μπορεί να σημαίνει ότι η κορασίδα «χάνεται» μέσω μιας καταπακτής που θα πρέπει να υπήρχε στο δάπεδο της σκηνής με ζωγραφική αναπαράσταση βάρκας και το τραγούδι καλύπτει τον θόρυβο που θα δημιουργούσε το άνοιγμά της.⁴⁹ Δεν μπορεί να αποκλειστεί όμως και η πιο απλή λύση, ότι αποχωρεί στο πίσω μέρος της σκηνής – η νύξη του Κάρλου στη βάρκα επιτρέπει στους θεατές να φανταστούν όσα δεν παρουσιάζονται επί σκηνής.⁵⁰

Θηρία που βγάζουν φωτιά από το στόμα εμφανίζονται στο ιντερμέδιο B (μετά στ. 94), η τελική σκηνή του οποίου απαιτεί την καταστροφή του περιβολιού της Αρμίδας: μέσα σε «φωτιές και στρέπιτα»⁵¹ εμφανίζονται έξι δαίμονες, «χαλούν» το περιβόλι και φεύγουν παίρνοντας μαζί τους τη μάγισσα που τους έχει νωρίτερα καλέσει. Καπνός, πυροτεχνήματα και φωτισμοί (π.χ. με χρήση πυρών) παρίσταναν προφανώς τη φωτιά που κατέκαιγε το παλάτι της μάγισσας, ενώ ζωγραφισμένες σε τελάρα φλόγες θα μπορούσαν να αναπαριστούν επίσης τη σκηνή της καταστροφής (όπως μαρτυρείται και από ανάλογες σκηνές στο ιταλικό θέατρο). Το επεισόδιο που διαδραματίζεται στα δύο πρώτα ιντερμέδια τελειώνει έτσι με την παρουσίαση ενός πάθους – την οργή της μουσουλμάνας μάγισσας εναντίον του χριστιανού αιχμαλώτου της – που βιώνεται έντονα και το οποίο στην κορύφωσή του προβάλλεται με τα εντυπωσιακά σκηνικά εφέ.⁵²

bello acto da vedere: le comedie *etiam* non se farano più»· Βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 391, 392.

48 *Gerusalemme liberata*, 15.6-44 (περιγραφή του ταξιδιού).

49 Στα ιταλικά ιντερμέδια συνήθως η λειτουργία των σκηνικών μηχανημάτων καλυπτόταν από ενόργανη μουσική. Πάντως, στο ιντερμέδιο A για την κάθοδο του σύννεφου στη σκηνή δεν υπάρχει σχετική οδηγία.

50 Ομοίως στην τελική σκηνή της *Ερωφίλης*, σύμφωνα με σκηνική οδηγία (μετά τον στ. 666), ο νεκρός βασιλιάς «χάνεται» καθώς τον «σέρνου[ν] μέσα» οι γυναίκες του Χορού.

51 Σύμφωνα με το χφ Legrand (σ. 363), την έκδοση Κιγάλα (χ.α.) και την έκδοση Γραδενίγου (σ. 38ν).

52 Σε ανάλογες σκηνές στα ιταλικά θεατρικά θεάματα υπάρχει η ένδειξη αυτή. Βλ. παραδείγματα στην Εισαγωγή, σ. 101, 102 και εδώ παρακάτω, σ. 219, 219. Σε παράσταση της τραγωδίας του P. Bonarelli *Il Solimano* στη Βενετία το 1634, η φωτιά που κατέστρεφε το σκηνικό στην καταληκτική σκηνή παρουσιαζόταν ως εξής: «Parte di essi soldati nelle mani accese facelle di foco havevano, che nel girarsi per la scena, pareva che il tutto ardessero, facendo di quando in quando cadere mista col fumo densa pioggia di fuoco che in un punto stesso rendevano terrore, meraviglia e vaghezza»: βλ. C. Molinari, «Premesse cinquecentesche al grande spettacolo dell'età barocca», στο M. T. Muraro (επιμ.), *Studi sul teatro Veneto fra Rinascimento ed età Barocca*, σ. 152 (στη σημ. 1 το χωρίο από το περίπλοκο ανάλογο σκηνικό στο N. Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, II, κεφ. 11).

Σε πλήρη αντίθεση με το πολύπλοκο σκηνικό των δύο πρώτων ιντερμεδίων, το σκηνικό των δύο επόμενων ιντερμεδίων είναι λιτό και παρουσιάζει τον χώρο κάτω από τα μισογκρεμισμένα τείχη της Ιερουσαλήμ. Τα τείχη ήταν πιθανότατα ζωγραφισμένα σε τελάρα στο βάθος της σκηνής. Μία πόρτα χρειάζεται και ένας θρόνος μπροστά από τα τείχη για τη σκηνή της συνάντησης της Αρμίδας με τον Σολιμάνο και τους στρατηγούς του.

Από την καταπακτή στο δάπεδο της σκηνής μπορεί να έβγαιναν οι δαίμονες του Κάτω Κόσμου στην τελική σκηνή του ιντερμεδίου Γ (σκηνική οδηγία μετά τον στ. 126) για να πάρουν μαζί τους τους σκοτωμένους στρατιώτες κατά την έξοδό τους από τη σκηνή – ίσως και πάλι μέσω της καταπακτής.⁵³

Οι σκηνικές οδηγίες υποδεικνύουν ότι πρόθεση του συγγραφέα/σκηνοθέτη ήταν να παραστήσει τα ιντερμέδια με τρόπο ιδιαίτερα θεαματικό. Ωστόσο, η σκηνή των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* ήταν πιθανότατα σταθερή. Έτσι άλλωστε συμβαίνει και σε πολλά ιταλικά θεαματικά ιντερμέδια: το άνοιγμα του «ουρανού», οι «από μηχανής» ή, μάλλον, οι «από νέφους» εμφανίσεις, και η εμφάνιση ή η εξαφάνιση κάτω από το δάπεδο της σκηνής αποτελούν στοιχεία που εντάσσονται στο ίδιο πλαίσιο ζωγραφιστού σκηνικού. Η σκηνή δεν αλλάζει: η κάθοδος ενός νέφους, η ανάδυση και «βύθιση» προσώπων και αντικειμένων από την καταπακτή, ο καπνός και οι φλόγες, καθώς και ο φωτισμός που χρησιμοποιούνταν, δημιουργούν την εντύπωση της αλλαγής του σκηνικού.

Πρόκειται για στοιχεία που απαντούν ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα στη σκηνή των ιταλικών ιντερμεδίων. Τα παραδείγματα είναι πολλά, τόσο στις αυλικές παραστάσεις όσο και στις λιτές δημόσιες παραστάσεις.⁵⁴ χρήσιμες για το θέμα αυτό είναι οι περιγραφές παραστάσεων που διασώζονται.⁵⁵

53 Ο Βάλτερ Πούχνερ έχει επισημάνει και μια ανάλογη σκηνή στην *Ερωφίλη*, την είσοδο των τριών δαιμόνων από τον Άδη στην Γ' πράξη, σκηνική οδηγία μετά στ. 370, όπου απαντά η σύμβαση αυτή του θεάτρου της Αναγέννησης και του Μπαρόκ (βλ. Β. Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο. Α'. Άμεσες σκηνικές οδηγίες», σ. 372-373. Τους δαίμονες διατάσσει η Ασκή του αδελφού του βασιλιά να επιστρέψουν με τον ίδιο τρόπο στον Άδη: «κάτω στραφήτε πάλι, / στο σκότος τ' Άδη [...]», στ. 371-372). Με τον ίδιο τρόπο γινόταν η εμφάνιση του Χάρου στον πρόλογο της *Ερωφίλης* (σκηνική οδηγία πριν από στ. 1), και της Σκιάς του αδελφού του βασιλιά Φιλόγονου (Γ' πράξη, σκηνική οδηγία μετά στ. 242). Ωστόσο, στην τελευταία σκηνή του ιντερμεδίου Β, σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία (μετά στ. 161) οι δαίμονες «πετούνται» στη σκηνή, που σημαίνει μάλλον ότι έμπαιναν από το πίσω μέρος της σκηνής, όπως π.χ. η Αθούσα στην *Πανώρια*, Β, διδασκαλία μετά στ. 537: «Εἰς τούτο πετάται ἡ Αθούσα καὶ πιάνει τὸνε νὰ μὴ σφαγεί».

54 Ως προς την εμφάνιση-κάθοδο προσώπων στη σκηνή επάνω ή μέσα από σύννεφο βλ. στο Α. Μ. Nagler, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, χαρακτηριστικά παραδείγματα από τις παραστάσεις των ετών 1565-69, και 1586. Όσον αφορά το σκηνικό μηχανήμα βλ. και Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 448-449.

55 Ενδεικτικά βλ.: την *Descrizione* του Ceccherelli για την *Cofanaria* («nugola, che tutta la Scena copriva»). Περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο τα δώδεκα πρόσωπα είχαν διαταχθεί πάνω στο σύννεφο.)· την περιγραφή του Bastiano de Rossi για την παράσταση του *L'amico fido* (επισημαίνεται ότι για πρώτη φορά η κάθοδος προσώπων με σύννεφο γίνεται με τόση μεγαλοπρέπεια – έργο του Bernardo Buontalenti: «Le quai maraviglie di nugole... non si son vedute giammai. Perciochè in quella, che, nelle nozze della Serenissima Giovanna d'Austria... fu opera di questo Artefice [Bernardo Buontalenti], e in quella, che per opera di Baldassare Lanci, nell'onoranza dell'Arciduca Carlo fu fatta,

Στις σκηνές του ερωτικού πάθους στον ηδονικό κήπο της μάγισσας εισάγεται και μουσική και χορός. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η χρήση ενόργανης και φωνητικής μουσικής στα δύο πρώτα ιντερμέδια. Ο Κρητικός ποιητής καλύπτει με τη μουσική τα κενά άλλοτε ανάμεσα στους διαλόγους, άλλοτε ανάμεσα στις σκηνές κατά την αποχώρηση ή την είσοδο προσώπων και άλλοτε για να συνοδεύσει σκηνική δράση χωρίς ομιλίες: στο ιντερμέδιο Α το πρώτο τραγούδι ακούγεται στη βουβή σκηνή που οι κορασίδες αλλάζουν ενδυμασία στον Ρινάλδο· το δεύτερο στην επίσης βουβή σκηνή που το ερωτικό ζευγάρι γεύεται τα αγαθά του περιβολιού. Στο ιντερμέδιο Β μετά την αποχώρηση του Ριζικού/Τύχης το τραγούδι του Χορού προετοιμάζει την εμφάνιση των δαιμόνων-κορασίδων ενώ κατά την αποχώρηση της Αρμίδας από τη σκηνή και πριν από την εμφάνιση των ιπποτών τραγούδι συνοδεύει τον κοιμώμενο Ρινάλδο.⁵⁶

Χορός εισάγεται σε συγκεκριμένες σκηνές και στα τέσσερα ιντερμέδια. Με τις φράσεις «μορεσκάντο» ή «χορεύοντας» δηλώνονται είτε οι χορευτικές κινήσεις των κορασίδων στα ιντερμέδια Α και Β είτε η μάχη των ιπποτών με τα θηρία στο ιντερμέδιο Β, είτε τέλος ο αγώνας μεταξύ των χριστιανικών δυνάμεων με τις τουρκικές στα ιντερμέδια Γ και Δ [«μορεσκάντο» παραδίδει η έκδοση Κιγάλα για την κίνηση των ακολουθών της μάγισσας και «χορεύουσι τη μορέσκα» για την αναπαράσταση μάχης, «μορεσκάντο» για την κίνηση των ακολουθών και «παίζου τη μορέσκα» για την αναπαράσταση της μάχης παραδίδει η έκδοση Γραδενίγου· ενώ στο χφ Legrand «χορεύοντας» για την απλή χορογραφημένη κίνηση κορασίδων και «μορεσκάντο» ή «χορεύουσι τη μορέσκα»

si videro suso ritornar vote [το 1586 το σύννεφο φαινόταν να εξαφανίζεται], e videsi l'appiccagnolo».) Αλλά και η επίκληση δαιμόνων από μάγισσες ήταν μοτίβο ιδιαίτερα αγαπητό στις θεατρικές παραστάσεις· σχετικά παραδείγματα: το τέταρτο ιντερμέδιο του Giovanni de' Bardi για την παράσταση επ' ευκαιρία των γάμων του Φερδινάνδου Α' στη Φλωρεντία το 1589 (μάγισσα καλεί ουράνιους δαίμονες τελώντας μαγικές πράξεις με το τραγούδι της, εκείνοι εμφανίζονται επάνω σε σύννεφο. Έπειτα η μάγισσα αποχωρεί με άρμα, το σύννεφο παίρνει φωτιά και η σκηνή μεταβάλλεται σε Κόλαση και μέσα σε καπνούς και φλόγες εμφανίζονται –από καταπακτή, παριστάνοντας την άβυσσο– δαίμονες/diavoli και furie· τη σκηνή κατακλύζει τρομερός θόρυβος από τις κολασμένες ψυχές και έπειτα η καταπακτή/άβυσσος κλείνει εξαφανίζοντας το σκηνικό της κόλασης· βλ. F. Testi, *La musica italiana nel Seicento*, σ. 27-29, N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 235, 450 όπου η περιγραφή του De' Rossi. Επίσης, εμφάνιση μάγισσας και δαιμόνων, στο δεύτερο ιντερμέδιο του μελοδράματος του Quinto Zane *Gli impazziti amanti ovvero Florindo e Claudio, poema drammatico scenico* (Padova, Casparo Crivellari 1629): εμφανίζεται η Μέγαιρα η οποία, αφού ισχυρίζεται ότι με τη δύναμή της καταστρέφει πόλεις, βασιλεία, τον κόσμο ολόκληρο, καλεί έξι Πνεύματα που μπαίνουν χορεύοντας στη σκηνή και η Μέγαιρα τα διατάζει να υπακούσουν στις εντολές της. Βλ. όμως και στην βασιζόμενη σε οβιδιανό μύθο τραγωδία του Gregorio Corraro *Progne* (γράφ. περ. 1429, εκδ. Βενετία 1558), όπου υπάρχει σκηνή κατά την οποία η Πρόκνη επικαλείται τους θεούς του κάτω κόσμου να την βοηθήσουν να εκδικηθεί τον Tereus: η πληροφορία στον Marvin T. Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, σ. 17. Πβ. και παρακάτω, σ. 280 σημ. 30, σχετικά με παρόμοια σκηνή στην *Amorosa fede* του Antonio Pandimo.

- 56 Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται και στην ιταλική σκηνή, όπως θα δούμε παρακάτω. Π.χ. στο αυλικό θέαμα του 1637 στη Φλωρεντία (βλ. εδώ πιο κάτω σ. 215-216) η μουσική έχει την ίδια λειτουργία, όπως περιγράφεται στο χρονικό της αυλικής εκείνης εορτής: «Per la partenza d'Armida essendo restato il teatro voto si sentì in uno istante in cambio di trombe una armoniosa zinfonia di strumenti di fiato, e comparve dalla parte di Ponente Amor Pudico sopra un carro bellissimo tira<to> da sei cavalli bianchi superbamente bardati [...]» (σ. 47).

για την αναπαράσταση σύγκρουσης]. Παρουσιάζεται δηλαδή ο πολεμικός χορός της μορέσκας και με τις δύο μορφές στις οποίες είχε εξελιχθεί ήδη από τα μέσα του 15ου αιώνα: είτε ως εκλεπτυσμένη χορογραφική κίνηση που πλησιάζει το μπαλέτο και προσαρμόζεται σε οποιοδήποτε θέμα, χάνοντας έτσι τον χαρακτήρα της αρχικής της προέλευσης ως πολεμικού χορού, είτε ως αγώνας μεταξύ χριστιανών και «απίστων» που προήλθε από μια πρόδρομη μορφή του χορού αυτού, της μάχης μεταξύ των δυνάμεων του Κάτω Κόσμου και των δυνάμεων του ουρανού.⁵⁷

Ακολουθεί η παράλληλη παράθεση των όμοιων χωρίων των δύο κειμένων. Από το ελληνικό κείμενο παρατίθενται, κατά ιντερμέδιο, τα χωρία που αποτελούν μετάφραση του ιταλικού, ενώ επιλεκτικά παρατίθενται χωρία του ελληνικού κειμένου που αποτελούν διασκευή χωρίων από το ιταλικό πρότυπο.

57 Για τον χορό αυτό βλ. περισσότερα στο κεφ. 3.1: «Ιντερμέδιο της μορέσκας».

Α. ΠΡΩΤΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ

Ο λόγος του Δαίμονα όμοιος και στα δύο κείμενα

i. Οι στίχοι 1-8 αντιστοιχούν στο χωρίο 4.9 του έπους:

«Tartarei numi, di seder più degni
là sovra il sole, ond'è l'origin vostra,
che meco già da i più felici regni
spinse il gran caso in questa orribil chiostra,
gli antichi altrui sospetti e i ferì sdegni
noti son troppo, e l'alta impresa nostra;
or Colui regge a suo voler le stelle,
e noi siam giudicate alme rubelle.

Πνέματα από τον ουρανό στον Άδη ξορισμένα,
στην Κόλαση συντρόφοι μου και δούλοι ωσάν κ' εμένα,
κρίνω, πάσ' ένας από σας καλότατα θυμάται
πως μετά μένα μια φορά με δόξα εκατοικάτε
στα ύψη απάνω τ' ουρανού και πως στη μάχη εκείνη
τη φοβερή που μετά μάς και το Θεόν εγίνη,
τόσά 'χαμεν αντίδικη την Τύχη, απ' όλοι ομάδι
κάτω με τόση μας ντροπήν επέσαμε στον Άδη.

ii. Οι στίχοι 9-18 αντιστοιχούν στο χωρίο 4.10-11 του έπους:

Ed in vece del dì sereno e puro,
de l'aureo sol, de gli stellati giri,
n'ha qui rinchiusi in questo abisso oscuro,
né vuol ch'al primo onor per noi s'aspiri;
e poscia (ahi quanto a ricordarlo è duro!
quest'è quel che più inaspra i miei martiri)
[...]

Κι αντίς τη μέρα τη λαμπρά και τον καθάριον ήλιο,
κι αντίς τη λάμψη και το φως όμορφω αστέρω χίλιω,
στ' άκταφα κάτω στέκομε τ' Άδη, σκοτεινιασμένα,
μ' άμετρες λόχες και φωτιές πάντα τυραννισμένα.
(9-12)

Né ciò gli parve assai; ma in preda a morte,
sol per farne più danno, il figlio diede.
Ei venne e ruppe le tartaree porte,
e porre osò ne' regni nostri il piede,
e trarne l'alme a noi dovute in sorte,
e riportarne al Ciel sì ricche prede,
vincitor trionfando, e in nostro schermo
l'insegne ivi spiegar del vinto Inferno.

Κ' εκείνο απόύ 'ναι πλιότερο, δέτε την όρεξή του:
στο θάνατο για λόγου μας έπεψε το παιδί του·
κ' ήρθε κ' εκρούσεψε ζιμιό τον Άδη κ' έγδυσέ μας
και μοναχάς τση Κόλασης τη λόχην άφηκέ μας,
και νικητής εγύρισε περίσσα τιμημένος
στους ουρανούς, και στέκεται πάσ' ώρα δοξασμένος.
(13-18)

iii. Οι στίχοι 19-24 αντιστοιχούν στο χωρίο 4.12 του έπους:

Ma che rinnovo i miei dolor parlando?
Chi non ha già l'ingiurie nostre intese?
Ed in qual parte si trovò, né quando,
ch'egli cessasse da l'usate imprese?
Non più dessi a l'antiche andar pensando,
pensar dobbiamo a le presenti offese.
Deh! non vedete omai com'egli tenti
tutte al suo culto richiamar le genti?

Μα γιάντα τσι παλιούς καημούς και τον παλιό μας
πόνο
τώρα ξαναθυμίζοντας σ' όλους μας καινουργιώνω;
Τα περασμένα ας πάψομε, κ' εκείνα απόύ μας κάνουν
τη σήμερα, πάσ' ένας μας στο λογισμό του ας βάνει:
πώς πάσκει και στοχάζεται μ' ένα και μ' άλλο τρόπο
το πλήθος όλο μετ' αυτό να σύρει των αθρώπω·

iv. Οι στίχοι 25-26 αντιστοιχούν στο χωρίο 4.14,1-2 του έπους:

Che sian gl'indoli nostri a terra sparsi?	γιαύτος καθημερνό θωρού τα μάτια τα δικά μας
Ch'ì nostri altari il mondo a lui converta?	ριμμένα κι ανεψήφιστα στον κόσμο τα είδωλά μας.

Στη συνέχεια ο Δαίμονας στο ιντερμέδιο αναφέρεται στα προβλήματα που έχει προκαλέσει η Αρμίδα στο χριστιανικό στρατόπεδο, στην αιχμαλωσία του Ρινάλδου και στον έρωτά του προς τη μάγισσα, καθώς και στην κατασκευή του κήπου της Αρμίδας (στ. 29-34), συνοψίζοντας τη διεξοδική αφήγηση του Tasso (4.19-96 και 5ο άσμα [αιχμαλωσία σταυροφόρων], 14.57-71 [αιχμαλωσία του Ρινάλδου], και 16.1-12 [περιγραφή παλατιού-κήπου που κατασκεύασαν οι δαίμονες].

Ενδεικτικά παραθέτω την αφήγηση του Tasso και πώς συνοψίζεται στους στίχους του Κρητικού ποιητή:

^{4.27} La bella Armida, di sua forma altera
e de' doni del sesso e de l'etate,
l'impresa prende, e in su la prima sera
parte e tiene sol vie chiuse e celate;
e 'n treccia e 'n gonna femminile spera
vincer popoli invitti e schiere armate.
Ma son del suo partir tra 'l vulgo ad arte
diverse voci poi diffuse e sparte.

Πβ. Α 29-34
Κι αν έλειπε μια φίλαινα, πιστή μας κορασίδα,
κιαμιά τση λευτεριάς τωνε δεν είχαν έχει ολπίδα.
Ετούτη αφού τσ' Ανατολής τα μέρη εκεί 'χε σώσει,
τσι λογισμούς τω Χριστιανώ μόνο για να ξηλώσει,
και πλήσα ανακατώματα και ταραχή μεγάλη
για τσ' ομορφιές τση τσι πολλές μέσα τως είχε βάλει.

^{4.28} Dopo non molti dì vien la donzella
dove spiegate i Franchi avian le tende.
A l'apparir de la beltà novella
nasce un bisbiglio e 'l guardo ognun
v'intende
sì come là dove cometa o stella,
non più vista di giorno, in ciel risplende;
e traggon tutti per veder chi sia
sì bella peregrina, e chi l'invia.

^{4.92} Ma mentre dolce parla e dolce ride,
e di doppia dolcezza inebria i sensi,
quasi dal petto lor l'alma divide,
non prima usata a quei diletto immensi.
[...]

^{4.96} Queste fur l'arti onde mill'alme e mille
prender furtivamente ella poteo,
anzi pur furon l'arme onde rapille
ed a forza d'Amor serve le feo.
Qual meraviglia or fia s'il fero Achille
d'Amor fu preda, ed Ercole e Teseo,
s'ancor chi per Giesù la spada cinge
l'empio ne' lacci suoi talora stringe?

Β. ΔΕΥΤΕΡΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ

1. Οι οδηγίες της Τύχης προς τους δύο ιππότες

i. Οι στίχοι 1-4 αποτελούν παράφραση του χωρίου 15.44,1-4 του έπους (η Fortuna δείχνει στους ιππότες το παλάτι της Armida όπου βρίσκεται ο Rinaldo):

15.44,1-4 «Mirate» disse poi «quell'alta mole,
ch'a quel gran monte in su la cima siede.
Quivi fra cibi ed ozio e scherzi e fole
torpe il campion de la cristiana fede.

Σ' τούτο τον τόπο, στρατηγοί, με την Αρμίδα ομάδα
στέκει ο Ρινάλδος σε χαρές από ταχύ ως το βράδυ
και τον αθό τση νιότης του δεν του πονεί πως χάνει
σε πλήσες περιδιάβασες οπού όλη μέρα πιάνει·

ii. Ο στίχος 8 βασιζεται στον στίχο 15.44,6 του έπους:

15.44,6 su per quell'erto moverete il piede

μακρά εκ τον τόπο να 'ρθετε τόσα τον εδικό σας

iii. Οι στίχοι 11-16 αποτελούν παράφραση του χωρίου 14.73,1-6 του έπους (ομιλία του μάγου της Ασκάλωνος):

14.73,1-6 A piè del monte ove la maga alberga,
sibilando strisciar novi pitoni,
e cinghiali arrizzar l'aspre lor terga,
ed aprir la gran bocca orsi e leoni
vedrete; ma scotendo una mia verga,
temeranno appressarsi ove ella suoni.

μηδέ κιανένα κάμετε πράμα να φοβηθήτε
απ' όλα εκείνα απόχετε σήμερα εδώ να δήτε·
γιατ' είναι ψεύτικες θωριές⁵⁷ όλες τως, τω δαιμόνω,
απού τα δυνατότατα μάγια τσ' Αρμίδας μόνο,
τα οποιά 'χει χάρη το ραβδί τούτο το χρουσωμένο⁵⁸
να κάμει ανήμπορα ζιμιό, σαν έχετε ακουσμένο.

iv. Οι στίχοι 17-20 αποτελούν παράφραση του χωρίου 14.75 του έπους (ομιλία του μάγου της Ασκάλωνος):

14.75 Lunge la bocca disdegnosa e schiva
torcete voi da l'acque empie omicide,
né le vivande poste in verde riva
v'allettin poi, né le donzelle infide
che voce avran piacevole e lasciva,
e dolce aspetto che lusinga e ride;
ma voi, gli sguardi e le parole accorte
sprezzando, entrate pur ne l'alte porte.

Μ' απάνω σ' όλα βλέπετε, νερό μηδέ κιανένα
φαγί να δοκιμάσετε, γιατ' είναι μαγεμένα,
κι ως το Ρινάλδο, το ζιμιό θέλουσι σας σκλαβώσει,
και το ραβδί δε δύνεται πλιο να σασέ γλυτώσει.

57 Πβ. *Gerusalemme liberata* 15.65,5-8: «Ma i cavalieri hanno indurate e sorde / l'alme a que' vezzi perfidi e bugiardi, / e 'l lusinghiero aspetto e 'l parlar dolce / di fuor s'aggira e solo i sensi molce». Επίσης, 18.38, 7-8: «“Oh vane / sembianze!”» αναφωνεί ο Rinaldo αφότου λύνει τα μάγια του δάσους. Πβ. και φράση «ψευτικότατες θωριές» του στίχου Β 13.

58 Ως *verga aurea* αναφέρεται στην *Gerusalemme liberata* 15.49.

2. Η πρόσκληση προς τους ιππότες

(Στο ιντερμέδιο Β κορασίδες [που αντιστοιχούν στις *donzelle* του στίχου 14.75,4 βλ. πιο πάνω] προσκαλούν τους δυο ιππότες στον κήπο της Αρμίδας – στην *Gerusalemme liberata* τους προσκαλούν γυμνές κολυμβήτριες στο παλάτι της μάγισσας)

i. Οι στίχοι 31-42 από την ομιλία της πρώτης Κορασίδας αποτελούν κατά λέξη σχεδόν μετάφραση του χωρίου 15.62,7-8 - 15.64,1-2 του έπους:

^{15.62,7-8} «*Oh fortunati peregrin, cui lice
giungere in questa sede alma e felice!*

^{15.63} Questo è il porto del mondo; e qui è il
ristoro
de le sue noie, e quel piacer si sente
che già senti ne' secoli de l'oro
l'antica e senza fren libera gente.
L'arme, che sin a qui d'uopo vi foro,
potete omai depor securamente
e sacrarle in quest'ombra a la quiete,
ché guerrier qui solo d'Amor sarete,

^{15.64,1-2} e dolce campo di battaglia il letto
fiavi e l'erbetta morbida de' prati.

Ω καλοριζικότατοι στρατιώτες τιμημένοι,
Απού 'στε σ' τούτο σήμερο τον τόπον ερθωμένοι
που σ' τσι καρδιές πάσα χαρά κι ανάπαψη χαρίζει,
κι όλα σε περιδιάβασες τα βάσανα γυρίζει·
τ' άρματα σάς εκάνασι χρειά μόνο εδώ να 'ρθήτε,
μα τώρα να τα ρίξετε σε μια μερά μπορείτε,
γιατί τσ' αγάπης στρατηγοί και μπιστεμένοι δούλοι
του πόθου, όσοι έρθουσιν εδώ, πάραυτας γράφουνται
ούλοι,
κ' εις τούτα τα ομορφότατα χόρτα, που πάντα αθούσι,
χίλιες γλυκειές παρηγοριές τα μέλη τως γροικούσι,
και τον αλλοτινό καιρό που χρουσαφιού όλοι κράζου,
σ' τούτο τον τόπο, μοναχάς, το λίγο, δοκιμάζου.

ii. Οι στίχοι από την ομιλία της δεύτερης Κορασίδας αντιστοιχούν νοηματικά και λεκτικά στο χωρίο 15.64,3-8 του έπους:

^{15.64,3-8} Noi menarenvi anzi il regale aspetto
di lei che qui fa i servi suoi beati,
che v'accorrà nel bel numero eletto
di quei ch'a le sue gioie ha destinati.
Ma pria la polve in queste acque deporre
Vi piaccia, e l cibo a quella mensa torre».

Βασιλιπούλα ωριότατη, πλια ξακουστή στα κάλλη
κ' εις τσι περίσσεσ ομορφιές παρά γυναίκαν άλλη,
τούτο τον τόπο σήμερο τον όμορφον ορίζει
και χίλιες περιδιάβασες πάσα καρδιάς χαρίζει.
Λοιπό, επειδή σας έφερεν η μοίρα σας σιμά μας,
μη βαρεθήτε να 'ρθετε να πάμε σ' τση κερά μας,
να σας έδώσει τσι χαρές κι όλες εκείνες τσ' άλλες
του πόθου τσι γλυκότητες απού μπορεί, μεγάλες.
Μα πρώτας, αν ορίσετε, στρατιώτες μου, να 'ρθήτε,
σ' τούτη τη βρύση σκύψετε τη δροσερή να πιήτε
και πιάσετε εκ τα πωρικά, φάγετε εκ το περβόλι,
την κούραση τση στράτας σας να λησμονήσετε όλη.

3. Ο ύμνος του ρόδου

Το χωρίο 16.14-15 του έπους μεταφράζεται σχεδόν κατά λέξη στους στίχους 75-88:

^{16.14} «Deh mira» egli cantò «spuntar la rosa
dal verde suo modesta e verginella,
che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,
quanto si mostra men, tanto è più bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
dispiega; ecco poi langue e non par quella,
quella non par che desiata inanti
fu da mille donzelle e mille amanti.

^{16.15} Così trapassa al trapassar d'un giorno
de la vita mortale il fiore e 'l verde;
né perché faccia indietro april ritorno,
si rinfiora ella mai, né si rinverde.
Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno
di questo dì, che tosto il seren perde;
cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando
esser si puote riamato amando.»

Δέτε το ρόδο, το ταχύ, πώς δροσερόν αρχίζει
να φαίνεται στ' αγκάθι του και να μοσκομυρίζει,
κι όμορφο δείχνει το κομπί κι αμάλαγο περίσσα
σαν ένα ευγενικότατο μικρό κοράσον ίσα,
κι όσον η μέρα πορπατεί κ' εις το βραδύ σιμώνει,
φουντώνουσι τα φύλλα του κι ανοίγει και ξαπλώνει,
κι αγάλια αγάλια ψύγεται και τη θωριά του χάνει
κι αγαφτικός δεν το ψηφά, κοράσο δεν το πιάνει.
Έτσι και τ' άθη σβήνουσι τση νιότης και χαλούσι
και να ξαναγιαγείρουσι σ' τσ' ανθρώπους δε μπορούσι.
Λοιπό το ρόδο πάσα μιας μέρας, πρι 'ρθεί το βράδυ,
το μυρισμένο, βιάζεστε να πιάνετε όλοι ομάδι·
πιάστε το ρόδο τση φιλιάς κι αγαφτικοί ας λογάστε,
όντε αγαπώντας μπιστικά, κ' εσείς μπορά αγαπάστε.

4. Η εξουδετέρωση των θηρίων με το μαγικό ραβδί (διάλογος και αφήγηση στον Tasso)

Ο Κρητικός ποιητής μετατρέπει το χωρίο 15.47,5-6 σε ομιλία του Κάρλου στους στίχους 89-91:

^{15.47,5-6} «Su su» gridaro entrambi, e 'l lor
viaggio
ricominciar con voglie ardite e pronte.

Τι στέκομέστα πλιότερα, ποιον άλλο καρτερούμε;
Σύντροφε, γιάντα γλήγορα κ' οι δυο μας δεν κινούμε
να πα τονέ ξυπνήσομε;

ενώ στην αφήγηση των στίχων 15.47,7-8 και 15.50,1-4 βασίζεται η σκηνική δράση στο ιντερμέδιο, όπως υποδεικνύεται από την ομιλία του Ουβάλδου, στ. 92 και τη διδασκαλία μετά τον στ. 94:

^{15.47,7-8} Ma esce non so donde, e s'attraversa
fera serpendo orribile e diversa.

μα δυο θεριά επροβάλασι,

^{15.50,1-4} Più suso alquanto il passo a lor
contende
fero leon che rugge e torvo guata,
e i velli arrizza, e le caverne orrende
de la bocca vorace apre e dilata.

Εις τούτο βγαίνουσι δυο θεριά εβγάνοντας φωτιά αυτού
το στόμα [...]

Η αποστροφή του Ubaldo προς τον Carlo στο χωρίο 15.49,2-4 και η αφήγηση των χωρίων 15.49,5-8 και 15.50,6-8 του έπους τροποποιείται σε αποστροφή του Κάρλου προς τον Ουβάλδο, στ. 95-98 και στη διδασκαλία που ακολουθεί:

15.49,2-8 [...] «Che fai? Che tente?
per isforzo di man, con arme tale
vincer avisi il difensor serpente?»
Egli scote la verga aurea immortale
sì che la belva il sibilar ne sente,
e impaurita al suon, fuggendo ratta,
lascia quel varco libero e s'appiatta.

Σύντροφε, τούτα δαίμονες είναι, καθώς θωρούμε,
και να τα βλάψομε ποσώς μ' άρματα δε μπορούμε
και γγίξε τως με το ραβδί, πάραυτας να ψοφήσου,
γή το ζιμιό να φύγουσι, μόνιους να μας αφήσου.

Τότες τως αγγίζει με το ραβδί και το ζιμιό πέφτουσι
ψοφισμένα [...]

15.50,6-8 ma non è pria la verga a lui mostrata
ch'un secreto spavento al cor gli agghiaccia
l'ira e 'l nativo orgoglio, e 'n fuga il caccia.

5. Ο Ρινάλδος συνέρχεται και οι ιππότες τον παρακινούν
να επιστρέψει στον πόλεμο και να αναλάβει ξανά την ιερή αποστολή του
(λόγος του Ubaldo και αφήγηση στον Tasso)

i. Ο Κρητικός ποιητής συνοψίζει σε ομιλία του Ρινάλδου, στ. 105-106, την αφηγηματική στροφή 16.31:

16.31 Qual uom da cupo e grave sonno
oppresso
dopo vaneggiar lungo in sé riviene,
tal ei tornò nel rimirar se stesso,
ma se stesso mirar già non sostiene:
giù cade il guardo, e timido e dimesso,
guardando a terra, la vergogna il tiene.
Si chiuderebbe e sotto il mare e dentro
Il foco per celarsi, e giù nel centro.

Πού βρίσκομαι; Το τι θωρώ; Οϊμένα, ως τώρα πού
'μου;
Σ' ποιον Άδην ήμου ζωντανός, σ' ποια λησμονιά εκοι-
μούμου;

ii. Από την ομιλία του Κάρλου, στ. 107-120, οι στ. 107-108 αποτελούν μετάφραση του χωρίου 16.32,3-4:

16.32,3-4 chiunque e pregio brama e Cristo adora
travaglia in arme or ne la siria terra.

Όσοι πιστεύγου στο Χριστό κι όσοι τον προσκυνούσι
τώρα στα Γεροσόλυμα για κείνο πολεμούσι·

Στους στ. 109-112 μεταφράζεται το χωρίο 16.32,5-8:

16.32,5-8 Te solo, o figlio di Bertoldo, fuori
del mondo, in ozio, un breve angolo serra;
te sol de l'universo il moto nulla
move, egregio campion d'una fanciulla.

κ' εσύ, Ρινάλδο, κείτεσαι σ' ανάπαψη μεγάλη,
σ' τούτο τον τόπο το χωστό, σ' τσ' Αρμίδας την
αγκάλη,
κ' οι κόσμοι απ' όλοι στ' άρματα μάχονται και τρο-
μάσσου
να σε σαλέψου δεν μπορού, στρατιώτη 'νούς κοράσου!

Οι στ. 113-120 αποτελούν μετάφραση του χωρίου 16.33:

^{16.33} Qual sonno o qual letargo ha sì sopita
la tua virtute? o qual viltà l'alletta?
Su su: te il campo e te Goffredo invita,
te la fortuna e la vittoria aspetta.
Vieni, o fatal guerriero, e sia fornita
la ben comincia impresa; e l'empia setta,
che già crollasti, a terra estinta cada
sotto l'inevitabile tua spada».

Ποια λησμονιά σ' επλάκωσε, ποια μάγια σ' εσκοτίσα,
ποιοι φόβοι τόση δύναμη σε τρόμον εγυρίσα;
Γείρου, και τα φουσάτα μας να ῥθεις σε προσκαλούσι
και του Γοφρέδο να σε δου τα μάτια πεθυμούσι·
τύχη αγαθή σε καρτερεί κ' η μάχη σ' ανιμένει
να τελειωθεί από λόγου σου, σαν ήτον αρχισμένη,
κ' εκείνη την αψήφιστη πίστη να ολοχαλάσεις,
κι ως θέλουσιν οι ουρανοί, νίκη σ' αυτή να πιάσεις.

iii. Το αφηγηματικό χωρίο 16.34,7-8 μετατρέπεται σε ομιλία του Ρινάλδου, στ. 121-122:

^{16.34,7-8} squarciosi i vani fregi e quelle indegne
pompe, di servitù misera insegne;

Της εντροπής φορέματα, στολή καταραμένη,
σκίζω, πατώ σας, ρίχτω σας, καθώς σαςέ τυχαίνει.

6. Οι ερωτικές πρακτικές (αφήγηση στον Tasso)

Ο Κρητικός ποιητής μεταφράζει το αφηγηματικό χωρίο 16.25 (ιδίως στ. 1-4) στους στ. 123-128 (ιδίως 123-126) της ομιλίας του Ρινάλδου:

^{16.25} Teneri sdegni, e placide e tranquille
Repulse, e cari vezzi, e liete paci,
sorrise parolette, e dolci stille
di pianto, e sospir tronchi, e molli baci:
fuse tai cose tutte, e poscia unille
ed al foco temprò di lente faci,
e ne formò quel sì mirabil cinto
di ch'ella aveva il bel fianco succinto.

Γλυκιά παραπονέματα, και τακτικά περίσσα
ζυγώματα, κι ωριότατες μαλιές κι αγάπες ίσα,
μεσοβγαλμένοι στεναγμοί, δάκρυα γλυκοχυμένα,
λόγια και γέλια και φιλιά ζαχαροζυμωμένα
μιας κόρης ομορφότατης, και μαγικά μεγάλα
σε τούτη αφού με βλέπετε την ερημιά μ' εβάλα.

7. Η άφιξη της Αρμίδας, η οποία αντικρίζει τα νεκρά θηρία (αφήγηση στον Tasso)

Όπως προαναφέρθηκε, στο ελληνικό κείμενο οι ιππότες σκοτώνουν τα θηρία αντίθετα απ' ό,τι στο ιταλικό έπος, όπου τα θηρία κατατροπώνονται. Ωστόσο, στο χωρίο 16.35 η Armida εμφανίζεται να αντικρίζει νεκρό τον φύλακα του παλατιού της, και παρόμοια η Αρμίδα του ιντερμεδίου, πβ. στ. (143-)144:

^{16.35,3-4} Intanto Armida de la regal porta
mirò giacere il fier custode estinto.

Μα ποια ἔναι τούτα που θωρώ χάμαι τα ξεσκισμένα
ρούχα; Και τούτα τα θεριά ποιος τα ἔχει σκοτωμένα;

8. Η απόφαση της Αρμίδας να εκδικηθεί τον Ρινάλδο
(α. λόγος της Armida στον Tasso· β. επίκληση δαιμόνων
και καταστροφή του τόπου της [αφήγηση στον Tasso])

Από την ομιλία της Αρμίδας, στ. 139-166, στους στ. 159-161 μεταφράζεται το χωρίο 16.66,1-2:

^{16.66,1-2} Questa bellezza mi sarà mercede
del troncator de l'essecrabil testa.

Τούτα τα κάλλη χάρισμα κ' η βασιλείά μου η τόση
θέλουσιν είσταιν εκεινού που φέρει να μου δώσει
κομμένο το κεφάλι σου·

Στους στ. 163-166 αναπλάθονται τα αφηγηματικά χωρία 16.68,1-2 και 6-8 και 16.69,7-8:

^{16.68,1-2} Giunta a gli alberghi suoi chiamò
trecento
con lingua orrenda deità d'Averno.

^{16.68,6-8} Ecco già sotto i piè mugghiar l'inferno:
quanto gira il palagio udresti irati
sibili ed urli e fremiti e latrati.

^{16.69,7-8} Né più il palagio appar, né pur le sue
Vestigia, né dir puossi: «Egli qui fue».

Δαίμονες τ' Ἄδη σκοτεινοί, που τούτο το περβόλι
γι' ανάπαψή μου εκτίσετε,⁵⁹ τρέξετε γλήγορα όλοι,
χαλάσετε το κ' έρημο τούτο τον τόπο αφήτε,
κ' εμένα αρπάξετε από δω, ξοπίσω του διαβήτε.

Είς τούτο πετούνται έξι δαίμονες και χαλού το περ-
βόλι και
αρπούσι την Αρμίδα και φεύγουνσι και φινίρει το Ιντερμέ-
διο.⁶⁰

Ενώ η φράση «μάνητα δίκια» (στ. 158) αντιστοιχεί στη φράση «impresa onesta» του στ. 16.66,4.

59 Πβ. τον λόγο του Δαίμονα στο ιντερμέδιο Α 52, «[...] και έναν όμορφο περβόλι να 'ρδινιάσω,» και *Gerusalemme liberata*, 16.1: «Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso / grembo di lui, ch'è quasi centro al giro, / un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso / di quanti più famosi unqua fioriro. / D'intorno inosservabile e confuso / ordin di loggie i demon fabri ordiro, / e tra le oblique vie di quel fallace / ravvolgimento impenetrabil giace».

60 Πβ. Ariosto, *Orlando furioso*, 22.23,8: «e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia».

Γ. ΤΡΙΤΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ

1. Η Αρμίδα παρουσιάζεται στον βασιλιά – στον βασιλιά της Ιερουσαλήμ
 Σολιμάνο στο ιντερμέδιο Γ, στο βασιλιά της Αιγύπτου στο τασσιανό έπος
 (όμοια και στα δύο κείμενα)

Από τους στίχους της ομιλίας της Αρμίδας (Γ 1-38), οι στ. 1-12 αποτελούν μετάφραση του χωρίου 17.43, οι στ. 13-14 μετάφραση του χωρίου 17.44,1-4, οι στ. 15-20 μετάφραση του χωρίου 17.44,5-8 – 17.45, οι στ. 21-28 μετάφραση του χωρίου 17.46, οι στ. 29-36 μετάφραση του χωρίου 17.48,1-6:

^{17.43} «O re supremo,» dice «anch'io ne vegno
 per la fé, per la patria ad impiegarmi.
 Donna son io, ma regal donna: indegno
 già di reina il guerreggiar non parmi.
 Usi ogn'arte regal chi vuol il regno,
 dansi a l'istessa man lo scettro e l'armi:
 saprà la mia (né torpe al ferro o langue)
 ferir e trar da le ferite il sangue.

Ψηλότετά μου βασιλιέ, μην το 'χεις για μεγάλο,
 σ' τούτο ανισώς τον πόλεμο ήρθα κ' εγώ να βάλω
 για την πατρίδα μας μαζί κι ογιά την εδική μου
 πίστη, γυναίκα ως βρίσκομαι, σ' κίντυνο το κορμί μου·
 γιατ' είμαι βασιλιού παιδί, κι άξα πολλά τη μάχη
 πάσα κιαιμιά βασίλισσα τυχαίνει πάντα να 'χει·
 κι όποιοι αγαπού και θέλουσι να 'χουσι βασιλεία,
 πράξεις και τέχνες βασιλιού να 'ργάζονται είναι χρεία.

^{17.44} Né creder che sia questo il dì primiero
 ch'a ciò nobil m'invaglia alta vaghezza,
 ché in pro di nostra legge e del tuo impero
 son io già prima a militar avezza.
 Ben rammentar dei tu s'io dico il vero,
 ché d'alcun'opra nostra hai pur contezza,
 e sai che molti de' maggior campioni
 che dispieghin la Croce io fei prigionieri.

Γιαμιά γιαμιά, κατέχομε πως σκήπτρο και μαχαίρι,
 να ρίξει και να πολεμά, δίδονται σ' ένα χέρι·
 κ' η χέρα μου κ' εμέ μπορεί κι άξά 'ναι να πληγώνει,
 κ' αίμα να βγάνει από τσ' οχθρούς και να τσ' αποζυγώ-
 νει.

^{17.45} Da me presi ed avinti, e da me furo
 in magnifico dono a te mandati;
 ed ancor si stariano in fondo oscuro
 di perpetua prigion per te guardati,
 e saresti ora tu via più sicuro
 di terminar vincendo i tuoi gran piati,
 se non che 'l fier Rinaldo, il qual uccise
 i miei guerrieri, in libertà li mise.

Και μοναχάς τη σήμερο στη μάχη τ' άρματά μου
 δεν έφερα, μα πάντα τση τούτ' ήτο η πεθυμιά μου:
 πόσους στρατιώτες έπιασα Χστιανούς κ' εσκλάβωσά τσι
 θυμάσαι, κ' εις τα χέρια σου δεμένους έφερά τσι·
 κι ακόμη εθέλα βρίσκεσται, σαν ξεύρεις, σφαλισμένοι
 σε σκοτεινότατη φλακήν όλοι καδενωμένοι,
 αν ο Ρινάλδος <ο> άτυχος δεν είχε θανατώσει
 τόσους στρατιώτες μου ακριβούς κ' εκείνους να γλυτώ-
 σει.

^{17.46} Chi sia Rinaldo, è noto; e qui di lui
 lunga istoria di cose anco si conta:
 questo è il crudel ond'aspramente fui
 offesa poi, né vendicata ho l'onta:
 onde sdegno a ragione aggiunge i sui
 stimoli, e più mi rende a l'arme pronta.
 Ma qual sia la mia ingiuria, a lungo detta
 saravvi; or tanto basti: io vuo' vendetta.

Ποιος ο Ρινάλδος ξεύρετε· τ' όνομα μόνο σώνει
 τσι πράξεις του ολομόναχο στον κόσμο να ξαπλώνει.
 Ετούτος είν' <ο> αλύπητος που μ' έβλαψεν ετόσο
 κι ακόμη δεν εμπόρεσα λίγο να με γδικιώσω.
 Κ' οι ατυχιές του πλιότερα με κάνου μανισμένη,
 για να μπορέσω, ως πεθυμώ, να μείνω γδικιωμένη.

^{17.47} E la procurerò, ché non invano
soglion portarne ogni saetta i venti,
e la destra del Ciel di giusta mano
drizza l'arme talor contra i nocenti;
ma s'alcun fia ch'al barbaro inumano
tronchi il capo odioso e me 'l presenti,
a grado avrò questa vendetta ancora,
benché fatta da me più nobil fora:

^{17.48,1-6} a grado sì che gli sarà concessa
quella ch'io posso dar maggior mercede:
me d'un tesoro dotata e di me stessa
in moglie avrà, s'in guiderdon mi chiede.
Così ne faccio qui stabil promessa,
così ne giuro inviolabil fede.
[...].».

Κ' οι ατυχίες του πλιότερα με κάνουν μανισμένη,
για να μπορέσω, ως πεθυμώ, να μείνω γδικιωμένη.
Τα μού 'καμε να δηγηθώ για δα καιρό δεν έχω,
σώνει με μόνο να σου πω γδίκια το πως ξετρέχω,
κι ογλήγορα να γδικιωθώ στους ουρανούς ελπίζω,
γιατί τους φταίστες πώς χαλού καλότατα γνωρίζω.
Τούτο το χέρι, τούτο μου τ' αδυνατό δοξάρι,
τούτο μου το σπαθί, θαρρώ, τούτο μου το κοντάρι
του θέλου πάρει τη ζωή· μ' όλον ετούτο, α λάχει
κιανείς εκ τους στρατιώτες σου δύναμη τόση να 'χει,
την κεφαλή του χάρισμα κομμένη να μου δώσει,
με μεγαλότατο ξασμό θέλω τονέ πλερώσει:
την εμαυτή μου αντίμεψη με θησαυρό περίσσο,
αν είναι και ζητήξει μου, τάσσω να του χαρίσω,
[...].

2. Η φιλονικία Αδράστου-Τισαφέρνου (όμοια και στα δύο κείμενα) και η απόκριση του βασιλιά (σύνοψη αφήγησης γεγονότων στον Tasso)

i. Από τις ομιλίες του Αδράστου, Γ 39-54 και 59-64, οι στ. 39-42 αποτελούν μετάφραση του χωρίου 17.49,3-6:

«Tolga il Ciel» dice poi «che le quadrella
nel barbaro omicida unqua tu scocchi,
ché non è degno un cor villano, o bella
saettatrice, che tuo colpo il tocchi.

Κόρη, ποτέ μην κάμουν οι ορανοί να σώσει
σαίτα από τη σπούρδα σου τέτοιου φονιά να δώσει,
γιατί καρδιά χωριάτικη ποτέ τση δεν τυχαίνει,
σαν είν' κεινού, από λόγου σου να μείνει πληγωμένη·

Στους στ. 51-54 μεταφράζεται το χωρίο 17.49,7-8 και 17.50,1:

^{17.49,7-8} Atto de l'ira tua ministro sono,
ed io del capo suo ti farò dono.

^{17.50,1} Io sterparogli il core, [...].».

Εγώ υπηρέτης να γενώ τάσσω τση μάνητάς σου
κι ας πάψει ο τόσοσ σου θυμός κ' η θερμή τση καρδιάς σου.
Τάσσω σου το κεφάλι του να κόψω και να βγάλω
την άπονή του την καρδιά, σήμερα χωρίς άλλο.

Και στους στ. 59-63 μεταφράζεται το χωρίο 17.51,1-4:

Rispose l'indo fero: «Io mi son uno
ch'appo l'opre il parlare ho scarso e scemo.
Ma s'altrove che qui così importuno
parlavi, tu parlavi il detto estremo».

Πάντα μου πλια καμώματα παρά μιλιές λογιάζω
πως έχω, και το βασιλιό μάρτυρα σ' τούτο κράζω.
Μα σένα οπού μου μίλησες σε τέτοιο τρόπο, μνόγω
πως είχα κάμει να 'χουσι τον ύστερό τως λόγο
τα χείλη σου τη σήμερα πωμένο, [...]

Η περιγραφή της στάσης του Adrasto έναντι της Armida στο ιταλικό κείμενο (17.49,1-2),

Mentre la donna in guisa tal favella,
Adrasto affigge in lei cupidi gli occhi:

μετατρέπεται σε μέρος της ομιλίας του Αδράστου στο ελληνικό κείμενο (Γ 43-50):

πληγή ποτέ εκ το χέρι σου κιανένα δε σκοτώνει,
μα αφού τον Άδη τσι νεκρούς δύνεται να σηκώνει.
Σφάνεις, νεράιδα μου όμορφη, σφάνεις, γιατί μανίζεις
πολλά, όσο θες, και παιδωμή λογιάζεις πως χαρίζεις·
δεν είναι η παίδα σου ποτέ παρά περίσσα χάρη
και σαΐτιά πάσα καρδιά ζητά από σε να πάρει.
Σπαθί αλλονού τον άτυχο τούτον ας θανατώσει,
κι ας φέρει το κεφάλι του χάρισμα να σου δώσει.

ii. Η ομιλία του Τισαφέρνου, Γ 55-58, αντιστοιχεί κατά λέξη στους στ. 17.50,5-8:

«E chi sei» disse «tu, che sì gran fasto
mostri, presente il re, presenti noi?
Forse è qui tal ch'ogni tuo vanto audace
supererà co' fatti, e pur si tace».

Κ' εσύ αφού, ομπρός του βασιλιού κ' εμάς, μιλείς, ποιος
είσαι;
Ποιος σ' τούτη για καλύτερο τη μάχη προσκαλεί σε;
Κι άλλοι είν' εδώ που τούτες σου τσι καυχήσες περνούσι
μ' αληθινά καμώματα, και πάλι δε μιλούσι.

iii. Η ομιλία του βασιλιά στους στ. 65-70 αποτελεί μετάφραση του χωρίου 17.52:

e ben sei degna a cui suoi sdegni ed ire
l'uno e l'altro di lor conceda e done,
perché tu poscia a voglia tua le gire
contra quel forte predator fellone.

Κόρη περίσσα βγενική, ως είναι η ομορφιά σου
πολλή, τόσο είν' απόκοτη κι αδυνατή η καρδιά σου·
κι άξά 'σαι να θυμώνονται για σε και να μανίζουν
τούτοι κι όσοι άλλοι στρατηγοί του κόσμου σε γνωρί-
ζου,
κι όντε τους θες, αντίδικα του εχθρού σου του μεγάλου,
για σένα τη ζωή τωνε σε κίντυνο να βάλου.

Η διδασκαλία που προηγείται στο ελληνικό κείμενο της ομιλίας του βασιλιά βασίζεται στο αφηγηματικό χωρίο 17.51,5-7:

Seguito avrian, ma raffrenò ciascuno
dimostrando la destra il re supremo.
Disse ad Armida poi:

Εις τούτο ο βασιλιάς τωνέ κάνει νάτο με το χέρι του
και σωπούσι κι απόκεις λέγει προς την Αρμίδα:

3. Η αναφορά στο «μέρωμα» του δάσους

Οι στ. 97-100 της ομιλίας του Γοφρέδου παρουσιάζουν νοηματική και λεκτική αντιστοιχία με το ιταλικό χωρίο 18.2,6-8 – 18.3 (ομιλία του Goffredo) και οι στ. 101-102 αντιστοιχούν νοηματικά στους στ. 18.40,5-8 (ομιλία του Rinaldo κατά την υποδοχή του από τους σταυροφόρους):

^{18.2,6-8} [...] opre famose;

e 'n danno de' nemici e 'n pro de' nostri
vincer convienti de la selva i mostri.

^{18.3} L'antichissima selva, onde fu inanti

de' nostri ordigni la materia tratta,
qual si sia la cagione, ora è d'incanti
secreta stanza e formidabil fatta,
né v'è chi legno di troncar si vanti,
né vuol ragion che la città si batta
senza tali instrumenti: or colà dove
paventan gli altri, il tuo valor si prove».

^{18.40,5-8} Disse al duce il guerriero: «A quel
temuto

Bosco n'andai, come imponesti, e'l vidi:
Vidi, e vinsi gli incanti; or vadan pure
Le genti là, ché son le vie secure».

Ρινάλδο, πως εμέρωσες το δάσο μοναχός σου,
τόσο όσο μου 'ναι μπορετό περίσσα ευχαριστώ σου,
κι όλοι τως οι στρατιώτες μου να σου 'ναι κρατημένοι
και να σου δίδου πλιότερη πάντα τιμή τυχαίνει,
(97-100)

γιατί μπορούμε πλια καλλιά να πολεμούμε τώρα
τούτη τη δυνατότατη κ' έτσι μεγάλη χώρα.
(101-102)

Δ. ΤΕΤΑΡΤΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ

1. Ο λόγος του Γοφρέδου

Από τον λόγο του Γοφρέδου στους στ. 1-32, νοηματική αντιστοιχία παρουσιάζουν:

i. οι στ. 1-2 με το χωρίο 19.51,3-4:

fatto è il sommo de' fatti, e poco avanza
de l'opra e nulla del timor rimane.

Μικρός, καθώς το βλέπετε, στρατιώτες μου αντρωμένοι,
τη χώρα να κερδέσουμε κόπος μας ανιμένει,

ii. Ο στ. 4: «και τα τειχιά τση επέσασι σ' τόπους πολλούς κ' εκείνα» βασίζεται στους στ. 19.51,5-6: «La torre (estrema e misera speranza / de gli infedeli) espugnarem dimane».

iii. Οι στ. 5-12 και 23-26 αντιστοιχούν στο χωρίο 1.22-23 και 19.52,3-4:

^{1.22} già non lasciammo i dolci pegni e 'l nido
nativo noi (se 'l creder mio non erra),
né la vita esponemmo al mare infido
ed a i perigli di lontana guerra,
per acquistar di breve suono un grido
vulgare e posseder barbara terra,
ché proposto ci avremmo angusto e scarso
premio, e in danno de l'alme il sangue sparso.

Κ' έτσι πάλι ένας σήμερα πρέπει από μας να βάλει
στο λογισμό του, ποια αφορμή μας έκαμε μεγάλη
ν' αφήσουμε τσι τόπους μας, τα σπίτια, τα παιδιά μας,
κ' έτσι μακριά να φέρομεν όλοι μας τα κορμιά μας.
Δεν ήρθαμε, άξιοι στρατηγού, δεν ήρθαμε για πλούτη,
μηδέ για περιδιάβαση στην εξοριάν ετούτη,
μα για να ξεσκλαβώσουμε τον τάφο του Χριστού μας
κ' εις λευτεριά να βάλομε τόσους πιστούς δικού μας.
(στ. 5-12)

^{1.23} Ma fu de' pensier nostri ultimo segno
espugnar di Sion le nobil mura,
e sottrarre i cristiani al giogo indegno
di servitù così spiacente e dura,
fondando in Palestina un novo regno,
ov'abbia la pietà sede sicura;
né sia chi neghi al peregrin devoto
d'adorar la gran tomba e sciorre il voto.

να τελειωθούν οι κόποι μας, και τα τασσίματά μας
να πάμε να κρεμάσουμε, σαν ένα η πεθυμιά μας,
στον Άγιο Τάφο του Χριστού που βρήκε χάρη τόση
νεκρόν εκείνο που 'δωκε ζήση αλλωνώ, να χώσει·
(στ. 23-26)

^{19.52,3-4} Ciò più conviensi a i cavalier di Cristo,
che desio di vendetta o di tesoro.

iv. Οι στ. 15-16 βασίζονται στο χωρίο 19.52,1-2:

Ite, e curate quei c'han fatto acquisto
di questa patria a noi co 'l sangue loro.

κι ογιά τη χάρη του εκείνου που 'ρθεν εδώ να δώσει
θάνατο, αφού το θάνατο για να μας λευτερώσει,

v. Οι στ. 21-22 και 27-32 αντιστοιχούν στο χωρίο 20.19:

Chiedo solite cose: ognun qui sembri
Quel medesimo ch'altrove i' l'ho già visto;
E l'usato suo zelo abbia, e rimembri
L'onor suo, l'onor mio, l'onor di Cristo.
Ite, abbattete gli empi, e i tronchi membri
Calcate, e stabilite il santo acquisto.
Ché più vi tengo a bada? Assai distinto
Ne gli occhi vostri il veggio: avete vinto.»

Δέτε, στρατιώτες μου, λοιπό, σαν είστε μαθημένοι,
να κάμετε το δύνεστε στη μάχη οπ' απομένει,
(Δ 21-22)
κι άξα στη γη κ' εις τσ' ουρανούς και πλερωμή και χάρη
σας τάσσω, στα κοπιάσετε, πάσ' ένας σας να πάρει.
Δέτε λοιπό να δώσετε σημάδι του πολέμου
κι αν είδασι τα μάτια μου κιανένα σας ποτέ μου
να πολεμήσει με τσ' οχθρούς μ' όλη την όρεξή του,
ας δείξει και τη σήμερο πάλι τη δύναμή του.
(Δ 27-32)

2. Η παράδοση του βασιλιά

Στο ιντερμέδιο παραδίδεται ο βασιλιάς Σολιμάνος, στο έπος ο βασιλιάς της Σαμαρκανδης Altamoro:

i. Από την ομιλία του Σολιμάνου⁶¹ απευθυνόμενου στον Γοφρέδο, οι στ. 94-96 αντιστοιχούν νοηματικά στο χωρίο 20.141,5-8:

[...] «Farò quanto dimande,
ché ne sei degno»; e l'arme in man gli porse;
«ma la vittoria tua sovra Altamoro
né di gloria fia povera, né d'oro.

σε προσκυνώ και δέχομαι, κλίνοντας την κορφή μου.
Τση χώρας μου 'ναι τα κλειδιά τούτα, και τούτο τ' άλλο
το θησαυρό μου, κάτεχε, σφαλίζει το μεγάλο·

ii. Η ομιλία του Γοφρέδου (απάντηση στην έκκληση του Σολιμάνου), στ. 105-114, βασίζεται στο χωρίο 20.142,3-8:

Replica a lui Goffredo: «Il Ciel non diemme
animo tal che di tesor s'invoglie.
Ciò che ti vien da l'indiche maremmie
abbiti pure, e ciò che Persia accoglie,
ché de la vita altrui prezzo non cerco:
guerreggio in Asia, e non vi cambio o merco».

Συνήθι μού 'ναι, Σολιμάν, πάντα μου να γυρεύγω
τσι ταπεινούς να λεημονώ, τους άγριους να παιδεύγω,
σα το 'χεις σ' τούτην όλη μας τη μάχη γνωρισμένο,
κ' εκ το συνήθι μου ποτέ, κάτεχε, δεν εβγαίνω.
Σηκώσου απού τα πόδια μου, τίβοτας μη φοβάσαι,
φίλος μου κι όχι σκλάβος μου πάντα μου θέλω να 'σαι.
Γυναίκες, δούλοι και παιδιά κι όλος ο θησαυρός σου
κι όλοι οι στρατιώτες ακομή χάρισμα ας είν' δικό σου·
κι όπου τα θες, σα λεύτερος, τα πάρει μετά σένα,
σώνει μας μόνο να 'χομε τη χώρα κερδεμένα.

Για τη διερεύνηση των πιθανών πηγών των νέων στοιχείων που εισήγαγε ο Κρητικός ποιητής στη διασκευή της *Gerusalemme liberata*, τα οποία δεν εξηγούνται από την αντιπαραβολή με το αρχικό πρότυπο, μελέτησα τις ιταλικές διασκευές του έπους και ως

61 Για τον στ. 104, «γιατί το μόλαχεν εμέ μπορεί κ' εσέ να λάχει» πβ. τους στίχους 59-60 από τον λόγο του Αγαμέμνονα στο ιντερμέδιο της «Θυσίας της Πολυξένης»: «γιατί το πράμα που 'λαχε σ' αυτόν, μπορεί 'ς πάσ' έναν / να λάχη, κακορίζικον παρ' άνθρωπο κανέναν».

προς τη σύνθεση του κειμένου και ως προς τον τρόπο δραματοποίησης των επεισοδίων. Παρακάτω θα επιχειρήσω την ανάλυση μόνο των κειμένων εκείνων που παρουσιάζουν ενδιαφέροντα στοιχεία σε σχέση με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* και έπειτα θα συζητήσω το θέμα της πιθανής επίδρασής τους στον Κρητικό ποιητή.

II. Οι έντυπες ιταλικές διασκευές της *Gerusalemme liberata* σε σχέση με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*

A. GIOVANNI VILLIFRANCHI, *GL'AMORI D'ARMIDA* (BENETIA 1600)

Η πρώτη θεατρική διασκευή του επεισοδίου της αιχμαλωσίας και απελευθέρωσης του Rinaldo της *Gerusalemme liberata* ανήκει στον συγγραφέα Giovanni Villifranchi. Το έργο του με τίτλο *Gl'amori d'Armida* εκδόθηκε το 1600, ωστόσο είχε γραφτεί ήδη πριν από τον Νοέμβριο του 1599, χρονολογία που φέρει η αφιέρωση του συγγραφέα, την οποία θεωρώ ότι αξίζει να παραθέσω ολόκληρη, καθώς συσχετίζεται με την Αφιέρωση της *Πανώριας* (η οποία έχει αξιοποιηθεί στη χρονολόγηση *Πανώριας* και *Ερωφίλης*). Ο Villifranchi ανακοινώνει τα ονόματα των «κυριών» που μόλις έχουν γεννηθεί από τη γραφίδα του και όσες «κυοφορούνται» ακόμα:⁶²

«A' Molto illustri Signori e Padroni miei Colendissimi, il Signor Marcello et il Sig. Ascanio Agostini.

D'un gran Regno alcuna volta si paga picciol tributo. Nel gran Theatro de gli obblighi, che tengo co l' Illustrissimo lor Sig. Padre comparisce solamente ARMIDA, già Donna Reale, e famosa nel Parnaso del Sig. Torquato Tasso, oggi nel mio povera, e vile, colpa della mia fiacca Musa, Viene à loro, acciò sia Messaggiera, e dica di venire in ostaggio, et in pegno dell' ereditaria servitù, che eternamente havrò con VV.SS. molto Illustri. Viene anco à loro, perche partita dall' Isole fortunate colma di rabbia per la cara perdita dell'amato Rinaldo, io non sapeva à chi inviarla per placar l'ire, e gli sdegni di lei, sendo ambe due loro degne d'esser paragonate à tal glorioso Guerriero, se non in atto (quanto à l'arme) almeno in una potenza assai propinqua. Esce nella Scena del Mondo accompagnata ora da ERMINIA; e presto havrà seco SOFRONIA già partorita, e fatta grande; Nè molto indugierà à venirle dietro CLORINDA, che la mia penna è gravida d' essa, e tenta uscire alla luce. Corre anco per farsi veder seco BRADAMANTE col suo RUGGIERO nell' alta CORTESIA di LEONE, partitasi pure dal mio Museo. Se il Mondo le vedrà volentieri, elleno sen'anderanno superbe, et io ne resterò lieto. VV.SS. molto Illustri nella peregrinazione di queste DAME ne gl'intoppi maligni, e nelle loro sventure, facendo ufficio di chiara Cavalleria le difendano, et à così magnanima coppia bacio la generosa mano. Da Volterra il dì 10 di Nov. 1599. Di VV.SS. molto Illustri, Devotissimo Servitore, Giovanni Villifranchi».

α. Χαρακτηριστικά της διασκευής και συγκριτική εξέτασή της με το τασσιανό πρότυπο και τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*

Η θεατρική διασκευή *Gl'Amori d'Armida* δεν χωρίζεται σε πράξεις ή σκηνές. Το ενιαίο κείμενο αρχίζει με Πρόλογο που απαγγέλλει η Σκιά του Tasso, όπου εκφράζει την ικα-

62 Βλ. προηγούμενος σ. 153.

νοποίησή του που βλέπει τα «παιδιά» του να ανεβαίνουν στη σκηνή, γεγονός που τον παρηγορεί μια και σε όλη του τη ζωή τον είχαν αγνοήσει όσοι τώρα τον παρακολουθούν (σ. 4r-v· [«Mentr'io vissi tra voi mal conosciuto, /Poeta mal premiato, [...]», 4v]). Τα πρόσωπα που εμφανίζονται είναι οι χριστιανοί πολεμιστές Carlo και Ubaldo, η Armida και ο Rinaldo. Ο Villifranchi ακολουθεί πιστά τη διεξοδική εξιστόρηση του ταξιδιού των ιπποτών Carlo και Ubaldo από την Παλαιστίνη έως το νησί της Armida, την απελευθέρωση του Rinaldo, και την αντίδραση της προδομένης μάγισσας, όπως περιλαμβάνεται στο 15ο και το 16ο άσμα της *Gerusalemme liberata*. Συνθέτει το κείμενο της διασκευής του με αυτούσια χωρία του έπους τα οποία συμπλέκει με δικούς του στίχους: συνοψίζει τα προγενέστερα γεγονότα στην ομιλία ενός προσώπου, μετατρέπει αφηγηματικά χωρία σε μονόλογο ή διάλογο και μεταφέρει αυτούσιες, ή παραφρασμένες, ομιλίες των προσώπων του τασσιανού προτύπου. Παρότι το κείμενο είναι ενιαίο, εδώ ενδείκνυται να γίνει ένας σχηματικός διαχωρισμός σε σκηνές για την ευκολότερη συγκριτική προσέγγισή του σε σχέση τόσο με την *Gerusalemme liberata* όσο και με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*. Διακρίνουμε έτσι το κείμενο σε τέσσερις σκηνές: 1. άφιξη των δύο χριστιανών ιπποτών στο παλάτι της Armida (σ. 5v-7r)· 2. ερωτική σκηνή του ζεύγους Rinaldo-Armida (σ. 7r-10r)· 3. αφύπνιση του Rinaldo και ξέσπασμα οργής της Armida (σ. 10r-16r)· 4. απόφαση της Armida να εκδικηθεί τον Rinaldo (σ. 16r-17v).

Από την παράλληλη ανάγνωση του κειμένου αυτού και των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* προκύπτουν οι εξής διαπιστώσεις ως προς τον τρόπο θεατρικής διασκευής του έπους: Στην ιταλική διασκευή:

1. Ορισμένα προγενέστερα γεγονότα γίνονται γνωστά από τις ομιλίες του Ubaldo και του Carlo (σύνοψη των πληροφοριών που εξιστορούνται διεξοδικά στο χωρίο 15.7-66 του έπους) – παραλληλίες παρουσιάζουν με την ομιλία του Ριζικού στο ιντερμέδιο B 1-20 (= G.l. 15.44) και των δύο ιπποτών, B 55-60, καθώς και B 95-98 με τη διαφορά ότι στην ιταλική διασκευή η μάχη με τα εμπόδια έχει προηγηθεί ενώ στο κρητικό κείμενο έπεται και το Ριζικό προειδοποιεί τους ιππότες για τα εμπόδια που πρόκειται να συναντήσουν (= G.l. 15.49).
2. η έκπληξη των ιπποτών όταν αντικρίζουν τον Rinaldo στην αγκαλιά της μάγισσας εκφράζεται με παρόμοιο τρόπο όπως στο κρητικό κείμενο (βλ. την ομιλία του Ουβάλδου, B 99-102) ενώ ανάλογη ομιλία ή αφήγηση δεν υπάρχει στο κοινό πρότυπο.
3. ο διάλογος ανάμεσα στους δύο ερωτευμένους παρουσιάζει ομοιότητες με την αντίστοιχη σκηνή στο κρητικό κείμενο: στην ιταλική διασκευή το κείμενο συντίθεται από αυτούσιους στίχους από το χωρίο 16.16-28 του έπους και στίχους του διασκευαστή (που είναι και οι περισσότεροι) επηρεασμένους από το λεκτικό του πρωτύπου, στο ιντερμέδιο A το κείμενο του διαλόγου δεν βασίζεται σε ανάλογο χωρίο του έπους και οι στ. 71-76 (ομιλία Αρμίδας), 85-88 (ομιλία Αρμίδας), 89-92 (ομιλία Ρινάλδου), 107-116 (ομιλία Αρμίδας) παρουσιάζουν νοηματική και λεκτική αντιστοιχία με την ιταλική διασκευή· επίσης, σε ομιλία της Armida ενσωματώνονται

στίχοι της στροφής 16.25 του έπους όπως στους στίχους της ομιλίας του Ρινάλδου στο ιντερμέδιο B 123-125 και μετατρέπεται η αφηγηματική στροφή 16.26 του έπους σε ομιλία της Armida, όπως και στο ιντερμέδιο B 63-72 (ομιλία Αρμίδας) – με τη διαφορά ότι στην ιταλική διασκευή η μάγισσα αναγγέλλει ότι πρέπει να επιστρέψει στο παλάτι για τα συνηθισμένα βαριά καθήκοντά της, ακολουθείται δηλ. πιστά η αφήγηση του έπους. Ο Villifranchi συνθέτει την απάντηση του Rinaldo, όπως και ο Κρητικός ποιητής στο B 73-74, ενώ ανάλογο χωρίο δεν απαντά στο τασσιανό έπος·

4. παρατίθεται αυτούσιο το χωρίο 16.32-33 του έπους και ενσωματώνεται ως μέρος της ομιλίας του Ubaldo, όπως μεταφράζεται και στο ιντερμέδιο B 107-120 με τη διαφορά ότι στο ελληνικό κείμενο αποδίδεται ως ομιλία του Κάρλου·
5. μέρος της ομιλίας του Ubaldo που απευθύνεται στον κοιμώμενο Rinaldo παρουσιάζει παραλληλίες με τα χωρία του ιντερμεδίου B 100-104 και διδασκαλία μετά τον στ. 102 τα οποία δεν βασίζονται στο τασσιανό έπος·
6. μετατρέπεται η αφηγηματική στροφή 16.34 του έπους σε ομιλία του Rinaldo, όπως στο ιντερμέδιο B 121-134·
7. στην ιταλική αυτή διασκευή δεν μνημονεύεται πουθενά ο βασιλιάς Aladino: το ιερό καθήκον του Rinaldo είναι να πάρει εκδίκηση για τον θάνατο του χριστιανού ιππότη Sveno σκοτώνοντας τον Solimano. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι ο Tasso στο σημείο αυτό του έργου αναφέρει τον Solimano ως «uom grande» (8.23) και παρακάτω αναφέρεται σ' αυτόν απλώς με τ' όνομά του χωρίς κανέναν άλλο προσδιορισμό («Soliman Sveno uccise, e Solimano / dee per la spada sua restarne ucciso», 8.36). (Βλ. επίσης προηγουμένως, σ. 162.)·
8. ο διάλογος ανάμεσα στον Rinaldo και τον Ubaldo πριν την αναχώρησή τους από τον μαγεμένο κήπο παρουσιάζει ομοιότητες με τον αντίστοιχο διάλογο στο ιντερμέδιο B 133-138 – ανάλογο κείμενο δεν απαντά στο τασσιανό έπος·
9. ο λόγος της μάγισσας την ώρα που βλέπει τον Rinaldo να εγκαταλείπει τον τόπο της συντίθεται από στίχους των στροφών 16.36, 40, 44-51 του έπους και συμπληρώνεται με στίχους του διασκευαστή που παρουσιάζουν ομοιότητες με το χωρίο B 150-156 (μέρος της ομιλίας της εγκαταλειμμένης Αρμίδας)·
10. ο λόγος που απευθύνει ο Rinaldo στην Armida τη στιγμή που την εγκαταλείπει (= G.l. 16.53-56 και στίχοι του διασκευαστή) μαρτυρεί την επήρεια της σαγήνης της μάγισσας – παρόμοια ο λόγος του ιππότη στο ιντερμέδιο B 123-128·
11. ο λόγος της Armida στην τελική σκηνή συντίθεται κατά ένα μέρος από αυτούσιες τις στροφές 16.63-70 του έπους, όπως και ο λόγος της Αρμίδας α) στο ιντερμέδιο B 153-166 καθώς και διδασκαλία μετά στ. 166 και β) στο ιντερμέδιο Γ 23-38. Ο Villifranchi συνθέτει το τελευταίο μέρος του λόγου της Armida, που περιέχει το κάλεσμα των δαιμόνων της Κόλασης, μετατρέποντας σε μονόλογο τις αφηγηματι-

κές στροφές 16.67-70 του έπους – με τον ίδιο τρόπο τελειώνει και ο μονόλογος της μάγισσας στο ιντερμέδιο B 163-166.⁶³

Η δομή της διασκευής του Villifranchi είναι η ακόλουθη:

Στην πρώτη σκηνή οι δύο πολεμιστές, που βρίσκονται στα νησιά των Μακάρων, μιλούν για το ταξίδι τους μέχρι τον μαγικό τόπο της Armida, για τον σκοπό του ταξιδιού τους, καθώς και για όλα τα εμπόδια που χρειάστηκε να αντιμετωπίσουν στον δρόμο τους μέχρι τον τελικό προορισμό τους όπου τώρα είναι έτοιμοι να επαναφέρουν τον μεγάλο πολεμιστή –τον μεταμορφωμένο τώρα σε πολεμιστή του θεού Έρωτα– στο πεδίο της μάχης. Οι ιππότες φτάνουν στον κήπο και αναζητούν τον Rinaldo. Τον εντοπίζουν στην αγκαλιά της Armida. Κρύβονται πίσω από θάμνους για να παρακολουθήσουν το ερωτικό ζευγάρι και να βρουν την κατάλληλη στιγμή, όταν θα φύγει η Armida, για να ξυπνήσουν τον Rinaldo. Οι δύο ιππότες μένουν έκπληκτοι μπροστά στο θέαμα που αντικρίζουν. Στη σκηνή που ακολουθεί, εμφανίζονται η Armida και ο Rinaldo και ακολουθεί διάλογος ανάμεσά τους: η μάγισσα λέει στον αιχμάλωτο ιππότη ότι από το πεδίο της μάχης τον μετέφερε στην ερωτική χαρά. Ο Rinaldo δηλώνει πως αυτό που επιθυμεί δεν είναι να πολεμήσει με τα όπλα του αλλά να τον πληγώσει ο Έρωτας με την ομορφιά της Armida· να ζήσει ειρηνικά κοντά στη μάγισσα, σκλάβος της. Η Armida λέει πως στο βασίλειό της ισχύει ο νόμος του Έρωτα· απέναντί του είναι όλοι ίσοι, δεν υπάρχουν κύριοι και δούλοι· νόμοι είναι οι επιθυμίες των εραστών. Ύστερα από τα ερωτόλογα που ανταλλάσσουν, η Armida αναγγέλλει στον Rinaldo ότι πρέπει να φύγει και εκείνος απαντά πως θα την περιμένει. Στην επόμενη σκηνή, εμφανίζονται πάλι ο Carlo και ο Ubaldo. Πρώτος μιλάει ο Carlo και μετά ο Ubaldo που προσπαθεί με την περιγραφή της συμφοράς που σκόρπισε ο εχθρός (Trace) στο χριστιανικό στρατόπεδο να κάνει τον Rinaldo να συνειδητοποιήσει την κατάστασή του και να τον παρακινήσει, θυμίζοντάς του τις πολεμικές του ικανότητες, να αναλάβει και πάλι τον ιερό αγώνα στον οποίο έχει ταχθεί από την αρχή της επιχείρησης και να εκδικηθεί για τον θάνατο των χριστιανών πολεμιστών. Ο Ubaldo λέει στον Rinaldo ότι είναι προορισμένος από τον Θεό να δαμάσει το δάσος (σ. 10r). Δείχνοντάς του το ραβδί, συνεχίζει κάνοντας απλή αναφορά στην εξουδετέρωση των θηρίων (αντίθετα ο Κρητικός ποιητής δραματοποιεί τη σκηνή αυτή, στο ιντερμέδιο B 92-98). Ο Rinaldo συνέρχεται, αντικρίζει το πρόσωπό του να καθρεφτίζεται στην ασπίδα και δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του. Καταριέται τη διεστραμμένη Μάγισσα που την αποκαλεί με το όνομα Κίρκη, εξαιτίας της οποίας κατάντησε από ιππότης εραστής, δειλός και αδρανής. Ζητάει τη βοήθεια των ιπποτών να πάρει ξανά τα όπλα. Ο Carlo, στην ομιλία του που ακολουθεί (σ. 12r-v), αναφέρει στον Rinaldo την επίθεση του Solimano και των Αράβων εναντίον των χριστιανών κατά την οποία ο Svenio σκοτώθηκε από τον Τούρκο Solimano, τονίζοντάς του πως είναι επιθυμία του Svenio, λίγο πριν ξεψυχήσει, του κόσμου και του Θεού να εκδικηθεί ο

63 Στη διασκευή του Villifranchi η Armida καλεί να τη συντροφεύσουν πέντε δαίμονες της Κόλασης (Sdegno, rabbia, furor, vendetta, e morte), στο ιντερμέδιο B εμφανίζονται «έξι δαίμονες» σύμφωνα με τη διδασκαλία μετά τον τελευταίο στίχο (B 166).

Rinaldo τον θάνατο του νεκρού στρατηγού (σ. 12v).⁶⁴ Ο Rinaldo είναι έτοιμος και προτείνει να φύγουν χωρίς καθυστέρηση (σ. 13r).⁶⁵ Η Armida προλαβαίνει τον Rinaldo κατά την αναχώρησή του μαζί με τους ιππότες. Προδομένη από τον εραστή που αγάπησε, παρά το μίσος της προς τους χριστιανούς και προς τον ίδιο τον Rinaldo που ανήκει κι αυτός στην εχθρική θρησκεία, προσπαθεί να τον πείσει να μείνει κοντά της. Ο Rinaldo –ο λόγος του συντίθεται από αυτούσιους στίχους του χωρίου 16.53-56 του έπους και στίχους του διασκευαστή–, της απαντά πως δεν την εγκαταλείπει για χάρη μιας άλλης αγκαλιάς αλλά για τον ιερό σκοπό στον οποίο είναι ταγμένος. Η Armida, αντιδρώντας στα λόγια αυτά με οργή και αποκαλύπτοντας πως μέχρι εκείνη τη στιγμή προσποιούνταν, υπόσχεται εκδίκηση και πέφτει λιπόθυμη (= αυτούσιοι οι στίχοι από το χωρίο 16.57-60 του έπους). Ο Rinaldo συγκινείται βλέποντάς την⁶⁶ αλλά ο Ubaldo τον παρακινεί να επισπεύσουν την αναχώρησή τους.⁶⁷ Τη σκηνή κλείνει η Armida εκφράζοντας την οργή της.

Στη συνέχεια θα παραθέσω τα χωρία εκείνα των δύο κειμένων που παρουσιάζουν αναλογίες αφενός νοηματικές και λεκτικές, οι οποίες δεν απαντούν στο τασσιανό πρότυπο, αφετέρου ως προς τον τρόπο ανάπλασης του τασσιανού προτύπου για τις ανάγκες της σκηνής:

1. *Η έκφραση έκπληξης των ιπποτών που αντικρίζουν τον συμπολεμιστή τους στην αγκαλιά της μάγισσας*: η ομιλία του Ουβάλδου (B 99-102) παρουσιάζει νοηματική αντιστοιχία με τις ομιλίες των Carlo και Ubaldo στην ιταλική διασκευή (σ. 6v-7r) – η σκηνή αυτή δεν απαντά στον Tasso:

64 «[...] A l'aer cieco Soliman feroce / Co gli Arabi assoldati empio ci assale; / E di due mila un'infelice avanzo / Rimaser cento al nuovo lume; Il Duce / Quando vide l'esercito de'suoi / Sfortunato cadavero, più fero / Uccisor ne diventa; Alfin l'atterra / Il Turco, e'n vendicato ancora stassi / [...] / Il santo Veglio de l'estinto Duce / Dalla destra la spada all'ora trasse, / E disse, Questa fia vendicatrice / Del generoso suo chiaro signore: / »Soliman Sveno uccise, e Solimano / »Dee per la spada sua restarne occiso; E tu fra tanti resti in vita solo / Per dare al Cavallier la spada, a lei / Altra spada non deve unqua preporsi. / »Quest'è Rinaldo il giovinetto, à cui / »Il pregio di fortezza ogn'altro cede, / »A lui la porgi, e di, che sol da lui / »L'alta vendetta il cielo e'l mondo chiede. / Prendila or dunque, à tal vedetta il cielo / Il campo invita, e'l mio signore estinto.»

65 «[...] / E mostrerò, ch'è tal vendetta eletto / Io stato non sarò dal Cielo invano. / Beva di Soliman lo scelerato / Sangue nemico questo ferro amico: / Alma del pio Guerrier, che'mmensa chiedi / Da me vendetta, Ecco m'appresto, Io volo / À seppellir nel suo profondo seno / Il ferro, già già'l fiedo, e già l'uccido. / Ma che indugi son questi; Andiamo, andiamo.»

66 «Misera Armida, or non puoi tu raccorre / Le lagrime, ch'io verso, e'l foco ardente, / Che incener te riduce, estinguer lassa? / Questo, ch'io posso far pietoso ufficio / A te largo comparto, il guiderdone / Ti rendo de l'amor, se non d'amore / »D'alta pietate almeno / »Pur compagna d'Amor, benche pudica. / Questi sospiri prendi, et i sospiri / Paghin quant'ora posso, e quanto devo / Come devoto peregrin Guerriero.» (σ. 16r).

67 «Non più s'indugi, Al lito ecco c'attende / Con la scorta fedel, l'aurata vela.» (σ. 16r)· πρόκειται για διασκευή των στίχων 7-8 της αφηγηματικής στροφής 62 του 16ου άσματος του έπους (πβ. και 16.39,8: «né giunge lui pria ch'ei sia giunto a i lidi»). Πβ. τον λόγο του Γιαζόνε στο ιντερμέδιο «Ιάσωνας και Μήδεια»: «Ας πηαίνωμε το λοιπονίς προς το λιμιώνα ομάδι, / να μπούμε στο καράβι μου, πριν μας βρή το βράδυ / να φύγωμε αποδεπά» (στ. 83-85) και τον λόγο του Πολίταρχου στο ιντερμέδιο «Πολίταρχος και Νερίνα» (στ. 87: «Προς το λιμιώνα, στρατηγοί, τυχαίνει να συρθούμε»).

Ub. Miriam tra fronda, e fronda e trà le tante
Delizie di tal loco.

Car. Ecco, ecco, Ubaldo, il vago, e la diletta
»Ch'egli è 'ngrembo a la Donna, essa à
l'erbetta

Ub. Veggio le sue lascivie, e' sozzi amori;
Veggio, veggio cangiato il fier Rinaldo,
E'l suo guerriero cor venuto amante:
Ahi così pende l'onorata spada?
E'l suo chiaro valor ne giace imbelle?

Ουβάλδος

Δέτε τα μάγια μπόρεση πόση έχουνσι σ' τσ' ανθρώπους:
τούτος από 'το μοναχάς δοσμένος σ' άξους κόπους,
κι ο κόσμος τον ετρόμασσε, σ' ποιαν εξοριά κοιμάται,
σκλάβος του πόθου, κι ουδέ κιας ποιος είναι αναστοράται!

2. Ο διάλογος των δύο ερωτευμένων:

i. Οι στ. Α 71-76 της ομιλίας της Αρμίδας, όταν εκείνη παρουσιάζει τον τόπο της στον χριστιανό ιππότη, αντιστοιχούν νοηματικά στην ομιλία της Armida στην ιταλική διασκευή (σ. 7r-v) – η σκηνή δεν απαντά στον Tasso:

[...]
Da faticoso Marte, a dolce, à caro
Amoroso gioir t'ho quì traslato
In campo di battaglia alma d'Amore.
Questo prato, quest'erbe, e questi fiori
Son l'arringo; [...]

[...]
À render molle la mia dura mente,
À depredar quest'alma il Ciel t'ellesse
Amante, e non guerrier, che dura fui
À gli amanti mai sempre; e quest'è sola
De le bellezze tue guerra fatale.

Τούτοι 'ναι οι τόποι οι όμορφοι, ψυχή μου και καρδιά μου,
τούτο 'ναι το περβόλι μου, τούτ' 'ναι η βασιλείά μου·
κόσμοι αγαθοί και σιγανοί και μέρη αγαπημένα
κι από μαλιές και σύγχυτες περίσσα αναπαημένα·
παντοτινή παράδεισος πάσα λογής ανθρώπου,
ξεκούραση του λογισμού κι ανάπαψη του κόπου·

ii. Οι στ. Α 89-92 της ομιλίας του Ρινάλδου που εκφράζει τον ερωτικό του πόθο παρουσιάζουν νοηματικές και λεκτικές ομοιότητες με την ομιλία του Rinaldo στην ιταλική διασκευή (σ. 8r) – ανάλογη σκηνή δεν απαντά στον Tasso:

[...] Io teco, ò bella,
O dolce mia cagion di cara pace
Vivrò tra le dolcezze, e non mi cale
Lasciar de le vittorie altero il grido,
Che vittoria più bella è prigioniero
Restar di tua bellezza, e possessore.
Se l'impero del Mondo à questa mano
Fosse fatale, io non curante havria
A sdegno tale scettro, e tal corona:
Più fortunato Antonio, e tu più vaga
Piu degna da seguirsi Cleopatra:
E di tanto favor degnato rendo
Le grazie al Ciel del tuo leggiadro volto,

Αρμίδα μου ομορφότατη, σκλάβος και δουλευτής σου,
στέκοντας σαν ευρίσκομαι στη χάρη τη δική σου,
δεν είχα αλλάξει ριζικό, δεν είχα πεθυμήσει
κορόνα το κεφάλι μου ποτέ να μου στολίζει.
Τα πλούτη και τσ' ανάπαυες και τσι δροσές του κόσμου
στο σπλαχνικό σου πρόσωπο πάντα θωρεί το φως μου,
κι από τη μυρισμένη σου και δροσερή σου αγκάλη
πάσα χαρά 'χει την αρχή, πάσα δροσά μεγάλη.
Σ' πάσα γλυκύ κι ονόστιμο φιλί από σε <που> πιάνω,
τα μέλη στην παράδεισο μού φαίνεται και βάνω·
του Ζευ κρατούμαι σύντροφος κι όλη τη χτίση ορίζω
του κόσμου, στ' ομορφότατο στήθος όντα σου γγίζω·
κι όντα γροικώ τα λόγια σου τα γλυκοσυθεμένα,

*Del tuo benigno cor, ch'Idolo, e nume
Di questo cor, de le mie fiamme accoglio
Il fumo de' sospiri, e solo è grazia
Di cor pietoso, e di pietoso Amore.*

κιανένα καλορίζικο δεν ξεύρω ωσάν εμένα.
Γιαύτος γλυκύς σου αγαφτικός και μπιστεμένος δούλος
στους ορισμούς σου πάντα μου θέλώ 'σται, κόρη μου,
ούλος,
κι όχι ποτέ μου αφέντης σου, ψυχή μου, σα με κράζεις·
κ' έτσι, νεράιδα μου ακριβή, κάμε να με ξοδιάζεις.

iii. Μέρος της ομιλίας της μάγισσας στο ιντερμέδιο A, οι στ. 85-88, παρουσιάζει νοηματική και λεκτική αντιστοιχία με μέρος της ομιλίας της ίδιας στην ιταλική διασκευή (στ. 8r-v), όπου ο Villifranchi εντάσσει το τασσιανό χωρίο των ερωτικών πρακτικών (G.l. 16.25) που απαντά στο ιντερμέδιο B 123-125:

*Nobile Impero è 'l mio, che 'nvaria legge,
Santa legge d'Amore, altrui comanda
Obedir caramente al servo, legge
Che'l servo fa signor, Signore il servo
E cessa il nome di Signor, di servo,
Che face inegualmente entrambi eguali;
[...]
»Teneri sdegli placide, e tranquille
»Repulse e cari vezzi, e liete paci;
»Sorrisi, parolette, e dolci stille
»Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci;
[...]*

θες είσαι πάλι αφέντης μου τώρα και βασιλιάς μου,
και τούτος όλος <ο> όμορφος ο τόπος ο δικός μου
πάντα σε θέλει προσκυνά και νόμον από σένα
θέλει ανιμένει ταπεινά σ' πάσα καιρό κιανένα.
(A 85-88)

Πβ. B 123-125 (G.l. 16.25)
Γλυκιά παραπονέματα, και τακτικά περίσσα
ζυγώματα, κι ωριότατες μαλιές κι αγάπες ίσα, μεσο-
βγαλμένοι στεναγμοί, δάκρυα γλυκοχυμένα
λόγια και γέλια και φιλιά ζαχαροζυμωμένα

iv. Μέρος ομιλίας της Αρμίδας, οι στ. A 107-114, παρουσιάζει νοηματική και λεκτική αντιστοιχία με μέρος της ομιλίας του Rinaldo στο ιταλικό κείμενο (στ. 8v-9r· εν συνεχεία ο διασκευαστής ενσωματώνει επίσης αυτούσιο τον λόγο του Rinaldo από τις στροφές 16.21-22 του έπους [στ. 9r-v], κείμενο που δεν αξιοποιείται στο ελληνικό κείμενο):

*Bella Maga d'Amor, tu che gl'interni
Secreti spij del mio celato core
Penetra nel mio seno, e riconosci
Quei cari affetti, che io scoprir non posso
À materia cotal con lingua inferma;
Spazia tu per l'albergo del mio core,
E scorgi 'n lui di tua bellezza appese
E le spoglie, e le palme, ed i trofei,
Mira negli occhi miei tutte le voglie
Essere accese al fortunato rogo
Del tuo bel, del tuo dolce, e del tuo vago;
Non giro...
Le tue bellezze, che in se tiene impresse.
[...]*

Χίλιες, Ρινάλδο μου, δροσές περνούν από τ' αφτιά μου
και μέσα μου ποτίζουν και θρέφουν την καρδιά μου.
Τούτα τα λόγια τα γλυκιά μου ξανακαινουργιώνου
τσι λόχες μου, και πλιότερα στον πόθο με σκλαβώνου·
μα τα 'χει ο νους μου πεθυμιά, τα χείλη δε μπορούσι,
σα θέλει η πληγωμένη μου καρδιά, να δηγηθούσι,
γιαύτος σωπά, μα τούτα μου τα μάτια <ας> καρφιχτίσουν
πόση λαχτάρα και φωτιά μου δίδει η πρόσοψή σου.

v. Οι στ. A 115-116 από την ομιλία της Αρμίδας παρουσιάζουν αναλογία με στίχους της ομιλίας της Armida στην αντίστοιχη σκηνή της ιταλικής διασκευής (σ. 9v). Πβ. το ελληνικό κείμενο:

Ρινάλδο μου, τα μάτια σου παράδωκο μού τάσσω
Και ζάχαρη τα χείλη σου στα σωθικά μου στάσσω.

με τους ακόλουθους στίχους της ιταλικής διασκευής:

Occhi voi sete il Paradiso, il sole,

Occhi prima da voi baciando prendo
L'esca de l'alma mia, *poi l'addolcisco*
Co' baci delle labra, e sù le labra,

Επίσης, και στα δύο κείμενα η μάγισσα τονίζει πως θα επιστρέψει το συντομότερο στον αγαπημένο της. Πβ. τους στ. B 71-72,

Θέσε, κοιμήσου το λοιπό, κ' εγώ με βια μεγάλη
σου τάσσω να 'ρθω γλήγορα να σε ξυπνήσω πάλι

με τους εξής στίχους της ιταλικής διασκευής (σ. 9v-10r):

Mentre à gli usati miei severi uffici
Ne vò dentro al palagio: or resta 'n pace
Sol per dar pace à me quando ritorno,
(Che ben tosto sarà) cupida amante.

vi. Και στα δύο κείμενα, ο αιχμάλωτος ιππότης απαντά στη μάγισσα μόλις του ανακοινώνει την αναχώρησή της – ανάλογη σκηνή δεν απαντά στον Tasso. Πβ. τους στ. B 73-74:

Κάμε καθώς σου φαίνεται, καρδιά μου και ψυχή μου,
καλά και μένει δίχως σου στη λόχη το κορμί μου.

με το ιταλικό χωρίο (σ. 10r):

Vanne, ma resta; l'alma resti, e vada
Il corpo del mio Sole ombra 'mportuna,
Io ne l'esiglio mio romito amante
Doloroso qui resto, e teco vegno.⁶⁸

68 Ο στίχος «Io ne l'esiglio mio romito amante» (= G.l. 16.26,8: «se non quanto è con lei, romito amante») παραπέμπει στο ιντερμέδιο B 28: «σε τούτη απού με βλέπετε την ερημιά μ' εβάλα», και B 132: «σ' τούτο για μέναν ήρθετε τον ξορισμένο τόπο».

3. *Η προσπάθεια να αφνιπνιστεί ο αιχμάλωτος ιππότης: και στα δύο κείμενα απαντά σκηνή κατά την οποία ο ιππότης Ubaldo/Ουβάλδος προσπαθεί να ξυπνήσει τον αιχμάλωτο συμπολεμιστή του με το μαγικό ραβδί (σ. 10v-11r). Πβ. από το ιντερμέδιο B τη διδασκαλία και τους στ. 103-104:*

Τότες τού αγγίζει με το ραβδί κι απόκεις λέγει:

*Ξύπνα, Ρινάλδο, γλήγορα, διώξε τον ύπνο αυτόνο
που το κορμί σου εχάλασε με τόσα μάγια μόνο.*

με δύο στίχους της ιταλικής διασκευής (σ. 11r):

*Sveglia, ò Campione 'nvitto, il generoso
Ardir guerriero tuo,*

και τους στ. B 100-102 (στίχοι ομιλίας του Ουβάλδου, που δεν βασίζονται στον Tasso):

*τούτος αφού 'το μοναχάς δοσμένος σ' άξους κόπους,
κι ο κόσμος τον ετρόμασσε, σ' ποιαν εξοριά κοιμάται,
σκλάβος του πόθου, κι ουδέ κιας ποιος είναι αναστοράται!*

με τους ακόλουθους στίχους της ιταλικής διασκευής (σ. 11r):

*Sia questa voce mia di Martiale
Tromba l'orribilil suon, ch'ora t'accenda
A la battaglia, et à l'ufficio pio,
A l'uso nò d'effeminato amante,
Ma di tremendo Cavalliero ardente.*

4. *Η αφύπνιση και η αντίδραση του αιχμάλωτου ιππότη: και στα δύο κείμενα μετατρέπεται σε ομιλία του ιππότη η αφήγηση του τασσιανού προτύπου:*

(σ. 11r-12r)

*Che sembianze son queste? Ah togli via
Me da me stesso nel fatale specchio;
Leva il christallo, ch'io soffrir non posso
Mè, la cangiata mia lasciva imago.
Credet si può di me, credet si puote
Di Rinaldo giamai vita cotale?
Io sono, io son Rinaldo? Ahi Sole, ahi Cielo
E tè rimiro, e la tua luce godo?
On'è fuggito il fier nativo ardore*

Πβ. B 121-134 (στ. 121-122= *G.l.* 16.34,

στ. 123-126= *G.l.* 16.25, ενώ οι στ. 127-134 δεν βασίζονται στην *G.l.*)

*Της εντροπής φορέματα, στολή καταραμένη,
σκίζω, πατώ σας, ρίχτω σας, καθώς σας έ τυχαίνει.
Γλυκιά παραπονέματα, και τακτικά περίσσα
ζυγώματα, κι ωριότατες μαλιές κι αγάπες ίσα,
μεσοβγαλμένοι στεναγμοί, δάκρυα γλυκοχυμένα,
λόγια και γέλια και φιλιά ζαχαροζυμωμένα
μιας κόρης ομορφότατης και μαγικά μεγάλη*

D'aspra battaglia, e di guerriero il nome?
 E chi spogliato m'ha di me medesmo?
 Chi puo sopra Natura? E chi gl'afflitti
 Innati cangiar face? Ahi Circe immonda,
 Infame Circe, et amorosa Maga,
 Per cui di Cavallier son fatto amante,
 E vile amante, che ne l'ozio langue;
 Son'io son'io quel mercator di gloria
 Ne gl'arringhi con l'hasta, e con la spada,
 Che dianzi fui? Quell'io, quell'io pur sono
 Che torre il giogo à la Città diletta
 Dal Ciel sperai quell'io quell'io pur sono,
 Che sperai porre il freno à l'Oriente,
 Anzi esser detto il domator del Mondo;
 Che delicie son queste? in questo loco
 Gia non sent'io de l'arme alto rimbombo
 Di spade ripercosse in colpi alterni.
 Gia non odo formare orribil suono,
 Qui non sento di tromba acre metallo,
 Che gli spirti sopiti a l'armi accenda;
 Ma sol rimiro care amiche paci
 D'innamorati cori in ozio eterno.
 E che fan meco questi frigi vani?
 Queste di servitù misere pompe
 Ancor'io porto? Lasso, e queste membra
 Son ricoperte ancor da queste bende?
 Da questo abito vil lascivo, e molle?
 Non de l'acciaio è questo il grave pondo;
 Che porto in vece d'elmo, e di lorica?
Squarcisi questa vesta, e co la vesta
 Si squarci in me l'effeminato affetto;
 Armisi'l corpo d'idurato ferro,
 S'armi col corpo ancor di ferro l'alma:
 Formidabile il corpo à l'hoste sia,
 A l'hoste l'alma inesorabil sia;
Ecco m'appresta il Cielo armi novelle,
Ecco si stanno à quella pianta appese,
Da me non piu vedute, or sù sù voi
Date aita à vestir l'arme fatali.

σε τούτη απού με βλέπετε την ερημιά⁶⁹ μ' εβάλα.
 Τώρα δοξάζω το Θεό, πως λεύτερος γυρίζω
 κ' εις ίντα σφάλμα αμέτρητον εστέκουμου γνωρίζω,
 [κ' εσάς περίσσα ευχαριστώ, 'πειδή με τόσο κόπο
 σ' τούτο για μέναν ήρθετε τον ξορισμένο τόπο.
 Μ' ας φύγομεν από 'δεπά, να μη μασέ γροικήσει
 τούτη απού μ' είχε σκλάβο τση, το φύγι να μποδίσει.]

69 (Έρμος στα αρχαία ελληνικά σημαίνει απολύτως αδύναμος.) Και στο σημείο αυτό της ιταλικής διασκευής, όπως και στο ιντερμέδιο Β, τα λόγια του Rinaldo (στίχοι του Villifranchi) προδίδουν ότι ο ιππότης βρίσκει ακόμα υπό την επήρεια της σαγήνης της μάγισσας· π.χ.: «Non mia cangiata voglia à te mi toglie, / Armida, à te mi toglie alta cagione, / Et huopo estremo à le christiane cose. / Me chiama il campo, me Buglione attende, / Me santamente, e caro il Cielo invita / A pietosa battaglia; Io te non lasso, / Armida, per posar gioioso in grembo / D'un'altra amica amante: Io già non seguo / Di bella Donna il bel seren del volto, / Non gli amplessi, gli scherzi, i vezzi, i baci / Ch'Armida mi saria più d'altra

5. Ο διάλογος μεταξύ των ιπποτών πριν την αναχώρησή τους από τον μαγικό τόπο: νοηματικές και λεκτικές ομοιότητες παρουσιάζουν οι στ. Β 133-138 (που δεν βασίζονται στον Tasso) με χωρίο της αντίστοιχης σκηνής στην ιταλική διασκευή (σ. 13r-v):

Ubal. Partiamo da questo albergo, e'n presto
 volo
 Per grazia non intesa da mortali
 Ratti giungiamo à le christiane tende.
 Rin. Sù, sù partiam si rompa ogni dimora,
 Lieto corro à menar glorie novelle,
 E ristorar con gloriose imprese,
 Con altrettanti vivi, e bei sudori
 De l'orioso tempo i danni acerbi.
 Ah mia fera nemica, amica amante,
Vieni forse a 'mpedir l'alto viaggio?
 E la gradita, et onorata fuga?
 Ecco la cruda Maga; Ahi ch'essa impruna
 Il sentier nostro, e sarà chiuso il varco.
 Ubal. Non temer, che tali arme il Ciel m'ha
dato,
 Che non puote ora in noi forza d'incanto.

Πβ. Β 133-138 (δεν απαντά στον Tasso)
 (Ριν.) Μ' ας φύγομεν από 'δεπά, να μη μασέ γροικήσει
τούτη από μ' είχε σκλάβο τση, το φύγι να μποδίσει.
 Ουβάλδος
Να πηάινομε σπουδαχτικά κ' εμείς σου το παινούμε,
μ' αμπόδιστρο από λόγου τση να 'χομε δε μπορούμε,
γιατί άλλη μεγαλύτερη δύναμη παρά κείνη,
το μαγικό τση βλάψιμο να 'χομε δεν αφήνει.

6. Η ομιλία της εγκαταλειμμένης ερωτευμένης μάγισσας: από την ομιλία της Αρμίδας, που βασίζεται στην αντίστοιχη ομιλία του τασσιανού προτύπου, οι στ. Β 150-156 παρουσιάζουν ομοιότητα με στίχους της ιταλικής διασκευής (σ. 13v-15r, ιδίως 14r-v):

[...]
 »Te perseguii, te presi, e te lontano
 »Da l'armi trassi in loco ignoto, e strano. (σ.
 14r)
 [...]
Perfido, et hai sperato occulta fuga
Pigliar da me? da la tua cara Armida?
Cara un tempo, e diletta; e via partire,
E non curar l'amor, la data fede,
E de la vaga tua l'acerba morte?
 [...]
E sol ti movi à mover te da questo
Delizioso, e fortunato albergo.
Ma non creder però, ch'io t'odi'ngrato,
 Ma di te, quale infido mi querelo,
 E querelata via più ardente, io t'amo;
 [...] (σ. 14v-15r)

Πβ. Β 150-156 (G.l. 16.66-67 αλλά βασίζεται στον Villifranchi)
 [...], κ' εμέ το θησαυρό μου,
 μου πήρε, οϊμέ, κ' εμίσεψε μ' όλο που σ' τέτοιον τόπο
 τόσα χωστά τον έβλεπα μακρά από των αθρώπω.
 Όφου, Ρινάλδο ανέγνωρε κι άπονε μετά μένα,
 ποιο σου 'καμα ποτέ κακό, ποια 'χεις δοκιμασμένα
 πάθη γή βάσανα σιμά μου κι άφηκές με
 τόσα κουρφά, κ' εμίσεψες κ' εις την καρδιά έσφαζές με;

cara. / Io vado à l'onorate aspre fatiche / Di fiero Marte: à versar forse il sangue / Fra le destre nemiche, e forse l'alma.» (σ. 15v).

7. Ο απειλητικός λόγος της οργισμένης μάγισσας:

(σ. 16r-17v)

»Ito sen'è pur, lassa, et ha potuto
 »Me quì lasciar de la mia vita in forse?
 »Nè un momento indugiò, nè un breve aiuto
 »Nel caso estremo il traditor mi porse?
 »Et io pur'anco l'amo e'n questo lido
 »Invendicata ancor piango, e m'assido?
 »Che fa più meco il pianto? altr'arme, altr' arte.
 »Io non ho dunque? Ahi seguirò pur l'empio;
 »Gia'l giungo, e'l prendo, e'l cor gli svello, e sparte
 »Le membra appendo, a gli spietati esempio;
 »Mastro è di feritè vò superarlo
 »Ne l'arte sua. Ma dove son? Che parlo?
 »Misera Armida, all'or dovevi, e degno
 »Ben'era in quel crudele incrudelire,
 »Che tu prigion l'havesti; or tardo sdegno
 »L'infiamma, e move neghittosa l'ire:
 »Pur se beltà può nulla, ò scaltro ingegno
 »Non fia voto d'effetto il mio desire;
 »O mia sprezzata forma à te s'aspetta,
 »Che tua l'ingiuria fu, l'alta vendetta.
 »Questa bellezza mia sarà mercede
 »Del troncator del'esecrabil testa;
 »O miei famosi amanti, Ecco si chiede
 »Difficil si da voi, ma 'mpresa honesta;
 »Io che sarò d'ampie ricchezze herede
 »D'una vendetta in guiderdon son presta:
 Ma quale alta vendetta un sì gran duolo
 Medica puote? E quale ultrice mano
 Vendicar può cotale oltraggio acerbo?
 Non è questo, non è d'impresa humana
 Sufficiente ufficio. Or dunque s'armi
 A mia difesa inesorabil duro
 De le sue furie gravido l'Inferno.
 Udite dispietate, udite immonde
 Deità de l'Inferno; udite, udite
 Alme dolenti, udite i duri affanni
 Dè miei 'nfelici, sfortunati Amori.
 Udite la mia voce, che vendetta
 Da voi chiede repente: Indi venite,
Venite esecutor di quanto io pregho,
 Venite voi c'eraste (:), aspro flagello
 Fate di serpi, e con acerba sferza
 Percotete il nemico, un tempo amante.
 Tu Flegetonte vomita faville

Πβ. Γ 23-38 (G.l. 43-52)

Ετούτος είν' <ο> αλύπητος που μ' έβλαψεν ετόσο
 κι ακόμη δεν εμπόρεσα λίγο να με γδικιώσω.
 Κ' οι ατυχιές του πλιότερα με κάνου μανισμένη,
 για να μπορέσω, ως πεθυμώ, να μείνω γδικιωμένη.
 Τα μού 'καμε να δηγηθώ για δα καιρό δεν έχω,
 σώνει με μόνο να σου πω γδίκια το πως ξετρέχω,
 κι ογλήγορα να γδικιωθώ στους ουρανούς ελπίζω,
 γιατί τους φταίστες πώς χαλού καλότατα γνωρίζω.
 Τούτο το χέρι, τούτο μου τ' αδυνατό δοξάρι,
 τούτο μου το σπαθί, θαρρώ, τούτο μου το κοντάρι
 του θέλου πάρει τη ζωή· μ' όλον ετούτο, α λάχει
 κιανείς εκ τους στρατιώτες σου δύναμη τόση να
 'χει,
 την κεφαλή του χάρισμα κομμένη να μου δώσει,
 με μεγαλότατο ξασμό θέλω τονέ πλερώσει:
 την εμαυτή μου αντίμεψη με θησαυρό περίσσο,
 αν είναι και ζητήξει μου, τάσσω να του χαρίσω,
 και μάρτυρα τον ουρανό κ' εσέ τον ίδιο βάνω,
 αξότατες μου βασιλιέ, πως το ζιμιό το κάνω.

Πβ. Β 157-166 (G.l. 16.66-69)

Μα τάσσω σου, όπου βρίσκεσαι, να 'ρθω να σε
 γυρέψω,
 κ' ίντα μπορεί μια μάνητα δίκια, να σ' αρμηνέψω.
 Τούτα τα κάλλη χάρισμα κ' η βασιλειά μου η τόση
 θέλουσιν είσταιν εκεινού που φέρει να μου δώσει
 κομμένο το κεφάλι σου· μα γιάντα αργιώ να σώσω
 σ' τόσο μεγάλο φταίσιμο παιδεψη να σου δώσω;
Δαίμονες τ' Άδη σκοτεινοί, που τούτο το περβόλι
 γι' ανάπαψή μου εκτίσετε, τρέξετε γλήγορα όλοι,
χαλάσετέ το κ' έρημο τούτο τον τόπο αφήτε,
 κ' εμένα αρπάξετε από δω, ξοπίσω του διαβήτε.

Πβ. διδ.: (δεν απαντά στον Tasso)

*Εις τούτο πετούνται έξι δαίμονες και χαλού
 το περβόλι και αρπούνσι την Αρμίδα και φεύγουσι και
 φινίζει το Ιντερμέδιο.*

Και διδ. χφ Γραδενίγου/Κιγάλα:

*πετούνται οι δαίμονες με φωτιές και στρέπυτα και
 χαλούσιν
 το περιβόλι και σηκώνουν και την Αρμίδα και φεύγου-
 σιν.*

In cento, e cento rote, ardi quest'empio;
 Versa il sulfureo tuo grave bitume
 Acheronte in costui; morso e latrato
 Usa Cerbero tu nel'empie membra.
 Agiti crudelmente aspro, e crudele
 Se stesso, e di se stesso ora divenga
 Laceratore acerbo; Averno, Averno,
 O di mia voce, esecutor fidele
 De l'irata mia lingua io te'l comando.
 Habbia l'empio nemico aspro nemico
 Te sempre Averno, et ogni core audace
 De l'Egittio, del Tartaro, e del Trace.
 Erri sempre nel mondo, e mai non torni
 A rivedere i cari, e dolci campi
 De la sua bella Italia: ogni ruina
 Veggia de le sue squadre, e giovanetto
 Cada, e'primi anni suoi sian gli anni estremi.
 E se fecondo sarà mai quest'alvo
 Nasca di me vendicator crudele,
 Che co'l ferro, e co'l foco acerbo segua
 I suoi, se lui perseguitar non puote.
 Sù, sù, via si disperga il bello, il vago
 Di questo loco, e ne' profondi orrori,
 »Ombra più che di notte, in cui di luce
 »Raggio misto non è tutto il circondi.
Cada l'altier palagio, e peregrino
 Dir già mai più non possa, egli qui fue.
E di tuoni, e di lampi, e di tempeste
 Gravida sia la tenebrosa Notte,
 Ch'ora distende qui l'ali sue brune.
Sepolta in miserabile ruina
Ecco la reggia; or forse nata io parto
 Ne le mie furie, Donna, vaga errante:
 Vengan sol meco per compagni eterni
 Sdegno, rabbia, furor, vendetta, e morte.

B. ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΤΟΥ ANTONIO ONGARO *L'ALCEO* (ΦΕΡΡΑΡΑ 1614)

Ομοιότητα ως προς τη δραματοποίηση και τη σκηνοθεσία του επεισοδίου του ιππότη και της μάγισσας παρουσιάζει το οικείο τμήμα των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* με δύο ιντερμέδια της κωμωδίας του Antonio Ongaro *Alceo*. Η κωμωδία αυτή παραστάθηκε στη Φερράρα στα τέλη του 1612 με πέντε ιντερμέδια που εθεωρείτο ότι είχε συνθέσει ο G. B. Guarini λίγο πριν από τον θάνατό του (6 Οκτωβρίου 1612). Το δεύτερο και το τρίτο κατά σειρά ιντερμέδιο⁷⁰ αποτελούσαν διασκευή του επεισοδίου της αιχμαλωσίας του Rinaldo από τη μάγισσα Armida και της απελευθέρωσής του από τους δύο ιππότες. Παρά τον γνωστό ανταγωνισμό του Guarini με τον Tasso,⁷¹ ο ποιητής του *Pastor fido*, ο εικαζόμενος ποιητής των εν λόγω ιντερμεδίων, επέλεξε να παρουσιάσει στη σκηνή ένα από τα σημαντικότερα επεισόδια του τασσιανού έπους.⁷²

Ο σχολιαστής των ιντερμεδίων (βλ. προηγουμένως σ. 151, σημ. 9) τονίζει το ηθικό μήνυμα των δύο αυτών θεατρικών κειμένων: το μεν πρώτο πραγματεύεται «*Del contrasto tra la parte sensiva, e la ragionevole*» (σ. 73-78), ενώ το δεύτερο «*Che la libertà, o imperio della ragione si perde, e si racquista. Che la ragione racquista il perduto impero.*» (σ. 109-117).

Τα ιντερμέδια αυτά συνετέθησαν προκειμένου κατά το μεγαλύτερο μέρος να ερμηνευτούν μελοποιημένα· ωστόσο δεν παραδίδεται το όνομα του συνθέτη. Την εποχή που γράφτηκαν, το μελόδραμα είχε ήδη γεννηθεί στην Ιταλία και τα πρώτα έργα του νέου δραματικού είδους είχαν κιόλας παρασταθεί στη Φλωρεντία (Ottavio Rinuccini, *Dafne*, 1600 (παράσταση, 1597) / *Euridice*, Firenze 1600 / *Arianna*, Firenze 1608). Ως εκ τούτου, στοιχεία του μελοδράματος έχουν εισχωρήσει ήδη στα ιντερμέδια αυτά· εξάλλου είναι εμφανές από το γεγονός ότι η εκτενέστερη ομιλία είναι αυτή της οργισμένης Armida στο τέλος, κατάλληλη για να πάρει τη μορφή άριας.

Τα στοιχεία που αναδεικνύουν την ομοιότητα ανάμεσα στο θέαμα αυτό και το αντίστοιχο μέρος των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* είναι τα ακόλουθα:

1. Οι δύο πρωταγωνιστές φτάνουν στη σκηνή μέσω σκηνικού μηχανήματος από τον «ουρανό» – άρμα στο ιταλικό ιντερμέδιο, σύννεφο στο κρητικό·
2. η ενδυμασία του χριστιανού ιππότη περιγράφεται παρόμοια και στα δύο κείμενα·
3. ο διάλογος μεταξύ ιππότη και μάγισσας και στα δύο κείμενα βασίζεται στα ίδια χωρία του έπους (= G.l. 16.21-22, 26)·
4. η ομιλία του Ubaldo στο έπος (16.32) αξιοποιείται και από τον Ιταλό διασκευαστή και από τον Κρητικό ποιητή: παρατίθεται αυτούσιο το χωρίο του έπους στο ιταλικό κείμενο ενώ στο ιντερμέδιο αποδίδεται ως ομιλία του Κάρλου·

70 Τα άλλα τρία είχαν μυθολογικό θέμα: το πρώτο παρουσίαζε επεισόδιο από τον μύθο Μήδειας-Ιάσονα, το τέταρτο και το πέμπτο τον μύθο της απαγωγής της Περσεφόνης.

71 Στη γενέτειρα του Guarini ο Tasso μπήκε στην υπηρεσία του καρδινάλιου Luigi d'Este το 1565 και του δούκα Αλφόνσου Β' το 1572.

72 *L'Alceo*, σ. 71 κ.ε.

5. όμοιος είναι ο τρόπος με τον οποίο ο ιππότης ξυπνά και αντιδρά όταν ντροπιασμένος συνειδητοποιεί την κατάστασή του· και ο Ιταλός και ο Κρητικός ποιητής μετατρέπουν σε ομιλία του χριστιανού ιππότη την αφηγηματική στροφή 16.34 του κοινού προτύπου·
6. ακούγονται πολλά τραγούδια επί σκηνής (στο ιταλικό ιντερμέδιο τόσο από τους δύο πρωταγωνιστές όσο και από τον Χορό των Ερωτιδίων)·
7. η έξοδος των πρωταγωνίστριας μάγισσας από τη σκηνή στο τέλος του επεισοδίου, έπειτα από την επίκληση υποχθόνιων δυνάμεων, είναι το ίδιο θεαματική στο ιταλικό και στο κρητικό κείμενο.

Η δομή των δύο ιντερμεδίων του Ιταλού διασκευαστή είναι η ακόλουθη – σημειώνω παράλληλα ομοιότητες με σημεία του ελληνικού κειμένου:

Στο πρώτο ιντερμέδιο (σ. 69-72) παριστάνονται νησιά περιτριγυρισμένα από βουνά· από μια κορυφή κατεβαίνει ένα άρμα συρόμενο από δύο γρύπες, μέσα στο οποίο διακρίνεται η Armida με τον Rinaldo αιχμάλωτο να κοιμάται στην αγκαλιά της (= G.I. 14.68). Όταν το άρμα φτάνει στη «γη» –με περίπλοκα σκηνικά μηχανήματα– η Armida τραγουδώντας επαίρεται για τη νέα της κατάκτηση και καλεί τα πνεύματα του Άδη (Averno) να κατασκευάσουν γι' αυτήν ένα παλάτι. Ο Rinaldo ξυπνά και αδυνατεί να εξηγήσει πού βρίσκεται (σ. 71):

Chi m'ha quì tratto? ove son io? che veggio?
Dormo ancor? son io desto? o pur vaneggio?

που θυμίζει την αντίδραση του Ρινάλδου όταν ξυπνά με τη βοήθεια των ιπποτών, στο ιντερμέδιο B 105-106:

Πού βρίσκομαι; Το τί θωρώ;⁷³ Οιμένα, ώς τώρα πού 'μου;
Σ' ποιον Άδην ήμου ζωντανός, σ' ποια λησμονιά εκοιμούμου;

Φοβούμενη η μάγισσα ότι αν του αποκαλύψει την ταυτότητά της ο Rinaldo θα προσπαθήσει να διαφύγει, στην ερώτησή του ποια είναι, εκείνη του απαντά πως είναι η πολυπόθητη σ' αυτόν Δόξα. Ο νεαρός ιππότης ξεγελιέται και τραγουδούν μαζί τον ερωτικό όρκο· έπειτα χορός μικρών Ερώτων τραγουδά με συνοδεία μουσικής σύντομο ευχάριστο τραγούδι.

Η σκηνή του επόμενου ιντερμεδίου (σ. 100-109) παριστάνει με τρόπο θαυμαστό τον κήπο της Armida. Ο Rinaldo ντυμένος με πολυτελές κοστούμι (όπως και η μάγισσα) φορά στο κεφάλι στεφάνι από λουλούδια και πολύτιμα κοσμήματα:

«Egli havea come una toghetta, o sottanna di tocca d'argento cinta con nastro incarnato; di sopra una veste bellissima di raso verde [...] e una corona, di fiori nobilissimi composta, [...]; alle braccia, ch'erano mezzo ignude, maniglie d'oro, e di gioie, [...] Ed in somma non avea cosa

73 Παρόμοιος στίχος δεν απαντά στον Villifranchi.

intorno, ne faceva gesto, che non spirasse lascivia troppo lasciva, e che in femmina impudica, sarebbe anche paruta troppo sfacciata. Rinaldo addunque armato, non come guerriero, ma piu, che a disonesto amadore si conveniva [...]» (σ. 100-101)

περιγραφή που περιέχει λεκτικές αντιστοιχίες με σκηνικές οδηγίες του ιντερμεδίου B:

«[...] και βάζουσί του μια φορεσά λασίβα και μια τζόγια εις την κεφαλή και στολίζουν τονε [...]» (B μετά στ. 62), «Εις τούτο ο Ρινάλδος σηκώνει και ρίχτει τσι τζόγιες απού την κεφαλή του και σκίζει τα ρούχα [...]» (B μετά στ. 120).

Οι δύο ερωτευμένοι ανταλλάσσουν ερωτικά λόγια (= αυτούσιο το χωρίο 16.21-22 του έπους που διασκευάζει και ο Κρητικός ποιητής [και ο Villifranchi]). Στη συνέχεια η Armida στρέφεται στον Rinaldo και του αναγγέλλει πως αναχωρεί για να φροντίσει υποθέσεις της (= μετατροπή της αφηγηματικής στροφής 16.26 του έπους, στην οποία βασίζεται και το κείμενο του ιντερμεδίου B 63-72). Τότε εμφανίζονται ο Carlo και ο Ubaldo με σκοπό να απελευθερώσουν τον Rinaldo από την ερωτική σκλαβιά. Ο λόγος του Ubaldo (ο Ιταλός συγγραφέας διασκευάζει τον λόγο του Ubaldo από το έπος 16.32, το ίδιο και ο Κρητικός ποιητής με τη διαφορά ότι αποδίδει την ομιλία στον Κάρλο) ξυπνά τον Rinaldo που ντροπιασμένος

«cominciò a squarciarsi le vesti, e quelle lascivie abbozzate, come puzzolente fracidume, allontanar dassè, cantando queste parole, RINALDO. Perchè terra non t'apri, e non m'inghiotti? / Squarcio i panni di fuore, / Come mi squarcia la vergogna il core.» (σ. 103) (= μετατροπή της αφηγηματικής στροφής 16.34, όμοια στο ιντερμέδιο B η σκηνική οδηγία μετά στ. 120 και οι στ. 121-122).

Ο διάλογος που ακολουθεί ανάμεσα στην Armida, που εξορκίζει τον ιππότη να μείνει κοντά της, και τον Rinaldo εξελίσσεται όπως στον Tasso και με αυτούσιους σχεδόν στίχους του έπους (λόγος της Armida = G.l. 16.40, 42-50· λόγος του Rinaldo = G.l 16.53-54 [με επουσιώδεις αλλαγές από τον Ιταλό διασκευαστή]). Όταν η μάγισσα μένει μόνη, ο έρωτάς της μετατρέπεται σε μίσος και αναφωνεί: «Vattene pur crudele / Ch'avrai me tosto tergo / Nuova furia; va pur, ch'ovunque andrai / Tanto t'agiterò quanto t'amai: / O spiriti infernali / Mandatemi un de'vostri / Piu furiosi, e piu veloci mostri.» (σ. 108). Αμέσως μετά την επίκληση των δαιμόνων του Άδη, μια τερατόμορφη Ύδρα (αντί του άρματος στον Tasso) με επτά κεφάλια και βγάζοντας φωτιές φτάνει στο παλάτι της Armida, και η τελευταία την προσκαλεί με τα ακόλουθα λόγια: «Caro Drago opportuno, / Levati a volo, e portami in Soria, / Campo fatal della vendetta mia. / Andrò colà fra l'armi, / Tentarò, soffrirò, cangierò forma. / Perchè le mie vendette io veggia in parte, / Il rispetto e l'onor stiasi in disparte.» (σ. 109) και έπειτα εξαφανίζεται.

Γ. ΤΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ ΤΟΥ ΠΟΙΜΕΝΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ
ΤΟΥ SILVESTRO BRANCHI *L'AMOROSA INNOCENZA* (ΜΠΟΛΟΝΙΑ 1623)

Το τελευταίο από τα τέσσερα ιντερμέδια της ποιμενικής τραγικωμωδίας του Silvestro Branchi *L'amorosa innocenza*, σε παράσταση που ανεβάστηκε στην Μπολόνια το 1623,⁷⁴ έχει και αυτό ως θέμα το επεισόδιο της αιχμαλωσίας του Rinaldo από την Armida και της απελευθέρωσής του από τους ιππότες (σ. 21-24). Τα πρόσωπα που εμφανίζονται είναι οι ιππότες Carlo και Ubaldo, ο Rinaldo και η Armida, οι θεραπαινίδες (Damigelle) της Armida, και ο λεμβούχος [πιθανότατα η Τύχη]. Ο συγγραφέας δραματοποιεί τη σκηνή της αφύπνισης του Rinaldo με τη βοήθεια των δύο ιπποτών, την αναχώρησή τους και την οργή και τις κατάρεις της Armida όταν εκείνος αρνείται να την πάρει μαζί του. Οι θεραπαινίδες της τη συμβουλεύουν να αρνηθεί κι εκείνη τον άνδρα που την εγκαταλείπει και να γυρίσει χαρούμενη στο παλάτι της. Για τη σύνθεση των λόγων των προσώπων ο συγγραφέας αντλεί αυτούσια τα χωρία από το 16ο άσμα της *Gerusalemme liberata* που περιέχουν τους λόγους των αντίστοιχων προσώπων, παραφράζοντας σε αρκετά σημεία το πρότυπό του.

Δύο στοιχεία του ιντερμεδίου αυτού είναι κοινά με την κρητική διασκευή:

1. η ομιλία του Ubaldo που περιέχεται στις στροφές 16.32-33 του έπους παραφράζεται και αναπτύσσεται σε δύο ομιλίες, του Ubaldo και του Carlo – κατά παρόμοιο τρόπο στο ιντερμέδιο B (107-120) συντίθενται δύο ομιλίες των ιπποτών που απευθύνονται προτρεπτικά στον Ρινάλδο με την ομιλία του Κάρλου να βασίζεται στις ανωτέρω στροφές του έπους:

74 *L'amorosa innocenza. Pastorale di Silvestro Branchi. Con nuovo Prologo, & Intermezi, Recitata nell'arrivo dell'Ill.mo et Eccell.mo Signor Duca Horatio Ludovisi. All'Ill.mo Senato di Bologna*, In Bologna, Per Theodoro Maschoroni, & Clemente Ferroni, 1623. Το 1623 ο Silvestro Branchi (που καταγόταν από την Μπολόνια) εξέδωσε το έργο του με νέο πρόλογο και ιντερμέδια για μια παράσταση επ' ευκαιρία της άφιξης του δούκα Horatio Ludovisi, στη Σύγκλητο της Μπολόνιας. Η αφιέρωση φέρει χρονολογία 15 Ιουνίου 1623. Τα θέματα των ιντερμεδίων βασίζονται στον Οβίδιο, στον Πετράρχη, στον Ariosto –σε ένα επεισόδιο που εμπνέεται από οβιδιανό μύθο– και στον Tasso. (Ένδειξη επίδρασης του Tasso αποτελεί και η επιλογή του ονόματος Olindo για έναν από τους πρωταγωνιστές ποιμένες της τραγικωμωδίας, και το όνομα Armindo για έναν ακόμη ποιμένα). Μάλιστα στον Πρόλογο που συνοδεύει τα ιντερμέδια οι ποιητές αυτοί μαζί με τον Δία και τους άλλους θεούς απαγγέλλουν εγκώμιο στον τιμώμενο Ludovisi (βλ. προηγουμένως, σ. 90). Στην ίδια έκδοση προτάσσεται το κείμενο του κυρίως θεατρικού έργου και έπειτα τα ιντερμέδια που γράφτηκαν για προηγούμενη παράσταση, με θέμα τον μεταμορφωσιακό μύθο της Δάφνης και τον τίτλο *La Coronatione d'Apollo per Dafne conversa in Lauro, Intermezi in Musica, del Sig. Silvestro Branchi Academico Ravvivato, detto il Costante, Per la sua Opera intitolata l'Amorosa Innocenza, recitata nel Salone. A gl'illustrissimi signori [...] Dignissimi Antiani per il primo bimestre dell'Anno 1623*, In Bologna 1623 (Biblioteca Nazionale Marciana, Dramm. 3023.11). Αντίτυπο έκδοσης με την ίδια τοποχρονολογία που φυλάσσεται στη Βατικανή Βιβλιοθήκη (Drammat. Allacci 34, int. 4) περιέχει αφιέρωση στον προστάτη του Branchi, τον Luigi Cardinale Capponi dignissimo Arcivescovo di Ravenna, e Principe, και διαφορετικά ιντερμέδια. Η έκδοση αυτή προηγείται χρονικά όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας στην αφιέρωσή του προς τον δούκα Ludovisi και τους Συγκλητικούς.

Ubal. Qual letargo, ò qual sonno, ò gran Rinaldo,
Tolto hà la tua virtù, l'honor sopito?
Dove son le tue glorie, e le tue palme,
Dove sono i trofei? Ah non t'avvedi,
Che stai sepolto in grembo à Donna infame,⁷⁵
E perdi quell'honor, che già acquistasti?
Carlo. Ritorna al padiglione invitto duce,
E lascia questi arnesi indegni, e vili,
Trofei d'Amore à poca terra esposti,
E ravvediti homai del grave errore,
E di quì parti tosto, ove ti stai,
Libidinoso, à le vergogne esposto.
Quindi à Donna infedel fatto soggetto,
Barbaro, sprezzì la fortuna, e gl'Anni,
E pur te il campo, e te Goffredo aspetta,
Cui la vittoria sol riserba, e 'l fato
De l'impresa comincia à honor del cielo,
Contra l'iniqua e scelerata setta.
(σ. 11-12)

2. Δραματοποιούνται οι αφηγηματικές στροφές 16.34-35 του έπους που εξιστορούν την αντίδραση του Rinaldo μετά την αφύπνισή του (όταν σκίζει δηλ. την ενδυμασία) και την εσπευσμένη φυγή του από τον μαγεμένο τόπο, στο ιταλικό ιντερμέδιο όμως προστίθεται στην ομιλία του Rinaldo η προτροπή προς τους συμπολεμιστές του να φύγουν γρήγορα και ακολουθεί ομιλία του Ubaldo ο οποίος επίσης κάνει την ίδια προτροπή – παρόμοια στο ιντερμέδιο B 133 και 135 οι ομιλίες του Ρινάλδου και του Ουβάλδου.

Rin. Gite, ignobil trofei, pompa funeste,
Sepolcri de la gloria, e de l'ardire,
Ministri sol d'Amor, di sdegni, e d'ire,
Manti soggetti a una lasciva peste.
Partiam, compagni, e la vergogna fugga
Da questo invitto sen, resti l'honore,
Moia l'indegno affetto, e l'empio amore
Rompa gli strali suoi, e si distrugga.

75 Πβ. στ.Β 110: «σ' τούτο τον τόπο το χωστό, σ' τσ' Αρμίδας την αγκάλη».

Ο Ubaldo προτρέπει τον Rinaldo να φύγουν γρήγορα προς την ακτή:

Ubal. Andiamo pure, avviciniamci al lido,⁷⁶
 Valoroso guerrier, facciam partita
 Da l'incantata Armida; il ciel t'addita
 A lasciarla quì esposta al pianto, al grido.
 (σ. 22)

και
Ubal. Andiam che non può Maga incantatrice
 Vietar nostro partir, non più si restai,
 Accost ail il legno, e la tua VELA spiega,
 Marinar, che costei in vano prega.
 (σ. 24).

Δ. CESARE ABELLI, *LA GIERUSALEMME LIBERATA* (ΜΠΟΛΟΝΙΑ 1626)

Στην πεντάπρακτη τραγωδία του με τίτλο *La Gierusalemme liberata*, που εκδόθηκε στην Μπολόνια το 1626, ο Cesare Abelli παρουσιάζει επεισόδια του τασσιανού έπους. Κεντρικό πρόσωπο, ωστόσο, αποτελεί ο βασιλιάς Aladino που εξαιτίας εσφαλμένης ερμηνείας χρησμού σχετικά με την έκβαση του πολέμου οδηγείται τελικά να παραδώσει την Ιερουσαλήμ στους χριστιανούς. Έτσι, στους δύο χιλιάδες περίπου στίχους γεγονότα όπως η ιστορία της Sofronia και της Armida και του Rinaldo αποτελούν αντικείμενο αφήγησης στις ομιλίες είτε των πρωταγωνιστών, π.χ. της Armida για το αντίστοιχο επεισόδιο (σ. 72-75, 85-88), είτε του Χορού όπως στην περίπτωση της Sofronia (σ. 30-32). Για το θέμα μας ενδιαφέρουσα είναι η κατακλείδα του έργου: ο λόγος του Goffredo ενώπιον των σταυροφόρων. Ο Goffredo του Abelli διαγράφεται ευσεβής και ταπεινόφρων, όπως στο ιταλικό έπος (20.142,3-8, βλ. προηγουμένως σ. 184), και αντίστοιχα όπως παρουσιάζεται ο Γοφρέδος του Κρητικού ποιητή, τονίζοντας το εφήμερο της νίκης των σταυροφόρων στην επί γης Ιερουσαλήμ έναντι της αιωνιότητας στην Ουράνια Ιερουσαλήμ:

Goffredo con l'essercito Vittorioso
 Sacra Terra beata, ecco t'adoro,
 Ecco ti premo indegnamente al fine
 Nudato il piè per riverenza. O degna,
 Per cui tante fatiche, e tanto sangue
 Sett'anni in Asia habbian sofferte, e sparso.

76 Ο Branchi μετατρέπει την αφήγηση σε ευθύ λόγο όπως ο Villifranchi, βλ. προηγουμένως, σ. 189 και σημ. 67. Με τον ίδιο τρόπο τελειώνουν τα ιντερμέδια «Ιάσονας και Μήδεια» (στ. 83) και «Πολίταρχος-Νερίνα» (στ. 87), βλ. προηγουμένως σημ. 67.

O Patria de le Patrie, e di Colui
 Tomba, ch'in te fè nostra Patria il Cielo,
 Ecco humil, ch'io t'inchino, e da per tutto
 Colmo di gioia, e di mestitia insieme
 Bacio il tuo pavimento, e i sassi amati.
 Chi sà, se frà cotanti un sol si trovi,
 Cui già toccasse il mio Signor mortale,
 Ò di sangue, ò di pianto unqua il bagnasse?
 Piegate le ginocchia, Amici cari;
 Questa è la Patria, quella Santa Patria,
 Già così cara e sì gradita à Dio,
 Nel cui tipo terren ben mille volte
 Fù la Patria celeste à noi promessa.
 Ma questa qui, come vedete è fatta
 Di rozi sassi, e latericci indegni,
 Ed hà porte di legno incolte, e vili,
 Cui rode il tarlo, e cui l'età consuma.
 Quella è di vive pietre, e le sue porte
 Splendon lassù di margherite, e d'oro,
 E come sposa al suo Signor s'adorna.
 Ma se la fral Gierusalem s'acquista
 Sol con tanto sudor, con tanto sangue,
 Che sarà poi de la Celeste, e Santa?
 Provi ciascun se stesso, e tal si renda,
 Che se de la terrena hà fatto acquisto,
 Non perda l'incorrotta. Hor si perdoni,
 Figli, à la strage, e l'adirate spade
 Cessino homai di ber più sangue humano.
 Andianne al Tempio, e sù l'Avel sacrato
 Fin d'ogni nostra impresa ultimo, e primo
 Sciogliamo il voto, e del Celeste Regno
 Pria si cerchi da noi, poi del terreno.

Ε. ORAZIO PERSIO, *ARMIDA INFURIATA* (ΝΑΠΟΛΗ 1629)

Από την άποψη της σκηνικής εξέλιξης του περίφημου επεισοδίου της Armida, ενδιαφέρον ως προς την ομοιότητά του με τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* είναι το ιντερμέδιο που συνέθεσε ο Orazio Persio με τίτλο *Armida infuriata. Intermedio secondo*, που εκδόθηκε στη Νάπολη το 1629. Ο χαρακτηρισμός «δεύτερο ιντερμέδιο» δείχνει ότι μάλλον το κείμενο αυτό ανήκε σε ομάδα ιντερμεδίων, παρότι εκδόθηκε αυτοτελώς. Πρωταγωνιστές του σύμφωνα με τον κατάλογο των προσώπων είναι: η Fortuna, οι πολεμιστές Carlo και Ubaldo, η βασίλισσα της Δαμασκού Armida, και ο Rinaldo· το σκηνικό παρουσιάζει τα νησιά των Μακάρων ή Κανάρια νησιά (La Scena è nelle Isole Fortunate, ò Canarie, Mà in una delle trè deserte, σ. 2).

Οι ομοιότητες που παρατηρούνται ανάμεσα στο ιντερμέδιο αυτό και την κρητική διασκευή είναι οι ακόλουθες:

1. Η αρχική σκηνή του ιταλικού ιντερμεδίου συμπίπτει με την αρχική σκηνή του ιντερμεδίου Β· επίσης, και ο Ιταλός και ο Κρητικός ποιητής βασίζονται στο ίδιο χωρίο του τασσιανού έπους για τη σύνθεση της ομιλίας της Fortuna: παράφραση του χωρίου 15.44 της *Gerusalemme liberata* = ιντερμέδιο Β 1 κ.ε·
2. για την ομιλία του μάγου της Ασκάλωνος που μεταφέρει ο Ubaldo παραφράζονται οι στροφές 14.73-77 του έπους – όμοια το χωρίο 14.73-75 διασκευάζεται στο ιντερμέδιο Β 1-20 αλλά ως μέρος της ομιλίας του Ριζικού·
3. δραματοποιείται η μάχη με τα θηρία – με τη διαφορά ότι στο ιταλικό ιντερμέδιο οι ιππότες με τη ράβδο τρέπουν σε φυγή τα θηρία (όπως στο έπος) ενώ στο ιντερμέδιο Β τα εξοντώνουν·
4. ακούγονται τραγούδια μέσα από τη σκηνή που τα τραγουδούν κοπέλες: ο Persio παραθέτει αυτούσιο το χωρίο του έπους 15.63-64 (το τραγούδι της κολυμβήτριας), όμοια στο ιντερμέδιο Β 31-42 (ομιλία της Κορασίδας)·
5. παρατίθεται ο ύμνος του ρόδου (G.l. 16.14-15) – στο ιταλικό ιντερμέδιο αναφέρεται από τον Ubaldo ότι από τον Χορό ξεχωρίζει ο παπαγάλος με την ανθρώπινη φωνή (που ακούγεται μέσα από τη σκηνή όπως συνάγεται από τα λόγια του Ubaldo, σ. 17-18), στο ιντερμέδιο Β 75-88 τον ύμνο άδει ομάδα τραγουδιστών (<Χορός>) επίσης μέσα από τη σκηνή·
6. μετατρέπεται σε ομιλία της Armida η αφηγηματική στροφή 16.26 του έπους, όπως και στο ιντερμέδιο Β 63-72: στο ιταλικό ιντερμέδιο η μάγισσα δεν αναφέρει γιατί φεύγει, τονίζει όμως –κάτι που απαντά στη διασκευή του Villifranchi και σε εκείνη του Miedelchini, βλ. παρακάτω– ότι θα επιστρέψει γρήγορα κοντά στον ιππότη· την ίδια υπόσχεση δίνει η μάγισσα και στο αντίστοιχο χωρίο του ιντερμεδίου Β·
7. μετατρέπεται σε ομιλία του Rinaldo το χωρίο του έπους 16.31 που περιλαμβάνει την αφήγηση της αντίδρασής του, όπως και στο ιντερμέδιο Β 105-106·

8. παραφράζεται η ομιλία του Ubaldo που περιλαμβάνεται στο έπος 16.32-33 με ελάχιστες προσθήκες του Persio με φραστικές αντιστοιχίες με το ιντερμέδιο B 107 κ.ε.
9. δραματοποιείται η αφήγηση στο έπος που περιγράφει τη στιγμή που ο Rinaldo σκίζει τα ρούχα που φορά (16.34), παρόμοια και στο ιντερμέδιο B 121-122.
10. η τελευταία σκηνή του ιταλικού ιντερμεδίου περιλαμβάνει την απόφαση της Armida να εκδικηθεί, την επίκληση των δαιμόνων από τη μάγισσα και την καταστροφή του παλατιού – παρόμοια και η κατάληξη του ιντερμεδίου B 153-166 και σκηνική οδηγία μετά στ. 166.

Η δομή του ιταλικού ιντερμεδίου είναι η εξής:

Στην πρώτη σκηνή η Fortuna ενημερώνει τους δύο ιππότες πού βρίσκονται και τους δείχνει το μέρος όπου βρίσκεται ο Rinaldo: «[...] Mirate colà sù quella che pare / Superba Rocca del gran Monte in cima, / Quivi frà cibi, ed otio, e scherzi involto / Giace il Campion, che ritrovar bramate.» (σ. 3, παράφραση του τασσιανού χωρίου 15.44 – ιντερμέδιο B 1 κ.ε.). Αφού συστήνεται στον Carlo που τη ρωτά ποια είναι –πβ. ιντερμέδιο B 25-26 «Το ριζικό 'μαι, ως βλέπετε, και Τύχη μ' ονομάζου / κι όποιοι με χάσου μια φορά πάντα εύκαιρα με κράζου.»⁷⁷–, ο ίδιος εκφράζει τις ευχαριστίες που οφείλει αυτός και ο Ubaldo σ' αυτήν αλλά και στον σοφό γέροντα που τους έδωσε οδηγίες για το δύσκολο ταξίδι τους. Στη δεύτερη σκηνή βρίσκονται πια κοντά στον τόπο της Armida, αποκαμωμένοι κάθονται να ξεκουραστούν και τότε ο Ubaldo αφηγείται λεπτομερειακά τα γεγονότα ως εκείνη τη στιγμή: το όνειρο του Goffredo για την επιστροφή του Rinaldo στο πεδίο της μάχης, την αιχμαλωσία των σταυροφόρων από την Armida, την απελευθέρωσή τους από τον Rinaldo αλλά και την αιχμαλωσία του ίδιου από τη μάγισσα, τη δική τους συνάντηση με τον μάγο από την Ασκάλωνα, καθώς και τα μέσα που τους έδωσε ο τελευταίος για να αντιμετωπίσουν τα εμπόδια –τους τρομερούς φύλακες του παλατιού– που θα συναντήσουν στον δρόμο τους.⁷⁸

77 Στο ιντερμέδιο του Persio η Fortuna συστήνεται όπως η Τύχη στον *Φορτουνάτο*: «Quella son io che soglio in un momento / Rendere voi mortali hor lieti, hor tristi, / [...] / Mà nel crin de la fronte, e'l resto calvo,» (σ. 4)· πβ. «ετούτη μου η κεφαλή, οπού με χρουσά ντυμένη / μαλλιὰ είναι στην ομπρός μερά και οπίσω μαδισμένη, / [...] / και άλλους πώς κάνω και γελού συχνιά κι άλλους και κλαίσι» (*Φορτουνάτος*, Πρόλογος, στ. 3-4, 14).

78 «[...] Questa verga, la qual scotendo alquanto, / Temeranno appressarsi ov'ella suoni. / Evvi il fonte del Riso, ove chi beve, / Ride così, che ne rimane ucciso. / Son vi dolci vivande, e donne infide, / E ciascheduna i viandanti alletta, / Mà d'uopo è dispreggiarle, e ciechi, e sordi / Fatti, per penetrar nel'alte porte, / V'è dentro inestricabil laberinto, / Mà ci hà dato il buon vecchio il picciol foglio / Ove son tutti i giri suoi distinti. / Quivi giace il Garzone in grembo al'herba / Novella, e gode amor colla donzella / La qual tal'hor si parte, e lascia il caro / Drudo, per breve spatium, ed al'hor noi / Ci scopriremo e gli alzaremo al volto / Questo scudo fatal, che d'adamante / Ci diede anch'egli, ove Rinaldo gli occhi / Fissando, e vedrà sè, vergogna, e sdegno / Havrà sì, ch'odiarà l'amore indegno / E'n fin (cotal del Ciel virtù ci guida) / Ci disse, che non può la nostra impresa / Antiveder nè impedire Armida. / Quest'è quanto cortese egli ci disse, / Se bene il tutto appresi, e se non erro.» (σ. 13-14, παράφραση του χωρίου 14.73-77 του έπους – ιντερμέδιο B 1-20).

Καθώς συνεχίζουν το δρόμο τους οι δύο ιππότες συναντούν τα θηρία το ένα μετά το άλλο τα οποία καταφέρνουν μόνο να τα απομακρύνουν με τη ράβδο:

Ubal.
 Mà qual vegg'io fera che serpe, e parmi
 Ch'à nostri passi attraversarsi pensa?
 Car. La veggio anch'io, terribil vista...

 Ecco ucciderla vuò con questa spada.
 Ubal. Nò, nò, Carlo che fai, forse tù pensi
 Vincer con armi tali il fier serpente?
 Scuoterò verso lui la fatal verga,
 Forte così, ch'il sibilar ne senta.
*Qui Ubaldo scuote la verga.*⁷⁹
 Ecco come sen fugge e come ratto
 Lascia al nostro camin libero il varco.
 Car. Mà vedi là fiero leon, ch'attende
 Colla gola vorace, ed occhi torvi,
 Per ingoiarci, e percotendo al suolo
 Fioccata coda, ver noi l'ira accende.
Scuote di nuovo.
 Scuoti Ubaldo la verga; ecco la belua
 Come più non si vede e si rinselva.
 Ubal. M'ohimè vedi colà hoste possente
 Di feroci animali, e di serpenti,
 Vedi chè varie, e mostruose forme.
 Credi ch'il Nil, l'Ercinia e Hircana unite
 Ne dovesser produr tali, e cotanti?
 Mà sentiran de la gran verga il suono.
Scuote di nuovo.
 Vedi con qual terror gli caccia in fuga?

Στη συνέχεια αντικρίζουν την πηγή με το θανατηφόρο νερό· εκεί βλέπουν κοπέλες να τραγουδούν· κλείνουν τ' αυτιά τους όπως τους συμβούλεψε ο μάγος. Οι σαγηνευτικές αυτές σειρήνες τους προσκαλούν στο τραπέζι τους που είναι φορτωμένο με φαγητά. Σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία που ακολουθεί ακούγεται τραγούδι που λένε κοπέλες μέσα από τη σκηνή (σ. 16-17 = *G.l.* 15.63-64 – ιντερμέδιο B 31-42): «Donzelle che cantano dentro la Scena» – που θυμίζει τις δύο σκηνικές οδηγίες του Ιντερμεδίου Α για το τραγούδι του Χορού, «[...] γροικούνται από μέσα αφού τη σένα σονάρε και τούτα τα

79 Η σκηνική οδηγία βασίζεται στον στίχο 15.49,5 (και 14.73,5) του έπους.

τραγούδια» (Α μετά στ. 164) και «αγροικούνται από μέσα τούτα τα τραγούδια» (Α μετά στ. 178).

Αφού καταφέρνουν να μη λυγίσουν στην ομορφιά του τοπίου και των κοριτσιών και αφού βγουν από τον λαβύρινθο «*ch'il tutto i Demon falzi ordiro*» (πβ. ψεύτικες θωριές των δαιμόνων, Β 13, 55, και πιο πάνω σημ. 57), οι ιππότες φτάνουν στον κήπο της μάγισσας, όπου, κατά τη σκηνική οδηγία, «*Qui si fingono canti di varij Augelli*» (σ. 17). Από τον θεσπέσιο χορό (celeste choro) ξεχωρίζει το τραγούδι ενός παπαγάλου (σ. 18), που τραγουδά τον «Ύμνο του ρόδου» (= *G.l.* 16.14-15 – ιντερμέδιο Β 75-88). Ο Ubaldo εντοπίζει τους δύο ερωτευμένους: «*Mà ecco ò Carlo là trà fronde, e fronde / -Qui viene Armida, e Rinaldo. - / Rinaldo, e la diletta in grembo a l'herbe, / Fermiam quì frà cespugli i piè celati, / Mentre avverrà che l'empia si diparta.*» (σ. 18).

Ακολουθεί η τρίτη σκηνή στην οποία οι δύο ερωτευμένοι ανταλλάσσουν λόγια αγάπης· η Armida καλωσορίζει τον χριστιανό ιππότη στο νέο του βασίλειο όπου εκείνη θα είναι σκλάβα του, ο Rinaldo όμως αφού επαινέσει όλες της τις χάρες εκφράζει και τον φόβο του και μαζί τη ζήλεια του μήπως ο Δίας έλθει μεταμφιεσμένος και τού στερήσει την αγαπημένη του – στοιχείο χαρακτηριστικό του ποιμενικού δράματος: «*Tù sai ch'in pioggia d'oro, / In Aquila, ed in toro, / Ed in Cigno, ed in foco / Trasformossi il gran Giove, / Per goder Danae, Europa, e Ganimede, / La bella Egina, e Leda. / Hor mentre io stimo tè assai più bella / Di queste, hò di temere / Forte raggione, e penso / Ch'ogni Animale, ogn'Augellin, che scorgo, / Giove non sia, che ti rapisca in Cielo*» (σ. 20-21)!⁸⁰ Η Armida ξεσπά σε γέλια, μα τον καθησυχάζει αμέσως... κι έπειτα του αναγγέλλει πως θα λείψει για λίγο: «*Horsù, rimanti in pace anima mia / Per breve spatio, e torno / Tosto teco à goder dolce soggiorno, / Mà dal tesor dele tue labra il pegno / Dammi, e'l tributo del mio dolce Regno*» (σ. 21 – πβ. ιντερμέδιο Β 66, «(Αρμίδα) να δροσιστού τα μέλη μου, γλυκιά ν' αναγαλλιάσου», και 71-72, «(Αρμίδα) Θέσε, κοιμήσου το λοιπό, κ' εγώ με βια μεγάλη / σου τάσσω να 'ρθω γλήγορα να σε ξυπνήσω πάλι»).

Έτσι, στην τέταρτη σκηνή ο Ubaldo και ο Carlo ελεύθερα πια πλησιάζουν και ξυπνούν τον Rinaldo. Εκείνος έκπληκτος λέει: «*Ohimè, chi scorgo? in questo stato io dunque / Che lo specchio mi mostra hor mi ritrovo? / In tanti otij e lascivie? in tanti odori / Tengo il mio ferro effeminato à canto? / Ohimè, veglio, ò venaggio? / O dormo, ò di veggjar mi mostra il sogno? [...]*» (σ. 22, παράφραση του χωρίου 16.31 – ιντερμέδιο Β 105-106). Συνέρχεται όμως ο Rinaldo και θυμάται ξανά ποιος είναι, αναγνωρίζει τους ιππότες, ο Ubaldo του υπενθυμίζει τον ιερό αγώνα τους και του ζητά να επιστρέψει στη μάχη. Ο λόγος του Ubaldo αποτελεί παράφραση του λόγου του ίδιου ιππότη στο έπος 16.32-33 με ελάχιστες προσθήκες του Persio – το ίδιο χωρίο μεταφράζει και ο Κρητικός ποιητής στο ιντερμέδιο Β 107 κ.ε. σε λόγο του Κάρλου. Η προστακτική στην αρχή του στίχου

80 Ο φόβος του ερωτευμένου Rinaldo θυμίζει την ανησυχία του ερωτοχτυπημένου Γύπαρη στην *Πανόρια*, μήπως ο Δίας απαγάγει την αγαπημένη του: «Κι αδυνατά εφοβήθηκα βλέποντας τόση χάρη / να μην ανοίξουν οι ορανοί και ο Ζεός να μου την πάρει. / Βροχή χρυσή ανίμενα να πέσει γή να σώσει / ωσάν αϊτός γή ωσάν ταυρί να μου τήνε σηκώσει.» (Α 325-328). Η επίδραση αυτή των συγκεκριμένων οβιδιανών μύθων εντοπίζεται και σε ιταλικά ποιμενικά έργα. Πβ. παρόμοια αναφορά στις μεταμορφώσεις του Δία και στο πρώτο χορικό της *Ερωφίλης*, στ. 602-605.

στο κείμενο του Persio, «*Destati omai per Dio da così Cupo / Sonno, e rimira che letargo indegno / Tua virtù occupa, ed otio vile alletta*» (σ. 23, διασκευή του χωρίου 16.33 – παρόμοια το ιντερμέδιο B 113-120, βλ. προηγουμένως, σ. 177) αντιστοιχεί στις προστακτικές του λόγου του Ουβάλδου, B 103 «*Ξύπνα, Ρινάλδο, γλήγορα, διώξε τον ύπνο αυτόνο / που το κορμί σου εχάλασε με τόσα μάγια μόνο*» και του Κάρλου, B 113-115 «*Ποια λησμονιά σ' επλάκωσε, ποια μάγια σ' εσκοτίσα / ποιοι φόβοι τόση δύναμη σε τρόμον εγυρίσα; / Γείρου*».⁸¹

Ο Rinaldo ντρέπεται για την κατάστασή του και σκίζει τα ρούχα του: «*Ben conosco il mio errore, / E di mè stessi meco mi vergogno, / E squarcio i vani freggi, e queste indegne / Pompe di servitù misere insegne. / Hor sù'l partir s'affretti*» (σ. 23, διασκευή του χωρίου 16.34 του έπους – πβ. ιντερμέδιο B 121-122)· ο Persio διασκευάζει την αφήγηση της στροφής 34 του 16ου άσματος σε λόγο του Rinaldo, όπως και στο ιντερμέδιο B 121-122 («*Της εντροπής φορέματα, στολή καταραμένη, / σκίζω, πατώ σας, ρίχτω σας, καθώς σας έτυχαίνω*»). Και οι τρεις μαζί κατορθώνουν, με τη βοήθεια του χάρτη (foglio) και του Θεού, να φύγουν από τον μαγεμένο τόπο.

Στην πέμπτη σκηνή, η Armida προλαβαίνει τους ιππότες και ο διάλογος που ακολουθεί με τον Rinaldo έως τη λιποθυμία της αποτελεί παράφραση της *Gerusalemme liberata* 16.40-60 (σ. 23-29). Η λογική έχει θριαμβεύσει πάνω στο συναίσθημα. Στην τελευταία σκηνή εμφανίζεται η μάγισσα μόνη, προδομένη και σε αλλόφρονα κατάσταση, αποφασισμένη όμως για εκδίκηση με τη συνδρομή της μαγικής της τέχνης και των όπλων. Θα προσφέρει τον εαυτό της ανταμοιβή σε όποιον της φέρει το κεφάλι του ιππότη. Ο μονόλογός της, που αποτελεί παράφραση του λόγου της μάγισσας στο έπος, 16.63-68, κλείνει με την επίκληση των δαιμόνων και την καταστροφή του παλατιού – παράλληλη είναι η εξέλιξη και στο ιντερμέδιο B 153-166 με σκηνική οδηγία μετά στ. 166: «*[...] O cento, e cento, e cento horrendi Numi / D'Averno al mio piacer da Pluto ascritti, / Intorbidate d'acre nubi il Cielo, / Impallidite il sol, scotete il suolo, / E tutta tremi la terrestre mole. / Soffin di rabbia i venti, e schiantin selve, / Muggi l'Inferno, e mostrisi distrutto / L'Albergo, e pieno di spavento il tutto*» και ακολουθεί η εξής σκηνική οδηγία: «*Qui il palagio di Armida v' in fumo con fuochi artificati, si sentono tuoni, e terremoti, e smozano tutti i lumi della Scena*» (σ. 32).⁸²

ΣΤ. FRANCESCO MIEDELCHINI, *RINALDO PRIGIONIERO* (OPBIETO 1629)

Την ίδια χρονιά (1629) εκδόθηκε και το τρίπρακτο ποιμενικό έργο *Rinaldo prigioniero* του Francesco Miedelchini στο Ορβιέτο, έργο σύντομο, αφού ήταν προορισμένο να παιχτεί μελοποιημένο, συνοδευόμενο από δύο ιντερμέδια ανάμεσα στις πράξεις. Τα πρόσωπα που εμφανίζονται είναι οι θεοί Άρης (Marte) και Αφροδίτη (Venere), ο Rinaldo και η Armida, οι ιππότες Carlo και Ubaldo, δύο Νύμφες και Χορός. Ο συγγραφέας δρα-

81 Πβ. προηγουμένως σ. 193, Villifranchi: «Sveglia».

82 Στο συγκεκριμένο σημείο και ο Persio βασίζεται στην ανάλογη περιγραφή του *Orlando furioso* 22.23,8, «*e si sciolsse il palazzo in fumo e in nebbia*», και όχι στην *Gerusalemme liberata* 16.69,7-8, «*né più il palagio appar, né pur le sue / vestigia, né dir puossi: "Egli qui fue"*».

ματοποιεί τις σκηνές από το 15ο και το 16ο άσμα του τασσιανού έπους, δηλ. την άφιξη των χριστιανών ιπποτών στον μαγεμένο τόπο της Armida και την απελευθέρωση του αιχμάλωτου Rinaldo. Η σκηνή στην Α' πράξη δείχνει δάσος (ζωγραφισμένο σκηνικό με την τεχνική της προοπτικής, σ. 8 φράση Carlo «In queste orride selve»), όπου και η πηγή του γέλιου (δεξαμενή όπου βουτούσαν έπειτα οι κολυμβήτριες, σ. 8, 14), η Β' πράξη τον κήπο της μάγισσας («Dimostra la Prospettiva il Giardino d'Armida», σ. 19) και η Γ' πράξη και πάλι δάσος («La prospettiva mostra il Boscho», σ. 32).

Οι ομοιότητες που διαπιστώνονται σε σχέση με την κρητική διασκευή είναι οι ακόλουθες:

1. Σκηνικό μηχανήμα-σύννεφο χρησιμοποιείται για να μεταφέρει τους πρωταγωνιστές θεούς στην αρχική σκηνή, όπως το σύννεφο που μεταφέρει την Αρμίδα και τον Ρινάλδο στο ιντερμέδιο Α διδ. μετά στ. 70.
2. αντίθετα με το έπος όπου τους δύο ιππότες υποδέχονται γυμνές κολυμβήτριες, στο κείμενο αυτό τους δύο ιππότες προσκαλούν με το τραγούδι τους στον μαγικό τόπο δύο νύμφες, όπως και στο ιντερμέδιο Β οι δύο κορασίδες· το ιταλικό κείμενο στο σημείο αυτό αποτελεί παράφραση του χωρίου 15.63-65 του έπους, όπως και το αντίστοιχο χωρίο του ιντερμεδίου Β 31-55.
3. παρατίθεται ομιλία του Carlo ως αντίδραση στο κάλεσμα των νυμφών (παράφραση της αφηγηματικής στροφής 15.65 του έπους όπου βασίζεται ο στίχος 13 της ομιλίας του Ριζικού στο ιντερμέδιο Β) που αντιδρά ομοίως και όταν αντικρίζει με τον Ubaldo τον κήπο της Armida – παρόμοια και οι ομιλίες των δύο ιπποτών στο ιντερμέδιο Β 55-62.
4. παρατίθεται ο ύμνος του ρόδου (= G.l. 16.14-15) –που παραφράζεται ως τραγούδι του παπαγάλου– που ακούγεται μέσα από τη σκηνή, όπως ακριβώς και στο ιντερμέδιο Β 75-88.
5. στην ερωτική σκηνή του ζευγαριού η μάγισσα στολίζει τον αιχμάλωτο ιππότη όπως οι κορασίδες στο ιντερμέδιο Α διδ. μετά στ. 164.
6. η μάγισσα ανακοινώνει στον Rinaldo ότι θα λείψει (παραλείπει την αναφορά του έπους στα συνήθη καθήκοντά της), αλλά μόνο για λίγο, κι ότι θα επιστρέψει το γρηγορότερο σε κείνον – όμοια και στο ιντερμέδιο Β 63-72.
7. παραφράζεται το χωρίο 16.32-33 του έπους όπου περιλαμβάνεται η προτρεπτική ομιλία του Ubaldo προς τον Rinaldo και αποδίδεται και από τους δύο ιππότες – παρόμοια και στο ιντερμέδιο Β 103-104 (Ουβάλδος), 107-120 (Κάρλος).
8. μετατρέπεται η αφηγηματική στροφή 16.34 του έπους σε ομιλία του Rinaldo – όμοια στο ιντερμέδιο Β 122 κ.ε.

Σημειώνω τρία ακόμη σημεία του ποιμενικού έργου: 1) ο Carlo ζητά από τον Rinaldo να εκδικηθεί για τον θάνατο του Sveno σκοτώνοντας τον Solimano· 2) στη σκηνή εμφανίζονται ακόλουθες της Armida· 3) επίσης, η Armida ζητά κι εκείνη εκδίκηση: στο κεί-

μενο αυτό παρατίθεται ολόκληρη η ομιλία της που στο έπος περιλαμβάνεται στις στροφές 16.57-66 – στο ιντερμέδιο Β μεταφράζεται το χωρίο 16.66-69.

Η δομή του μελοδράματος του Miedelchini είναι η ακόλουθη:

Σύμφωνα με την πρώτη σκηνική οδηγία στην αρχή του Προλόγου οι θεοί βγαίνουν στη σκηνή μέσα από σύννεφα: «Calano dui nubi dal Cielo entro le quali sono questi sequenti» (σ. 6), όπως ακριβώς και η Αρμίδα με τον Ρινάλδο στο ιντερμέδιο Α. Ο θεός ζητά από την Αφροδίτη να λύσει τα δεσμά με τα οποία κρατά τον ιππότη στην αγκαλιά της μάγισσας και να τον παραδώσει σ' αυτόν. Η Αφροδίτη υποκύπτει στην επιθυμία του.⁸³

Στην πρώτη πράξη η σκηνή παριστάνει την πηγή του γέλιου (= G.l. 15.55 κ.ε.)· εμφανίζονται οι ιππότες, ο ένας καλυμμένος με μια ασπίδα και ο άλλος με το χρυσό ραβδί στο χέρι και υμνούν την ομορφιά του τοπίου μετά την αποτελεσματική αντιμετώπιση των θηρίων – εύλογα δίνεται έμφαση στα λυρικά μέρη και όχι στην παρουσίαση θεαματικών σκηνών («Carlo. Hor che più non ci noia; e non ci assale / Il formidabil stuolo, / Dele feroci belue: / Mercè di questa verga aurea immortale; / E poiche trionfanti, e vincitori / Siam de gl'empì furori / Di tanti mostri dispietati, e tanti, / Che per vigor d'incanti / In queste orride selve: / Dal gran regno d'Averno ha tratto fuori / L'insidiosa maga; / Che nel reggio sembiante, / Del bel garzone amante / L'avidò suo desir satia, & appaga: / Accelleriamo i passi / A prò del valoroso Cavaliere / Per ritrarlo onde stassi, / A h'troppo indegnamente prigionero.», σ. 8).

Στη δεύτερη σκηνή δύο νύμφες τραγουδώντας προσκαλούν τους ιππότες να γευτούν τις ομορφιές του λιβαδιού (παράφραση του χωρίου 15.63-64 και 65 του έπους, πβ. ιντερμέδιο Β 31-55):

[Due Ninfe] *Insieme cantano.*
 Fermate il piè fermate
 Valorosoi guerrieri;
 Deh'benigni mirate,
 Del verdeggianti prato i pregi alteri,
 Che d'amor lieto spira.
 Sono i fiori odorosi
 Muti accenti amorosi:
 Ond'ei lieto sospira:
 Quivi hanno il proprio loco
 Figli dell'allegrezza il riso, e'l gioco.

La prima Ninfa
 Qui de smeraldi tremoletti in seno
 Goder potrete i vostri dolci Amori;

83 «Venere. [...] Tu sai ben quanto, ò mio signore, io t'ami / Che à me saranno legge i cenni tuoi.» (σ. [6]) – πβ. «Αρμίδα. [...] και νόμον από σένα / θέλει ανιμένει ταπεινά [...]» (Α 87-88).

Speglio terso vi sia volto sereno:
 Soave refrigerio à vostri ardori;
 O voi felici avventurosi à pieno,
 Se saprete libar si vaghi fiori,
 Di questa patria sì gentile, e bella;
 Ove d'Oro l'età si rinovella:

La Seconda Ninfa

D'amorosi desir tromba guerrera:
 Qui s'ode ogn'hor, che à la battaglia sfida:
 E l'una, e l'altra bocca lusinghiera
 Hor'uccisa si mostra; hora homicida:
 Ma se vinta rimane, e prigioniera
 A gl'eburnei cancelli entro s'affida;
 E lei racchiude hor l'uno, hor l'altro labro.
 Più mostrandosi acceso il bel cinabro.

La prima Ninfa

[...]
 Dolcezze soavissime son l'ire,
 Che rintuzzan l'ardir del Cavaliere:
 Ond'ei possa di baci armato in campo,
 De sospiri vibrar l'acceso lampo.
 [...]

La prima Ninfa

Andianne dunque, o fortunati Eroi
 A colei, che qui tien scettro, e domino;
 A quella, che beati i servi suoi
 Puo far, co'l volto suo, quasi divino.
 Con leggiadro sorriso accoglier voi
 Ben la vedrete, e con modesto inchino;
 Che nel sembiante suo vedesi espressa
 Quella beltà, che superò se stessa.

La Seconda Ninfa

Depor potete omai l'armi nocenti,
 Che sogliono apportar risse, e contese;
 Ch'esser vi lice, a simil'opre intenti,
 E qual trofeo tra noi restino appese.
 L'elmo sciogliete, & in quest'acque algenti,

Potrete ristorar le membra offese,
 E le vivande tor di questa mensa;
 Piacciavi, che'l paese à voi dispensa.
 (σ. 11-13)

Αλλά χάρη στις οδηγίες του σοφού γέροντα, ο Carlo αντιστέκεται: «O come bene à noi descrisse il saggio, / Il periglio malvaggio. / Nò nò non fia mai vero, / Che fallace beltade / torca il nostro sentiero, / E l'indurato cuore omai disprezzi / le perfide lusinghe, e i finti vezzi.» (σ. 14) (=παράφραση της αφηγηματικής στροφής 15.65 του έπους, πβ. την ομιλία του Ριζικού, B 13 και αντίδραση των ιπποτών, B 55-62). Η πράξη τελειώνει με τραγούδι Χορού που απαρτίζεται από βοσκούς και νύμφες (Tirsi, Mirtillo, Amarilli, Durilla), οι οποίοι υμνούν τον Έρωτα όπως αντανακλάται στη φύση γύρω τους (σ. 14-17), και ακολουθεί ένα ιντερμέδιο με θέμα τη μεταμόρφωση της Δάφνης (σ. 17-18).

Στη δεύτερη πράξη οι δύο ιππότες βρίσκονται πια στον κήπο της Armida: «Dimostra la Prospettiva il Giardino d'Armida.» (σ. 19)· βλέπουν τον Rinaldo δέσμιος της μάγισσας ξαπλωμένο μαζί της στο χορτάρι. Αν και γοητευμένοι από το υπέροχο τοπίο, το οποίο και περιγράφουν, οι δύο ιππότες δεν υποκύπτουν: «Car. Non consentiam già noi / Ai fallaci dilette, / Che son magici effetti. / Sia l'animo guerrero, / Di tai lusinghe spregiatore altero» – πβ. όμοιες ομιλίες Ουβάλδου και Κάρλου, B 55-62.

Ακολουθεί το τραγούδι του παπαγάλου, που δεν είναι άλλο από τον Ύμνο του ρόδου (= G.l. 16.14-15) όπως παραφράζεται από τον συγγραφέα· το τραγούδι ακούγεται μέσα από τη σκηνή –*Si canta dentro la Scena*–, όπως ακριβώς και στο ιντερμέδιο B: «Pargoletta fanciulla in prima nasce, / Fra l'acute nodrici in culla ombrosa: / Piena d'amor, d'odor purpurea rosa, / Fra'l verde suo, pur come avvolta in fasce: / Cresciuta poi, qual da mammella pasce, / Co'l tenero rubino aura amorosa: / Addenta poscia brina ruggiodosa, / Quasi cibo, che in lui l'età rinasce. / Indi matura giovane, e lasciva, / Qual pargoletto sol ridendo spunta, / tutt'avampando d'amoroso fuoco. / Cade al fine, e cadendo ha'l proprio loco, / per propria tomba; e giace offesa e punta. / Così stato qua giù si muta, e priva. / Veloce fugge in rapido baleno / Il diletto Aprile: / D'un bel volto sereno, / D'uno spirto gentile, / Alato amor se'n vola, e'l tempo avaro / Invola il dolce, e'l caro: / Amiam mentre verdeggia / L'humana vita, e sua beltà lampeggia / Cogliam dunque d'amore / Hor che si puote il fiore. / Pria, che trapassi al trapassar dell'hore.» (σ. 21-22). Αποσύρονται σε μιαν άκρη οι δύο ιππότες, και παρουσιάζεται το ερωτικό ζευγάρι ξαπλωμένο στο χορτάρι. Αφού ανταλλάξουν ερωτικά λόγια η Armida «cogliendo fiori ne forma catene, e ghirlande ornandone le braccia e la chioma di Rinaldo et ciò facendo canta questo scherzetto.» (σ. 25) –πβ. τη σκηνική οδηγία στο ιντερμέδιο A μετά στ. 164, στην έκδοση Κιγάλα («...και τότε του βάλλουσι μίαν φορεσίαν λασίβαν, και γυρλάνδες...») και στην έκδοση Γραδενίγου («...κι απέκεις φέρουσι μίαν φορεσιά λασίβαν, και γυρλάντα...»)· όμοιος ο Guarini στα ιντερμέδια του *Alceo*– κι έπειτα του αναγγέλλει ότι θα τον αφήσει μόνο για λίγο, όπως τονίζει η μάγισσα και στο ιντερμέδιο B 63-72:

«Vorrei da te partire: / Ma mi sento morire; / Pur teco resta il cuore, / Per miracol d'amore, / Io da te parto à dio / Dolcissimo ben mio. / Ne creder già ch'io sia per far dimora, / Vado e ritorno hor hora» (σ. 26).

Τότε βγαίνουν πίσω από έναν θάμνο οι ιππότες, ξυπνούν τον Rinaldo και τον παρακινούν να επιστρέψει στη μάχη. Χαρακτηριστικό είναι ότι εδώ αλλά και σε όλο το έργο δεν δίνεται βαρύτητα στα μάγια ούτε στην ιδιότητα της Armida ως μάγισσας: μαγικά είναι μόνο τα μέσα με τα οποία αντεπεξέρχονται στα εμπόδια οι ιππότες. Ο Rinaldo είναι δέσμιος του Έρωτα: «Car. Odi stirpe d'eroi germe ben degno, / Che gl'anni avanzi nel valor guerriero / Hor perche prigioniero / Noi ti miriamo in sì vil otio indegno? / Tu pur d'alta virtute il Ciel trascendi, / E di la sù discendi / Novo Marte in valore / De gl'eserciti fulmine, e terrore. ... Ubald. Torna in te stesso torna / E volgi i lumi à questo terso specchio, / Che à noi diede à tua pro sagace veglio / E vedrai la tua chioma hor molle, e adorna / Di delicati odori / E di lascivi fiori / Quella, quella dic'io che polverosa / Star solea sotto l'elmo inculta, e ascosa. Car. Deh' non voler che stato sì malvaggio / Di tue grand'ore offuschi il chiaro raggio. Ubal. Sù sù che te rapella / Goffredo, e'l campo tutto, / Che per l'assenza tua sta in grave lutto. / Già già l'alta vittoria / T'aspetta sol per dare à te la gloria: / Dunque ad'opra si bella / L'animo tuo prepara / Per accrescerti al fin lode si rara.» (σ. 27-28, βασίζεται στο χωρίο 16.32-33 του έπους).

Ο Rinaldo ξυπνά και συνειδητοποιώντας την κατάστασή του αντιδρά: «Chi da mortal letargo / Desta'l mio cuor, che in tante / Vergognose lascivie immerso giace? / Hor chi con'aurea face / Accende il petto: ond'ei tosto s'imfiamma / Di generosa fiamma, / E di guerriero ardire, / Che all'armi ogn'or l'invita ai sdegni all'ire / Onde in atto magnanimo si spoglia / D'ogni amorosa voglia, e sol s'agrada / Folgorar l'elmo, e scintillar la spada. / Ah' dunque queste sono / Pompe misere indegne / Le tue temute, e riverite insegne? / [...] / Squarciate omai queste impudiche vesti / Voi restate in disparte / Vituperose vili, e infami spoglie / Poiche cangiat'ho voglie, / Ch'io lascio amore, e sol m'appiglio à marte.» (σ. 28-29) – και εδώ διασκευάζεται σε ομιλία του Rinaldo η αφήγηση του έπους, 16.34, όπως και στο ιντερμέδιο B 122 κ.ε. Ακολουθεί το Χορικό των θεραπεινίδων (Damigelle) της Armida, οι οποίες απαριθμούν τα θέλγητρα της μάγισσας και την παρομοιάζουν με την Ωραία Ελένη (σ. 29-30). Έπειτα ακολουθεί ιντερμέδιο με κυνηγούς κι έναν ιερέα που κάνουν θυσία στη θεά Άρτεμη (σ. 30-31).

Στην τρίτη και τελευταία πράξη παρουσιάζεται η Armida που όταν αντιλαμβάνεται την αναχώρηση του Rinaldo παραφρονεί, τρέχει να τον συναντήσει, όμως εκείνος δεν μεταπείθεται. Εδώ είναι και η πρώτη φορά που αναφέρεται στη δύναμη της μαγείας που κατέχει: απευθύνεται στα πνεύματα του Κάτω Κόσμου και στον Πλούτωνα και απορεί πώς κατάφερε ο Rinaldo να εξουδετερώσει τα μάγια της: «[...] Numi del basso inferno: / Io teco parlo, ò Pluton Rè d'Averno, / Frena, frena l'ardire / Del fugitivo mio crudele amante, / Che vuol da me partire / Perfido, & incostante; / Ne so già come tanti / Superat'habbia incanti. / Egli ha co'l ferro estinto / Le fere belue, & ogni orgoglio ha vinto / De mostri dispietati, / Che à la guardia del luogo io havea incantati. / [...]». Νιώθει πως δεν εισακούεται από κανέναν, γι' αυτό απευθύνει έκκληση στον Δία (σ. 32-34).

Στην επόμενη σκηνή ο Rinaldo παραδέχεται ότι ο φλογερός έρωτας τού είχε παγώσει τη λογική (Raggion) και βιάζεται να επανορθώσει. Ο Carlo του δίνει το ξίφος του Svenio που ζητά εκδίκηση εναντίον του Solimano που τον σκότωσε: «Prendi Signore intanto / Questa famosa Spada / Che fu di Svenio il mio Signore estinto / Degn'arme sol di tua temuta mano / Che à lei conviene il vanto: / Onde avverrà che cada / Quell'empio Solimano / Il traditor superbo à terra vinto, / A te la manda il Cielo, à te s'aspetta / D'un si nobil garzon l'alta vendetta.» (σ. 34-35). Η Armida τους συναντά και παρακαλεί τον Rinaldo να την πάρει μαζί του. Υπενθυμίζοντάς του τις ηδονές του κήπου της προσπαθεί να τον αποτρέψει από τα βάσανα που θα δοκιμάσει μπαίνοντας στον πόλεμο εναντίον των Τούρκων (Trace). Εκείνος πιστός στην ιπποτική αρετή δεν μεταπείθεται, κι εξοργίζει την Armida, που λιποθυμά, κι έπειτα, όταν συνέρχεται, υπόσχεται πως θα προσφέρει τον εαυτό της σ' όποιον της παραδώσει το κεφάλι του Rinaldo: «[...] Pur se nulla potrà beltade ò inganno / Hoggi fia che à suo danno / S'armino il braccio di valore onusto / Ond'io d'ampio tesoro, di regno erede / Sarò degna mercede, / A chi recide il capo à lui dal busto. / Che so ben quanto potete il human petto / Ricco d'oro, e d'argento un vago aspetto.» (σ. 41), κείμενο που βασίζεται στο έπος, 16.57-66.

Ζ. ΙΠΠΟΤΙΚΟΣ ΑΓΩΝΑΣ ΣΤΗΝ ΑΥΛΗ ΤΩΝ ΜΕΔΙΚΩΝ (1637)

Όπως διαπιστώνεται, όλες οι διασκευές, με εξαίρεση την τραγωδία του C. Abelli, αξιοποιούν το επεισόδιο της αιχμαλωσίας του Rinaldo στον μαγεμένο τόπο της Armida με σκοπό την παρουσίαση θεαματικών σκηνικών και λυρικών ασμάτων που εκφράζουν έντονα συναισθήματα. Οι διασκευαστές δεν παρουσιάζουν τη συνέχεια και κατάληξη της ιστορίας του έπους, τουλάχιστον ως το 1637, το έτος που εκδόθηκε η *Ερωφίλη* και τα ιντερμέδια της· εκτός από μία θεατρική παράσταση, που ανεβάστηκε στη Φλωρεντία και εκδόθηκε το 1637, την ίδια χρονιά δηλαδή που εκδόθηκε και η *Ερωφίλη* στη Βενετία, συνοδευόμενη από τα ιντερμέδια που είχαν θέμα ίδιο με το κεντρικό θέμα των γιορτών προς τιμήν των γάμων στην αυλή των Μεδίκων.⁸⁴ Στην περιγραφή του ιταλικού θεάματος τονίζεται ότι το θέμα ήταν κατάλληλο για την περίσταση αλλά επίσης χρήσιμο γιατί έδινε την ευκαιρία για εκγύμναση των ιπποτών.

Ένα λοιπόν από τα αυλικά θεάματα που πραγματοποιήθηκαν το 1637 στη Φλωρεντία, στο πλαίσιο των εορτασμών επ' ευκαιρία των γάμων του Φερδινάνδου Β' με τη Vittoria della Rovere, είχε θέμα την *Gerusalemme liberata* του Tasso και παίχτηκε στον κήπο του Palazzo Pitti. Δημιουργός του θεάματος, που κρίθηκε καταλληλότατο για την περίσταση, ήταν ο Balì Ferdinando Saracinelli, ιδιαίτερος ακόλουθος του Φερδινάνδου. Η Armida εμφανίζεται μετά την ανεπιτυχή της προσπάθεια να νικήσει με τις μαγικές της ικανότητες τον Goffredo αλλά και άλλους σταυροφόρους, συνοδευόμενη

84 Η έκδοση της *Ερωφίλης* το 1637 συμπίπτει με τα εγκαίνια του πρώτου μόνιμου θεάτρου όπερας στη Βενετία εκείνη τη χρονιά, του Teatro San Cassiano – δραστηριότητα του οποίου επηρέασε πιθανότατα και την ελληνική παροιμία κατά τον Β. Πούχνερ, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, σ. 180-181.

ωστόσο από δέκα ιππότες υποταγμένους σε αυτήν, και με την ελπίδα να μπορέσει με τα θέλγητρά της να ελκύσει κι άλλους. Το σκηνικό είναι ποιμενικό. Η Armida στο τραγούδι της ενώπιον των νεονύμφων και των υψηλών προσκεκλημένων καυχιέται για τις ικανότητές της –εξουσιάζει τα πάντα σε γη, ουρανό και Κάτω Κόσμο–, και καλεί τα πνεύματα του Άδη να εμφανιστούν με ανθρώπινη μορφή: «Sorgete voi da queste ombrose grotte, / Et in human sembiante errate intorno / E questa oscura, e tenebrosa notte / Luminosa rendete al par del giorno.» (σ. 42). Έπειτα στο ζοφερό τοπίο του μαγικού τόπου παρουσιάζεται ένα επιβλητικό φρούριο, κι εκεί θα αναμετρηθούν οι ιππότες του Γοδεφρείδου με τους ιππότες της Armida· εμφανίζονται έπειτα οι ιππότες, από τη Δύση οι σταυροφόροι και από την Ανατολή οι χριστιανοί ιππότες αιχμάλωτοι της Armida, τους οποίους οι πρώτοι θα προσπαθήσουν να απελευθερώσουν. Ακολουθεί η σύγκρουση ανάμεσα στις ομάδες των ιπποτών αλλά και μονομαχία ανάμεσα στους πρίγκιπες των δύο πλευρών, τον Ευστάθιο, αδελφό του Γοδεφρείδου από τη μια πλευρά, και τον Βαυαρό πρίγκιπα Eberardo από την άλλη. Και οι δύο πλευρές αναδεικνύονται ισάξιες, η Armida ορίζει τη λήξη της μάχης και τους καλεί όλους να εισέλθουν στο φρούριο. Τότε όμως καταφθάνει ο Αγνός Έρωτας (Amor Pudico) για να απελευθερώσει τους ευγενείς ιππότες από την αιχμαλωσία και την εμπλοκή τους σε ερωτικές περιπέτειες και απολαύσεις. Συμβουλεύει τους θνητούς να αποφεύγουν τον λάγνο έρωτα, να αποφεύγουν το ψέμα και την υποκρισία, και να επιζητούν την αρετή. Στη συνέχεια φτάνει στο φρούριο της Armida και μ' ένα φλεγόμενο βέλος του με το οποίο «sparì in un momento il castello...», απελευθερώνει τους ιππότες από τα μάγια (σ. 49). Ακολουθούσε μπαλέτο στο οποίο συμμετείχαν όλοι μαζί οι ιππότες, και του Goffredo και της Armida. Το θέαμα, λέει εν κατακλείδι ο χρονικογράφος, ήταν εκτός των άλλων και χρήσιμο αφού ήταν μια ευκαιρία για την εκγύμναση των ιπποτών: «Propria prerogativa di questa corte, e di questa Città, dove impiegandosi ognora i Cavalieri in esercizi cavallereschi, trapassando da balli, e da tornei alle vere guerre, & a' veri combattimenti hanno in ogni tempo, e per terra, e per mare dato saggio del Toscano valore.» (σ. 51).

H. FERDINANDO SARACINELLI, *LA LIBERAZIONE DI RUGGIERO DALL'ISOLA DI ALCINA*
(KAI O ORLANDO FURIOSO ΤΟΥ ARIOSTO), 1625

Εκτός όμως από τις ιταλικές διασκευές της *Gerusalemme liberata*, ενδιαφέρουσα είναι η παράσταση ενός δράματος που μπορεί να έχει μεν διαφορετικό θέμα, ωστόσο η σκηνική εξέλιξη/πραγματοποίηση παρουσιάζει αξιοσημείωτες αναλογίες με τα ιντερμέδια Α και Β της *Ερωφίλης*. Πρόκειται για το μουσικοχορευτικό δράμα με τίτλο *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola di Alcina* που παράστασή του πραγματοποιήθηκε επίσης στην αυλή των Μεδίκων στις 3 Φεβρουαρίου 1625, επ' ευκαιρία της επίσημης επίσκεψης του πρίγκιπα Λαδισλάου Σιγισμούνδου της Πολωνίας στην Villa Poggio Imperiale.⁸⁵

85 *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina. Balletto rappresentato in musica al Serenissimo Ladislao Sigismondo Principe di Polonia e di Svezia, nella Villa imperiale della Serenissima Arciduchessa d'Austria Gran Duchessa di Toscana. Del Signor Ferdinando Saracinelli – Balì di Volterra, Per Pietro*

Η ιστορία βασίζεται στα οικεία χωρία του έπους του Ariosto *Orlando furioso*. Από την αντιπαράβολή του κειμένου με την κρητική διασκευή προκύπτουν οι εξής ομοιότητες:

1. η σειρά εμφάνισης των πρωταγωνιστών στη σκηνή: πρόλογος από θεό συνοδευόμενος από όντα του βασιλείου του, εμφάνιση των πρωταγωνιστών με χορό γυναικών.
2. ο κήπος της μάγισσας τυλίγεται στις φλόγες στην τελική σκηνή.
3. στην τελική σκηνή η μάγισσα εμφανίζεται περιστοιχισμένη από τις νύμφες της, οι οποίες έχουν πάρει δαιμονική μορφή.

Η δομή του δράματος είναι η ακόλουθη:⁸⁶

Στη σκηνή παριστανόταν κήπος ενώ στο βάθος υπήρχε εικόνα της θάλασσας και το κάστρο της μάγισσας Alcina. Το θέαμα αρχίζει με πρόλογο που απαγγέλλει ο Ποσειδώνας συνοδευόμενος από νύμφες και τρίτωνες – πβ. Δαίμονα και ομοίους του – και αμέσως μετά εμφανίζεται ο Ruggiero με την Alcina συνοδευόμενοι από τις νύμφες της μάγισσας, το ζεύγος τραγουδά και επιδίδεται σε ερωτικά παιχνίδια, η μάγισσα έπειτα εγκαταλείπει τον αιχμάλωτό της κι εκείνος αποκοιμιάται – πβ. εμφάνιση Πινάλδου-Αρμίδας στα ιντερμέδια Α και Β. Η καλή μάγισσα Melissa, παίρνοντας τη μορφή του Άτλαντα, επάνω σε ένα δελφίνι μεταβαίνει στον κήπο για να προειδοποιήσει τον Ruggiero, που βρίσκεται εκεί αιχμαλωτισμένος από τη σαγηνευτική Alcina. Ο ίδιος ο Ruggiero μπαίνει τότε μαζί με την Alcina και έναν χορό γυναικών, και ακολουθεί ένα μακρόσυρτο ντουέτο. Η Alcina αποσύρεται, ενώ ο Ruggiero αποκοιμιάται υπό τον ήχο του τραγουδιού μιας σειρήνας. Η Melissa τον ξυπνάει για να τον προειδοποιήσει για την Alcina. «Ξυπνούν» αμέσως οι ιπποτικές του αρετές και ο ήρωας ζητάει τα όπλα του. Εκείνη τη στιγμή, ακούει το τραγούδι των μαγεμένων εραστών της Alcina: κουρασμένη από τους θαυμαστές της εκείνη, τους είχε μεταμορφώσει σε δέντρα. Εν τω μεταξύ, ένας αγγελιαφόρος πληροφορεί την Alcina ότι ο Ruggiero έχει κατορθώσει να δραπετεύσει. Μη καταφέροντας να συγκρατήσει τον ήρωα, εκείνη καλεί τους δαίμονες του Κάτω Κόσμου για βοήθεια. Στο 3ο επεισόδιο ζωγραφισμένες φλόγες δημιουργούν την εντύπωση ότι η σκηνή παίρνει φωτιά, και η Alcina, οργισμένη από την απόρριψη του Ruggiero, αφήνει το μαγεμένο νησί της να παραδοθεί στην πυρά.⁸⁷ Το τοπίο της θάλασσας και του κήπου τυλίγεται απότομα στις φλόγες.⁸⁸ Η Alcina εμφανίζεται σε μια τερατόμορφη

Cecconcelli 1625. (Ο Saracinelli ήταν ο δημιουργός και του προαναφερόμενου αυλικού θεάματος στη Φλωρεντία το 1637, βλ. εδώ προηγουμένως σ. 215). Πρόκειται για τη γνωστή όπερα (κυκλοφορεί σε σύγχρονες εκδόσεις [η παρτιτούρα] και ηχογραφήσεις) σε σύνθεση της (μοναδικής γυναίκας συνθέτριας στην Ευρώπη) Francesca Caccini (1587-1641), θυγατέρας του συνθέτη Giulio Caccini.

86 Σύμφωνα με τον A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, σ. 137-138, C. Molinari, *Le nozze degli dèi*, σ. 76-77 και A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 180-182.

87 Σύμφωνα πάλι με την περιγραφή του Molinari, *Le nozze degli dèi*, σ. 77 η μάγισσα φεύγει πετώντας πάνω σε έναν δράκο.

88 Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες (από δύο διαφορετικές πηγές): «Qui si trasforma la Scena, e il Mare in fuoco» και «voltata la prospettiva in fiamme et fuoco» βλ. A. M. Nagler, *Theatre festivals of*

βάρκα, περιστοιχισμένη από τις νύμφες της (οι οποίες προηγουμένως έχουν καθυβρίσει τον Ruggiero, τώρα έχουν πάρει δαιμονική μορφή). Η ίδια είναι μεταμορφωμένη σε φτερωτό τέρας, και αφού τραγουδάει μια άρια εκδίκησης, βυθίζεται στην κόλαση. Το σκηνικό μετατρέπεται σε τοπίο με βράχους. Οκτώ νύμφες κάνουν την εμφάνισή τους μέσα από σπηλιές, συνοδευόμενες από οκτώ απελευθερωμένους ιππότες. Με μπαλέτο εκφράζουν τη χαρά τους για τη νίκη επί της κακής μάγισσας.

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Από την ανάλυση των διασκευών του επεισοδίου της Armida προκύπτει ότι οι Ιταλοί συγγραφείς χειρίζονται το τασσιανό πρότυπο με παρόμοιο τρόπο όπως ο Κρητικός ποιητής, με τη διαφορά ότι εκείνοι ακολουθούν πιστά τη διαδοχή των σκηνών ακριβώς όπως παρουσιάζονται στο έπος. Ειδικότερα:

Ως προς το κείμενο: α) παραθέτουν αυτούσιες, ή παραφρασμένες, ομιλίες του έπους και μετατρέπουν σε ευθύ λόγο αφηγηματικά μέρη του έπους· β) απορρίπτουν κάποια γεγονότα που εξιστορούνται διεξοδικά στο έπος, τα οποία δύσκολα θα μπορούσαν να παρασταθούν στη σκηνή, και τα περιλαμβάνουν ως αφήγηση στις ομιλίες των προσώπων· γ) εστιάζουν στην έκφραση των έντονων συναισθημάτων, γι' αυτό και επιλέγουν τα λυρικά μέρη που περιλαμβάνονται στο έπος –σημειωτέον ότι εκτός από τις συνθέσεις του Villifranchi και του Branchi, οι υπόλοιπες διασκευές ήταν προορισμένες να παιχτούν με συνοδεία μουσικής– ενώ αναπτύσσουν ιδίως τον λόγο της οργισμένης Armida που προσφέρεται για άρια.⁸⁹ Αξιοσημείωτη ομοιότητα στην παρουσίαση των τραγουδιών μέσα από τη σκηνή σημειώνεται ανάμεσα στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* και τις διασκευές των Persio και Miedelchini που και οι δύο εκδόθηκαν την ίδια χρονιά (1629).

Ως προς τη σκηνική παρουσίαση: δραματοποιούν με θεαματικό τρόπο σκηνές έντονης συναισθηματικής φόρτισης, π.χ. την αντίδραση του Rinaldo όταν συνειδητοποιεί την κατάσταση του, και την αντίδραση της Armida στην απόρριψή της από τον Rinaldo· για να ικανοποιήσουν την προτίμηση εκείνα τα χρόνια στο εξωτικό στοιχείο, σκηνοθετούν με θεαματικό τρόπο την εμφάνιση και την ερωτική σκηνή του ζευγαριού στον ηδονικό κήπο, π.χ. στον *Alceo* φθάνουν στην σκηνή με άρμα από τον «ουρανό», ενώ στο ίδιο κείμενο η περιγραφή της ένδυσης και αμφίεσης του Rinaldo συμπίπτει με τη σχετική οδηγία στο ιντερμέδιο Β· παρόμοια σκηνή απαντά και στο έργο του Miedelchini, όπου στην πρώτη σκηνή του έργου υπάρχει εμφάνιση προσώπων (θεών) με σύννεφο· σε μία διασκευή (του Persio) δραματοποιείται το επεισόδιο της μάχης των δύο πολεμιστών με τα θηρία και η κατατρόπωσή τους με μαγικά μέσα, ενώ σε τρεις από αυτές η μάγισσα επι-

the Medici, 1539-1637, σ. 138 και Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica*, σ. 181-182 (περιγραφή της παράστασης).

89 Αναφέρω εδώ ότι μουσική για τη σκηνή του ξεσπάσματος της οργής της Armida και των σχετικών στροφών του έπους έγραψε ο Claudio Monteverdi· βλ. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, σ. 145 και σημ. 1.

καλείται δαίμονες για να καταστρέψουν τον μαγικό της τόπο – σε μία διασκευή (Persio) ο τόπος αυτός καταστρέφεται από φωτιά (όπως άλλωστε και στη δραματοποίηση του αριόστειου επεισοδίου από τον Saracinelli). (Πρόκειται για σκηνή δημοφιλής στο είδος του μελοδράματος.⁹⁰)

Οι μεταθέσεις των στροφών στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* δεν εξηγούνται από τις ομόθεμες ιταλικές διασκευές. Οι άλλες τροποποιήσεις πάντως που επιφέρει ο Κρητικός ποιητής προκειμένου να διασκευάσει τα επεισόδια αυτά του έπους στη σκηνή –η επιλογή των χωρίων, οι αναγκαίες παραλείψεις, και η προσθήκη θεαματικών σκηνών– συμπίπτουν σε έναν μεγάλο βαθμό με τις ιταλικές διασκευές.

Αρκετές από τις συμπτώσεις αυτές οφείλονται στο γεγονός ότι όλοι οι συγγραφείς διασκευάζουν το ίδιο πρότυπο και οι τροποποιήσεις υπαγορεύονται από τις συμβάσεις του θεάτρου, ωστόσο μεταξύ των ιντερμεδίων και ορισμένων διασκευών παρατηρούνται στοιχεία που δεν απαντούν στο τασσιανό πρότυπο. Οι στίχοι, για παράδειγμα, του ιντερμεδίου B 73-74, 133-138, 150-156 αντιστοιχούν λεκτικά και νοηματικά σε χωρία της διασκευής του Villifranchi, που είναι και η πρώτη χρονικά θεατρική διασκευή της *Gerusalemme liberata*.

Εκτός από το επεισόδιο της Armida, ο Villifranchi διασκεύασε και άλλα επεισόδια του έπους, από τα οποία το ένα αποτέλεσε πηγή για τον Κρητικό ποιητή: η *Sofronia*, που εκδόθηκε το 1603 (βλ. παρακάτω, στο κεφ. 2.1). Θεωρώ λοιπόν απίθανο ο Κρητικός ποιητής να μη γνώριζε τη διασκευή του επεισοδίου της Armida που προηγείται χρονικά και επηρέασε τους συγχρόνους και μεταγενέστερους του Villifranchi δραματικούς ποιητές ως προς την αξιοποίηση της *Gerusalemme liberata*. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο Villifranchi, που ήταν σύγχρονος του Χορτάτση, έγραψε και άλλα έργα βασιζόμενος σε έργα του Tasso: το ποιμενικό δράμα *Astrea* (1594) βασιζόμενο στον *Aminta*, και την τραγωδία *Altamoro* (1595) που βασίζεται στον *Il Re Torrismondo*,⁹¹ τα ίδια ακριβώς έργα που αποτέλεσαν πηγές του Χορτάτση κατά τη συγγραφή της *Πανώριας* και της *Ερωφίλης*.

Ο διάλογος ανάμεσα στην Αρμίδα και τον Πινάλδο του πρώτου ιντερμεδίου της *Ερωφίλης* επιβεβαιώνεται ως επιρροή του Villifranchi μετά από τη συγκριτική ανάλυση των συγκεκριμένων αποσπασμάτων. Οι φραστικές συμπτώσεις δεν μπορεί παρά να υποδεί-

90 Βλ. ενδεικτικά P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 286-287.

91 Βλ. τη μονογραφία του Raffaello Scipione Maffei, *Giovanni Villifranchi. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Κατάνια: Niccolò Giannotta, 1892. Επίσης, βλ. την πρόσφατη μελέτη της Linda Pirruccio, *Giovanni Villifranchi: La 'fabbrica' delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Ρώμη: Bulzoni, 2011 στην οποία η συγγραφέας επανεκδίδει τις διασκευές της Armida, της Erminia, της Sofronia και της αριόστειας ιστορίας του Ruggiero. (Το όνομα Altamoro υπενθυμίζεται ότι είναι παρμένο από τον ομώνυμο βασιλιά της Σαμαρκάνδης στην *Gerusalemme liberata*.) Διαβάζω τώρα (2011) στην Pirruccio, ό.π., σ. 78-79, ότι πριν από τον Villifranchi δύο άλλοι συγγραφείς είχαν διασκευάσει επεισόδια του Tasso και του Ariosto για το θέατρο, ο Eugenio Visdomini (*Erminia*, 1574, δηλ. πριν από την οριστική έκδοση της *Gerusalemme liberata*) και ο Giulio Salinero (*Alceste*, 1593). Πιθανότατα σε αυτούς αναφέρεται ο Villifranchi διά στόματος Σκιάς του Tasso στον πρόλογο του *Gli amori d'Armida* με τη φράση «Novella prole dal suo caro grembo / Grazia de gl'altrui 'nchiostri. [...]» (σ. 4v).

χνουν ότι ο Κρητικός ποιητής άντλησε κατευθείαν από τον Villifranchi –αν δεν τον γνώριζε προσωπικά,⁹² μάλλον βέβαιο είναι ότι είχε τουλάχιστον στη διάθεσή του το κείμενο αυτό– για τη σύνθεση του συγκεκριμένου διαλόγου, αφού πρόκειται για τον πρώτο, χρονολογικά, διασκευαστή του επεισοδίου Ρινάλδου-Αρμίδας. Εξάλλου, δεν παραδίδεται καμιά άλλη διασκευή μετά την τελική έκδοση του έπους του Tasso (1581) και πριν το 1600, έτος έκδοσης της διασκευής του Villifranchi, αποκλείοντας έτσι την πιθανότητα να υπήρξε μια κοινή πηγή για τον Ιταλό διασκευαστή και τον Κρητικό ποιητή.

Έχει παρατηρηθεί ότι οι σκηνικές οδηγίες θα μπορούσαν να μην προέρχονται από το χέρι του ίδιου του ποιητή αλλά είτε κάποιου σκηνοθέτη είτε του αντιγραφέα των χειρογράφων είτε των εκδοτών των έντυπων εκδόσεων. Γι' αυτό και δεν μπορούμε να βασιστούμε σε αυτές για τη χρονολόγηση συγγραφής των ιντερμεδίων. Είναι όμως ενδεικτικές του γεγονότος ότι οι εικαζόμενοι γραφείς τους ήταν άνθρωποι του θεάτρου που γνώριζαν πολύ καλά ιταλικές διασκευές του έπους. Μάλιστα η μία από τις τρεις χειρόγραφες πηγές των ιντερμεδίων, το χειρόγραφο Birmingham, είναι γραμμένο από τον Μαρκαντώνιο Φόσκολο, ποιητή του Φορτουνάτου, τη δεκαετία του 1630.⁹³

Ο Tasso συνέγραψε το έπος του την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης και συνάμα της σύγκρουσης ανάμεσα στον καθολικισμό και το Ισλάμ, περίοδο κατά την οποία οι χριστιανοί προσέβλεπαν σε μια νέα σταυροφορία εναντίον των Οθωμανών. Οι ιταλικές διασκευές γράφτηκαν επίσης κάτω από το ίδιο ιδεολογικό και πολιτικό πνεύμα και τούτο είναι εμφανές στα κείμενα. Για παράδειγμα, στην *Armida infuriata* του Persio, ο Ubaldo, παραφράζοντας τον Tasso, παρακινεί τον Rinaldo λέγοντάς του: «Và l'Asia, e vā l'Europa à ferro, e foco, / E chiunque valor brama, ed abbraccia / La vera Fè ch'in Vatican risplende» (σ. 22). Ωστόσο μόνο δύο διασκευές, η τραγωδία του Abelli *Gierusalemme liberata* και εν μέρει το αυλικό θέαμα που πραγματοποιήθηκε στην Αυλή της Φλωρεντίας το 1637 –καθώς βέβαια και το μελόδραμα του B. Ferrari *Armida*, το οποίο όμως δεν εξετάστηκε αναλυτικά εδώ αφού είναι μεταγενέστερο της α' έκδοσης της *Ερωφίλης*–⁹⁴ συνδυάζουν το επεισόδιο της *Armida* με την κατάληψη της Ιερουσαλήμ από τους

92 Αξιοπρόσεχτο είναι πάντως το γεγονός ότι από τη Βολτέρρα, γενέτειρα του Villifranchi, καταγόταν επίσης ο Benedetto Bellini, στον οποίο οφείλεται η έκδοση του ποιήματος που αποτέλεσε πρότυπο του «Θρήνου του Φαλλίδου του Πτωχού»: Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «“Θρήνος του Φαλλίδου του Πτωχού”», *Θησαυρίσματα*, 23 (1993) 222-288 (ανατύπωση στον τόμο *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, σ. 159-236, αλλά χωρίς τους πίνακες Α'-Ε').

93 Βλ. A. Vincent, «Ένα χειρόγραφο της *Ερωφίλης* στην Αγγλία», *Κρητικά Χρονικά* 22 (1970) 532 και «A manuscript of Chortatzes' *Erophile* in Birmingham», *The University of Birmingham Historical Journal* 12 (1971) 261 κ.ε. και έκδοση Αλεξίου-Αποσκήτη, σ. 24 σημ. 13.

94 Το τρίπρακτο μελόδραμα, που ανεβάστηκε στη Βενετία το 1639, ο συγγραφέας του το αφιερώνει στον Francesco Erizzo (1566-1646), δόγη της Βενετίας κατά την περίοδο 1631-1646, ο οποίος μάλιστα ηγήθηκε των πολεμικών επιχειρήσεων της Γαληνοτάτης κατά το πρώτο έτος του Κρητικού Πολέμου. Η υπόθεση βασίζεται ως προς τους χαρακτήρες και τα γεγονότα στο έπος του Tasso, ωστόσο η πλοκή είναι διαφορετική. Παρουσιάζεται το επεισόδιο της αιχμαλωσίας του Rinaldo, η απελευθέρωσή του και η οργή της βασίλισσας της Δαμασκού *Armida*, όλα αυτά όμως αποτελούν επέμβαση των θεών –του Δία, του Πλούτωνα, του Έρωτα– στη ζωή των ανθρώπων. Η εξάπατημένη και εγκαταλειμμένη μάγισσα μεταβαίνει στην Ιερουσαλήμ για να εκδικηθεί τον εχθρό της, όμως αναγκάζεται κι εκείνη να φύγει μαζί με τα στρατεύματα (*Esercito Pagano*) που απο-

σταυροφόρους. Το έπος του Tasso ανεβαίνει στη σκηνή την περίοδο ακριβώς που στο ιταλικό θέατρο δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο θέαμα, στη σκηνοθεσία αλλά και τη μουσική. Το γεγονός της επέκτασης των Τούρκων στη Μεσόγειο ήταν ένα θέμα που απασχολούσε τότε ολόκληρη τη χριστιανική Δύση και άρα θα προκαλούσε το έντονο ενδιαφέρον του θεατρικού και αναγνωστικού κοινού, το οποίο γνώριζε τα ιστορικά γεγονότα,⁹⁵ παράλληλα όμως ήταν και το πλέον πρόσφορο θέμα που ανταποκρινόταν στην ανάγκη την ίδια εποχή για την παρουσίαση θεαματικών παραστάσεων. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως στο παρόν κεφάλαιο, στη θεατρική διασκευή του Villifranchi η Σκιά του Tasso, ο οποίος εν ζωή είχε αναφερθεί στα δραματικά στοιχεία του έπους του, εκφράζει ικανοποίηση για την όψιμη αναγνώριση του έργου του και την ανανέωση του ενδιαφέροντος των δραματικών ποιητών για αυτό, και δεν κάνει λόγο για τον σταυροφορικό χαρακτήρα του έπους. Οι διασκευαστές επιλέγουν τα επεισόδια εκείνα που θα έτερπαν το κοινό, δηλαδή τις ερωτικές ιστορίες και εκείνες που περιείχαν υπερφυσικά στοιχεία. Άλλωστε, οι εμβόλιμες αυτές ιστορίες μέσα στο έπος του Tasso στόχο ακριβώς είχαν να ξεκουράσουν τον αναγνώστη από την εκτενή περιγραφή πολεμικών συγκρούσεων. Το ίδιο βέβαια ισχύει και για το έπος του Ariosto, ο οποίος επίσης, πριν από τον Tasso, είχε παρεμβάλει στην επική του αφήγηση και την παρουσίαση παρόμοιων ερωτικών ιστοριών, λαμβάνοντας υπόψη κυρίως το γυναικείο αναγνωστικό του κοινό, που θα κουραζόταν από τις μακροσκελείς περιγραφές μαχών.⁹⁶ Ο Κρητικός ποι-

χωρούν μετά την άλωση της πόλης από τους χριστιανούς (σύμφωνα με διαταγή του Δία!) για την οποία θρηνεί ένας ιππότης του βασιλείου. Αποσύρεται σε μια έρημο όπου για να γλυτώσει από τη δυστυχία της αποφασίζει να βάλει τέλος στη ζωή της, αίφνης όμως καταφθάνει ο Rinaldo, προλαβαίνει και την εμποδίζει· την καθησυχάζει υποσχόμενος γάμο –εάν εκείνη ασπαστεί τη θρησκεία του–, όπως ήταν προκαθορισμένο από τον Δία. Η βασίλισσα της θάλασσας Βενετία, η Μητέρα των Ηρώων που στηρίζει την ένδοξη αυτοκρατορία του Αδρία, δέχεται στους κόλπους της τους ευτυχείς εραστές και δοξάζεται το όνομά της. Κεντρικό μήνυμα του έργου είναι ο θρίαμβος της λογικής, αλλά και η ρευστότητα της ανθρώπινης ζωής, γι' αυτό και τον πρόλογο τον κάνει η Τύχη (σύνθεση ανωνύμου, όχι του Ferrari), ιδιαίτερη έμφαση όμως δίνεται στην έκφραση των συναισθημάτων των ηρώων, κύριο χαρακτηριστικό άλλωστε του είδους του μελοδράματος, όπως και η έμφαση στη ρευστότητα του βίου. Όπως λέει ο Visirì που βλέπει τη χώρα του να καταρρέει μπροστά στις δυνάμεις των χριστιανών, «Tenera è contr'il tempo alpina vena, / Copron le Monarchie herba, ed arena. / Chi sù la rota di fortuna ascende / À farsi fredda polve al fin discende;» (Γ' πράξη, 3η σκηνή, σ. 65).

95 Οι εκδόσεις που αναφέρονται στην καταγωγή των Τούρκων, στην καθημερινή τους ζωή, στο δίκαιο και τη θρησκεία (και μετάφραση του Κορανίου), καθώς και στους αγώνες της Δύσης εναντίον της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (ειδικότερα και για τους βενετοτουρκικούς πολέμους) χρονολογούνται από τις αρχές ήδη του 16ου αιώνα (βλ. σχετικό κατάλογο στο N. F. Haym, *Biblioteca italiana*, τ. 1, σ. 172-175). Μάλιστα, τη χρονιά που εκδόθηκε η διασκευή του Giovanni Villifranchi, κυκλοφόρησε στη Φερράρα ένα βιβλίο πάνω στο θέμα του τρόπου αντιμετώπισης των Τούρκων: *Pareri di Lazaro Suendi Alemanno come si possa resistere a' Turchi*, Ferrara 1600 in 8°. βλ. Haym, ό.π., σ. 174 αρ. 5. Βλ. επιπλέον στην παρούσα μελέτη, σ. 253 σημ. 14. Ανάλογα ως προς το θέμα των Τούρκων θεατρικά έργα μνημονεύονται στο δεύτερο μέρος της Εισαγωγής καθώς και στο κεφ. 3.1 («Ιντερμέδιο της μορέσκας»).

96 Στην περίφημη επιστολή του προς τον δόγη της Βενετίας Lorenzo Loredan, το 1515, με την οποία αιτούνταν την άδεια έκδοσης του έπους του, τόνιζε ότι είχε συγγράψει το ποίημα αυτό ώστε να αποτελέσει ένα ψυχαγωγικό ανάγνωσμα για το κοινό: «per spasso e recreatione de' S.ri e persone di animi gentilli e madone, composta una opera in la quale si tratta di cose piacevoli e delectabeli de

ητής ανήκει στον ίδιο κύκλο ποιητών που δέχτηκαν ισχυρή επιρροή από τον Φερραρέζο ποιητή και τον πρώτο διασκευαστή του, τον Giovanni Villifranchi, και προχώρησαν στη δραματοποίηση του έπους. Τα ιντερμέδια του έχουν ακριβώς τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις άλλες διασκευές, και γενικότερα τα ιντερμέδια και τα πρώτα μελοδράματα στην Ιταλία: την παρουσία του θαυμαστού και θεαματικού στοιχείου· την παρουσία δυνάμεων του Διαβόλου, της μαγικής δύναμης, αλλά και τις μονομαχίες μεταξύ ιπποτών με δεδομένο θέμα. Παράλληλα, ο εξ Ανατολών εχθρός ήταν ένα θέμα που απασχολούσε την κοινωνία του νησιού και εύλογα ο ποιητής θα το έκρινε κατάλληλο για παράσταση. Ωστόσο, θεωρώ πως στόχο είχε να παρουσιάσει τη σύγκρουση χριστιανών και Τούρκων ίσως όχι τόσο επηρεασμένος από το κυρίαρχο στην Ευρώπη σταυροφορικό πνεύμα όσο μέσω της σύγκρουσης να καταδείξει την τραγική μοίρα του πολέμου και του ανθρώπου. Στην τελευταία σκηνή του τελευταίου ιντερμεδίου και στους λόγους των αρχηγών των δύο αντίπαλων πλευρών, του Σολιμάνου και του Γοφρέδου, δίνεται έμφαση στην «ασυστασιά» της μοίρας, στοιχείο που προβάλλεται κυρίως στο είδος της τραγωδίας (και εν συνεχεία του μελοδράματος), και το οποίο μπορούσε να συνδεθεί με την τραγωδία που συνόδευαν τα ιντερμέδια (σύμφωνα μάλιστα και με τον κανόνα τα σοβαρά δράματα να συνοδεύονται από εξίσου σοβαρά ιντερμέδια). Αυτό υποδεικνύεται και από το γεγονός ότι δεν αναφέρεται στη συνέχεια της ερωτικής ιστορίας της Αρμίδας και του Ρινάλδου όπως εξιστορείται στην *Gerusalemme liberata*, και από την επιλογή της παρουσίας της τραγικής φιγούρας του Σολιμάνου στα ιντερμέδια Γ και Δ. Επομένως δεν είναι δυνατόν τα ιντερμέδια του Ρινάλδου και της Αρμίδας να ερμηνευτούν μόνο ως έκκληση για σταυροφορία.⁹⁷

Ο Κρητικός ποιητής επέλεξε από το τασσιανό έπος τα κορυφαία επεισόδια που θα επέτρεπαν μια θεαματική όσο και δαπανηρή σκηνική παρουσίαση με την οποία θα σκόπευε πιθανόν να τιμήσει ένα μεγάλο γεγονός. Η συγγραφή μάλιστα των ιντερμεδίων υπήρξε μια δημιουργική διαδικασία: ο ποιητής συνέλεξε επεισόδια, μοτίβα και σκηνές από το έπος, βασιζόμενος πάντα στο κείμενο του πρωτοτύπου όπως και οι Ιταλοί διασκευαστές, ενώ για τη δραματοποίησή τους επηρεάστηκε από ομόλογες ιταλικές διασκευές – ορισμένες σκηνικές οδηγίες για την εκτέλεση των μουσικών μερών φαίνεται ότι προστέθηκαν από κατοπινούς σκηνοθέτες με βάση τις αντίστοιχες ιταλικές διασκευές.

Μέσα από τη συγκριτική εκτίμηση των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* με τις ομόλογες ιταλικές διασκευές του τασσιανού έπους ο Κρητικός ποιητής αναδεικνύεται να παίρνει ισότιμη θέση δίπλα στους σύγχρονους Ιταλούς ομοτέχνους του, ενώ πρέπει να υπογραμμιστεί ότι είναι επίσης ο πρώτος εκτός Ιταλίας διασκευαστής της *Gerusalemme liberata*,

arme e de amore». Βλ. το κείμενο στην εισαγωγή του Gioacchino Paparelli στη σχολιασμένη έκδοση του έπους: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Gioacchino Paparelli, volume primo (Canti I-XXIII), Μιλάνο: Rizzoli, 1991, σ. 5-6.

97 Πβ. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 206. Αντίθετα, επιβεβαιώνεται η άποψη του εκδότη των ιντερμεδίων Σ. Αλεξίου, ο οποίος γράφει στην εισαγωγή του (σ. 53): «Πάντως στα *Ιντερμέδια* το ιδεολογικό στοιχείο (που βασίζεται σε έναν γενικότερο αντιτουρκισμό) δεν είναι το κύριο· αποτελεί μάλλον αφορμή για την ανάπτυξη του θεατρικού λόγου και του θεάματος».

καθώς στη λοιπή Ευρώπη οι διασκευές του έπους –κυρίως στον χώρο του μελοδράματος– θα εμφανιστούν από τον 18ο αιώνα και ύστερα. Μάλιστα, ο Κρητικός ποιητής υπερέχει έναντι των εν λόγω Ιταλών δραματικών ποιητών ως προς την ελευθερία με την οποία χειρίζεται το πρωτότυπο κείμενο, αναπλάθει το υλικό που αντλεί από αυτό και τροποποιεί τη σειρά των σκηνών έτσι ώστε να αναδειχθεί το κεντρικό θέμα της δικής του διασκευής. Ακολουθώντας συνοψίζονται σχηματικά τα κοινά στοιχεία που εντοπίζονται ανάμεσα στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* και τις ιταλικές διασκευές της *Gerusalemme liberata* που εξετάστηκαν αναλυτικά προηγουμένως:

- α. ο λόγος της Fortuna (G.l. 15.44) και του μάγου της Ασκάλωνος (G.l.14.73, 75) = λόγος της Τύχης (B 1-20) [όμοια στους Villifranchi, Persio]
- β. ο λόγος της γυμνής κολυμβήτριας στο έπος (G.l. 15.62-64) = λόγος των κορασίδων (B 31-55) [όμοια στους Persio και Miedelchini]
- γ. ο ύμνος του Ρόδου (G.l. 16.14-15) = αυτούσιος ο ύμνος (B 75-88) [όμοια στους Persio και Miedelchini]
- δ. ο λόγος του Ubaldo προς τον Rinaldo καθώς προσπαθεί να τον ξυπνήσει (G.l. 16.32-33) = λόγος του Κάρλου (B 107-120) [όμοια (ως λόγος του Ubaldo) στους Villifranchi, Branchi, Persio, Miedelchini]
- ε. η ομιλία της εγκαταλειμμένης εκδικητικής Armida (G.l. 16.66-67) = μέρος της ομιλίας της μάγισσας (B 153-166:153-162) [όμοια στους Villifranchi, Persio, Miedelchini]
- στ. η ομιλία του Goffredo κατά την τελική φάση του αγώνα (G.l. 19.51-52, 20.19, και 1.22-23) = ομιλία του Γοφρέδου πριν από την τελική μάχη (Γ 1-32) – [πβ. λόγο του Goffredo στον Abelli]
- ζ. η αφήγηση της ερωτικής σκηνής του ζεύγους (G.l. 16.17-23 και ίσως 14.57-68 ιδίως 62, 64 [η προσπάθεια της Armida να αιχμαλωτίσει τον Rinaldo – πβ. A 71-82]) = διάλογος Ρινάλδου-Αρμίδας (A 89 κ.ε.) [όμοια στους Villifranchi και Ongaro, που διασκευάζουν το χωρίο 16.21-22]
- η. η αφήγηση της αναχώρησης της Armida (G.l. 16.26) = η αποστροφή της Αρμίδας προς τον Ρινάλδο (B 63-72), απόκριση του Ρινάλδου (B 73-74) [όμοια στους Villifranchi, Ongaro, Persio, Miedelchini]
- θ. η αφήγηση της μάχης των ιπποτών Carlo και Ubaldo (G.l. 15.47-52 ιδίως 49, με δύο σύντομες ομιλίες) = διάλογος Κάρλου και Ουβάλδου (B 89-98) [όμοια στους Villifranchi και Persio] και δραματοποίηση της μάχης (σκηνικές οδηγίες) [όμοια στον Persio, με τη διαφορά ότι τα θηρία απομακρύνονται, δεν σκοτώνονται]
- ι. η αφήγηση των ερωτικών πρακτικών (G.l. 16.25) και αφήγηση της αφύπνισης και αντίδρασης του Rinaldo (G.l. 16.31, 34, 35,1) = ομιλία του Ρινάλδου (B 121-128 και σκηνική οδηγία) [όμοια Villifranchi (16.25 και 31), Persio (16.31 και 34), Ongaro (16.34), Branchi (16.34-35), Miedelchini (16.33-35)]

- ια. η αφήγηση της οργής της Armida και της καταστροφής του παλατιού (G.l. 16.68-70) = ομιλία της Αρμίδας (B 153-166:163-166) και δραματοποίηση της καταστροφής (με φωτιά) του μαγεμένου κήπου της (σκηνική οδηγία μετά B 166) [όμοια στους Villifranchi, Ongaro, Persio (με φωτιά), Miedelchini και Saracinelli]
- ιβ. αφήγηση σύγκρουσης του Rinaldo με τον Adrasto και τον Tisaferno (G.l. 20.103 και 120) = σύγκρουση ανάμεσα σε σταυροφόρους και Τούρκους (σκηνική οδηγία μετά Γ 122) [πβ. τις μονομαχίες στο αυλικό θέαμα της Φλωρεντίας]
- ιγ. ο λόγος του Γοφρέδου με την αναγγελία της ανάρτησης των *τασσιμάτων* στον Άγιο Τάφο – στο έπος η ανάρτηση των όπλων πραγματοποιείται από τον Goffredo, εκπληρώνοντας την υπόσχεση προς τον Θεό, αποτελεί αντικείμενο αφήγησης στο τέλος του έπους (G.l. 20.144) αλλά και στην αρχή του έπους (G.l. 1.23) κατά τη σύναξη των σταυροφόρων υπό τον Goffredo, ενώ στο ελληνικό κείμενο προαναγγέλλεται από τον Γοφρέδο η ανάρτηση των τασσιμάτων στον Άγιο Τάφο μετά τη νίκη των σταυροφόρων (Δ 24-25) [πβ. το λόγο του Goffredo στον Abelli].

Όπως έχει επισημανθεί από τους μελετητές, τα ιντερμέδια αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της τραγωδίας του Γεωργίου Χορτάτση, την οποία συνοδεύουν και στα χειρόγραφα και στις έντυπες εκδόσεις της. Στην κριτική έκδοσή του των ιντερμεδίων ο Στ. Αλεξίου συνοψίζει τα πορίσματα των μελετητών και των εκδοτών της τραγωδίας για τις ομοιότητες του κυρίου δράματος με τα ιντερμέδια ως προς το λεκτικό, το ύφος και τη στιχουργία.⁹⁸ Συμπληρωματικά, ύστερα από την παρούσα διερεύνηση των πηγών του ποιητή των ιντερμεδίων συμπεριλαμβάνω στη συνέχεια ορισμένα ακόμη κοινά σημεία που εντοπίζονται ανάμεσα στα ιντερμέδια και στην τραγωδία και τα χορικά.

Τα ιντερμέδια σε σχέση με την Ερωφίλη

Όπως έχει αναφερθεί, ο μονόλογος του Δαίμονα στο πρώτο ιντερμέδιο αποτελεί ένα είδος προλόγου που προδιαθέτει το κοινό για την εξέλιξη και την κατάληξη της ιστορίας, όπως και ο πρόλογος της *Ερωφίλης*, που τον κάνει ο Χάρος, η δύναμη του Κάτω Κόσμου, από όπου προέρχονται και οι δαίμονες που εμφανίζονται στα ιντερμέδια. Επίσης, ο ερωτικός διάλογος Ρινάλδου και Αρμίδας στο πρώτο ιντερμέδιο παρουσιάζει αναλογίες με τον ερωτικό διάλογο Πανάρετου και Ερωφίλης στην πρώτη πράξη της τραγωδίας ως προς τη χρήση της παρομοίωσης της ερωτικής ευτυχίας με παράδεισο: οι πρωταγωνιστές του ιντερμεδίου παρομοιάζουν την ευτυχία τους με παράδεισο, και η Αρμίδα παρουσιάζει τον περιβόλι της (μοτίβο του ελληνικού μυθιστορήματος) στον Ρινάλδο, λέγοντας (A 71-88:72, 75-7):

τούτό 'ναι το περβόλι μου, τούτ' 'ναι η βασιλείά μου· [...] / παντοτινή
παράδεισος πάσα λογής αθρώπων, / ξεκούραση του λογισμού κι ανάπαυση
του κόπου·

98 Γεωργίου Χορτάτση, *Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, σ. 47-48.

Και ο Ρινάλδος αποκρίνεται (Α 89-106:97-98):

*Σ' πάσα γλυκύ κι ονόστιμο φιλή από σε <που> πιάνω,
τα μέλη στην παράδεισο μου φαίνεται και βάνω.*

Η Αρμίδα ανταπαντά (Α 107-120:115-116):

*Ρινάλδο μου, τα μάτια σου παράδεισο μού τάσσουν
και ζάχαρη τα χείλη σου στα σωθικά μου στάσσουν.*

Την ευτυχία τους περιγράφουν με ανάλογο τρόπο ο Πανάρετος και η Ερωφίλη. Στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης (στ. 17-18), ο Πανάρετος περιγράφει τον έρωτά του ως εξής:

*Κ' εκείνο που 'ναι πλιότερο, γιατί να μην πιστεύγω
σ' ποια βρίσκομαι παράδεισο κ' ίντα καλό αφεντεύγω;*

Στην τέταρτη σκηνή της δεύτερης πράξης (στ. 273-276) ο Πανάρετος παρομοιάζει την ομορφιά μιας κόρης με παράδεισο:

*μα πλια παρ' άλλο πελελό και δίχως γνώση κρίνω,
κι ολοτενιάς με δίχως νου τον άνθρωπον εκείνο
απού μπορεί με τσ' ομορφιές μιας κόρης να χαρίσει
παράδεισο στα μέλη του κ' εκείνος την αφήσει.*

Στην πρώτη σκηνή της τρίτης πράξης (στ. 33-34), η Ερωφίλη μονολογεί και λέει πως ο έρωτας:

*Χίλια ακριβά τασσίματα μου 'τασσε κάθε μέρα
και χίλια μου 'κτιζε όμορφα περβόλια στον αέρα·*

Στην τρίτη σκηνή της τρίτης πράξης (στ. 219-220), στον μονόλογό του ο Πανάρετος παρομοιάζει τον έρωτά του με όμορφο περβόλι:

*Σ' ώριο περβόλι βρίσκομαι κ' εις φυλακή κρατούμαι,
μέσα σ' λιμνιώναν άραξα κι άγριο καιρό φοβούμαι.*

και συνεχίζει (στ. 223-224):

*Κ' εκείνο που 'ναι πλιότερο, με παιδωμή και ζάλη
στον Παραδείσου κατοικώ τη δόξα τη μεγάλη.*

Στην τέταρτη σκηνή της τελευταίας πράξης (στ. 501-502), η Ερωφίλη θρηνεί τον Πανάρετο:

*Την πόρτα τση Παράδεισος μ' άνοιξες, κι από κείνη
στην Κόλαση μ' επέρασες κι αλύπητα με κρίνει.*

Την ίδια τύχη με τον Πανάρετο, τον φρικιαστικό διαμελισμό του νεκρού του στην Ε' πράξη, είχε υποσχεθεί στην Αρμίδα ο Αδράστος πως επεφύλασσε στον Ρινάλδο, στο τέταρτο ιντερμέδιο που μόλις έχει προηγηθεί:

Πβ. την περιγραφή του Μαντατοφόρου στην τραγωδία (Ε 193-195):

*Την κεφαλή του του 'κοψε και την καρδιά του βγάνει,
κι ομάδι με τα χέρια του σ' ένα χρουσό τα βάνει
βατσέλι,⁹⁹ [...]*

με τα λόγια του Αδράστου στο ιντερμέδιο Δ 53-54:

*Τάσσω σου το κεφάλι του να κόψω και να βγάλω
την άπονή του την καρδιά, σήμερα χωρίς άλλο.*

Τα ιντερμέδια σε σχέση με τα χορικά της Ερωφίλης

Στο πρώτο χορικό της τραγωδίας οι γυναίκες της Μέμφιδας υμνούν την παντοδυναμία του θεού Έρωτα και του ζητούν να αποτρέψει τον κίνδυνο που κρύβουν τα συνεικέσια των δύο βασιλιάδων της Ανατολής (Μικράς Ασίας) και της Περσίας για τους δύο νέους. Ακολουθεί αμέσως το πρώτο ιντερμέδιο στο οποίο η σκηνή παρουσιάζει το μαγικό περιβόλι όπου η ανατολίτισσα μάγισσα –εκπρόσωπος του αλλόθρησκου εχθρού που προέρχεται από την Ανατολή– και ο χριστιανός πολεμιστής συνδέονται ερωτικά ενώ ο Χορός υμνεί τον έρωτα.

Στο δεύτερο χορικό ο Χορός των Κορασίδων αναπολεί την ευτυχία του χρυσού αιώνα, της εποχής από την οποία απουσίαζε ο πόλεμος· στο δεύτερο ιντερμέδιο που ακολουθεί αμέσως μετά, οι δυο Κορασίδες-δαίμονες καλωσορίζουν τους ιππότες Κάρλο και Ουβάλδο, και τους παρακινούν να ξεχάσουν τον πόλεμο και να γευτούν τα αγαθά του τόπου όπου βρίσκονται, αγαθά που απολάμβαναν οι άνθρωποι μόνον την εποχή του χρυσού αιώνα.

Στο τρίτο χορικό οι Κορασίδες σχολιάζουν τον μονόλογο του βασιλιά Φιλόγονου που κλείνει την τρίτη πράξη, καταδικάζοντας «την πείνα του πλούτου και της δόξας» που προέρχεται από τον κόσμο του Κακού και χωρίζει τους ανθρώπους. Προβλέπουν την τιμωρία του βασιλιά για τα «πλήσα κρίματά» του και παρακαλούν τον Δία να μην κινδυνεύσει η Ερωφίλη. Στο τρίτο ιντερμέδιο η σκηνή παριστάνει το τουρκικό στρατόπεδο του βασιλιά της Ιερουσαλήμ Σολιμάνου. Παρουσιάζεται η Αρμίδα καυχώμενη για τη βασιλική καταγωγή της (παρόμοια ο Φιλόγονος για την εξουσία του) και έτοιμη να εκδικηθεί τον Ρινάλδο που την έχει προδώσει. Ο λόγος της οργισμένης Αρμίδας παρου-

99 Σημ. του 2011: Ο Μ. Πασχάλης, «Η ιδεολογία των Ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάστη», 182, αναφέρει ότι το βατσέλι ήταν ίδιο με εκείνο στο οποίο ο Σολιμάν είχε τοποθετήσει τα κλειδιά της πόλης για να τα παραδώσει στον Γοφρέδο. Ωστόσο, στην τραγωδία το αντικείμενο αναφέρεται ως «χρουσό βατσέλι» ενώ στο ιντερμέδιο Δ (διδ. μετά στ. 90Β) ως «βατσέλι αργυρό».

σιάζει ομοιότητες αφενός ως προς την έμφαση στη δύναμη της εξουσίας και των πολεμικών αρετών με τον μονόλογο του Φιλόγονου στην τελευταία σκηνή της τρίτης πράξης που προηγείται, και αφετέρου ως προς την επιθυμία της τιμωρίας του προσώπου που εναντιώνεται στη δική τους θέληση με ομιλία του τυφλωμένου από μίσος βασιλιά στην τρίτη και την έκτη σκηνή της τέταρτης πράξης:

ΒΑΣΙΛΕΑΣ

*Τούτη [η αποκοτιά] κ' εμένα βασιλιά μ' έκαμε, τούτη μόνο
μ' άξωσε κ' εις την κεφαλή στέμμα χρουσό σηκώνω,
και με μεγάλη μου χαρά την Αίγυπτον ορίζω,
κ' ίσα μου καλορίζικο κιανένα δε γνωρίζω.*

*Νίκες και πλούτη και τιμές πάσ' ώρα μού πληθαίνουν,
χαρές πολλές στο σπίτι μου κ' εις την καρδιά μου μπαίνουν.*

[...] για τούτο δίκια κρίνω

*πως ουδεμιά καλομοιριά με τη δική μου μοιάζει,
μηδέ τση μπόρεσής μου πλιο μπόρεση δεν ταιριάζει.*

(Ερωφίλη, Γ' πράξη, 5η σκηνή, στ. 333-360:347-352, 356-358)

ΑΡΜΙΔΑ

*γιατ' είμαι βασιλιού παιδί, κι άξα πολλά τη μάχη
πάσα κιαιμιά βασίλισσα τυχαίνει πάντα να 'χει·
κι όποιοι αγαπού και θέλουνσι να 'χουσι βασιλεία,
πράξεις και τέχνες βασιλιού να 'ργάζονται είναι χρεία.*

*Γιαμιά γιαμιά, κατέχομε πως σκήπτρο και μαχαίρι,
να ρίζει και να πολεμά, δίδονται σ' ένα χέρι·
κ' η χέρα μου κ' εμέ μπορεί κι άξά 'ναι να πληγώνει,
κι αίμα να βγαίνει απού τσ' οχθρούς και να τσ' αποξυγώνει.*

[...]

*Κ' οι ατυχιές του πλιότερα με κάνον μανισμένη,
για να μπορέσω, ως πεθυμώ, να μείνω γδικιωμένη.*

*Τα μου 'καμε να δηγηθώ για δα καιρό δεν έχω,
σώνει με μόνο να σου πω γδίκια το πως ξετρέχω,
κι ογλήγορα να γδικιωθώ στους ουρανούς ελπίζω,
γιατί τους φταίστες πώς χαλού καλότατα γνωρίζω.*

*Τούτο το χέρι, τούτο μου τ' αδυνατό δοξάρι,
τούτο μου το σπαθί, θαρρώ, τούτο μου το κοντάρι
τού θέλον πάρει τη ζωή·*

(Γ 1-38:5-12, 25-31)

ΒΑΣΙΛΕΑΣ

Βλέπετε τον Πανάρετο τον είχα αναθρεμμένο,

σ' τόσο καλό που τού 'καμα, πως μ' έχει αντιμεμένο!
 Μα ευχαριστώ τον ουρανό πως το 'μαθα, να δώσω
 πλέρωμαν άξο σήμερα στο κρίμα του το τόσο.
 (Ερωφίλη, Δ' πράξη, 3η σκηνή, στ. 143-146)

ΒΑΣΙΛΕΑΣ

Θυμό και πλιότερη οργή και μάνητα άλλη τόση
 τον ουρανό παρακαλώ σήμερα να μου δώσει,
 για να μπορέσω, καταπώς ζητά το θέλημά μου,
 γδίκια να κάμω κ' εις τσι δυο, ν' αλαφρωθεί η καρδιά μου.
 (Ερωφίλη, Δ' πράξη, 5η σκηνή, στ. 465-468)

Στο τέταρτο χορικό οι Κορασίδες απευθύνονται στον θεό Ήλιο, δημιουργό και συντηρητή της ζωής, και του ζητούν να εκφοβίσει τον βασιλιά και να τον εμποδίσει να βλάψει τους δύο νέους. Αναφέρονται επίσης στον νικηφόρο πόλεμο των Αιγυπτίων εναντίον των Περσών στον οποίο είχε διακριθεί ο Πανάρετος:

Τριγύρου στα τειχιά 'χαμε τσ' οχθρού μας
 κι ουδέ κιαμιά άλλη ολπίδα απόμενέ μας,
 στη μάχη την πολλή του βασιλιού μας.

Μα των θεών η χάρη εβούθησέ μας
 κ' ενού μας στρατηγού χέρα αντρωμένη¹⁰⁰
 κι αφού τη μάχη αυτήν ελύτρωσέ μας.
 (Ερωφίλη, Χορικό Δ', στ. 741-746)

Στο τέταρτο ιντερμέδιο που ακολουθεί, οι θεατές παρακολουθούν τον ενάρετο στρατηγό Ρινάλδο με τους σταυροφόρους να δίνουν –«μ' αποκοτιά πολλή» (Ρινάλδος, στ. 75, πβ. Φιλόγονος Γ' 347)– την τελική νικηφόρα μάχη κάτω από τα τείχη της Ιερουσαλήμ.

Τέλος, ευχή των Κορασίδων στο χορικό είναι να καταστραφεί από κεραυνό το παλάτι του βασιλιά κι εκείνον βροντές να τον φοβίσουν και να τον κάνουν να ματαιώσει το αποτρόπαιο σχέδιό του:

κι αστροπελέκι ας πέσει θυμωμένο
 και τούτο το παλάτιν ας χαλάσει.

Με χίλιες αστραπές το μανισμένο
 κάμε το βασιλιό μας να τρομάξει,
 να μη χαλάσει τέτοιο νιο αντρωμένο.

100 «Αντρωμένο» αποκαλεί και ο Δαίμονας τον Ρινάλδο στο ιντερμέδιο Α 39.

Με φοβερές βροντές κάμε ν' αλλάξει
το λογισμό του τον κακό [...]
(Ερωφίλη, Χορικό Δ', στ. 760-766)

Στο δεύτερο ιντερμέδιο, έχει προηγηθεί με παρόμοιο τρόπο («με φωτιές και στρέπιτα») η καταστροφή του κήπου της Αρμίδας (διδασκαλία μετά τον στ. 166).

Νέα στοιχεία για τη χρονολόγηση των ιντερμεδίων

Με βάση τα στοιχεία που προέκυψαν από τη συγκριτική εξέταση των ιντερμεδίων και των ιταλικών διασκευών, η συγγραφή των ιντερμεδίων πρέπει πλέον να μετατεθεί μετά το 1600,¹⁰¹ έτος κυκλοφορίας της πρώτης έκδοσης της διασκευής του Giovanni Villifranchi, που κυκλοφόρησε στη Βενετία το 1600 από το τυπογραφείο του G. B. Ciotti.¹⁰² Τη σχέση του Κρητικού ποιητή με τον Villifranchi (που συνδεόταν με τον Tasso, τον Guarini αλλά και τον G. B. Marino) αποδεικνύει περαιτέρω η εξάρτηση του ιντερμεδίου «Ολίντος και Σωφρόνια» (βλ. παρακάτω) από τη δεύτερη κατά χρονολογική σειρά διασκευή του έπους που εξέδωσε ο Ιταλός δραματουργός το 1603 και πάλι στη Βενετία από το ίδιο τυπογραφείο,¹⁰³ καθώς και οι ομοιότητες ως προς τις πηγές από τις οποίες αντλούν αμφότεροι οι ποιητές και στα άλλα σωζόμενα δραματικά έργα τους.¹⁰⁴

Για τις διασκευές του Villifranchi δεν σώζεται μαρτυρία παράστασής τους, ούτε υπάρχει ρητή αναφορά στους τίτλους (π.χ. οι συνήθεις φράσεις «rappresentato/a» ή «da rappresentare»), και από τις προτασσόμενες στις εκδόσεις αφιερώσεις του ποιητή προς τους προστάτες του γίνεται φανερό ότι μόνο η διασκευή *La cortesia di Leone a Ruggiero* είχε γραφτεί κατά παραγγελία του αποδέκτη του έργου (του Marcantonio Maffei) και μάλιστα ο Villifranchi παραλληλίζει τον γάμο του τελευταίου με τον γάμο του ζεύγους

101 Στην εισαγωγή της έκδοσης των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* ο Στ. Αλεξίου χρονολογεί τη συγγραφή και της τραγωδίας και των ιντερμεδίων στα έτη 1590-1595, μια δεκαετία μετά την οριστική έκδοση της *Gerusalemme liberata* (1581) και λίγα χρόνια μετά την έκδοση της τραγωδίας του Tasso *Il Re Torrismondo* (1587), επιδράσεις της οποίας εντοπίζονται στην *Ερωφίλη*, όπως απέδειξε ο Μ. Ι. Μανούσας, «Άγνωστη πηγή της “Ερωφίλης” του Χορτάτση: η τραγωδία “Il Re Torrismondo” του Tasso», *Κρητικά Χρονικά*, 13 [1959] 73-83· βλ. την εισαγωγή στην έκδοση Γεωργίου Χορτάτση, *Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, σ. 49 και σημ. 39.

102 Ο Ciotti είχε επίσης εκδώσει έργα των Guarini, Ongaro, Marino, βλ. R. S. Maffei, *Giovanni Villifranchi. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, σ. 103.

103 Η διασκευή *Gl'amori d'Armida* επανεκδόθηκε στη Βενετία το 1620 από τον Ciotti (έκδοση λανθάνουσα, αλλά σύμφωνα με χειρόγραφη μαρτυρία)· η *Sofronia*, καθώς και οι λοιπές διασκευές που περιλαμβάνονταν στον ίδιο τόμο με το *Gl'amori d'Armida* (*La fuga d'Erminia*, *La cortesia di Leone a Ruggiero*) δεν σημείωσαν άλλη έκδοση: σύμφωνα με τον R. S. Maffei, *Giovanni Villifranchi. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, σ. 69, 103.

104 Ετοιμάζω σχετικό μελέτημα.

Bradamante-Ruggiero που πραγματεύεται η διασκευή.¹⁰⁵ Και αυτή όμως η διασκευή όπως και οι *Gl'amori d'Armida* και *La fuga d'Erminia* που συναπαρτίζουν την έκδοση του 1600 φέρουν στις αφιερώσεις την ίδια τοποχρονολογία, Βολτέρρα 10 Νοεμβρίου 1599. Ο Villifranchi αναφέρει ότι η σύνθεσή του *Gl'amori d'Armida* «esce nella Scena del Mondo accompagnata ora da ERMINIA; e presto havrà seco SOFRONIA già partorita, e fatta grande»· προφανώς δεν κάνει λόγο για εμφάνιση των έργων στη θεατρική σκηνή (κοινός τόπος της εποχής του Μπαρόκ η μεταφορική φράση «scena del mondo» με τη σημασία της πραγματικής ζωής) αλλά στην επικείμενη έκδοσή τους. Στην αφιέρωση της *Erminia* –που πράγματι «συντροφεύει» στον τόμο το *Gl'amori d'Armida*– προς τον Paolo Maffei λέει πως το έργο αυτό «βγαίνει στο φως» χάρη στον προστάτη του («Col suo favore adunque vede la luce»).

Η αφιέρωση του Villifranchi στη διασκευή *Gl'amori d'Armida* και οι αφιερώσεις του Χορτάτση στην *Ερωφίλη* και την *Πανώρια* παρουσιάζουν ορισμένες ενδιαφέρουσες ομοιότητες: α) ο Villifranchi αφιερώνει τη σύνθεσή του στους προστάτες του ως ανταπόδοση χρέους του προς τον πατέρα τους («de gli obblighi che tengo co l'Illustrissimo lor Sig. Padre») – όμοια ο Χορτάτσης στην *Πανώρια* μνημονεύει, αόριστα, το χρέος του προς τον Μαρκαντώνιο Βιάρο («και πως επήγες δούλη του πεμπάμενη από μένα / 'ς τσι χάρες λίγη αντίμεψη απ' έχω γνωρισμένα / απού το σπλάχνος το πολύ κι άμετρη καλοσύνη / της αφεντιάς του τσ' άξιας εις τη φοράν εκείνη / απού 'τον εις το Ρέθυμνος»), στ. 31-35)· β) ο Ιταλός ποιητής ζητά από τους γενναιόδωρους τιμωμένους του («generosa mano») να προστατέψουν τα έργα του («nella peregrinazione di queste DAME ne gl'intoppi maligni, e nelle loro sventure, facendo ufficio di chiara Cavalleria le difendano») και «Se il Mondo le vedrà volentieri ... io ne resterò lieto») – όμοια ο Χορτάτσης προτού κι εκείνος παρουσιάσει το έργο του («να 'βγει όξω»), πβ. «esce») θέλει να το προστατέψει περιβάλλοντάς το με το κύρος του ονόματος ενός σεβαστού ευγενή:

[...] ν' αφήσω
να 'βγει όξω δεν ηθέλησα, πρίχου να τη στολίσω
μ' όνομα ευγενικότατο κι άξο, καθώς τυχαίνει,
πάσα καιρό από λόγου του να στέκει βλεπημένη,
κ' η ευγενειά κ' η χάρη του να προσκαλού πάσ' ένα
να τη θωρεί μετά χαράς και να κρατεί δεμένα
τα χείλη των κακόγλωσσω, τα σφάνω να σωπούσι,¹⁰⁶

105 Στα θεατρικά έργα της εξεταζόμενης περιόδου, οι συγγραφείς κατά κανόνα κάνουν ρητή αναφορά σε «rappresentazione» στην περίπτωση που τα έργα τους είχαν παρασταθεί πριν από την έντυπη έκδοσή τους ή επρόκειτο να παρασταθούν («da rappresentarsi»).

106 Την ίδια παράκληση απευθύνει και ο Orlando Pescetti στην αφιέρωση του ποιμενικού του δράματος *La reggia pastorella* (Βερόνα 1589) στο ευγενή Carlo Beroldo: «à V.S. Illustre ... hò io voluto far dono di questa mia rozza, e veramente rustica Pastorale, la quale ora di lasciar uscir nella luce, e nel cospetto de gli huomini m'è piacciuto. Degni V.S. Illustre d'accettarla con quella ilarità di fronte, con che ella suole tutte le cose; et avvenendo, che ella senta alcuno, che la riprenda, e biasimi, scuoprasi, la prego, suo difenditore, che io mi rendo sicuro, che al suo sol nome ammutiranno tutte le malediche lingue, e si metteranno in fuga tutti gli avversari, e nemici di quella». – Ομοιότητες που έχω εντοπίσει μεταξύ

κι ουδέναν εισέ ψέγωση λόγο ποτέ να πούσι.

(στ. 13-20)

Τέλος, και κυρίως, γ) ο Villifranchi αναφέρει ότι η *Sofronia*, που εκδόθηκε τρία χρόνια αργότερα, είχε ήδη ολοκληρωθεί το 1599. Η καθυστέρηση εκείνη αιτιολογείται μάλλον από το γεγονός ότι την ίδια εποχή επεξεργαζόταν (μαζί με τη διασκευή *Clorinda*, για την οποία δεν υπάρχει άλλη μαρτυρία) το ηρωικό ποίημα *Colombo*, τα δύο πρώτα άσματα του οποίου εκδόθηκαν στη Φλωρεντία το 1602, αφιερωμένα στον προστάτη του, δούκα του Bracciano Don Virginio Orsino – ο Χορτάτσης επίσης αναφέρει στην αφιέρωση της *Πανώριας* ότι η συγγραφή της τραγωδίας του είχε ήδη ολοκληρωθεί («... βασιλοπούλα / εκείνην έκαμα κι εσέ στην Ίδα βοσκοπούλα», στ. 49-50). Συσχετίζοντας τα στοιχεία της αφιέρωσης του Villifranchi με όσα γράφει ο Χορτάτσης στις αφιερώσεις της *Ερωφίλης* και της *Πανώριας* οδηγούμαστε να εικάσω πως οι αφιερώσεις αυτές συνδέονται με επικείμενες εκδόσεις των έργων και όχι παραστάσεις τους. Με βάση αυτήν την υπόθεση γίνονται σαφέστεροι οι στίχοι του Χορτάτση στην αφιέρωση της *Πανώριας*, «κι εισέ λιγούτσικο καιρό γδέχου την αδερφή σου / να 'ρθει να σ' εύρει, συντροφιά να 'ναι με το κορμί σου» (στ. 47-48) και «Σώνει σε να 'σαι μετ' αυτή πάντα συντροφιασμένη / κι εις έναν τόπο σαν κι αυτή καλά 'ποκρατημένη» (στ. 51-52). Στην αφιέρωση της *Ερωφίλης* παρομοιάζει το ποιητικό έργο με εικόνα ζωγραφικής την οποία επιχρυσώνει (στοιχείο της βυζαντινής αγιογραφίας) και την εκθέτει ο δημιουργός της περιμένοντας τον έπαινο και τον θαυμασμό – εις το διηνεκές, υποθέτω, και όχι μόνο από τους συγχρόνους του. Κατά τον ίδιο τρόπο κι ένας ποιητής προτού παρουσιάσει το έργο του, το «στολίζει» με το όνομα ανθρώπου επιφανούς που θα αποτελεί εγγύηση για την αξία του έργου του ώστε όσοι ακούσουν για αυτό να το ανοίξουν και να διαβάσουν τους στίχους του – και πάλι, υποθέτω, όχι μόνον οι σύγχρονοι του ποιητή.¹⁰⁷ Έτσι ο Χορτάτσης

χωρίων του ποιμενικού αυτού δράματος και της *Πανώριας* υποδεικνύουν χρονολόγηση του έργου του Χορτάτση μετά το 1589, έτος πρώτης έκδοσης του έργου του Pescetti. Το θέμα θα εξετάσω σε ξεχωριστό μελέτημα.

- 107 Διαφωτιστικά για το ζήτημα αυτό είναι τα αντίστοιχα σημειώματα Ιταλών συγγραφέων και εκδοτών όσον αφορά την εξασφάλιση της αξίας των έργων στο πέρασμα του χρόνου, μέσω της έντυπης έκδοσής τους. Για παράδειγμα, αναφέρω την αφιέρωση του Antonio Bariletti, εκδότη του μελοδράματος του Benedetto Ferrari *Andromeda* (Βενετία 1637), προς τον προστάτη του Marco Antonio Pisani. Ο Bariletti αναφέρει ότι το έργο είχε παρασταθεί δύο μήνες πριν (η αφιέρωση φέρει ημερομηνία 6 Μαΐου), έκρινε όμως σκόπιμο λόγω της αξίας του αυτό να διαδοθεί μέσω έντυπης έκδοσής του την οποία τώρα θέτει υπό τη σκέπη του ενάρετου και γενναιόδωρου Βενετού ευγενούς: «... Andromeda, che su le Scene rinacque già son due mesi; su le glorie de' suoi natali, esce ad acrescersi negl'applausi dell'universo: nell'introdurla con le mie stampe mi son proposto d'assicurarla sotto l'ombra d'un Protettore; a fin che Principessa sì gloriosa habbia nel nuovo secolo chi l'affidi dall'antiche sciagure. V.S. Illustrissima è la scielta a difenderla da gl'infortuni, stimandola via più sicura sotto il suo nome, che sotto la tutela di Giove. L'Autore, che ripieno d'ogni virtù, ha potuto nel Theatro da se stesso illustrarla in ogni parte di nobiltà; dopo haverla liberata dallo sdegno di Giuno, e sublimatala su le sfere, non havrò forse a desiderarli altra felicità, che di vederla raccolta da un animo generoso. M'assicuro, c'havrà il godimento, che brama, persuadendomi, che ella non sia per stimare minor lode tra gli honori di tanti impieghi, l'essere a questo parto liberale della sua gratia. ...» (σ. 3-4).

επιλέγει να χαρίσει το έργο του στον «υψηλότατο ρήτορα» Ιωάννη Μούρμουρη, στον οποίο είναι σαφές ότι αποστέλλει το χειρόγραφο του έργου του, παρακαλώντας τον να ντύσει το ταπεινό του πόνημα.¹⁰⁸

*Παρακαλώ το λοιπονίς την εξοχότητά σου
με πρόσωπο πασίχαρο τα χέρια τση να πιάσουν
τούτο το λίγο χάρισμα, και τ' όνομα ν' αφήσει
το βγενικό και τ' άξο τση στολή να του χαρίσει·
(στ. 53-56)*

Πουθενά σε αυτούς τους στίχους δεν υπαινίσσεται ο Χορτάτσης παράσταση του δράματός του. Η «στολή» φαίνεται να αφορά το κείμενο (που θα ανοίξουν και θα διαβάσουν οι αναγνώστες του) και όχι τους ηθοποιούς που θα το ερμηνεύσουν σε ενδεχόμενη παράσταση.¹⁰⁹ Ούτε όμως και στην αφιέρωση της *Πανώριας* εντοπίζεται νύξη σε παράσταση. Και εκεί ο Χορτάτσης στέλνει τη «θυγατέρα» του τη βοσκοπούλα στον λόγιο Μαρκαντώνιο Βιάρo ώστε ο τελευταίος να την ντύσει με όμορφες φορεσιές, τις οποίες μάλιστα θα τις παραγγείλει:

*Και φορεσιές να κάμουνσι όμορφες θέλ' ορίσει
ξαργισιμιές και το κορμί όλο να σου στολίσει,
τα ρούχα τα χωριάτικα και τη στολή να ρίξει
και τότες ομορφύτερη τον κόσμον να σε δείξει.
(στ. 41-44)*

Αν υποθέσουμε ότι ο Βιάρος θα φρόντιζε για παράσταση του ποιμενικού δράματος και παραγγελία κοστούμιών, τότε η βοσκοπούλα Πανώρια θα έπρεπε να ανεβεί στη σκηνή με «ρούχα χωριάτικα». Μήπως λοιπόν και πάλι οι «φορεσιές» δεν αναφέρονται σε παράσταση; Σε αντίστοιχες αφιερώσεις ιταλικών θεατρικών έργων, οι αναφορές των συγγραφέων σε «ντύσιμο» και «στόλισμα» των συνθέσεων τους αφορούν είτε ανέβασμα παράστασης, είτε έκδοση, είτε τέλος εικονογράφηση των κειμένων τους. Πιστεύω πως η εικονογράφηση του χειρογράφου της *Πανώριας* –του χειρογράφου Δαπέργoλα, που παραδίδει και την αφιέρωση– με την απόδοση των ηρώων και των ονομάτων τους και τις διακοσμητικές ταινίες που είναι χαρακτηριστικές και των έντυπων ιταλικών εκδό-

108 Όπως ο Χορτάτσης παρομοιάζει μεταξύ άλλων το έργο του με «κόρη άσκημη», έτσι και ο Villifranchi στην αφιέρωση της *Sofronia* λέει πως η ηρωίδα-έργο του μεταβαίνει στον προστάτη της ντροπαλή, όχι μόνο όπως ταιριάζει στην έμφυτη σεμνότητά της αλλά και λόγω της φτωχής αμφίεσης με την οποία την «έντυσε» η έμπνευση του δημιουργού της («e però ne viene à lei vergognosa, non solo per la sua natia modestia, ma per lo povero vestimento, fabricatole dalla mia Musa», σ. 4v της έκδοσης, βλ. παρακάτω στο κεφ. 2.1: «Ολίντος και Σωφρόνια»). η ομορφιά του έργου του οφείλεται μονάχα στον Tasso και όχι στα δικά του στολίδια, όπως δηλώνει στην κατακλείδα της αφιέρωσης («de sue generose voglie, e la bellezza datali dal gran Tasso, e non li miei ornamenti», σ. 4v-5r).

109 Που λόγω και του εφήμερου χαρακτήρα ενός τέτοιου γεγονότος (και μάλιστα σε ιδιωτικό χώρο, όπως έχει υποτεθεί από τους μελετητές) δεν θα μπορούσε να αποτελέσει μνημείο στον χρόνο.

σεων της εποχής, δεν είναι άσχετη με τις «ξαργισιμιές φορεσιές» που θα «όριζε» ο Βιάρος.

Συνάγω επομένως το συμπέρασμα ότι την περίοδο πριν από το 1604, στην οποία χρονολογείται η αφιέρωση της *Πανώριας* στον Μαρκαντώνιο Βιάρο (με τα ιντερμέδια εκείνα που περιλαμβάνονται στο χειρόγραφο *Δαπέργολα*), έχει μεν ήδη ολοκληρωθεί η συγγραφή της *Ερωφίλης*, αλλά τα ιντερμέδια βρίσκονται ακόμα υπό επεξεργασία. Θεωρώ πως ο χρονικός προσδιορισμός «εισέ λιγούτσικο καιρό», ο χρόνος αναμονής της *Πανώριας* ώσπου να δεχτεί την ήδη καμωμένη αδελφή της *Ερωφίλη*, συνδέεται με τη διαδικασία σύνθεσης των ιντερμεδίων της τραγωδίας.¹¹⁰

110 Η Μπάμπη Οικονόμου, που ανακάλυψε το χειρόγραφο *Δαπέργολα*, θεωρεί ότι η *Ερωφίλη* είναι μεταγενέστερη της *Πανώριας* («Άγνωστο χειρόγραφο του Γύπαρη» (1963), σ. 526). Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο Εμμ. Κριαράς στην έκδοση της *Πανώριας* (1975, σ. 11-12 = σ. 30-31 της έκδοσης 2007). Στην εισαγωγή της έκδοσης της *Ερωφίλης* (1988) ο Στ. Αλεξίου θεωρεί επίσης ότι από την Αφιέρωση της *Πανώριας* «προκύπτει ότι η *Ερωφίλη* τελείωσε λίγο αργότερα από την *Πανώρια*» (σ. 48). Στην εισαγωγή της έκδοσης των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* (1992) αναφέρει την άποψη του Στέφανου Κακλαμάνη: «Ο Κακλαμάνης δέχεται σύνθεση της *Ερωφίλης* πολύ πριν από τη σύνθεση της αφιέρωσης της *Πανώριας* στον Βιάρο» (σ. 49), σύμφωνα με την ανακοίνωση του τελευταίου στο Ζ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο το 1991 (Περίληψεις). Στη μελέτη που εξέδωσε ο Στ. Κακλαμάνης το 1993, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*, Ηράκλειο: ΕΚΙΜ, 1993, συμπεραίνει ότι «Η άποψη ότι ο Χορτάτσης έγραψε πρώτα την *Πανώρια* κι ύστερα την *Ερωφίλη* δεν αποδεικνύεται –αλλά και δεν αποκλείεται– από τα διαθέσιμα σήμερα στοιχεία» (σ. 86) θεωρώντας ως δεδομένο ότι η αφιέρωση της *Πανώριας* αφορά θεατρικές παραστάσεις των δύο έργων στα Χανιά και άρα η σύνθεσή της δεν συνδέεται με τον χρόνο συγγραφής των δραμάτων (βλ. την ανάλυση στις σ. 46-50 της ανωτέρω μελέτης).

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΗΣ ΠΑΝΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΑΤΣΟΥΡΜΠΟΥ

2.1 ΟΛΙΝΤΟΣ ΚΑΙ ΣΩΦΡΟΝΙΑ

Η υπόθεση του ιντερμεδίου

Ο Τούρκος βασιλιάς της Ιερουσαλήμ απειλεί με σφαγή όλους τους χριστιανούς της πόλης εάν δεν ομολογήσει κανείς τους ποιος έκλεψε από το τζαμί την εικόνα που ο μάγος Ισμέν είχε τοποθετήσει εκεί αφού πρώτα την αφαίρεσε από τη χριστιανική εκκλησία επειδή του εμπόδιζε τα μάγια του (στ. 1-28). Ο Ισμέν συμφωνεί με την απόφαση του βασιλιά, αφού οι κάτοικοι της χριστιανικής κοινότητας των Ιεροσολύμων είναι εχθροί τους και ταγμένοι στο πλευρό των σταυροφόρων. Μια όμορφη χριστιανή κόρη, η Σωφρόνια (Σωφρονία), παρουσιάζεται στον βασιλιά· υπό τον όρο ότι θα απαλλαγούν από την τιμωρία οι άλλοι χριστιανοί, και έχοντας γι' αυτό τη δέσμευση του βασιλιά, ομολογεί ότι δήθεν εκείνη μόνη της έκλεψε την εικόνα και στη συνέχεια την έκαψε για να την προστατέψει από τα ανόσια χέρια των απίστων. Ο βασιλιάς προστάζει να ριχτεί η Σωφρόνια στην πυρά. Ενώ δύο «γιανίτσαροι» συλλαμβάνουν τη Σωφρόνια και άλλοι φέρνουν ξύλα γύρω για την πυρά, ο Ισμέν τής μεταφέρει την πρόταση του βασιλιά να αρνηθεί τη θρησκεία της, και να απαλλαγεί έτσι από τη θανατική καταδίκη, να προσκυνήσει τον Προφήτη και να μπει στο σαράι του βασιλιά. Την παροτρύνουν και οι στρατιώτες να αλλαξοπιστήσει αλλά η Σωφρόνια αρνείται, αφού με τον μαρτυρικό της θάνατο η ψυχή της θα περάσει στον ουρανό. Τότε στρατιώτες δένουν τη χριστιανή κόρη σε πάσσαλο και ετοιμάζουν την πυρά (στ. 29-76). Ο Ολίντος, ένας νεαρός χριστιανός που είναι κρυφά ερωτευμένος μαζί της, έχει μάθει το νέο από έναν Τούρκο και έρχεται να δει ποια είναι η χριστιανή κοπέλα που θα θανατωθεί. Αναγνωρίζει τη Σωφρόνια και επεμβαίνει λέγοντας στον βασιλιά ότι η κόρη είναι αθώα και πως δήθεν εκείνος διέπραξε την κλοπή. Η Σωφρόνια επιμένει στην ομολογία της, όμοια και ο Ολίντος. Ο βασιλιάς υποψιάζεται ότι οι δύο νέοι προσπαθούν να τους παραπλανήσουν και, ακολουθώντας τη συμβουλή του Ισμέν, αποφασίζει να τιμωρηθούν και οι δυο μαζί (στ. 77-124). Καθώς είναι δεμένοι πλάτη με πλάτη στον ίδιο πάσσαλο, ο Ολίντος θρηνεί για την τραγική τους μοίρα που αντί να τους ενώσει στην επίγεια ζωή, θα τους ενώσει μετά θάνατον. Η Σωφρόνια τον συμβουλεύει να στρέψει το βλέμμα στον ουρανό και να ζητήσει συχώρεση από τον Θεό (στ. 125-156). Έρχεται η Κλορίντα, τούρκισσα άξια πολεμίστρια στην υπηρεσία του βασιλιά, αντικρίζει με συμπάθεια το ζευγάρι και

ρωτά τον βασιλιά για την αιτία του θυμού του και της απόφασης για τη θανάτωση των νέων. Αφού μαθαίνει από τον ίδιο για το περιστατικό, τον παρακαλεί να αφήσει τους δύο νέους ελεύθερους γιατί είναι βέβαιη για την αθωότητά τους: ευσεβείς χριστιανοί και οι δύο, η μεν κόρη ανέλαβε την ευθύνη για να προστατέψει ολόκληρη τη χριστιανική κοινότητα, ο δε νέος θέλησε να σώσει την κοπέλα που αγαπά. Η ίδια ερμηνεύει τη μυστηριώδη εξαφάνιση της εικόνας από το τζαμί ως ενέργεια του Μωάμεθ και εκφράζει την περιφρόνησή της προς τον μάγο Ισμέν. Ο βασιλιάς, προκειμένου να αποδείξει και έμπρακτα ότι αναγνωρίζει τις πολεμικές υπηρεσίες της Κλορίντας, προστάζει τους στρατιώτες του να αφήσουν ελεύθερους τους δύο νέους: εκείνοι αμέσως προσκυνούν κι ευχαριστούν τον βασιλιά, κι έπειτα –κατά προτροπή του τελευταίου– ευχαριστούν και την ευεργέτιδά τους, την τούρκισσα πολεμίστρια. Ο βασιλιάς και η ακολουθία του αποχωρούν. Μετά τη σωτηρία τους, η Σωφρόνια δέχεται την πρόταση γάμου του Ολίντου και μαζί επιστρέφουν στο σπίτι τους (στ. 157-224).

Πηγές

Ως άμεση πηγή του ιντερμεδίου έχει υποδειχθεί από τους προηγούμενους μελετητές το δεύτερο άσμα (στρ. 1-54) της *Gerusalemme liberata* του Torquato Tasso ενώ έχει αποκλειστεί η σχέση του με ιταλικές θεατρικές διασκευές του τασσιανού επεισοδίου που εκδόθηκαν στις αρχές του 17ου αιώνα. Ωστόσο η διαπίστωση, κατά την ανάγνωσή μας, κοινών στοιχείων των διασκευών αυτών με το κρητικό ιντερμέδιο, στοιχεία που ερμηνεύουν τις διαφορές του ιντερμεδίου με το τασσιανό πρωτότυπο, μάς επιβάλλει τη συγκριτική παρουσίαση του ιντερμεδίου και με το επεισόδιο του έπους και με τις θεατρικές διασκευές του.

Συγκριτική εξέταση του ιντερμεδίου «Ολίντος και Σωφρόνια» με την Gerusalemme liberata του Tasso και τις ομόθεμες ιταλικές θεατρικές διασκευές του επεισοδίου

ΓΕΝΙΚΑ

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, το επεισόδιο της Sofronia και του Olindo περιλαμβάνεται στο 2ο άσμα (στρ. 1-54) της *Gerusalemme liberata* του Tasso. Στο έπος το επεισόδιο αρχίζει με την πρόταση του μάγου Ismen προς τον βασιλιά της Ιερουσαλήμ¹ να κλαπεί η εικόνα της Παναγίας από τον ναό των χριστιανών και να τη μεταφέρει ο ίδιος

1 Ενώ στην αρχή του έπους κατονομάζεται ως βασιλιάς της Ιερουσαλήμ ο Aladino, στο δεύτερο άσμα ο βασιλιάς αναφέρεται ως tiranno – εξού και στο παρόν ιντερμέδιο δεν αναφέρεται το όνομα του βασιλιά· στον κατάλογο των προσώπων αναγράφεται: «Βασιλεύς των Ιεροσολύμων Τούρκος». Στις θεατρικές διασκευές του G. Villifranchi, του G. A. Gessani και του T. De Ferrari, στις οποίες θα γίνει λόγος παρακάτω, ο βασιλιάς αναγράφεται επίσης ως Aladino. Μόνο στα ιντερμέδια της Ερωφίλης ο βασιλιάς ονομάζεται Σολιμάνος (στον Tasso, Soliman είναι ο Τούρκος στρατηγός του βασιλιά).

ο βασιλιάς στο μουσουλμανικό τέμενος. Η εικόνα αυτή, με τη βοήθεια και των μαγικών ικανοτήτων του Ismen, θα προστατεύει την πόλη της Ιερουσαλήμ από τους Σταυροφόρους. Πράγματι, ο βασιλιάς –κάμπτοντας την όποια αντίσταση των ιερέων– αφαιρεί την εικόνα από τον ναό και την τοποθετεί στο τζαμί, όπου ο μάγος εκφωνεί τις απαράιτητες μαγικές φόρμουλες. Ο φύλακας του τζαμιού όμως ειδοποιεί τον βασιλιά ότι η εικόνα εξαφανίστηκε αμέσως μόλις μεταφέρθηκε εκεί. Ο βασιλιάς υποψιάζεται ότι η κλοπή έγινε από κάποιον χριστιανό, χωρίς να αποκλείεται η υπόθεση να αποτελεί η εξαφάνιση ένδειξη θείας επέμβασης ώστε να μην βρίσκεται εικόνα της Παναγίας σε μουσουλμανικό τέμενος. Ο βασιλιάς εξαπολύει απειλές κατά των εικαζόμενων υπαίτιων και υπόσχεται ανταμοιβή σ' εκείνον που θα φανερώσει τον ένοχο. Όταν οι απειλές του δεν φέρνουν κανένα αποτέλεσμα, πεπεισμένος ότι η κλοπή της εικόνας έγινε από τους χριστιανούς, διατάζει την καταστροφή της χριστιανικής κοινότητας της Ιερουσαλήμ. Η βασιλική διαταγή διαδίδεται γρήγορα στους χριστιανούς. Τότε εμφανίζεται μια όμορφη νεαρή χριστιανή, η Sofronia, και ενώπιον του βασιλιά δηλώνει ότι θα αποκαλύψει την ταυτότητα του ενόχου και θα τον παραδώσει σ' αυτόν. Ο βασιλιάς γοητευμένος από την ομορφιά της κοπέλας συγκρατεί τον θυμό του και της υπόσχεται πως δεν θα βλάψει τους χριστιανούς παρά μόνον τον υπαίτιο. Η νέα ομολογεί με γενναιότητα ότι δήθεν εκείνη αφαίρεσε την εικόνα από το τζαμί. Ο βασιλιάς αμφιβάλλει και τής ζητάει να του αποκαλύψει τους συνεργούς και το σημείο όπου έχει κρύψει την εικόνα. Η Sofronia δηλώνει ότι μόνη της έκλεψε και έκαψε την εικόνα προκειμένου να την προφυλάξει από τα βέβηλα χέρια των απίστων. Ο βασιλιάς, οργισμένος την καταδικάζει σε θάνατο στην πυρά. Βάζει τους φρουρούς να τη συλλάβουν και να τη δέσουν. Το νέο διαδίδεται· συγκεντρώνεται κόσμος στον τόπο του μαρτυρίου και ανάμεσά τους και ο Olindo, που αναγνωρίζει αμέσως τη νέα με την οποία είναι ερωτευμένος κρυφά. Προσπαθεί τότε να πείσει τον βασιλιά ότι δεν είναι ένοχη αλλά απλώς παραφρόνησε και ότι ο ένοχος είναι εκείνος, περιγράφοντας μάλιστα και τον τρόπο με τον οποίο διέπραξε την κλοπή. Η Sofronia αντιδρά στον λόγο του Olindo και επιμένει πως αυτή πρέπει κατά το δίκαιο να τιμωρηθεί. Ο βασιλιάς, προσβεβλημένος από την περιφρόνηση που δείχνουν οι δύο νέοι απέναντι στην τιμωρία που επισειεί, δίνει διαταγή να θανατωθούν και οι δυο. Οι φρουροί τους δένουν πλάτη με πλάτη στον ίδιο πάσσαλο.² Ο Olindo θρηνεί για την άδικη μοίρα τους ενώ η Sofronia τον αποδοκιμάζει και αντιπαραθέτει στη δική τους επίγεια αγάπη την ουράνια ευτυχία που θα κερδίσουν αν υπομείνουν το μαρτύριό τους στο όνομα του Θεού. Του ζητάει να στρέψει το βλέμμα του στον ουρανό, όπου και πρέπει να ελπίζουν πως θα βρουν την αληθινή ευτυχία. Όλοι συμπονούν το ζευγάρι, ενώ ο βασιλιάς απομακρύνεται. Τότε ακριβώς εμφανίζεται η πολεμίστρια Clorinda·

2 Σε εικονογραφημένο χειρόγραφο της *Gerusalemme liberata* που φυλάσσεται στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη και το οποίο χρονολογείται στον 16ο αιώνα (Ms.It. IX, 277=6289), ένα από τα επεισόδια που απεικονίζονται είναι και αυτό του ζευγαριού δεμένου στον πάσσαλο (c. 64). Βλ. περιγραφή του χειρογράφου στο Giovanni Da Pozzo (επιμ.), *La ragione e l'arte: Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, σ. 147. Ξυλογραφία του Giambattista Piazzetta που απεικονίζει τη σκηνή της Sofronia ενώπιον του Aladino βλ. για παράδειγμα από έκδοση του έπους το 1745 στον τόμο *La ragione e l'arte*, ό.π., σ. 207.

συγκινείται κι εκείνη βλέποντας τους δύο νέους. Πρώτα και μαθαίνει από έναν γέροντα την ταυτότητά τους και την αιτία της καταδίκης τους. Αντιλαμβάνεται πως και οι δύο είναι αθώοι. Ζητάει από τους φρουρούς να μην προβούν στην εκτέλεση της διαταγής του βασιλιά, προτού εκείνη του μιλήσει. Έπειτα στρέφεται προς τον βασιλιά, συστήνεται και δηλώνει έτοιμη να προσφέρει τις υπηρεσίες της για την υπεράσπιση της θρησκείας τους και για την άμυνα του βασιλείου τους εναντίον των σταυροφόρων, ζητάει όμως προκαταβολικά ως ανταμοιβή της την απελευθέρωση του ζευγαριού, αφού μάλιστα η ενοχή τους είναι αδύνατον να αποδειχθεί. Στρέφεται εναντίον του Ismen που στηρίζεται στα μάγια και όχι στα όπλα και εξηγεί στον βασιλιά την εξαφάνιση της χριστιανικής εικόνας ως ενέργεια του Μωάμεθ, που αντέδρασε στην ασεβή προς τους νόμους του πράξη του Ismen να τοποθετήσει χριστιανικό είδωλο σε μουσουλμανικό τέμενος. Ο βασιλιάς κάμπτεται από τον λόγο της Clorinda και παρά τη θέλησή του, για χάρη όμως της Clorinda, δίνει εντολή να απελευθερωθούν οι δύο νέοι και να παραδοθούν σ' αυτήν. Ο Olindo με τη γενναία στάση του κάνει τη Sofronia να ανταποκριθεί στην αγάπη του. Οι δύο νέοι θα επισφραγίσουν με γάμο τον έρωτά τους. Ο βασιλιάς, τέλος, τους εξορίζει από την Παλαιστίνη.

Οι θεατρικές διασκευές του επεισοδίου εκτείνονται χρονικά από τις αρχές του 17ου ως και τον 19ο αιώνα. Σύμφωνα με τον Ιταλό μουσικολόγο Paolo Fabbri, το επεισόδιο αυτό αξιοποιήθηκε ιδίως κατά τη δεκαετία του 1640 στη Βενετία από λιμπρετίστες, που ανταποκρίνονταν έτσι στον συρμό της εποχής να παρουσιάζονται μελοδράματα που περιλάμβαναν σκηνές ανάκρισης του πρωταγωνιστή που βαρυνόταν με κάποια πραγματική ή φανταστική κατηγορία, καταδικασμένου σε θάνατο, που η σωτηρία του οφειλόταν σε απρόβλεπτο συμβάν, αλλά και μελοδράματα με αγιολογικά θέματα.³ Ο πρώτος που διασκεύασε για το θέατρο το συγκεκριμένο επεισόδιο υπήρξε ο καταγόμενος από τη Βολτέρρα Giovanni Villifranchi με το έργο *La Sofronia*, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1603.⁴ Μία δεκαετία περίπου αργότερα, το 1615, ο Γενουάτης συγγραφέας

3 Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Μπολόνια: Il Mulino, 1990, σ. 178 και 41-42 αντίστοιχα. Στον τίτλο του σεναρίου ενός μελοδράματος αναγγέλλεται/διαφημίζεται η συμπερίληψη του επεισοδίου στην υπόθεση: *Accidenti del vittorioso Goffredo. Argomento dell'opera che si rappresenta in musica a S. Apostolo, cioè: gli Accidenti del vittorioso Goffredo con il caso di Sofronia et Olindo* (Βενετία 1648). Βλ. επίσης μια σύνθεση του Domenico Mazzocchi (1590-1665) βασισμένη στο επεισόδιο του Olindo και της Sofronia στο έργο του *Dialoghi e Sonetti posti in Musica da Domenico Mazzocchi*, Ρώμη, Francesco Zanetti, 1638 (η αφιέρωση στον καρδινάλιο Aldobrandini φέρει τοποχρονολογία Ρώμη 15 Μαρτίου 1638) – φωτομνηχ. ανατ.: Μπολόνια: Forni, 1969. Επ' αυτού βλ. και τη μελέτη: Claudio Gallico, «Musicalità di Domenico Mazzocchi: "Olindo e Sofronia" dal Tasso», *Chigiana*, 22 (1965) 59-74.

4 Ο πλήρης τίτλος του κειμένου είναι: *La Sofronia del Sig. Torquato Tasso. Ridotta in Favola Scenica. Da Giovanni Villifranchi Volterrano. All'Illustre, et molto Rever. Sig. Abbate Angelo Capponi. Con Privilegio*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Sanese, MDCIII. Η αφιέρωση του ποιητή στον προστάτη του (τον αιδεσιμότατο αββά Angelo Capponi) φέρει τοποχρονολογία «Βολτέρρα, 12 Ιανουαρίου 1603». (Στον ηλεκτρονικό κατάλογο της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας, το έργο – με βάση το αντίστοιχο χειρόγραφο δελτίο της συλλογής Drammatica – καταχωρίζεται σε δύο δελτία: στο πρώτο, ο Tasso εμφανίζεται ως «primo autore» ενώ ο Villifranchi και ο Angelo Capponi αναγράφονται ως «autore secondario»· στο δεύτερο, ως κύριος συγγραφέας ο Villifranchi και ως δεύτε-

Tobia de Ferrari εξέδωσε επίσης στη Βενετία διασκευή του επεισοδίου σε τρία ιντερμέδια με τίτλο *Sofronia*. Δεν αναφέρεται όμως είδηση για παράσταση των ιντερμεδίων.⁵ Το έντονο στοιχείο της θρησκευτικότητας – ηπραγμάτευση του επεισοδίου ήδη από τον Tasso βρίσκεται πολύ κοντά στο είδος της ιερής αναπαράστασης – ήταν μάλλον εκείνο που έκανε την υπόθεση κατάλληλη ώστε ο Villifranchi, που ήταν κληρικός, να αφιερώσει το έργο του στον προστάτη του αιδεσιμότητα αββά Angelo Capponi ενώ ο De Ferrari να το απευθύνει στους «χριστιανούς και καθολικούς το δόγμα αναγνώστες του», όπως γράφει σε σχετικό σημείωμά του. Και οι δύο διασκευαστές στα σημειώματα που προτάσσονται στα κείμενά τους δίνουν ιδιαίτερη έμφαση και αξία στα αυτούσια παραθέματα του έπους του Tasso που περιλαμβάνονται – και διακρίνονται εντός εισαγωγικών στο κείμενο του Villifranchi – στις διασκευές τους υποτιμώντας ταυτόχρονα οι ίδιοι τη δική τους συμβολή σε αυτές. Ο πλήρης τίτλος της διασκευής του Villifranchi που διακρίνεται με κεφαλαία γράμματα είναι «La Sofronia del Sig. Torquato Tasso», και ακολουθεί η διευκρίνιση «ridotta in favola scenica». Ο ποιητής τονίζει στην αφιερωτική επιστολή του τη διαφορά της δικής του ποιητικής έμπνευσης σε σύγκριση με τον λογοτεχνικό του πρόδρομο:

«All' Illustre, e molto Rev. Sig. Abbate Angelo Capponi Signore, e Patrone mio Colendissimo. La Verginella Sofronia non sà ritrovare albergo più onorato, che nella Camera dell' Illustre, e molto Reverenda tra generosi, e casti pensieri di lei, conforme alla professione, e però ne viene à lei vergognosa, non solo per la sua natia modestia, ma per lo povero vestimento, fabricatole

ρος ο Tasso. Νωρίτερα, το 1600, εκδόθηκε και η θεατρική διασκευή του ίδιου συγγραφέα με θέμα τη φυγή της Erminia: *La fuga d'Erminia del Signor Torquato Tasso. Ridotta in Favola Scenica Da Giovanni Villifranchi Volterrano. Al Molto Illustre Sig. Paolo Maffei*, In Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti Senese, MDC.

- 5 *Sofronia. Dalla Gerusalemme Liberata del Sig. Torquato Tasso cavata. In Tre Intermedij. Da Tobia De Ferrari Genovese. Al Molto Illustre Signor, Il Sig. Agostino Giustiniano, Fù dell' Illustriss. Sig. Stefano. Con Licenza, et Privilegio*, In Venetia, Apreso Antonio Pinelli, MDCXV. Η αφιέρωση φέρει τοποχρονολογία «Βενετία 24 Δεκεμβρίου 1614». Εμπνεόμενος από το τασσιανό έπος, ο ίδιος συγγραφέας εξέδωσε την ίδια χρονιά και πέντε ιντερμέδια με θέμα το επεισόδιο της Erminia: *De' successi di Erminia. Intermedj cinque. Cavati dalla Gerusalemme del Tasso. Da Tobia De Ferrari Genovese. Al Molto Illustre Sig. Il Sig. Paol' Vincenzo Giustiniano*, In Venetia, Apreso Antonio Pinelli, 1615. Η αφιέρωση φέρει χρονολογία «Βενετία 26 Μαρτίου 1615». Τη σύνθεση αυτή την είχε ήδη προαναγγείλει στους αναγνώστες του στην έκδοση της *Sofronia*: «Accettatela [τη *Sofronia*], aggradendo questa mia prima, benché piccola fatica, e con felici auspicij aspettate fra poco Erminia, che forse anco fìe nel medemmo corso seguitata da Armida» (σ. 6). Και τα δύο έργα του τα αποκαλεί «figli dell'istesso Padre, e da me nell'istessa maniera povera, e rozzamente nodriti» (σ. 3: στην αφιέρωση προς τον προστάτη και χορηγό του). Στο σημείωμα προς τους αναγνώστες της έκδοσης των ιντερμεδίων της Erminia γράφει: «Eccovi la promessa ERMINIA che seguendo l'orme dell'ardita SOFRONIA da stanze regali in Scena si conduce; Hor io non sò se così leggiadra, e bella comparirà nel Tragico Coturno, quanto nell' Heroico manto; son ben sicuro d'haver per me fatto tutto quel, che hò potuto, per ridurla habile ad esser facilmente, e vagamente rappresentata, e d'haverli tanto di quella bellezza, della quale fù nel suo primo nascimento dotata, conservato, quanto si richiede à nobile, e Regal Donzella. Hor altro non mi resta, che pregarvi vogliate benignamente accettarla, e scusando l'imbecillità delle forze gradire almen l'animo mio. Fate di gratia, che si come colà frà le selve fù nel colmo delle sue sventure da povero sì, mà cortese Pastore con lieta fronte raccolta, così hora nel gran theatro del Mondo trovi appresso gentilissimi spirti gratio non men, che benigno ricetto.» (σ. 5-6, «A' Lettori»).

dalla mia Musa; Ricevita con quell'affetto, con che ne viene mandata, e la faccia comparire à quei vagheggiatori, che riguarderanno solamente le sue generose voglie, e la bellezza datali dal gran Tasso, e non li miei ornamenti, [...]» (σ. 3-5).

Και ο De Ferrari στη σελίδα τίτλου της ποιητικής του σύνθεσης διευκρινίζει επίσης ότι πρόκειται για εράνισμα από το τασσιανό έπος: «Sofronia. Dalla Gerusalemme liberata del Sig. Torquato Tasso cavata»: το ίδιο τονίζει και στον προστάτη του, από τον οποίο ζητά «d'accettarla, e di prenderne il patrocinio, che come cosa non da me partorita, ma ben più con vezzi, che con fatica allevata, gle la dono [...]» (σ. 4), και στους αναγνώστες του: «et ove io per conservarli la sua natia bellezza mi son quasi sempre servito dell'istesse parole del suo primo genitore;» (σ. 6).

Ωστόσο, κανένας από τους δύο δεν παρέχει κάποια διαφωτιστική πληροφορία για το τι τους ώθησε να διασκευάσουν το επεισόδιο αυτό (όπως και τα άλλα του έπους που αναφέρω στις σχετικές υποσημειώσεις) για τη θεατρική σκηνή. Πρέπει να θεωρήσουμε μάλλον βέβαιο ότι δεν συντέθηκαν στο πλαίσιο της γέννησης του νέου θεατρικού είδους του μελοδράματος, αφού και τα δύο έργα δεν γράφτηκαν για να μελοποιηθούν και πουθενά σε αυτά δεν υπάρχει αναφορά σε μουσική συνοδεία της σκηνικής δράσης. Γράφτηκαν όμως σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από μια έντονη προτίμηση των δραματουργών προς την παρουσίαση θεαματικών σκηνών και μέσα στην ατμόσφαιρα του ρεύματος του μπαρόκ –ο De Ferrari χρησιμοποιεί μία χαρακτηριστική έκφραση του μπαρόκ, αποκαλώντας την πραγματική ζωή «gran theatro del Mondo» (σ. 6, «A' Lettori»)– και του πνεύματος της Αντιμεταρρύθμισης αλλά και της περιόδου που αναπτύχθηκε το είδος του μυθιστορήματος και άκμασε το ποιμενικό δράμα με πρότυπα τον *Aminta* του Tasso και τον *Pastor fido* του G. B. Guarini. Η έμφαση στη σταθερή πίστη των ηρώων του επεισοδίου στον χριστιανικό Θεό που τους προφυλάσσει από τις επίγειες δοκιμασίες και τους οδηγεί τελικά στην ευτυχία αναδείκνυε την ιστορία αυτή σε αυτοτελές χριστιανικό ρομάντζο. Η Sofronia εμφανίζεται περισσότερο σαν ηρωίδα θρησκευτικού δράματος που αντιστέκεται στην άρνηση της θρησκείας της και στον εγκόσμιο έρωτα, ενώ στο τέλος του επεισοδίου μοιάζει με ηρωίδα του ποιμενικού δράματος που έπειτα από την πεισματική άρνηση του έρωτα του αγαπημένου της, τελικά δέχεται να ενωθεί μαζί του.⁶ Ενώ και η στάση του ερωτευμένου Olindo που βλέπει την αγαπημένη του να απορρίπτει τον έρωτά του (βλ. τον θρήνο του στο *Gerusalemme liberata* 2.33-35) απηχεί εκείνη των αντίστοιχων ηρώων του ποιμενικού δράματος. Και βέβαια το τέλος είναι όμοιο: οι ευχαριστίες προς τη θεότητα, είτε πρόκειται για τον παγανιστικό θεό του ποιμενικού δράματος είτε για τον χριστιανικό Θεό.⁷ Η πρόσληψη του επεισοδίου ως ποιμενικής ιστορίας αποτυπώ-

6 Πβ. για παράδειγμα τα λόγια της Dafne στον *Aminta* στο ομώνυμο ποιμενικό δράμα του Tasso, στη σκηνή που η πρώτη διαβεβαιώνει τον νέο ότι παρότι τώρα υποφέρει, με ελπίδα κι επιμονή θα κατακτήσει την ευτυχία: «Vivi misero, vivi / Ne la miseria tua: e questo stato / Sopporta sol per divenir felice / Quando che sia, fia premio de la speme / (Se vivendo, e sperando, ti mantieni) / Quel, che vedesti ne la bella ignuda»: (Γ' Πράξη, 2η σκηνή).

7 Η πρωιμότερη σκηνική μυθολογική ιστορία με αίσιο τέλος, όπου απαντά το συγκεκριμένο μοτίβο είναι η *Fabula di Cephalo* του Niccolo da Correggio (Φερράρα 1486): στην πέμπτη πράξη του έργου, ο Κέφαλος μαθαίνει από τη Γαλάτεια ότι η Άρτεμη έχει επαναφέρει στη ζωή την Πρόκρη, βιάζεται να τη συναντήσει, αλλά πρώτα, όπως τον έχει συμβουλευσει η Γαλάτεια, γονατίζει ενώπιον της

νεται ακριβέστερα στην τρίτη κατά χρονολογική σειρά έκδοσης θεατρική διασκευή του επεισοδίου, την τραγικωμωδία *Sofronia* του Giovanni Antonio Gessani, που εκδόθηκε στη Νάπολη το 1616 και στο Τορίνο την ίδια χρονιά.⁸ Το έργο αυτό περιλαμβάνει το επεισόδιο της *Sofronia* και του *Olindo* ενώπιον του *Aladino* (*Rè di Gierusalemme Saracino*) στην Ε' πράξη, αλλά κεντρικό θέμα αποτελεί ο έρωτας χωρίς ανταπόκριση του *Olindo* για τη *Sofronia*. Η *Sofronia* διαφυλάττει την παρθενία της και δηλώνει αιώνια πίστη στον Θεό, είναι έτοιμη λίγο αργότερα να υποστεί την προβλεπόμενη μαρτυρική τιμωρία, αλλά, χάρη στην επέμβαση της *Clorinda*, και εκείνη και ο *Olindo*, που σύμφωνα με την αφήγηση του Tasso τιμωρείται επίσης μαζί της, απαλλάσσονται και η ίδια δέχεται τελικά τον έρωτα του νεαρού χριστιανού. Σε αντίθεση με τις άλλες διασκευές, στην τραγικωμωδία αυτή δεν γίνεται λόγος για την εξορία των δύο νέων μετά την απελευθέρωσή τους. Το εν λόγω κείμενο διαφέρει από το επεισόδιο του έπους, ενώ δεν παρουσιάζει ομοιότητες με το κρητικό ιντερμέδιο, γι' αυτό και δεν θα εξεταστεί αναλυτικότερα εδώ.

Οι διασκευές του G. Villifranchi και του T. De Ferrari παρουσιάζουν ορισμένες αναλογίες με το κρητικό ιντερμέδιο, που αντίστοιχες δεν απαντούν στο τασσιανό πρότυπο. Γι' αυτό στη συνέχεια, αφού παρουσιάσω τις ομοιότητες και τις διαφορές του κειμένου του ιντερμεδίου με το αντίστοιχο κείμενο του έπους, έπειτα θα παραθέσω τις αναλογίες που παρουσιάζει το ιντερμέδιο με τις ομόθεμες ιταλικές διασκευές.

I. Ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στο ιντερμέδιο «Ολίντος και Σωφρόνια» και το επεισόδιο της Sofronia και του Olindo στην Gerusalemme liberata

Η σύγκριση ανάμεσα στο ιντερμέδιο και το κείμενο του έπους υποδεικνύει ότι ο Κρητικός ποιητής ακολουθεί πιστά τον Tasso στην υπόθεση και στα πρόσωπα, προσθέτοντας ωστόσο νέα στοιχεία στην εξέλιξη της πλοκής. Επίσης, μεταφράζει σχεδόν αυτολεξεί χωρία του πρωτοτύπου, ιδίως τις ομιλίες σε ευθύ λόγο, ενώ προβαίνει σε συντμήσεις και μετατρέπει σε μονόλογο και διάλογο ορισμένες αφηγηματικές στροφές. Ειδικότερα:

- A. Μεταφράζονται σχεδόν κατά λέξη στίχοι που αποδίδονται σε ευθύ λόγο στο 2ο άσμα του έπους, ενώ παραλείπονται τα αφηγηματικά μέρη των στροφών 2.19,

θεάς και την ευχαριστεί, όπως λίγο νωρίτερα η Πρόκρη για τη σωτηρία της· βλ. το σχετικό χωρίο του κειμένου στο *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, επιμ. Antonia Tissoni Benvenuti – Maria Pia Mussini Sacchi, Τορίνο: Unione tipografico-editrice torinese, 1983, σ. 251-254.

8 *La Sofronia. Tragicomedia di Gio. Antonio Gessani, Dottore di Leggi. Dedicata All'Illustrissimo Signore il Signor D. Francesco Antonio David Duca della Castelluccia* In Napoli, per Lazaro Scoriggio, 1616 και In Torino, per Agostino Disserolio, 1616. Την παραλληλία των διασκευών αυτών με το είδος του ποιμενικού δράματος, και του μελοδράματος όσον αφορά το έργο του Gessani, πραγματεύεται ο Thomas Stein, «Quando Olindo diventa Aminta. Aspetti della fortuna teatrale di un episodio tassesco», *Studi Secenteschi*, 42 (2001) 59-84. Το εν λόγω επεισόδιο περιλαμβάνεται στα αφηγηματικά μόνο μέρη των δραμάτων: Cesare Abelli, *La Gierusalemme Liberata* (Μπολόνια 1626), Marc'Antonio Perillo, *Erminia* (Νάπολη 1629) και Girolamo Manzoni, *Il Goffredo* (Νάπολη 1630· βλ. στην Α' πράξη, σ. 1-23, δραματοποίηση ορισμένων μερών του επεισοδίου και αφήγηση των υπολοίπων).

21-24, 28-30, 33-36, 49, 50-52. Τα στοιχεία του ιντερμεδίου που παρουσιάζουν στενή παραλληλία με το επεισόδιο του ιταλικού πρωτοτύπου καθώς και τα χωρία του ελληνικού κειμένου που αποτελούν πιστή σχεδόν μετάφραση χωρίων του ιταλικού είναι τα ακόλουθα:

1. Ο διάλογος ανάμεσα στη Σωφρόνια και τον βασιλιά στους στ. 31-54 αντιστοιχεί στον ίδιο διάλογο του έπους που περιλαμβάνεται στις στροφές 19-24 του 2ου άσματος (στο έπος, η Sofronia ζητά από τον βασιλιά, προτού εκείνη ομολογήσει, να δεσμευτεί ότι δεν θα τιμωρηθούν οι αθώοι χριστιανοί).
2. η ομιλία του Ολίντου και η αντίδραση της Σωφρόνιας στους στ. 87-116 αντιστοιχεί στην ίδια σκηνή του έπους στις στροφές 2.28-30 και 2.25,1-2.
3. ο λόγος του Ισμέν στους στ. 121-122 αντιστοιχεί λεκτικά και νοηματικά στη στροφή 32, στ. 3-4 του 2ου άσματος του έπους.
4. ο διάλογος Ολίντου και Σωφρόνιας στους στ. 125-156 αντιστοιχεί στις στροφές 2.33-36 του έπους.
5. η συνομιλία της Κλορίντας με τον βασιλιά που περιλαμβάνεται στους στ. 157-158 και 183-206 αντιστοιχεί στις στροφές 2.49-52 του έπους.

Β. Τροποποιούνται οι ομιλίες ή τα αφηγηματικά μέρη των εξής στροφών του 2ου άσματος:

1. Στρ. 2.11,7-8 ως 2.12: ομιλία του βασιλιά· στο χωρίο αυτό βασίζεται η σύνθεση της ομιλίας του βασιλιά, στ. 3-4 και του Ισμέν, στ. 5-16 του κρητικού ιντερμεδίου.
2. Στρ. 43,7-8 - 44,1-2: η Clorinda, πριν ακόμη παρουσιαστεί ενώπιον του βασιλιά, ρωτά να μάθει από έναν γέροντα γιατί οι δύο νέοι έχουν καταδικαστεί σε θάνατο· στο κρητικό ιντερμέδιο η Κλορίντα ενημερώνεται από τον βασιλιά.
3. Στρ. 46-48: η εμφάνιση της Clorinda ενώπιον του βασιλιά και το πρώτο μέρος της συνομιλίας της μαζί του· στις στροφές αυτές βασίζονται οι στ. 161-166 του ιντερμεδίου, που περιλαμβάνουν χωρίο της συνομιλίας Κλορίντας και βασιλιά.

Γ. Μετατρέπονται σε θεατρικό μονόλογο και διάλογο ή σκηνική δράση (όπως δείχνουν οι διδασκαλίες) οι εξής αφηγηματικές στροφές του 2ου άσματος του έπους (ο Κρητικός ποιητής καταφεύγει σε αυτήν την τεχνική καθώς ο ευθύς λόγος μπορεί να αποδώσει καλύτερα τον χαρακτήρα και την ψυχολογική κατάσταση των προσώπων, πράγμα που ισχύει βέβαια και για τα άλλα ιντερμέδια, βλ. προηγουμένως τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*):

1. η στρ. 26: η αναφορά στη θανατική καταδίκη της Sofronia, που στο ιντερμέδιο περιλαμβάνεται στους στ. 55-56 (ομιλία του βασιλιά) και στις σκηνικές οδηγίες μετά στ. 58 και μετά στ. 76.

2. η στρ. 27: η περιγραφή της άφιξης του Olindo στον τόπο της εκτέλεσης, που περιλαμβάνεται στους στ. 77-86 του ιντερμεδίου (μονόλογος του Ολίντου· στο έπος φοβάται μήπως η χριστιανή που έχει καταδικαστεί σε θάνατο είναι η αγαπημένη του Sofronia, αλλά στο ιντερμέδιο δεν γίνεται τέτοια αναφορά από τον πρωταγωνιστή)·
 3. οι στρ. 31-32: αναφορά στη συνομιλία του ζεύγους Sofronia-Olindo στην προσπάθειά τους ο ένας να σώσει τον άλλον από την τιμωρία και η απόφαση του βασιλιά να τιμωρηθούν και οι δύο νέοι, σκηνή που μετατρέπεται σε συνομιλία Σωφρόνιας και Ολίντου, σε αποστροφή του βασιλιά προς τους στρατιώτες του και σε σκηνική οδηγία, και περιλαμβάνεται στους στ. 121-124 (και διδασκαλία) του ιντερμεδίου·
 4. οι στρ. 43-44: η πληροφόρηση της Clorinda για το περιστατικό που περιλαμβάνεται στους στ. 157 και 187-189 του ιντερμεδίου·
 5. η στρ. 53: η σωτηρία και ένωση των δύο νέων, που περιλαμβάνεται στους στ. 213-221 του ιντερμεδίου.
- Δ. Παραλείπονται οι ακόλουθες στροφές του 2ου άσματος του έπους, που περιέχουν στοιχεία τα οποία δεν μπορούν να αξιοποιηθούν στη θεατρική δράση:
1. οι στρ. 1-10: περιλαμβάνουν τα προηγηθέντα γεγονότα, από την πρόταση του Ismen στον βασιλιά, μπροστά στον κίνδυνο του εχθρού που βρίσκεται προ των πυλών, να αφαιρέσει ο τελευταίος την εικόνα της Παναγίας από τον χριστιανικό ναό, ως την απόφαση του βασιλιά να τιμωρηθούν οι χριστιανοί κάτοικοι της Ιερουσαλήμ· στις στροφές αυτές αντιστοιχούν οι στ. 1-28 του ιντερμεδίου όπου ο βασιλιάς και ο μάγος Ισμέν δίνουν την προϊστορία της υπόθεσης. Διαπιστώνονται οι εξής διαφορές σε σχέση με το ιταλικό πρωτότυπο: Στο κρητικό ιντερμέδιο: (α) το επεισόδιο αρχίζει από το σημείο που η εικόνα έχει εξαφανιστεί, (β) την εικόνα την έχει αφαιρέσει από τον χριστιανικό ναό ο μάγος Ισμέν, και όχι ο βασιλιάς όπως στο πρωτότυπο, (γ) παραλείπεται η υπόθεση του βασιλιά στο πρωτότυπο ότι η κλοπή μπορεί να οφείλεται σε επέμβαση του χριστιανικού Θεού, υποτιμώντας έτσι την πίστη και τον ζήλο των χριστιανών,⁹ (δ) ο Ισμέν ομολογεί ότι επειδή υποψιάστηκε πως η χριστιανική εικόνα ήταν εκείνη που εξουδετέρωνε τη δύναμη των μαγικών του πράξεων, γι' αυτό και αποφάσισε να την αφαιρέσει από τον χριστιανικό ναό και να την τοποθετήσει στο τζαμί: απορρίπτεται έτσι η ιδέα του πρωτοτύπου ότι μια χριστιανική εικόνα με την τοποθέτησή της σε τζαμί μπορούσε να παράσχει προστασία στους εκπροσώπους εξουσίας του μουσουλμανικού καθεστώτος·
 2. οι στρ. 13-18: η διάδοση και ο αντίκτυπος της βασιλικής διαταγής στον χριστιανικό πληθυσμό (στρ. 13) και σκιαγραφία της Sofronia που εμφανίζεται έπειτα από την εξαπόλυση της απειλής του βασιλιά εναντίον του χριστιανικού πληθυσμού της Ιερουσαλήμ·

9 Ο υπαινιγμός αυτός παραλείπεται και στη διασκευή του Villifranchi· βλ. παρακάτω.

3. η στρ. 20: περιγράφεται η αλλαγή στάσης του βασιλιά έναντι της Sofronia που με την ομορφιά της μαζί και την παράκλησή της να συγκρατήσει εκείνος τον θυμό του τον κάνει να της φερθεί με ήπιο τρόπο· στο κρητικό ιντερμέδιο ο βασιλιάς εμφανίζεται με θυμό συγκρατημένο και θαυμάζει την ομορφιά της Σωφρόνιας μόλις την αντικρίζει και πριν εκείνη του μιλήσει.¹⁰

4. η στρ. 25: περιγράφεται η οργή του βασιλιά στο άκουσμα της ομολογίας της Sofronia και της προσβολής της θρησκείας του από τη νεαρή χριστιανή·

5. οι στρ. 37-42 και 45-48: περιλαμβάνουν περιγραφή της συγκίνησης των παρευρισκόμενων στην επικείμενη εκτέλεση χριστιανών (στρ. 37), περιγραφή της άφιξης της Clorinda (και παρουσίασή της με αναδρομή στο παρελθόν της) και της συγκίνησης της μπροστά στο θέαμα που αντικρίζει (στρ. 38-42), τη βεβαιότητά της πως οι δύο νέοι είναι αθώοι και το αίτημά της προς τους στρατιώτες να καθυστερήσουν την εκτέλεσή τους μέχρις ότου εκείνη μιλήσει στον βασιλιά (στρ. 44-45) και την αρχή της συνομιλίας της με τον βασιλιά (στρ. 46-48)·

6. η στρ. 54: αναφέρεται στην εξορία των δύο νέων μετά τη σωτηρία τους· παραλείπεται αφού δεν θα συμφωνούσε με το αίσιο τέλος της κρητικής διασκευής του επεισοδίου.

Ε. Έχουν προστεθεί οι εξής σκηνές:

1. η πρόταση του βασιλιά, διά στόματος Ισμέν, στη Σωφρόνια να απαρνηθεί την πίστη της (στ. 59-72).¹¹

2. η έκφραση ευγνωμοσύνης των δύο νέων προς τον βασιλιά και την Κλορίντα (στ. 207-212).

Ας δούμε αναλυτικά τα δύο κείμενα:

Α. Τα χωρία του ιταλικού πρωτοτύπου από τα οποία ο Κρητικός ποιητής μεταφράζει σχεδόν κατά λέξη τους στίχους που αποδίδονται σε ευθύ λόγο ενώ παραλείπει τα αφηγηματικά μέρη.

10 Πβ. *Gerusalemme liberata* 2.20,1-4: «A l'onesta baldanza, a l'improviso / folgorar di bellezze altere e sante, / quasi confuso il re, quasi conquiso, / frenò lo sdegno e placò il fer sembiante.» - «Ολίντος και Σωφρόνια», στ. 29-30: «(Βασιλιάς) Μα ποια 'ναι τούτη οπόρχεται; [...] / κοράσιο ομορφύτερο δεν είδα πλια ποτέ μου».

11 Ο Κρητικός ποιητής βάζει τον Ισμέν, έναν εξισλαμισμένο χριστιανό, να μεταφέρει την πρόταση του βασιλιά για να αλλάξει την πίστη της η Σωφρόνια. Επιπλέον, την χριστιανή κόρη παροτρύνουν και οι «γιανίτσαροι», δηλ. επίσης εξισλαμισμένοι χριστιανοί. Σ' αυτούς θα αντιτεθεί η Κλορίντα, η μουσουλμάνα πολεμίστρια, θυγατέρα του χριστιανού βασιλιά των Αιθιοπών (πράγμα που εκείνη δεν γνώριζε), που στο τέλος της ζωής της θα ασπαστεί τη χριστιανική θρησκεία· θα ζητήσει και θα βαπτισθεί από τον σταυροφόρο Tancredi, που κατά τη μονομαχία τους την έχει τραυματίσει θανάσιμα. Σε μια παράλληλη σκηνή στην ερωτική μυθιστορία *Φλώριος και Πλατζια-Φλώρα* (επεισόδιο καταδίκης στην πυρά των δύο νέων με αίσια όμως κατάληξη, στ. 1699-1774:1724-1727, έκδ. Cupane 1995), δίνεται έμφαση από την ηρωίδα στη σταθερή πίστη στον χριστιανισμό.

1. Ο διάλογος ανάμεσα στη Σωφρόνια και τον βασιλιά (στ. 31-54)

i. Οι στ. 31-32 της ομιλίας της Σωφρόνιας έχουν λεκτικές και νοηματικές ομοιότητες με την αντίστοιχη ομιλία της Sofronia στο έπος (2.19,5-8):

«Vengo, signor», gli disse «e 'ntanto l'ira
prego sospenda e 'l tuo popolo affrene:
vengo a scoprierti, e vengo a darti preso
quel reo che cerchi, onde sei tanto offeso.»

Ω τιμημένη βασιλιά, ήλθα να φανερώσω
ποιος έκλεψε το κόνισμα κ' εμάνισέ σε τόσο.
Μα, κάτεχε, τους χριστιανούς τους άλλους να γλυ-
τώσης
κ' εκείνον οπού σόφταιξε μόνον να θανατώσης.

ii. Η ομιλία του βασιλιά στους στ. 35-37 παρουσιάζει λεκτικές και νοηματικές ομοιότητες με την αντίστοιχη ομιλία στο χωρίο 2.21,3-4 του έπους:

«Narra» ei le dice «il tutto: ecco, io commetto
che non s'offenda il popol tuo cristiano.»

Πε μου τον κλέφτη, κορασιά, πε μου και να σκολάσω
τη μάνιτα κι' ως βασιλιάς αληθινά σου τάσσω
κανέναν άλλον από σας δε βλάπτω [...]

iii. Οι στ. 39-41, που περιέχουν την απάντηση της Σωφρόνιας στην προηγούμενη ομιλία του βασιλιά, αντιστοιχούν λεκτικά και νοηματικά στο χωρίο 2.21,5-8:

Ed ella: «Il reo si trova al tuo cospetto;
opra è il furto, signor, di questa mano;
io l'immagine tolsi, io son colei
che tu ricerchi, e me punir tu dei.»

Κάτεχε, βασιλιά, λοιπόν το πως εγώ 'μ' εκείνη
οπού το κόνισμα έκλεψα! Το φταίσιμο πογίνη
δεν έχαμ' άλλος παρά εγώ. Γιαύτος εξεδικιώςου

iv. Η αποστροφή του βασιλιά που ακολουθεί, στους στ. 43-44, αντιστοιχεί λεκτικά στο χωρίο 2.22,7-8:

Poi la richiede: «I' vuo' che tu mi scopra
chi diè consiglio, e chi fu insieme a l'opra.»

Εσύ 'σουνε; και ποιος βουλή σου 'δωκε και βοήθεια;
Πε το, μην κρύψης τίποτες σήμεραν την αλήθεια.

v. Η δίστιχη απάντηση της Σωφρόνιας, στ. 45-46, αντιστοιχεί λεκτικά στο χωρίο 2.23,1-4:

«Non volsi far de la mia gloria altrui
nè pur minima parte:» ella gli dice
«sol di me stessa io consapevol fui,
sol consiglieria, e sola essecutrice.»

Να κάμω δεν ηθέλησα κανένα σύντροφό μου,
μα 'χα βοηθό τα χέρια μου, βοηθό το λογισμό μου.

vi. Από την ομιλία του βασιλιά που ακολουθεί (στ. 47-50), οι στ. 47-49 (πρώτο ημιστίχιο) αντιστοιχούν λεκτικά και νοηματικά στο χωρίο 2.23,5-6:

«Dunque in te sola» ripigliò colui
caderà l'ira mia vendicatrice.»

Ωφου μεγάλη αποκοτιά! Και ποια τυραννισμένη
κρίση οπόχεις σήμεραν να μείνης πλερωμένη
τόση μεγάλην ατυχιά.

και οι στ. 49 (δεύτερο ημιστίχιο)-50 στο χωρίο 2.24,1-2 (ο στ. 1 της στροφής υποδεικνύει το ύφος του βασιλιά):

Qui comincia il tiranno a risdegnarsi;
poi le dimanda: «Ov'hai l'immagine ascosa?»

Μα τι έκαμές το, πε μου,
τον τόπο όπου το 'χωσες γλήγορα αρμήνεψέ μου.

vii. Οι στ. 51-54 της ομιλίας της Σωφρόνιας αντιστοιχούν λεκτικά στο χωρίο 2.24,4-6:

«Non la nascosi,» a lui risponde «io l'arsi,
e l'arderla stimai laudabil cosa:
così almen non potrà più violarsi
per man di miscredenti ingiuriosa.
[...]».

Το κόνισμα δε το 'χωσα, κάτεχε, μα έκαψά το
την ώρα όπου το 'κλεψα· και τούτο έκαμά το,
για να μην το 'βρου οι άπιστοι πλιο να το μαγαρίζου
κι' απάνω του τα χέρια τους δίχως τιμή να γγίζου.

2. Η ομιλία του Ολίντου και η διαμαρτυρία της Σωφρόνιας (στ. 87-116)

i. Ορισμένοι από τους στ. 87-104, όπου περιέχεται η ομιλία του Ολίντου, αποτελούν μετάφραση του χωρίου 2.28,1-7 – 2.29,5-8:

^{2.28} Al re gridò: «Non è, non è già rea
costei del furto, e per follia se 'nvanta.
Non pensò, non ardì, né far potea
donna sola e inesperta opra cotanta.
Come ingannò i custodi? e de la Dea
con qual arti involò l'imagin santa?
Se l' fece, il narri. Io l'ho, signor, furata.»

^{2.29} A me l'onor, la morte a me si deve:
non usurpi costei le pene mie.
Mie son quelle catene, e per me questa
fiamma s'accende, e l'rogo a me s'appresta».

Ω τιμημένε βασιλιά, δεν φταίγει αυτή, δεν φταίγει,
μ' αφώρμισε κι' ωσάν λωλή πως το 'καμε σού λέγει.
Πώς αποκότησε ποτέ γή πώς να κάμη εμπόρει
ένα μεγάλο φταίξιμο ωσάν αυτό μια κόρη;
Γι' ας πη πώς τσι βλεπάτορες εκόμπωσε κ' εμπήκε
στην εκκλησιά σας μόνη της και τέτοιο πράμα εποίκε
γή πώς μπορεί το κόνισμα μόνη τζη να σηκώση
τόσο βαρύ στο νόμον της κι' αλλού να πα το χώση.
Αν το 'καμε, ας το δηγηθή· μα πώς μπορεί ένα ψόμα
να κάμη αλήθεια να γενή με το δικό της στόμα;
Εγώ 'φταιξα· το κόνισμα επήρα μοναχός μου
και μοναχού τον θάνατον, σα μου τυχαίνει, δώσ' μου.
Και τούτη, όπου δεν έφταιξε, μην τήνε κρίνης πλέα,
Μα λύσε τη και πέψε τη σπίτι της, βασιλέα.
Για μένα ας κάψουν οι φωτιές· και τούτη την καδένα,
οπού την κόρη αυτή κρατεί τόσο σφιχτά δεμένα,
βάλε τη στο λαιμό μου εμέ κ' η κόρη μη μου πάρη
το μόρχεται κ' άδικον έν, μουδ' έχω τέτοια χάρη.

ii. Από την αποστροφή της Σωφρόνιας προς τον Ολίντο (στ. 105-116) οι στ. 105-109 και 113-114 παρουσιάζουν λεκτικές και νοηματικές ομοιότητες με το χωρίο 2.30,1-6:

«A che ne vieni, o misero innocente?
qual consiglio o furor ti guida o tira?
Non son io dunque senza te possente
a sostener ciò che d'un uom può l'ira?
Ho petto anch'io, ch'ad una morte crede
di bastar solo, e compagnia non chiede.»

Ποιο ριζικό τόσο κακό σ' ήφερε να ποθάνης
δίχως να φταίξης σήμερα; τι 'ναι, φτωχέ, που κάνεις;
Του βασιλιώς την όργιτα, λογιάζεις, δεν μπορούσι
το στήθος κ' η καημένη μου καρδιά να δυναστούσι
κ' ήρθες να πάρης μερτικό κ' εσύ, να μ' αλαφρώσης
και μετά μένα θάνατο τόσα πρικύ να γνώσης;
Παρακαλώ σε, έτσι άδικοα μη χάσης τη ζωή σου!
δεν φταίγεις και τη νιότη σου την δροσερή λυπήσου.
Αφησ' με μένα, όπου 'φταιξα, μόνη μου να ποθάνω,
(καλά και τούτο φταίσιμο δεν πρέπει να το βάνω).

και οι στ. 115-116 με το χωρίο 2.25,1-2:

Benché né furto è il mio, né ladra i' sono:
giust'è ritor ciò ch'a gran torto è tolto.»

Δίκιό 'ναι το τού πήρασι τινάς να πάρη πάλι
κι' οπού το κρίνει γι' άδικο κάνει αδικιά μεγάλη.

3. Η συμβουλή του Ισμέν στον βασιλιά, στους στ. 121-122, αντιστοιχεί (λεκτικά ο στ. 121) στον λόγο του βασιλιά στο χωρίο 2.32,3-4:

«Credasi» dice «ad ambo; e quella e questi
vinca, e la palma sia qual si conviene.»

στ. 121-122

Ισμέν. Πίστεψε και των δύο τωνε κι' ωσάν τούσε τυχαίνει
κάμε τσι ομάδι 'ς μια φωτιά να μείνουσι καημένοι.

4. Ο διάλογος Ολίντου-Σωφρόνιας (στ. 125-156)

i. Η ομιλία του Ολίντου (στ. 125-128 και 131-146) αποτελεί μετάφραση του χωρίου 2.33,5-8 – 2.35,1-6:

^{2.33,5-8} «Quest'è dunque quel laccio¹² ond'io
sperai
teco accoppiarmi in compagnia di vita?
questo è quel foco ch'io credea ch'i cori
ne dovesse infiammar d'eguali ardori?

Τούτό 'ν' εκείνο το σκοινί λοιπόν, οπού 'χα ολπίδα
πάντα να μας κρατή σφιχτά δεμένους, κορασίδα;
Τούτ' η φωτιά 'ναι το λοιπόν τσ'αγάπης, οπού εθάρρου
πως οι καρδιές μας είχασι καμμιά φορά να πάρου;

^{2.34} Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n'apparecchia iniqua sorte.
Tropo, ah! Ben troppo, ella già noi divise,
ma duramente or ne congiunge in morte.
Piacemi almen, poich'in sì strane guise
morir pur dei, del rogo esser consorte,
se del letto non fui; duolmi il tuo fato,
il mio non già, poich'io ti moro a lato.

Οϊμένα, ο πόθος μ' άμετρος άλλα πώς έτασέ μου
κι' άλλα το πρικοριζικό σήμερον άξιωσε μου!
Μ' απείς δεν ήτον μπορετό τση μοίρας μου να κάμη
συντροφιαστοί να στέκωμε 'ς τούτον τον κόσμο αντάμι,
σκιας οι ψυχές μας το λοιπόν κι' ο θάνατος ομάδι
συντροφιασμένες ας διαβούν σήμερον εις τον Άδη.
Οϊμένα, κορασίδα μου, πολλά πολλά βαρένω
όχι γιατί μέσ' στη φωτιά θάνατο απαντυχένω,
μα γιατί βλέπω πως κ' εσύ, καρδιά μου αγαπημένη,
θε ν' απομείνης σήμερον στην κάμινον καημένη.
Μ' όλον ετούτο, θάνατο πολλά φχαριστημένος
έπαιρνα, ανίσως κ' ήμουν αλλιώς εδώ δεμένος:
τα μάτια μου να συντηρούν τ' αργυροπρόσωπό σου
κι' ομάδι με το στήθος μου να γγίζη το δικό σου,
ν' αναστενάζωμε μαζί, μαζί να βγ' η ψυχή μας
κι' αγκαλιασμένο να γενή κάρβουνο το κορμί μας.

^{2.35,1-6} Ed oh mia sorte avventurosa a pieno!
oh fortunati miei dolci martiri!
s'impetrarò che, giunto seno a seno,
l'anima mia ne la tua bocca io spiri;
e venendo tu meco a un tempo meno,
in me fuor mandi gli ultimi sospiri.»

12 Ο Tasso εδώ εμπνέεται από το τέταρτο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου που περιλαμβάνει τον μύθο του Περσέα: όταν ο ήρωας αντικρίζει την αλυσοδεμένη Ανδρομέδα αναφωνεί: «“O” dixit “non istis digna catenis, / sed quibus inter se cupidi iunguntur amantes”» (4.678-9). Πβ. τη διασκευή του Anguillara, 4.418: «Donna del ferro indegna, che nel braccio / Fuor d'ogni humanità t'annoda, e cinge, / Ma degna ben de l'amoroso laccio, / Che i più fedeli amanti abbraccia, e stringe; / [...]».

ii. Στους στ. 147-156 (πλην των στ. 151-152) της ομιλίας της Σωφρόνιας μεταφράζεται το χωρίο 2.36:

^{2.36} «Amico, altri pensieri, altri lamenti,
per più alta cagione il tempo chiede.
Ché non pensi a tue colpe? e non rammenti
qual Dio prometta a i buoni ampia mercede?
Soffri in suo nome, e fian dolci i tormenti,
e lieto aspira a la superna sede.
Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole
Ch'a sé par che n'inviti e ne console».

Άλλοι μας πρόπουν λογισμοί, φίλε, και κλάηματ' άλλα
τούτην την ώρα να 'χωμε στο στόμα μας μεγάλα.
Τα κρίματά σου το λοιπόν βάλε, φτωχέ, στο νου σου
και ζήτηξε με την καρδιά συμπάθιο του Θεού σου.
'Σ κρίματα να ζητήξωμε συμπάθιο μας τυχαίνει,
γιατί 'ς λίγη ώρα στη φωτιά μένομ' αποθαμένοι.
Κ' εις τ' όνομά Του απόθανε, γιατί ζιμιό γλυκαίνουν,
κάτεχε, τα κριτήρια σου κ' οι πόνοι σου αλαφρένου.
Τον ήλιο 'δές και τσ' ουρανούς πόση ομορφιά βαστούσι,
π', ως φαίνεται σου, κράζουν μας και μας ακαρτερούσι.

5. Η συνομιλία Κλορίντας-βασιλιά (161-206)

i. Η Κλορίντα ζητά από τον βασιλιά να την ενημερώσει για το γεγονός, στους 157-158, με όμοιο τρόπο όπως ρωτά Clorinda έναν γέροντα στο χωρίο 2.48,7-9:

«Deh! dimmi: chi son questi? ed al martoro
qual gli conduce o sorte o colpa loro?»

Ποιοι 'ν' τούτοι οι κακορίζικοι πόχουν εδώ δεμένους
και να τσι κάψουν, σαν θωρώ, τσ' έχουν 'ποφασισμένους;

ii. Από την ομιλία της Κλορίντας προς τον βασιλιά, στ. 183-200, οι στ. 183-189 αποτελούν σχεδόν κατά λέξη μετάφραση του χωρίου 2.49,1-6:

«Nova cosa parer dovrà per certo
che preceda a i servigi il guiderdone;
ma tua bontà m'affida: i' vuo' ch'in merto
del futuro servir que' rei mi done.
In don gli chieggo; e pur, se 'l fallo è incerto,
gli danna inclementissima ragione;

Καινούριο πράμα κι' άτυχο είν' ένας να θελήση,
πρίχου δουλέψη, αντίμεψη του κόπου να ζητήση.
Μα η καλωσύνη σου η πολλή κάνει ν' αποκοτήσω
τσ' ερχάμενής μου δούλεψης πλέρωμα να ζητήσω.
Ω βασιλιά μου, όσο μπορώ, τόσο παρακαλώ σε,
χάρισμα την ζωή τωνε των ταπεινών μού δώσε,
γιατί δεν φταίγει μουδέ είς:

ενώ στους στ. 189-192 (δεύτερο ημιστίχιο) αναλύεται η αποσιώπηση των γεγονότων από την Clorinda στο ιταλικό κείμενο:

ma taccio questo, e taccio i segni espressi
onde argomento l'innocenza in essi.

Τούτη, για να γλυτώση
τους χριστιανούς οχ την φωτιά την σήμερα την τόση,
σού 'πε πως το 'καμε, θαρρώ, και τούτος για να βγάλη
την κόρη από τον θάνατον το 'καμε, λέγει πάλι.

και οι στ. 193-200 αντιστοιχούν στο χωρίο 2.50,5-8 – 2.51:

^{2.50} Fu de le nostre leggi irrivenza
quell'opra far che persuase il mago:
ché non convien ne' nostri tempi a nui
gl'idoli avere, e men gl'idoli altrui.

^{2.51} Dunque suso a Macon recar mi giova
il miracol de l'opra, ed ei la fece
per dimostrar ch'i tempi suoi con nova
religion contaminar non lece.
Faccia Ismeno incantando ogni sua prova,
egli a cui le malie son d'arme in vece;
trattiamo il ferro pur noi cavalieri:
quest' arte è nostra, e 'n questa sol si sperì».

Μ' αν έν και θες να δης καλά το πράμα, σαν τυχαίνει,
θες εύρεις τούτη τη δουλειά πως είναι καμωμένη
από το Μαομέτη μας μόνο, γιατί μανίζει,
στην εκκλησιά μας κόνισμα να 'χωμε δεν ορίζει.
Τούτος ο μάγος μαγικά ας κάνη πάσα ώρα
όσα κι' α θέλη, βασιλιά, μα στη δική μας χώρα
εις την αντρεία και δύναμιν την νίκη να κρατούμε
πως έχομε να κάμωμε, κι' αυτείνη να μιλούμε.

iii. Η απόφαση του βασιλιά, που την ανακοινώνει στην Κλορίντα, στους στ. 201-206:201-202, βασίζεται στο χωρίο 2.52:

^{2.52} Tacque, ciò detto; e 'l re, bench'a pietade
l'irato cor difficilmente pieghi,
pur compiacer la volle; e 'l persuade
ragione, e 'l move autorità di preghi.
«Abbian vita» rispose «e libertade,
e nulla a tanto intercessor si neghi.
Siasi questa o giustizia over perdono,
innocenti gli assolvo, o rei gli dono.»

Γή φταίσι γή δε φταίσινε, Κλορίντα μ' αντρειωμένη,
γι' αγάπη σου ας γλυτώσουνε κι' ας είν' συμπαθημένοι.

Β. Τα χωρία των ομιλιών και των αφηγηματικών μερών του 2ου άσματος του έπους που τροποποιούνται στο ιντερμέδιο:

1. Η ομιλία του βασιλιά στο έπος μετατρέπεται σε διαλογική ρήση ανάμεσα στον βασιλιά και τον Ισμέν στο κρητικό ιντερμέδιο. Οι στ. 5-16 από τον λόγο του Ισμέν βασίζονται στο χωρίο 2.11,7-8 – 2.12:

^{2.11,7-8} «Morrà», dicea «non andrà l'ira a voto,
ne la strage comune il ladro ignoto.

^{2.12} Pur che 'l reo non si salvi, il giusto pera
e l'innocente; ma qual giusto io dico?
è colpevol ciascun, nè in loro schiera
uom fu giamai del nostro nome amico.
S'anima v'è nel novo error sincera,
basti a novella pena un fallo antico.
Su su, fedeli miei, su via prendete
le fiamme e'l ferro, ardete ed uccidete».

Δίκιό 'ναι να τους κόψωμε κι' ουδ' ένας ν' απομείνη
πλια ζωντανός, ω βασιλιά, γιατί θωρώ κ' εκείνοι
πως είναι εχθροί μας όλοι τως κι' όλοι τως πεθυμούσι
γή σκοτωμένους άπονα γή σκλάβους να μας δούσι.
Και λίγη βάνω διαφορά 'πό τούτους ώς τους άλλους
οπού 'ρθανε τσι τόπους μας, έτσι πολλά μεγάλους
πολέμους μας εδώσανε· μα πώς ποτέ μπορούσι
να κάμουνι παρά κι' αυτοί πάντα να πεθυμούσι
τον θάνατόν μας ολονών, αν έν και με τσ' οχθρούς μας
μια πίστη είναι, βασιλιά, κι' εις τούτους τους δικούς μας
τόπους σα σκλάβοι βρίσκονται κ' εις λευθεριά να μπούσι
από τους άλλους χριστιανούς μονάχας καρτερούσι;

2. Η Κλορίντα συστήνεται στον βασιλιά και συνομιλεί μαζί του:
 οι στ. 161-166:161-162 και 164-165 της συνομιλίας τους βασίζονται
 στα χωρία 2.46-48 από όπου αξιοποιούνται στίχοι σε ευθύ λόγο:

^{2.46,2-3} [...] e qui, signor, ne vegno
 per ritrovarmi teco [...]

Ω βασιλιά μου αξιώτατε, την υψηλότητά σου
 χίλια καλώς την ήρηνκα μ' όλην την συντροφιά σου.
 (Κλορίντα, στ. 161-162)

^{2.47,5-6} Or che s'è la tua spada a me congiunta,
 d'ogni timor m'affidi e mi console:

καλώς την, όπου με κρατεί σε θάρρος και σ' ολπίδα
 με την αντρειά τζη την πολλή τσ' οχθρούς μου να νικήση
 (Βασιλιάς, στ. 164-165)

Γ. Τα αφηγηματικά μέρη του 2ου άσματος του έπους που μετατρέπονται σε μονό-
 λογο και διάλογο στο ιντερμέδιο:

1. Η θανατική καταδίκη της Σωφρόνιας: στους στ. 55-56 (εντολή του βασιλιά
 προς τους στρατηγούς) καθώς και στις διδασκαλίες μετά τους στ. 58 και 76
 αναπλάθεται το χωρίο 2.26:

*Presa è la bella donna, e'n crudelito
 il re la danna entr'un incendio a morte.
 Già 'l velo e 'l casto manto a lei rapito,
 stringon le molli braccia aspre ritorte.*

Βασ. Ω στρατηγοί μου, ογλήγορα πιάστε τη κάψετέ τη!
 φωτιά μεγάλη ανάψετε και απάνω βάλετέ τη.

Διδασκαλίες:

Εις τούτο πιάνουνσι τη Σωφρόνια δυο γιανίτσαροι και
 οι άλλοι πάσι για τα ξύλα' [...]

Τότες σκάφτουσι και βάνουνσι την τράβα και της βγάνουνσι
 το φόρεμά της και τήνε δένουν στην τράβα πιστάγκωνα
 και βάνουνσι τριγύρου τα ξύλα. [...]

2. Η άφιξη του Ολίντου: στους στ. 77-86 (ομιλία του Ολίντου) μετατρέπεται
 το αφηγηματικό χωρίο 2.27:

*Divulgossi il gran caso, e quivi tratto
 già 'l popol s'era: Olindo anco v'accorse.
 Dubbia era la persona e certo il fatto;
 venia, che fosse la sua donna in forse.
 Come la bella prigionera in atto
 non pur di rea, ma di dannata ei scorse,
 come i ministri al duro ufficio intenti
 vide, precipitoso urtò le genti.*

Καθώς εδώ σιμά 'κουσα από 'ναν Τούρκο τώρα,
 μια κορασιά θα κάψουσι χριστιανή στη χώρα
 τούτη, γιατί ωμολόγησε του βασιλιά απατή τζη
 πως έκλεψε το κόνισμα· κ' η λύπη η εδική τζη
 μ' έφερε εδώ με κλάματα να ιδώ ποια κόρη είν' κείνη.
 Μα την αλήθεια, έν την εδώ! το πρόσωπό τζη κλίνει
 χάμαι στη γη και δεν μπορώ να τη γνωρίσω. Οϊμένα!
 κ' είντα θωρούν τα μάτια μου τα πολυπικραμένα;

3. Η νέα διαταγή του βασιλιά: οι στ. 123-124, η διαταγή του βασιλιά προς τους στρατηγούς του, καθώς και η ακόλουθη διδασκαλία βασίζονται στο αφηγηματικό χωρίο 2.32,5-8:

Indi accenna a i sergenti, i quai son presti
a legar il garzon di lor catene.
Sono ambo stretti al palo stesso; e volto
è il tergo al tergo, e 'l volto ascoso al volto.

Τούτό 'ναι δίκιο να γενή. Ω στρατηγοί μου, ομάδι
τσι πέφετε συντροφιαστούς να πάσι εις τον Άδη.

Τότες πιάνουσι τον Ολίντο και τότε δένουν στην ίδια
τράβα πιστάγκωνα με τη Σωφρόνια [...]

4. Η πληροφόρηση της Κλορίντας για το περιστατικό: η έκφραση συμπόνοιας της Κλορίντας στον στ. 157 βασίζεται στο αφηγηματικό χωρίο 2.43,1-4:

*Clorinda intenerissi, e si condolse
d'ambidue loro e lagrimonne alquanto.
Pur maggior sente il duol per chi non duolse,
più la move il silenzio e meno il pianto.*

Ποιοι 'ν' τούτοι οι καχορίζικοι πόχουν εδώ δεμένους

και η πίστη της στην αθωότητα των δύο νέων, στ. 189, βασίζεται στο αφηγηματικό χωρίο 2.44,3-4:

e imaginò ben tosto
ch'egualmente innocenti eran que' due.

γιατί δεν φταίγει μωδέ είς:

5. Η σωτηρία και η ένωση των δύο νέων: στους στ. 213-221 μετατρέπεται σε διάλογο η αφηγηματική στροφή 2.53:

Così furon disciolti. Aventuroso
ben veramente fu d'Olindo il fato,
ch'atto poté mostrar che 'n generoso
petto al fine ha d'amore amor destato.
Va dal rogo a le nozze; ed è già sposo
fatto di reo, non pur d'amante amato.
Volse con lei morire: ella non schiva,
poi che seco non muor, che seco viva.

Ολ. Κόρη μου, την αγάπη μου σου 'χα ως εδά χωσμένη,
μα, κρίνω, σήμερα καλά την έχεις γνωρισμένη.
Κι' αν είναι κι' είναι μπιστευτή κι' άμετρη, μην αφήσης,
παρά για ταίρι σου πιστό κι' άξιο να με ζητήσης.
Σωφρ. Ολίντο, την αγάπην σου γνωρίζω τη μεγάλη
κι' όσο μπορώ σε φχαριστώ, γιατί, θωρώ, καμμιιά άλλη
τόσο πιστή δε βρίσκεται και γι' ακριβό μου ταίρι
σε θέλω και γι' αφέντη μου και πιάσε με οχ το χέρι,
συντροφιασμένοι σπίτι μας να πάμε, σαν τυχαίνει.

Όπως καταδεικνύεται, από τους 224 συνολικά στίχους του ιντερμεδίου, ενενήντα οκτώ στίχοι αποτελούν μετάφραση χωρίων του δεύτερου άσματος του ιταλικού έπους, ενώ τριάντα επτά στίχοι φαίνεται ότι αποδίδουν αφηγηματικά χωρία ή τροποποιούν ομιλίες του έπους, ενώ εντοπίζονται και πρόσθετα στοιχεία τα οποία δεν βασίζονται στον Tasso. Όμοια έχει αξιοποιηθεί το επεισόδιο του Olindo και της Sofronia από τους διασκευαστές Giovanni Villifranchi και Tobia de Ferrari. Στη συνέχεια, η παρουσίαση των ιταλικών αυτών διασκευών θα επιτρέψει να φανεί σαφέστερα η σχέση του ελληνικού

κειμένου με το έπος, εάν ο Κρητικός ποιητής συνέθεσε το ιντερμέδιο βασιζόμενος απευθείας στο έπος και ανεξάρτητα από τις διασκευές, ή εάν αξιοποίησε τα κείμενα των ομοτέχνων του παράλληλα με το κείμενο του κοινού λογοτεχνικού τους προδρόμου.

II. Οι ιταλικές διασκευές

Όπως ήδη αναφέραμε, τρεις είναι οι γνωστές έντυπες ιταλικές διασκευές του τασσιανού επεισοδίου της Sofronia και του Olindo στις αρχές του 17ου αιώνα: η διασκευή του Giovanni Villifranchi *La Sofronia* (favola scenica, Βενετία 1603), η διασκευή του Tobia de Ferrari *Sofronia* (3 ιντερμέδια, Βενετία 1615) και η τραγικωμωδία του G. A. Gessani *La Sofronia* (Νάπολη/Τορίνο 1616). Οι δύο πρώτοι συγγραφείς συνθέτουν το κείμενό τους παραθέτοντας κατά μέγιστο μέρος αυτούσιους στίχους από το έπος του Tasso – μάλιστα στον Villifranchi τα αυτούσια χωρία του προτύπου τοποθετούνται εντός εισαγωγικών για να διακρίνονται από τη σύνθεση του διασκευαστή. Ενώ ο Gessani ενσωματώνει στο κείμενό του στίχους όχι μόνο από το έπος αλλά και από άλλα κείμενα του Tasso καθώς και από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, δημιουργώντας έτσι ένα εντελώς διαφορετικό έργο από αυτό των άλλων δύο διασκευαστών. Η προσήλωση των δύο πρώτων διασκευαστών στο τασσιανό πρότυπο αποτυπώνεται καταρχήν στα προοίμια των εκδόσεων των έργων τους (αντίστοιχο σημείωμα δεν περιλαμβάνεται στην έκδοση του Gessani). Ας εξετάσουμε στη συνέχεια αναλυτικά τα δύο κείμενα.

A. GIOVANNI VILLIFRANCHI, *LA SOFRONIA* (BENETIA 1603)

α. Χαρακτηριστικά της διασκευής και συγκριτική εξέτασή της με το τασσιανό πρότυπο

Η διασκευή του Villifranchi, όπως είπαμε προγουμένως, έχει ήδη αναφερθεί σε μελέτες που διερευνούν τις πηγές των κρητικών ιντερμεδίων, πέρα όμως από την απλή επισήμανση του κοινού θέματος δεν έχει έως τώρα προσεχτεί μια στενότερη σχέση ανάμεσα στη διασκευή αυτή και το κρητικό κείμενο.¹³ Μια λεπτομερέστερη εξέταση όμως της ιταλικής διασκευής μπορεί να διαφωτίσει το ζήτημα των πηγών του κρητικού κειμένου. Ο Villifranchi υφαίνει το κείμενό του αντλώντας βασικά θεματικά στοιχεία από το συγκεκριμένο επεισόδιο, συμπλέκοντάς τα με στοιχεία της δικής του ποιητικής έμπνευσης. Παραθέτει αυτούσια τα χωρία εκείνα που παίρνει από το επικό πρότυπο, διακρίνοντάς τα από το δικό του υλικό με εισαγωγικά. Το έργο του, που δεν χωρίζεται σε πράξεις, αλλά έχει ενιαίο κείμενο, χαρακτηρίζεται *favola scenica*, προοριζόταν

13 Η R. Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 11, σημ. 12 γράφει: «Η “Sofronia” [του Villifranchi] παρουσιάζει ενδιαφέρουσες ομοιότητες πλοκής με το κρητικό ιντερμέδιο του ίδιου θέματος. Πουθενά όμως δεν διαπίστωσα ένδειξη άμεσης επίδρασης του Villifranchi απάνω στον Κρητικό»· βλ. επίσης, Pecoraro, «Contributo allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 401-402, σημ. 57.

δηλ. να παρασταθεί στη σκηνή. Τα πρόσωπα που παρουσιάζονται είναι ο βασιλιάς της Ιερουσαλήμ Aladino, η Sofronia και ο Olindo, η Clorinda και ένας στρατιωτικός.

Ακολουθεί την πλοκή του επικού προτύπου και προσαρμόζει το κείμενο στη δική του σύνθεση προβαίνοντας στις εξής τροποποιήσεις:

- α) μεταφέρει अपαράλλακτους τους στίχους που αποδίδονται σε ευθύ λόγο στο τασσιανό πρότυπο, παραλείποντας τα αφηγηματικά μέρη των στροφών 2.11-12 (και εν μέρει 2.13), 19-24, 28-30, 31-36, 43, 45-52.
- β) μετατρέπει σε θεατρικό διάλογο τις αφηγηματικές στροφές 2.25-26 (θανατική καταδίκη της Sofronia), 27 (άφιξη του Olindo), 31-32 (συνομιλία της Sofronia και του Olindo και απόφαση του βασιλιά να τιμωρηθούν και οι δύο νέοι), 53 (σωτηρία και ένωση των δύο νέων), 54-55 (η διαταγή για την εξορία).
- γ) τροποποιεί την αφήγηση των στροφών 2.1-12 (συνοψίζει σε μονόλογο του βασιλιά τα στοιχεία που δίνονται στις συγκεκριμένες στροφές), 17 (η περιγραφή της Sofronia παραφράζεται και μετατρέπεται σε μονόλογο-έκφραση σκέψεων από την ηρωίδα), 43-45 (την Clorinda ενημερώνει για το περιστατικό ένας στρατιωτικός).
- δ) παραλείπει τις στροφές 2.14-18 και 38-42.
- ε) προσθέτει τις εξής σκηνές: 1. την πρόταση του βασιλιά στη Sofronia να απαρνηθεί την πίστη της¹⁴ –σκηνή που πρέπει να υπαγορεύτηκε από το γεγονός ότι ο Villifranchi ήταν κληρικός, και η Sofronia μετατρέπεται έτσι σε χριστιανή μάρτυρα– και 2. την έκφραση ευγνωμοσύνης των δύο νέων προς τον βασιλιά και την Clorinda. Τέλος, η διαταγή του βασιλιά να εξοριστούν οι δύο χριστιανοί δεν σκιάζει την αίσια έκβαση της περιπέτειάς τους, αφού εγκαταλείπουν την Παλαιστίνη έτοιμοι να τεθούν και αυτοί στο πλευρό των σταυροφόρων και στον ιερό αγώνα για την ανάκτηση της Ιερουσαλήμ.

β. Συγκριτική εξέταση της διασκευής του Villifranchi με το κρητικό ιντερμέδιο

Ανάμεσα στο κρητικό ιντερμέδιο και τη διασκευή του Villifranchi διαπιστώνονται οι ακόλουθες ομοιότητες:

1. η πρόταση του βασιλιά προς τη Σωφρόνια να ασπαστεί τη μουσουλμανική θρησκεία. Ωστόσο, στον Villifranchi ο βασιλιάς Aladino προτείνει στη Sofronia να αλλαξοπιστήσει προτού εκείνη ομολογήσει, όταν δεν διατρέχει ακόμη κανέναν κίνδυνο. Στο ιντερμέδιο η πρόταση γίνεται από τον βασιλιά διά στόματος Ισμέν όταν η Σωφρόνια έχει ήδη ομολογήσει και βρίσκεται προ του μαρτυρίου της. Και μάλι-

14 Την ίδια χρονιά που κυκλοφόρησε η Sofronia του Villifranchi εκδόθηκε στη Φλωρεντία μετάφραση του Κορανίου, με σχόλια ως προς την πλάνη των αλλοθρήσκων: Angelo Pientini, *Alcorano riprovato, dove si mostra la falsità della setta Macomettana*, Fiorenza 1603 in 4, βλ. στο N. F. Haym, *Biblioteca italiana*, τ. 1, σ. 174 αρ. 4. Δύο χρόνια νωρίτερα είχε εκδοθεί επίσης κείμενο σχετικά με τη μουσουλμανική θρησκεία: *Discorso di Gioseppe Rosaccio dell'origine della Setta Mahomettana*, Roma 1601 in 8· βλ. Haym, ό.π., σ. 174 αρ. 7.

στα, την πρόταση μεταφέρει ένας νεκρομάντης (ο Ισμέν) – εκπρόσωπος του Κακού (αλλά και ο βασιλιάς της κρητικής διασκευής εμφανίζεται –σε αντίθεση με το τασσιανό πρότυπο– εξ αρχής αποστασιοποιημένος από τη Σωφρόνια και με συγκρατημένο θυμό). Ο Κρητικός ποιητής προσφυώς επιλέγει το σημείο αυτό ώστε να τονιστεί η ευσέβεια και κυρίως η ακλόνητη πίστη της ηρωίδας. Η σκηνή αυτή, όπως σημειώσαμε προηγουμένως, δεν υπάρχει στον Tasso και πρέπει να θεωρήσουμε βέβαιο ότι ο Κρητικός ποιητής την άντλησε από τον Villifranchi, αποκλείοντας την υπόθεση να πρόκειται για σύμπτωση.

2. η διαταγή του βασιλιά να θανατωθεί η Σωφρόνια: και στα δύο κείμενα η αφήγηση του Tasso μετατρέπεται σε ευθύ λόγο.
3. η άφιξη του Olindo/Ολίντου στη σκηνή: και στα δύο κείμενα η αφήγηση του Tasso μετατρέπεται σε μονόλογο του πρωταγωνιστή.
4. η διαταγή του βασιλιά να θανατωθούν οι δύο νέοι: και τα δύο κείμενα βασίζονται στο ίδιο χωρίο του Tasso και παραθέτουν τα λόγια του βασιλιά σε ευθύ λόγο.
5. η πληροφόρηση της Clorinda/Κλορίντας για το περιστατικό: και στα δύο κείμενα βασίζονται στο έπος του Tasso στο σημείο αυτό. Στον Villifranchi η πολεμίστρια μαθαίνει τις λεπτομέρειες από έναν στρατιωτικό, ενώ στο ιντερμέδιο από τον ίδιο τον βασιλιά.
6. η απόφαση του βασιλιά για την απελευθέρωση των δύο νέων: και στα δύο κείμενα παρατίθεται το ίδιο χωρίο του Tasso, αυτούσιο στον Villifranchi, σε ελεύθερη απόδοση από τον Κρητικό ποιητή. ένας στίχος της ομιλίας του βασιλιά στο ιντερμέδιο αντιστοιχεί σε ανάλογο στίχο του Villifranchi, στίχος που δεν απαντά στον Tasso.
7. η έκφραση ευγνωμοσύνης των δύο νέων προς την Clorinda/Κλορίντα και τον βασιλιά: παρόμοια σκηνή δεν υπάρχει στον Tasso.
8. και τα δύο κείμενα κλείνουν με διάλογο ανάμεσα στον Olindo/Ολίντο και τη Σωφρόνια. ωστόσο στον Villifranchi ο Olindo επιμένει να τονίζει την επίγεια ευτυχία του, πράγμα για το οποίο δέχεται την επίπληξη της Sofronia, ενώ στο ιντερμέδιο δεν δίνεται τόση έμφαση στην επίδραση του θεού Έρωτα. αντίθετα, τονίζεται ότι η Σωφρόνια ανταμείβεται τελικά από τον Θεό για την πίστη και την ευσέβειά της προς Αυτόν.

Οι ομοιότητες ανάμεσα στην ιταλική διασκευή και το κρητικό ιντερμέδιο δείχνουν ότι ο Κρητικός ποιητής είχε στη διάθεσή του και χρησιμοποίησε το κείμενο της διασκευής του Villifranchi και μέσα από τη μελέτη του μπορούμε να διακρίνουμε καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησε η έμπνευση του Κρητικού. Το θέμα της πρωτοτυπίας του πρέπει να συναρτηθεί επομένως με τη συγκεκριμένη διασκευή που είναι και η πρωμότερη του τασσιανού επεισοδίου.

Ακολουθούν σε παράλληλη παράθεση τα χωρία της ιταλικής και της κρητικής διασκευής που παρουσιάζουν αντιστοιχίες.

1. Η πρόταση του βασιλιά προς τη Σωφρονία να ασπαστεί το Ισλάμ

Τη σκηνή αυτή, που δεν υπάρχει στον Tasso, ο Κρητικός ποιητής την εμπνέεται από τον Ιταλό διασκευαστή, ωστόσο δεν παρατηρείται λεκτική αντιστοιχία ανάμεσα στα κείμενα:

Aladino
Fuggitiva Donzella incolta, e sola,
Seguace ancor de la non grata setta
Ove cerchi fuggir? e dove pensi
Schivar de l'ira mia l'aspro flagello?
Vieni tu lagrimosa à chieder pace
Ne la comune à tuoi guerra crudele?
Ben può la tua beltà più che mortale
Da me dolce impetrar caro perdono,
Far, ch'io deponga quell'armata voglia,
Che partorisce in me voglie omicide.
Se questo ottener brami, or sia negletta.
Da te la legge, che seguir tu suoli,
Da gl'altri appresa per antica usanza.
E vieni in grembo di sicura fede,
E reverente in nostro Nume adora.
Questo nel'ira mia trovar sol puoi,
Questo sol ti può dare acceso Rege,
Acceso d'ira giusta, e questo solo
Al tuo bello, al tuo vago, al mio diletto
Concede il foco di mie furie ardenti.
(σ. 12)

Ισμέν
Κόρη, ανισώς και πεθυμάς να φύγης την οργή μας
άφησ' την πίστη οπού κρατείς και πάσ' την εδική
μας.
Προσκύνησε το Μεσμέτ και το Χριστό αρνήσου,
να μην καγή, κακόμοιρη, σήμερον το κορμί σου.
Τούτο τ' ορίζει ο βασιλιάς και τάσσει να σε βάλη
μέσ' στο σαράγιο το ζιμιό, να 'χης χαρά μεγάλη.
Γιαννίτσαροι. Ναι, κάμε το, τη νιότη σου τη δρο-
σερή λυπήσου.
Πες το αλλαλλά, πες τ' αλλαλλά μ' όλην την όρεξή
σου.
(στ. 59-64)

2. Η διαταγή του βασιλιά να θανατωθεί η Σωφρονία

Και τα δύο κείμενα μετατρέπουν σε ευθύ λόγο την αφήγηση του έπους (G.l. 2.25-26) και παρατηρούνται λεκτικές αντιστοιχίες:

Aladino. *Ahi*, che piu indugio a disfogar quell'ira,
Che nel mio petto è nata, e piu s'avanza
A l'audacia di questa, non curante
La mia pietà ver lei, dispregiatrice
De le minacie mie rigide, altere?
Sù, sù ministri miei, sergenti fidi¹⁵
Avvincete costei, su questa Piazza
Tosto formate un Rogo, al palo stretta
Denudate le membra, *il foco incenda*,
E 'n ceneri converta il corpo adusto. (πβ. στ. 72)

(σ. 18 [ακολουθεί μετά την ομιλία της Sofronia,
Gerusalemme liberata 2.24,3 - 25,2])

στ. 47-50
Βασιλιάς. *Ωφον* μεγάλη *αποκοτιά!* και ποια τυραννισμένη
κρίση οπόχεις σήμερον να μείνης πλερωμένη
τόση μεγάλην ατυχιά! Μα τι έκαμές το, πε μου,
τον τόπον οπού το 'χώσες γλήγορα αρμήνεψέ μου.
στ. 55-58 (μετά την ομιλία της Σωφρόνιας, Tasso
2.24,3-8)
Βασιλιάς. *Ω* στρατηγοί μου, *ογλήγορα* πιάστε τη κάψετε
τη!
φωτιά μεγάλη *ανάψετε* και απάνω βάλετέ τη.
Ισμέν. Ξύλα γλακάτε πάρετε ξερά όσο μπορείτε
και μια να την εδέσετε τράβα και μην αργήτε.
στ. 72
Σωφ. σου παραδίνω κι' ας γενή κάρβουνο το κορμί μου.

15 Πβ. στον Tasso τη διαταγή του βασιλιά να καταστραφεί διά πυρός και σιδήρου η χριστιανική κοι-
νότητα, G.l. 2.12,7-8: «Su su, fedeli miei, su via prendete / le fiamme e'l ferro, ardetate e uccidete».

3. Η άφιξη του Ολίντου

Και οι δύο ποιητές μετατρέπουν σε ευθύ λόγο την αφήγηση του έπους (G.l. 2.27), και παρατηρούνται λεκτικές αντιστοιχίες. Μάλιστα, ενώ στον Tasso ο Olindo αναφέρεται ότι μεταβαίνει εκεί γιατί φοβάται μήπως πρόκειται για την κόρη που αγαπά, στην ιταλική διασκευή όπως και στο κρητικό ιντερμέδιο κάτι τέτοιο δεν αναφέρεται. Επιπλέον, και στη διασκευή και στο ιντερμέδιο η ομιλία του Olindo συνεχίζεται με μετάφραση στίχων του Tasso, G.l. 2.28-29:

Qual volatrice fama, aspra guerriera
L' orecchia de' Christian, lasso, percote?
E toglie me da le querele antiche,
E da gl'eterni pianti, in cui nutrisco
La vita mia solo al morire avvezza?
E mi trasporta a la real magione
Da la mia solitudine beata,
Ov'io contemplo in Ideal Christallo
Quella beltà, che si rinchiude, e serra
In mura ingrate, e del suo bello avare,
E far quest'occhi miei vedovi, e fanno,
Ch'io me ne viva ogn'or romito amante;
Qual volatrice fama ora mi mena
A la Reggia del Barbaro Tiranno
Sol per veder la Verginella audace,
Che per tor via da noi l'aspro flagello
Vibra sopra di se la sferza acerba,
E 'l glorioso furto a se rivolge.
Ma, lassa, questa fama a me dolente
Insieme con l'orecchia il cor percote,
E non so qual timor nel sen mi sveglia.
Odo il tumulto, e già le turbe veggio,
S'alza la fiamma, e 'l fumo al Ciel Torreggia,
Il Palo miro, et i ministri fieri,
La vaga denudata Verginella.
Ahi lumi. Ahi core. Ahi mia Sofronia bella.
(σ. 19)

(η ομιλία συνεχίζεται με παράθεση αυτού-
σιων στίχων του Tasso, 2.28-29)

Ολίντος. Καθώς εδώ σιμά 'κουσα από 'ναν Τούρκο
τώρα,
μια κορασιά θα κάψουνσι χριστιανή στη χώρα
τούτη, γιατί ωμολόγησε τον βασιλιά απατή τζη
πως έκλεψε το κόνισμα· κ' η λύπη η ειδική τζη
μ' έφερε εδώ με κλάματα να ιδώ ποια κόρη είν' κείνη.
Μα την αλήθεια, έν την εδώ! το πρόσωπό τζη κλίνει
χάμαι στη γη και δεν μπορώ να τη γνωρίσω. Οϊμένα!
κ' είντα θωρούν τα μάτια μου τα πολυπικραμένα;
Σωφρόνια, Σωφρόνια, οϊμέ, Σωφρόνιά μου!
ποιο ριζικό μέσ' στη φωτιά σ' ήφερε, αμίρισσά μου;
(στ. 77-79)

(η ομιλία συνεχίζεται με μετάφραση στίχων του Tasso,
2.28-29)

4. Νέα διαταγή του βασιλιά για τη θανάτωση και των δύο νέων

Στον Villifranchi ο βασιλιάς προσπαθεί να μην παραπλανηθεί από την αντιπαράθεση των δύο νέων και αποφασίζει την τιμωρία τους, δίνοντας εντολή να οδηγηθούν αμφοτέρωι στην πυρά.

Aladino. Tosto da voi si taccia, et habbian fine
L'alte contese vostre: Imprese strane.
»Ove la morte al vincitor si pone
»In premio, il mal del vinto è la salute.
Cosi resto deluso?
O nobile tenzone, o gara illustre?
O vincitrici lingue. Ecco benigna
Sentenza sopra voi cortese cade.
»Credasi, dico, ad ambo, e quella, e questi
»Vinca, e la palma sia qual si conviene:
[...]
Su ministri, e sergenti, or siate presti
A legare il fellon di sue catene
Siano ambo stretti al palo stesso, e volto
Sia 'l tergo al tergo, e 'l volto ascoso al volto,
Componete d'intorno il Rogo omai
Presto le fiamme il mantice v'inciti,
Et io me ne starò da questa parte.
(σ. 23-24)

Βασιλιάς. Ισμέν, ετούτοι ήρθασι ζιμιό να μας
κομπώσου,
μα τάσσω τους και των δυονών να μη μου τη γλυ-
τώσου.
Ισμέν. Πίστεψε και των δυό τωνε κι' ωσάν τούσε
τυχαίνει
κάμε τσι ομάδι 'ς μια φωτιά να μείνουσι καημένοι.
Βασ. Τούτό 'ναι δίκιο να γενή. Ω στρατηγοί μου,
ομάδι
τσι πέψετε συντροφιαστούς να πάσι εις τον Άδη.

Τότες πιάνουσι τον Ολίντο και τότε δένουν στην
ίδια
τράβα πιστάγκωνα με τη Σωφρόνια [...]

(στ. 119-124 και διδασκαλία [οι στίχοι, εκτός από
τον στ. 121, δεν βασίζονται στον Tasso])

5. Η άφιξη της Κλορίντας, που πληροφορείται το περιστατικό

Και ο Villifranchi και ο Κρητικός ποιητής χρησιμοποιούν την ομιλία της Clorinda του έπους, ενώ νοηματική αντιστοιχία παρατηρείται στον λόγο του βασιλιά. Πβ. τους στ. 157-182, που δεν βασίζονται στον Tasso, με το αντίστοιχο χωρίο στην ιταλική δια-
σκευή:

Clorinda
[...]
Ma che fiero spettacolo s'appresta
A danno di costoro? Amico ascolta.
»Deh dimmi, chi son questi? et al martore
»Qual gli conduce, ò sorte, ò colpa loro?

Sergente¹⁶
Per consiglio d'un Mago aveva il Rege
Rapita là dal Tempio de i Christiani
L'immagine di lei, [...]
[...]

Κλορίντα. Ποιοι 'ν' τούτοι οι κακορίζικοι πόχουν εδώ
δεμένους
Και να τσι κάψουν σα θωρώ, τσ' έχουν 'ποφασισμένους;
[...]
Βασ. [...]
Κλορίντα θυγατέρα μου, τούτ' είναι που μοπήρα
το κόνισμα οπόχασα· κ' η εδική τως μοίρα
τσ' έκαμε να 'ρθουσι κ' οι δυο να μου το φανερώσουν,
για να μπορούν το κρίμα τως σαν πρέπει να πλερώσουν.
Τούτ' η γυναίκα ήρθε ομπρός μ' αποκοτιά μεγάλη
και πως το πήρε μόνη τζη μου 'πε· και τούτος πάλι,
σαν ήρθε κ' είδε την εδώ, μου φώνιαξε: «δεν φταίγει,

16 Στο κρητικό ιντερμέδιο και ο Ολίντος πληροφορείται από έναν Τούρκο την καταδίκη της χριστιανής κόρης: «Καθώς εδώ σιμά 'κουσα από 'ναν Τούρκο τώρα, [...]

Gia son vicini a morte. Ecco negletta
Ne le bellezze sue *la Verginella*,
S'accusa rea del furto, e si prepara
Ne le fiamme la morte; A lei succede
Il Giovanetto, e la fanciulla escusa,
E se condanna, e ingenerosa lite
Son stati qui gran pezzo, il Rege al fine
Ambo condanna a si spietata morte.
(σ. 28-29)

μ' αφώρμισε κι' ωσάν λωλή πως το 'καμε σου λέγει,
το πράμα που 'χα κάμει εγώ, πως το 'καμε αυτείνην». *Κι' ωσά μεγάλο να 'χασι, κρίνω, σ' αληθοσύνη,*
χάρισμα να ζητήξουνσι, μια ώρα εφωνιάζα
καθένας τους πως το 'καμε και δικαιοσύνη εκράζα.
Πούρι των δυό τωνε εγώ επίστεψα κι' ομάδι
με τα κριτήρια της φωτιάς συντροφιαστούς στον Άδη,
ς καθώς θωρείς, εβάλθηκα τώρα να τούσε πέψω
και με το ξόμπλι ετουτουνών τους άλλους να φρονέψω.
(στ. 157-182)

6. Η απελευθέρωση των δύο νέων

Και οι δύο ποιητές αξιοποιούν ομιλία του βασιλιά στο έπος (2.52,5-8). Η εντολή του βασιλιά –που δεν απαντά στο έπος– σε ευθύ λόγο, είναι όμοια και στα δύο κείμενα:

σ. 31 – παράθεση στροφής 2.52,5-8:

Aladino. »Habbia vita, habbian vita, e
libertade
»E nulla a tanto intercessor si neghi;
»Siatì questa ò giustizia, over perdono,
»Innocenti gl'assolvo, e rei gli dono.
Και η ομιλία συνεχίζεται με στίχους του
Villifranchi:
Discioglieteli dunque, e le lor vesti
Ponetegl' ora indosso;
[...]

στ. 201-204 – μετάφραση στροφής 2.52,5-8:

Βασ. Γή φταίσι γή δε φταΐσινε, Κλορίντα μ' αντρειω-
μένη,
γι' αγάπη σου ας γλυτώσουνε κι' ας είν' συμπαθημένοι.
Πως είμαι κρατημένος σου καλώτατα γνωρίζεις
κ' εις πράγμα μεγαλύτερο κάτεχε να μ' ορίζης.
Και η ομιλία συνεχίζεται με στίχους του Κρητικού ποι-
ητή:
στ. 205
Βασ. Σύρτε λοιπόν, στρατιώτες μου, γλήγορα λύσετέ
τους
[...]

7. Οι ευχαριστίες των δύο νέων προς τον βασιλιά και την Κλορίντα (η σκηνή δεν υπάρχει στον Tasso)

Ανάμεσα στη διασκευή και το ιντερμέδιο παρατηρούνται λεκτικές και νοηματικές ομοι-
ότητες:

σ. 32
Olindo. *Gloriosa* Guerriera, in cui benigno
Affetto alberga, e voglia non crudele,
Ambo noi reverente, in terra chini
A te ponianci humili
Alata voce mia vola a le stelle,
E prendi quella in vece di parole,
Le grazie sian di lor bella Corona
Che cinga in vaga pompa il crine altero
Di questa illustre Arciera, Arciera illustre

στ. 207-212
Βασ. *Τα πόδια της εξακουστής Κλορίντας, σαν τυχαίνει,*
αμέτε να φιλήσετε, γιατί 'στε γλυτωμένοι
σήμερα από τη χάρη της.
Σωφ. Κ' εσένα προσκυνούμε,
αξιότατέ μου βασιλιά, κ' εκείνη φχαριστούμε
την τιμημένη κορασιά· δεν θέλομε σκολάσει,
μα τ' όνομά της τσ' ουρανούς θέλομεν τ' ανεβάσει.

De i nostri cor, che gli ferisce in piaghe
 Di grazie, ma ben son piaghe immortali;
 Ma basso, e vile è il guiderdon, che noi
 A te rendiam de i nostri accesi cori
 Ne la fornace d'un' affetto eterno,
 Che l'opre nostre son caduche, e frali.
 Sofronia. Ricevi dunque quell' ardente foco,
 Che noi consumerà ne l' alte fiamme
 Di nostre voglie a i tuoi servigi accese.
 Olindo. E sian comuni, ò Sire, a te le grazie
 Eguali al donatore, a l' oratrice.
 Clorinda. Questo à me non s'aspetta, obbligo
 habbiam
 A l'alta cortesia di questo Rege.
 Aladino. A lei vi diedi, che già 'l fuoco havria
 Consunte vostre membra. Ora v'indice
 La lingua mia, che rapidi vogliate
 Oltre a i termini via di Palestina;
 A posar noi dentro a la Reggia andiamo.
 (πβ. διδασκαλία)

Τότες φιλούσι και της Κλορίντας τα ποδάρια και
 ο βασιλιάς μισσεύει με τη συντροφιά του όλη.

8. Η ένωση των δύο νέων και συνομιλία τους (αφήγηση στον Tasso)

Πρόκειται για σκηνή κοινή στην ιταλική διασκευή και στο κρητικό ιντερμέδιο. Ωστόσο, δεν παρατηρούνται λεκτικές αντιστοιχίες στα δύο κείμενα. Η διασκευή του Villifranchi κλείνει με διάλογο των δύο νέων, όπου ο Olindo ευχαριστεί τον Έρωτα και η Sofronia τον συνετίζει τονίζοντάς του ότι η σωτηρία τους οφείλεται στη Θεία χάρη και δέχεται να παντρευτούν για να ταχθούν μαζί στον αγώνα εναντίον των απίστων· τον προτρέπει μάλιστα να επιστρέψουν στο στρατόπεδο και στο πλευρό του ηγέτη των σταυροφόρων, του μελλοντικού κατακτητή του ιερού τόπου τους. Συντομότερος είναι ο διάλογος ανάμεσα στον Ολίντο και τη Σωφρόνια του κρητικού ιντερμεδίου.

Tasso	Κρητικός ποιητής	Villifranchi
στρ. 1-13 Η προϊστορία της υπό- θεσης	στ. 1-28 (σύντμηση των στροφών· ιδιαίτε- ρα χρησιμοποιούνται όσα λέγο- νται σε ευθύ λόγο από βασιλιά και Ισμέν)	Μονόλογος του Aladino· αφηγεί- ται το περιστατικό της μεταφο- ράς της εικόνας και της εξαφάνι- σής της. Παρατίθενται αυτούσιοι οι στίχοι των στροφών 11 και 12 που είναι σε ευθύ λόγο, ομοίως και στο ιντερμέδιο.
στρ. 14-18 Περιγραφή της Sofronia	παραλείπονται	παραλείπονται
στρ. 20	στ. 29-30 Τονίζεται η ομορφιά της Σωφρόνιας	Τονίζεται η ομορφιά της Sofronia.

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΗΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Tasso	Κρητικός ποιητής	Villifranchi
στρ. 19 Διάλογος Βασιλιά -Sofronia	στ. 31-34 Διάλογος Βασιλιά-Σωφρόνιας	Ομοίως
στρ. 21 (διάλογος)	στ. 35-42 (διάλογος)	Ομοίως
στρ. 22 (διάλογος)	στ. 43-44 (διάλογος)	Ομοίως
στρ. 23-24 (διάλογος)	στ. 45-54 (διάλογος)	Ομοίως
στρ. 25-26 Αφήγηση	στ. 55-58 και 73-74 και διδ. (επίσης διδασκαλία μετά στ.76) (η αφήγηση του Tasso μετατρέ- πεται σε διάλογο)	Η αφήγηση του Tasso μετατρέπε- ται σε λόγο του βασιλιά, συμφω- νεί με το κρητικό ιντερμέδιο.
	στ. 59-72 Πρόταση στη Σωφρόνια να αλλαξοπιστήσει)	Η πρόταση του Aladino να αλλα- ξοπιστήσει η Sofronia και να αντα- ποκριθεί στις ερωτικές του δια- θέσεις τοποθετείται στο σημείο όπου παρουσιάζεται ενώπιον του βασιλιά.
στρ. 27 Αφήγηση άφιξης του Olindo	στ. 77-86 Άφιξη και μονόλογος του Ολίντου	Ομοίως
στρ. 28 Αποστροφή του Olindo προς τον βασιλιά	στ. 87-96 Ομοίως	Ομοίως
στρ. 29	στ. 97-104 (ομοίως)	Ομοίως
στρ. 30	στ. 105-116 (ομοίως) στ. 115-116=στρ. 25, 1-2	Ομοίως
στρ. 31-32	στ. 117-124 και διδασκαλία (αφήγηση στον Tasso. Διάλογος στον Κρητικό ποιητή). Παρα- θέτει τον ευθύ λόγο του βασιλιά στη στρ. 32, εδώ όμως μιλάει ο Ισμέν.	Ο συναγωνισμός Ολίντου-Σωφρό- νιας του Κρητικού ποιητή που δεν υπάρχει στον Tasso εντοπίζεται στον Villifranchi. Η αφήγηση του Tasso στη στρ. 32 γίνεται διάλο- γος, και στον Κρητικό ποιητή.
στρ. 33	στ. 125-130 (ευθύς λόγος στον Tasso)	Ομοίως
στρ. 34	στ. 131-140 (ευθύς λόγος)	Ομοίως
στρ. 35	στ. 141-146 (ευθύς λόγος)	Ομοίως
στρ. 36	στ. 147-156 (ευθύς λόγος)	Ομοίως
στρ. 37-42		
στρ. 43	στ. 157-158 (ο Κρητικός ποιη- τής μεταφέρει μόνο τον λόγο της Clorinda ενώ παραλείπει το αφη- γηματικό μέρος)	Ομοίως. Η Clorinda εδώ μαθαί- νει από στρατιωτικό για το περι- στατικό. Ο λόγος του στρατιωτι- κού είναι ίδιος με του βασιλιά, στ. 167-182 στον Κρητικό ποιητή.
στρ. 44-45		
στρ. 46-48	στ. 163-166· οι στ. 161-162 είναι όπως στον Ιταλό διασκευαστή	σ. 29 για τους στ. 161-162. Πρό- κειται για προσθήκη του Ιταλού

Tasso	Κρητικός ποιητής	Villifranchi
	στ. 167-182	Ο λόγος του βασιλιά στον Κρητικό ποιητή συμφωνεί με το λόγο του sergente προς την Clorinda
στρ. 49	στ. 183-192 (ευθύς λόγος στον Tasso): ο Κρητικός ποιητής προσθέτει την ερμηνεία της Clorinda.	Ομοίως
στρ. 50-51	στ. 193-200 (ευθύς λόγος)	Ομοίως
στρ. 52	στ. 201-204 (ο Κρητικός ποιητής μεταφέρει μόνο τον λόγο του βασιλιά: παραλείπει το αφηγηματικό μέρος)	Ομοίως
	στ. 205-206	Το ίδιο στον Ιταλό διασκευαστή
στρ. 53 (πρώτος στίχος)	μετά στ. 206, διδασκαλία στον Κρητικό ποιητή	Στον Ιταλό σε μορφή διαταγής από το βασιλιά
	στ. 207-212 και διδασκαλία (έκφραση ευγνωμοσύνης προς βασιλιά-Clorinda)	Ομοίως
στρ. 53 (αφήγηση)	στ. 213-224 (διάλογος: ένωση των δύο νέων μετά τη σωτηρία τους)	Ομοίως

B. TOBIA DE FERRARI, *SOFRONIA* (BENETIA 1615)

α. Θέμα και χαρακτηριστικά της διασκευής και συγκριτική εξέτασή της με το τασσιανό πρότυπο

Εκτός από τη «favola» του Villifranchi (που είναι βέβαιο ότι επηρέασε τον Κρητικό ποιητή), και η διασκευή του De Ferrari περιέχει ενδιαφέροντα στοιχεία ως προς την κρητική δραματική διασκευή.

Ο De Ferrari διασκευάζει το επεισόδιο σε τρία ιντερμέδια: στο πρώτο μέρος εμφανίζεται ο βασιλιάς Aladino· στον μονόλογό του αναφέρεται στον κίνδυνο που έρχεται από τη Δύση και απειλεί την Ιερουσαλήμ. Φοβάται ότι οι χριστιανοί υπήκοοί του, που μισούν τη θρησκεία του Μωάμεθ, θα προδώσουν την πόλη στους ομόθρησκούς τους εισβολείς. Απειλεί με καταστροφές και σφαγές των χριστιανών ακόμη και πάνω στον άγιο Τάφο, που υπήρξε και η αιτία αυτού του πολέμου (σ. 11-14). Ο μάντης Ismen τον συμβουλεύει να αφαιρέσει τη χριστιανική εικόνα (σ. 14-17) και να εμπιστευτεί τη δύναμη της μαγικής του τέχνης. Όταν ο βασιλιάς απομακρύνεται, ο μάγος ως πρώην χριστιανός που αποσιώρησε από την θρησκεία του εκφράζει την ανησυχία του μήπως ο Παντοδύναμος Θεός εμποδίσει τα μάγια του αλλά και τα πνεύματα του Κάτω Κόσμου που τον συνδράμουν. Δηλώνει αδύναμος μπροστά στον θεό και στο πεπρωμένο (σ. 17-19). Ακολουθεί η σκηνή όπου ο βασιλιάς διώχνει μετά βίας τον ιερέα του χριστιανικού ναού, έπειτα

από έντονη λογομαχία μαζί του αφαιρεί την εικόνα και στη συνέχεια μαζί με τον Ismen κατευθύνονται προς το τέμενος όπου ο μάγος θα εκτελέσει τα μάγια του (σ. 19-20).

Στο δεύτερο ιντερμέδιο εμφανίζεται ο Olindo, λυπημένος που η σεμνή κόρη δεν έχει ανταποκριθεί στον έρωτά του. Εκφράζει το παράπονό του στον θεό Έρωτα, ελπίζει όμως και στον Θεό ότι θα τον ανταμείψει (σ. 21-22). Ένας χριστιανός απεσταλμένος (noncio) που τον συναντά τον ενημερώνει για τη διαταγή του βασιλιά (ο Olindo τον βεβαιώνει πως γνωρίζει ήδη μόνο το γεγονός της κλοπής της εικόνας από τον βασιλιά και μάλιστα ως αυτόπτης μάρτυρας του γεγονότος) και τον συμβουλεύει να εγκαταλείψει την Ιερουσαλήμ αν θέλει να σωθεί (σ. 23-25). Ο Olindo αναρωτιέται πώς κατόρθωσε χριστιανός να κλέψει τη φρουρούμενη εικόνα, υποθέτει πως οφείλεται σε θεία επέμβαση για την προστασία της εικόνας από το βέβηλο σημείο όπου τοποθετήθηκε, πράγμα που θεωρεί ως σημάδι βοήθειας προς τους χριστιανούς (σ. 26). Ο βασιλιάς με εκδικητικό μένος εναντίον των χριστιανών που περιφρόνησαν και τον Μωάμεθ αλλά και τον ίδιο ζητάει από τον Ismen να αποκαλύψει με μάγια τον ένοχο· εκείνη τη στιγμή βλέπει τη Sofronia να πλησιάζει (σ. 26-28). Εκείνη, με τη διαβεβαίωση του βασιλιά ότι δεν θα τιμωρηθεί κανένας αθώος χριστιανός, ομολογεί την κλοπή· ο μάγος συμβουλεύει τον βασιλιά να μην την πιστέψει· όμως η Sofronia πείθει τελικά τον βασιλιά, που δίνει εντολή στους αξιωματούχους του να τη συλλάβουν (σ. 28-30). Η Sofronia, δέσμια καθώς σύρεται σε φυλακή έως ότου ετοιμαστεί ο βωμός του μαρτυρίου, ευχαριστεί τον Θεό και ζητά συχώρεση για το ψέμα της, που σκοπό είχε όμως μόνο να σώσει τους αθώους χριστιανούς από άδικη τιμωρία (σ. 31).

Στο τρίτο ιντερμέδιο ο Olindo εκφράζει πάλι την αμφιβολία του για την ομολογία της χριστιανής κόρης, ευεργέτιδας των χριστιανών· αντικρίζοντας τους αξιωματούχους του βασιλιά αποφασίζει να τους ρωτήσει ποια είναι η κοπέλα κι έπειτα να απομακρυνθεί μη αντέχοντας το τρομερό και ανίερο θέαμα (σ. 33). Ο αρχηγός των αξιωματούχων δίνει οδηγίες στους υπόλοιπους πώς να ετοιμάσουν την πυρά. Ένας αξιωματούχος ενημερώνει τον Olindo (που τον ρωτάει σχετικά) πως η πυρά προορίζεται για τη χριστιανή που έκλεψε την εικόνα από το τζαμί. Στην ερώτηση του Olindo πώς ονομάζεται η κόρη, ο αξιωματούχος του απαντά πως σε λίγη ώρα θα την φέρουν εκεί και θα μπορέσει ο ίδιος να τη δει (σ. 34-35). Η υποψία του πως ίσως πρόκειται για τη Sofronia επιβεβαιώνεται (σ. 36). Ομολογεί την δήθεν ενοχή του και προσπαθεί να πείσει γι' αυτό τον βασιλιά· η Sofronia διαμαρτύρεται, αλλά ο Olindo της λέει πως σώζοντας εκείνη δίνει ζωή στον εαυτό του. Ο βασιλιάς καταδικάζει και τους δύο σε θάνατο· ο Olindo θρηνεί και η Sofronia τον προτρέπει να ζητήσει συχώρεση από τον Θεό (σ. 35-40). Έρχεται η Clorinda, μαθαίνει από έναν στρατιώτη το περιστατικό και κατορθώνει να πείσει τον βασιλιά να απελευθερώσει τους δύο νέους αφού είναι βέβαιη για την αθωότητά τους και για την επενέργεια του Προφήτη· εκφράζει στον βασιλιά τις ευχαριστίες της που δέχτηκε την παράκλησή της να απελευθερωθούν οι δύο νέοι και θέτει τη ζωή της στο καθήκον (σ. 40-44). Στην τελευταία σκηνή ο Olindo ευχαριστεί τον Θεό· η Sofronia πεπεισμένη για τον έρωτά του και την πίστη του δέχεται να ενωθεί μαζί του για την υπόλοιπη ζωή τους. Φεύγουν μαζί για να πάνε στον ναό να ευχαριστήσουν τον

Θεό κι έπειτα να φύγουν εξόριστοι από την Ιερουσαλήμ (ο βασιλιάς εμφανίζεται ηπιότατος έναντι των δύο νέων), ελπίζοντας πως μια μέρα θα επιστρέψουν με τη νίκη των Σταυροφόρων. Το ιντερμέδιο κλείνει με χορικό που τονίζει την ανταμοιβή του Olindo για την πίστη του και την αρετή του όπως δείχνει η στάση αυτοθυσίας του απέναντι στην αγαπημένη του.

Ο De Ferrari διασκευάζει το τασσιανό πρότυπο κατά τον ακόλουθο τρόπο:

Στο πρώτο μέρος: α) παραφράζει τις στροφές 2.1-7· β) χρησιμοποιεί για τους μονολόγους και διαλόγους βασιλιά και Ismen όσα χωρία είναι σε ευθύ λόγο στον Tasso, ενώ μετατρέπει σε ευθύ λόγο τα αφηγηματικά μέρη.

Στο δεύτερο μέρος: α) μετατρέπει την αφήγηση των στροφών 2.14-16 σε μονόλογο του ερωτευμένου Olindo· β) την αφηγηματική στροφή 2.13 σε λόγο του χριστιανού απεσταλμένου· γ) χρησιμοποιεί από τη στροφή 2.12 τον λόγο του βασιλιά· δ) από τις στροφές 2.19, 2.21-25 τον διάλογο Sofronia-βασιλιά· και ε) μετατρέπει σε λόγο των προσώπων τα αφηγηματικά μέρη των στροφών 2.21 και 2.25.

Στο τρίτο μέρος: α) μετατρέπει σε λόγο του αξιωματούχου –που περιγράφει την ομορφιά της Sofronia– τις αφηγηματικές στροφές 2.14, 15 (και εν μέρει 20) και σε μονόλογο του Olindo την αφηγηματική στροφή 2.27· β) από τις στροφές 2.28-36 αντλεί τους στίχους σε α' πρόσωπο για τη σύνθεση της σκηνής της διαλογικής ρήσης ανάμεσα στους δύο νέους και για την απόφαση του βασιλιά· γ) αντλεί τη συνομιλία της Clorinda με τον στρατιώτη και τον βασιλιά από τις στροφές 2.43-52 και 54, παραφράζοντας τους στίχους σε α' πρόσωπο και μετατρέποντας σε ομιλίες τα αφηγηματικά μέρη των στροφών 2.44 και 2.52-54.

Οι μονόλογοι και οι διάλογοι του De Ferrari είναι γενικά πιο σύντομοι σε σχέση με τη διασκευή του Villifranchi, ο οποίος προσπαθεί να μακρύνει τους λόγους συνθέτοντας ένα κείμενο μάλλον φλύαρο και κουραστικό.

β. Συγκριτική εξέταση της διασκευής του De Ferrari με το κρητικό ιντερμέδιο

Ανάμεσα στη διασκευή του De Ferrari και το κρητικό ιντερμέδιο οι σκηνές που παρουσιάζουν ομοιότητα είναι οι ακόλουθες:

1. η αναγγελία της εμφάνισης της Σωφρονίας από τον βασιλιά διατυπώνεται με όμοιο τρόπο και στα δύο κείμενα·
2. η διαταγή του βασιλιά για τη θανατική καταδίκη της Σωφρονίας είναι παρόμοια στα δύο κείμενα·
3. η προσευχή της Σωφρονίας μετά το άκουσμα της βασιλικής διαταγής: παρόμοια σκηνή δεν υπάρχει στον Tasso·
4. η εντολή για την προετοιμασία της μαρτυρικής θυσίας της Σωφρονίας: στον De Ferrari την εντολή δίνει ο αρχηγός των βασιλικών αξιωματούχων, ενώ στο ιντερμέδιο ο μάγος Ισμέν·

5. η αποστροφή του Olindo/Ολίντου προς τη Σωφρονία μόλις την αντικρίζει στον τόπο του μαρτυρίου (και ένας στίχος της αποστροφής της Σωφρονίας προς τον Ολίντο)·
6. η απόφαση του βασιλιά να τιμωρηθούν και οι δύο νέοι·
7. η προτροπή της Σωφρονίας προς τον Ολίντο: και οι δύο ποιητές παραθέτουν το ίδιο χωρίο του Tasso·
8. η άφιξη της Clorinda/Κλορίντας και η πληροφόρησή της για το συμβάν: στον De Ferrari ενημερώνεται από έναν στρατιώτη (όπως και στον Villifranchi)·
9. η αναγνώριση της αξίας της Clorinda/Κλορίντας·
10. η εξήγηση που δίνει η Clorinda/Κλορίντα σχετικά με την κλοπή της εικόνας, σύμφωνα με το τασσιανό πρότυπο·
11. η απόφαση του βασιλιά να απελευθερώσει τους δύο νέους·
12. η συνομιλία των δύο νέων μετά την απελευθέρωσή τους. Σε αντίθεση με το έπος, όπου η Sofronia είναι προσηλωμένη στην αγάπη προς τον Θεό, η ομιλία της ηρωίδας στον De Ferrari όπως και στο κρητικό ιντερμέδιο προδίδει τον έρωτά της προς τον χριστιανό νέο. Ο Χορός των χριστιανών στο τέλος τονίζει πως ο Olindo για την πίστη αλλά και για την αφοσίωσή του στην Sofronia ανταμείφθηκε με μια ζωή ευτυχισμένη.

Ακολουθεί παράλληλη παράθεση των χωρίων των δύο κειμένων:

1. Η αναγγελία εμφάνισης της Σωφρονίας

Και στην ιταλική διασκευή και στο ιντερμέδιο ο βασιλιάς συμπεραίνει ότι πρόκειται για χριστιανή – στο ιταλικό κείμενο δίνεται έμφαση στο θάρρος της κόρης ενώ στο ελληνικό κείμενο στην ομορφιά της. Παρόμοια ομιλία δεν απαντά στον Tasso και στον Villifranchi:

Aladino. [...]

Mà con quanta baldanza à noi *sen viene*

Questa Donzella? a i portamenti, al volto,

Et al vestir costei Christiana parmi;

[...]

(Μέρος Β, σκηνή 4η, σ. 28)

Βασ. *Μα ποια 'ναι τούτη οπόρχεται; Χριστιανή φαίνεται
μου·*

κοράσιο ομορφύτερο δεν είδα πλια ποτέ μου.

(στ. 29-30)

2. Η διαταγή του βασιλιά να θανατωθεί η Σωφρονία

Λεκτική και νοηματική ομοιότητα παρατηρείται ανάμεσα στους στ. 47-49, 55-56 του ιντερμεδίου και χωρίο της ιταλικής διασκευής – και στα δύο κείμενα δίνεται έμφαση στην τόλμη της χριστιανής:

Aladino. *Cotanto dunque, ò scelerata, ardisci*
 Di dir in mia presenza? e se non fora
 Tuo fallo quel, che di tua bocca iscuopri,
Gran castigo non merta un tanto ardire?
 Sù, sù, ministri miei, sù via prendete,
 E legate costei, la quale io voglio,
 Che per essemplio in questo proprio luogo,
 Dove cotanto ardi, viva s'abbruggi;
 [...]
 (Μέρος Β, σκηνή 5η, σ. 30)

Βασιλιάς. Όφον μεγάλη αποκοτιά! και ποια τυραννι-
 σμένη
 κρίση οπόχεις σήμεραν να μείνης πλερωμένη
 τόση μεγάλην ατυχιά. [...]
 (στ. 47-49)
 Βασ. Ω στρατηγοί μου, ογλήγορα πιάστε τη κάψετε τη!
 φωτιά μεγάλη ανάψετε και απάνω βάλετε τη.
 (στ. 55-56)

Επιπλέον, στη λέξη «esempio» του ιταλικού κειμένου αντιστοιχεί η λέξη «ξόμπλι» του στ. 182: «(Βασιλιάς.) και με το ξόμπλι ετουτουνών τους άλλους να φρονέσω». Επίσης, ως προς τη λέξη «αποκοτιά», και προηγουμένως στο ιταλικό κείμενο (βλ. πιο πάνω, σ. 264) γίνεται αναφορά στην τόλμη της νεαρής κοπέλας: «Ma con quanta baldanza à noi sen viene».

3. Η προσευχή της Σωφρονίας, παρόμοια επικαλείται τον Χριστό στο κρητικό ιντερμέδιο

Κοινό είναι το μοτίβο της επίκλησης του Θεού, με τη διαφορά ότι στο ιταλικό κείμενο (6η και τελευταία σκηνή του 2ου μέρους του έργου, σ. 31) η Sofronia προσεύχεται δέσμια περιμένοντας να οδηγηθεί στον τόπο θανάτωσής της ενώ στο ελληνικό κείμενο η Σωφρόνια επικαλείται τον Χριστό όταν βρίσκεται ήδη προ του μαρτυρίου της (στ. 69-72). Παραθέτω ενδεικτικά τα δύο χωρία, καθώς δεν παρατηρούνται λεκτικές ομοιότητες:

Sofronia legata
 Ti ringratio Signor, che à miei desiri
 Sei stato sì propitio. A questa bocca
 Perdona sì magnanima menzogna,
 La qual, tu sai, che hà detto
 Sol per salvar la vita à tuoi fedeli,
 Che senza colpa eran dannati à morte;
 Provedi almen, che solo il sangue mio
 Del fier tiran l'ingiusto sdegno estingua.
 (Μέρος Β, σκηνή 6η, σ. 31)

Σωφρόνια.[...]
 Χριστιανή 'μαι του Θεού και χριστιανή αποθαίνω
 και σήμεραν στους ουρανούς ξεύρω το πως παγαίνω.
 Χριστέ μου, εσύ μού βόηθησε! Χριστέ μου, την ψυχή μου
 σου παραδίνω κι' ας γενή κάρβουνο το κορμί μου.
 (στ. 69-72)

4. Η εντολή για την προετοιμασία της θυσίας

Όμοια είναι η σκηνή ανάμεσα στα δύο κείμενα, και επιπλέον παρατηρούνται λεκτικές ομοιότητες και –εύλογα– σύμπτωση στον αριθμό των ατόμων που επιτηρούν τη χριστιανή κόρη.

[Capitano] Ministri, hormai sapete
Quel, che si deve fare in questo luogo;
Nel mezzo dunque un palo
Piantate, e d'ogn'intorno
Pirra di legni assai capace alzate,
Come ciò sie essequito, due di voi
Restino à custodirla, e venghin gl'altri
Al Palazzo, per far quel, che più resta.
Minist.[ri pagani] Veloci essequirem quanto
commandi.

(Μέρος Γ, σκηνή 2η, σ. 34)

Ισμέν. Ξύλα γλακάτε πάρετε ξερά όσο μπορείτε
και μια να τήνε δέσετε τράβα και μην αργήτε.

Εἰς τούτο πιάνουσι τὴ Σωφρόνια δυο γιανίτσαροι
και οἱ ἄλλοι πάσι για τα ξύλα [...]

(στ. 57-58 και διδασκαλία)

Εἰς τούτο ἔρχονται οἱ γιανίτσαροι με τα ξύλα και με
τὴν τράβα λέγοντας:

Γιαν. Κάμετε αδειά να κάμωμε τον οφανό.

(Διδασκαλία μετὰ τον στ. 74, και στ. 75)

5. Η αποστροφή του Olindo/Ολίντου προς τη Σωφρόνια

(ο De Ferrari ακολουθεί εδώ τον Tasso, παρουσιάζει τον Olindo να φοβάται μήπως η χριστιανή που θα θανατωθεί είναι η αγαπημένη του)

Olindo solo
[...]
Ma tanto indugia à comparir colei
Che morir deve? eccola; ò me infelice,
Ahi vista amara, et acra, ò mia Sofronia
In tal stato ti veggio, et anco io spiro?
[...]

(Μέρος Γ, σκηνή 3η, σ. 36-37)

Μα τὴν ἀλήθεια, ἐν τὴν ἐδῶ! τὸ πρόσωπό τζὴ κλίνει
χάμαι στὴ γῆ και δὲν μπορῶ να τὴ γνωρίσω. Οἰμένα!
κ' εἶντα θωρόν τα μάτια μου τα πολυπικραμένα;
Σωφρόνια, Σωφρόνια, οἰμέ, Σωφρόνιά μου!
ποιο ριζικό μέσ' στὴ φωτιά σ' ἤφερε, ἀμίρισά μου;
(στ. 82-86)

καθώς και η αποστροφή της Σωφρονίας προς τον Olindo/Ολίντο: όμοιος είναι ο τρόπος αντίδρασης της πρωταγωνίστριας, που προσπαθεί να αποτρέψει τον νεαρό χριστιανό από την προσπάθεια να ενοχοποιήσει τον εαυτό του προκειμένου να απαλλαγεί εκείνη από την κατηγορία. Και ο Ιταλός και ο Κρητικός ποιητής αξιοποιούν εδώ την ομιλία της Sofronia στο χωρίο 2.30 του έπους (βλ. πιο πάνω, σ. 246), ενώ παρατηρείται νοηματική ομοιότητα ανάμεσα στα χωρία των κειμένων που δεν βασίζονται στο έπος (οι δύο τελευταίοι στίχοι της ομιλίας στο ιταλικό κείμενο και ο στ. 111 του ελληνικού):

A che ne vieni, ò, misero innocente,
Qual consiglio, ò furor ti guida, ò tira?
Non sono io dunque senza te, non sono
Bastante à sostener ciò, che può il sdegno
D'un huom crudele? hò petto anch'io, che crede
Una morte poter solo soffrire.
Cangia, cangia pensiero, e questo folle
Tuo desio di salvarmi acqueta, e temprà.
(Μέρος Γ, σκηνή 4η, σ. 38)

Ποιο ριζικό τόσο κακό σ' ήφερε να ποθάνης
δίχως να φταίξης σήμερον; τι 'ναι, φτωχέ, που κάνεις;
Του βασιλιώς την όργιτα, λογιάζεις, δεν μπορούσι
το στήθος κ' η καημένη μου καρδιά να δυναστούσι
κ' ήρθες να πάρης μερτικό κ' εσύ, να μ' αλαφρώσης
και μετά μένα θάνατο τόσα πικιά να γνώσης;
Παρακαλώ σε, έτσι άδικα μη χάσης τη ζωή σου!
[...]
(στ. 105-111)

6. Η απόφαση του βασιλιά να τιμωρηθεί και ο Ολίντος

Ο De Ferrari παραφράζει ή παραθέτει αυτούσιους στίχους του έπους που περιέχουν ομιλία σε ευθύ λόγο (G.l. 2.32,3-4, βλ. πιο πάνω, σ. 247), όπως και ο Vilifranchi (βλ. πιο πάνω, σ. 253), επιπλέον ένας στίχος είναι κοινός ανάμεσα στη διασκευή του De Ferrari και του Κρητικού ποιητή (= ο στ. 122, που δεν βασίζεται στον Tasso ή στον Villifranchi).

Donque cotanto io soffro? e vilipeso
In cotal guisa son da questa gente,
Che per disprezzo mio, sprezzan le pene?
Credasi ad ambi, e quella, e questi vinca,
E siano ad uno istesso, e palo, e rogo
Vivi abbrugiati, e fra lor due la palma
Ch'acquistaran partino a lor bell'aggio.
(Μέρος Γ, σκηνή 4η, σ. 38-39)

Βασ. Ισμέν, ετούτοι ήρθασι ζιμιό να μας κομπώσου,
μα τάσσω τους και των δυονών να μη μου τη γλυτώσου.
Ισμέν. Πίστεψε και των δύο τωνε κι' ωσάν τούσε τυχαίνει
κάμε τσι ομάδι 'ς μια φωτιά να μείνουσι καημένοι.
Βασ. Τούτό 'ναι δίκιο να γενή. Ω στρατηγού μου, ομάδι
τσι πέψετε συντροφιαστούς να πάσι εις τον Άδη.
(στ. 119-124)

7. Η προτροπή της Σωφρονίας προς τον Olindo/Ολίντο

Και οι δύο ποιητές αξιοποιούν το χωρίο 2.36 του έπους, το οποίο δεν απαντά στη διασκευή του Villifranchi. Επιπλέον, οι λεκτικές συμπτώσεις που υπογραμμίζονται εδώ παρακάτω υποδεικνύουν εξάρτηση του ελληνικού κειμένου από τη διασκευή του De Ferrari. (Οι συγκεκριμένες φράσεις στη διασκευή ανήκουν στον De Ferrari, όχι στον Tasso. Οι διαφορές του ελληνικού κειμένου σε σύγκριση με το κείμενο του Tasso εξηγούνται από τη σύγκριση με το χωρίο της διασκευής.)

Amico altri pensieri, altri lamenti
Richiede questo tempo, à che non pensi
A tue passate colpe? ah lascia hormai
Questo desio ch' à morte eterna mena;
Ramenta qual prometta ampia mercede
A buoni Iddio, soffri in suo nome, e prega
Che perdoni à tue colpe, e lieto aspira
Alla superna gloria, e mira il Cielo,
Mira il Sol come è bello, e come splende,
Ch' à se par, che n'inviti, e ne console.
(Μέρος Γ, σκηνή 4η, σ. 40)

Άλλοι μας πρέπουν λογισμοί, φίλε, και κλάματ' άλλα
τούτην την ώραν να 'χωμε στο στόμα μας μεγάλα.
Τα κρίματά σου το λοιπόν βάλε, φτωχέ, στο νου σου
και ζήτηξε με την καρδιά συμπάθιο του Θεού σου.
'Σ κρίματα να ζητήξωμε συμπάθιο μας τυχαίνει,
γιατί 'ς λίγη ώρα στη φωτιά μένομ' αποθαμένοι.
Κ' εις τ' όνομά Του απόθανε, γιατί ζιμιό γλυκαίνου,
κάτεχε, τα κριτήρια σου κ' οι πόνοι σου αλαφρένου.
Τον ήλιο 'δές και τσ' ουρανούς πόση ομορφιά βαστούσι,
π', ως φαίνεται σου, κράζουν μας και μας ακαρτερούσι.
(στ. 147-156)

8. Η άφιξη και η ομιλία της Clorinda/Κλορίντας, και η πληροφόρησή της για το συμβάν

i. Στην ιταλική διασκευή η σκηνή αρχίζει με την ερώτηση που απευθύνει η Clorinda σε έναν από τους αξιωματούχους (Ministri), όπως ακριβώς και στο ιντερμέδιο η σκηνή αρχίζει με την Κλορίντα που ρωτά τον βασιλιά:

Che si fa qui? Giustitia? amico ascolta.
Perche causa s'abbruggiano quei due?
(Μέρος Γ, σκηνή 5η, σ. 40)

Ποιοι 'ν' τούτοι οι κακορίζικοι πόχουν εδώ δεμένους
και να τσι κάφουν, σαν θωρώ, τσ'έχουν 'ποφασισμένους;
(στ. 157-159)

ii. Μέρος της ομιλίας του Soldato συμπίπτει νοηματικά με μέρος της ομιλίας του βασιλιά (στ. 167-171 και 175-181) ενώ αντιστοιχία υπάρχει ανάμεσα στους πρώτους στίχους του ιταλικού χωρίου και τους στ. 17-26 του ιντερμεδίου:

Sold.[ato] Dirò, Signor, Il nostro Rè, col
Mago
Ismen così potente, havea riposto
Nella nostra Meschita un Simulacro
Tolto dal Tempio de Christiani, e questo
Perch'Ismeno facea con Magich'arti
Custodir queste mura. Hor quindi tolta
L'Imago fù, ne più trovar si puote.
Il Rè di sdegno colmo, imaginando

Λοιπόν για κείνο ήλθασιν χωστά κ' εκλέψασί μας
το κόνισμα αποτ' εμάς και τόσο εβλάψασί μας.
Μάγια να κάμω ελόγιασα κι' αυτέινο μπόδισέ με
κ' εις ό,τι κι' αν ελόγιασα μόνον του εξήλωσέ με.
Για τούτο μέσα στο ναό το πήρα κ' έβαλά το,
σα μ' ώρισε ο Πλούτωνας από τον Άδη κάτω.
Τώρα το πήρασι αυτοί και δεν κατέχω πλιο μου
το τι να κάμω σ' όφελος της χώρας, στο Θεό μου.
Δίκια λοιπό αποφάσιδες να χάσουν τη ζωή τους
και μην αργής στο φταίξασι να 'χουν την παιδωμή τους.
(στ. 17-26)

Che l'habbia indi rapita alcun Christiano
Horrenda strage à tutti loro indisse.
Hor quella donna sè del furto accusa,
Quell'altro, per salvar la vita à lei,
Il furto anco confessa, e perciò irato
Commanda il Rè, che siano ambi abbruggiati.
(Μέρος Γ, σκηνή 5η, σ. 40-41)

Τούτ' η γυναίκα ήρθε ομπρός μ' αποκοτιά μεγάλη
και πως το πήρε μόνη τζη μού 'πε' και τούτος πάλι,
σαν ήρθε κ' είδε την εδώ, μου φώνιαξε: «δεν φταίγει,
μ' αφώρμισε κι' ωσάν λωλή πως το 'καμε σου λέγει,
το πράμα που 'χα κάμει εγώ, πως το 'καμε αυτέινη».
(στ. 167-171)

Πούρι των δυό τωνε εγώ επίστεψα κι' ομάδι
με τα κριτήρια της φωτιάς συντροφιαστούς στον Άδη,
'ς καθώς θωρείς, εβάλθηκα τώρα να τούσε πέπω
(στ. 175-181)

9. Η αναγνώριση της αξίας της Clorinda/Κλορίντας

Στην ιταλική διασκευή για την αξία της μουσουλμάνας πολεμίστριας κάνει λόγο ένας εκ των αξιωματούχων (Ministro) και στη συνέχεια ο βασιλιάς, για την ομιλία του οποίου ο De Ferrari παραφράζει το χωρίο 2.47-48 του έπους,¹⁷ όπως ο Κρητικός ποιητής βασιζέται στο ίδιο χωρίο για την αντίστοιχη ομιλία του βασιλιά (βλ. πιο πάνω, σ. 250):

17 «Aladino. Vergine gloriosa, qual disgiunta / Terra è dall'Asia, ove non sia il tuo nome / Temuto, e riverito? / ove non giunge / Tua fama eccelsa? Hor che hò tua spada [] / D'ogni timor m'affido: Hor già mi pare / Che troppo tarde à giunger quì Goffredo. / Domandi, ch'io t'impieghi? à te concedo / Sovra i nostri guerrier libero scettro; / E se essercito grande / Di gente insieme unito / Fosse in mio prò venuto,

Eccoci fermi, il tuo *nobil* sembiante.
Segno di tuo *valor*, *ci muove, e affida*.
(Μέρος Γ, σκηνή 5η, σ. 41)

Βασ. Καλώς τη βγενικώτατη κι' όμορφη κορασίδα,
καλώς την, οπού με κρατεί σε θάρρος και σ' ολπίδα
με την αντρεία τζη την πολλή [...]
(στ. 163-166)

10. Η εξήγηση που δίνει η Clorinda/Κλορίντα σχετικά με την κλοπή της εικόνας

Ο De Ferrari παραφράζει το χωρίο 2.49-51 του έπους (σ. 42-43), όπως και ο Κρητικός ποιητής (στ. 193-200, βλ. και πιο πάνω, σ. 249):

Ti ringratio, Signor, di tante lodi,
E sforzerommi di far sì, che vano
Non sie quel nel petto
Di me, vedo, hai concetto.
Mà nova cosa ti parrà per certo,
Che preceda a i servigi il guiderdone,
Pur tua bontà m'affida;
Io ti prego, ch'in premio
Del futuro servir quei Rei mi doni,
In don li chieggiò, che per quello intendo
Sol'ira, e sdegno li condanna à morte;
Innocenti li tengo, e se ti credi,
Ch'i Christian togliessero l'Imago,
Non ben t'apponi, ò Rè, fù irriverenza
Di nostre Leggi, il far quel, che suase
Ismen, che non dobbiamo
Ne'nostri Tempi haver gl'Idoli altrui,
Donque crediamo certo,
Che Macon fè tal'opra,
Per dimostrar, che i suoi
Tempi con novi riti
Contaminar non lice.
Faccia incantando Ismeno
Ogni sua prova pur, noi tratteremo,
E l'armi, e'l ferro, e questo sol, cred'io
Render ci può dall'armi hostil securi.
(Μέρος Γ, σκηνή 5η, σ. 42-43)

Μ' αν έν και θες να δης καλά το πράμα, σαν τυχαίνει,
θες εύρεις τούτη τη δουλειά πως είναι καμωμένη
από το Μαομέτη μας μόνο, γιατί manίζει,
στην εκκλησιά μας κόνισμα να 'χωμε δεν ορίζει.
Τούτος ο μάγος μαγικά ας κάνη πάσα ώρα
όσα κι' α θέλη, βασιλιά, μα στη δική μας χώρα
εις την αντρεία και δύναμιν την νίκη να κρατούμε
πως έχομε να κάμωμε, κι' αυτείνη να μιλούμε.
(στ. 193-200)

11. Η απόφαση του βασιλιά να αφήσει ελεύθερους τους δύο νέους

Και ο De Ferrari και ο Κρητικός ποιητής, όπως άλλωστε και ο Villifranchi, αντλούν την ομιλία του βασιλιά από το έπος, ωστόσο μόνο στον De Ferrari και τον Κρητικό ο βασιλιάς χαρακτηρίζει την πολεμίστρια «αντρειωμένη» («valorosa») κι επίσης η λέξη «γρήγορα» συμπίπτει με τη φράση «hor hora». Στο ιταλικό κείμενο γίνεται αναφορά στην εξορία των δύο νέων, σύμφωνα με την επική αφήγηση, στοιχείο που αποσιωπάται στο ελληνικό κείμενο:

/ Non starei più sicuro, / Di quel ch'adesso il fò, ch'il tuo valore / Sento d'haver in mia difesa pronto.»
(σ. 42).

Benche mio cuor difficilmente inchini

A perdonarli, compiacer ti voglio,

Valorosa, e magnanima Donzella;

Habbino ambidue vita, e libertade,

E nulla à tanto intercessor si nieghi.

Siasi questa, ò, giustizia, over perdono,

Innocenti gl'assolvo, e Rei li dono.

Però vadino hor hora ambi in essiglio

Oltre i termin del Regno, e sian disciolti.

(Μέρος Γ, σκηνή 5η, σ. 43)

Γή φταίσι γή δε φταίσινε, Κλορίντα μ' αντρειωμένη,

γι' αγάπη σου ας γλυτώσουνε κι' ας είν' συμπαθημένοι.

Πως είμαι κρατημένος σου καλώτατα γνωρίζεις

κ' εις πράγμα μεγαλύτερο κάτεχε να μ' ορίζης.

Σύρτε λοιπόν, στρατιώτες μου, γλήγορα λύσετέ τους

κι' ως πεθυμούν στα σπίτια τους να πάσι αφήσετέ τους.

(στ. 201-206)

12. Η συνομιλία των δύο νέων μετά την απελευθέρωσή τους

Παρόμοια σκηνή, όπως ήδη αναφέρθηκε, δεν απαντά στον Tasso, περιλαμβάνεται όμως στη διασκευή του Villifranchi. Ωστόσο, το περιεχόμενο του οικείου κειμένου του De Ferrari διαφέρει σε σχέση με το αντίστοιχο του Villifranchi: ο Olindo αποδίδει τη σωτηρία τους στη Θεία χάρη, ως ανταμοιβή στην πίστη τους και την αθωότητά τους, και ζητά από τη Sofronia να απευθύνει ευχαριστίες στον Θεό. Η Sofronia φαίνεται να μην έχει ακούσει τίποτα απ' όσα της έχει πει ο Olindo και δηλώνει πως, αφού εκείνος απέδειξε με την αυτοθυσία του την αγάπη του γι' αυτήν, τον δέχεται για νόμιμο σύζυγο. Ο Olindo αναρωτιέται αν βλέπει όνειρο. Έπειτα την παρακαλεί, πριν φύγουν για την εξορία, να πάνε στον ναό και να ευχαριστήσουν τον Θεό για τη σωτηρία τους, με την ελπίδα να επιστρέψουν όταν ο τόπος τους θα βρίσκεται πια υπό την κυριαρχία των χριστιανικών δυνάμεων. Παρόμοια είναι και στα δύο κείμενα, του De Ferrari και του Κρητικού ποιητή, η ομιλία της Σωφρονίας (πβ. πιο πάνω, σ. 251):

[Olindo] Gratie sempre dal Cielo
 Piove sopra di noi quel grand'Iddio,
 Che gl'innocenti aita,
 E con il mezzo ancor de suoi nemici
 Verso noi mostra sua bontà infinita.
 Mira in che strane guise
 Porge soccorso à chi con puro zelo
 In lui crede, in lui spera,
 Lui sol teme, et honora,
 Lui sol ama, et adora.
 Gratie dunque rendiamo,
 Già che altro non possiamo,
 E lodi à lui per così gran favori,
 E al suo nume sacriam l'anime, e i cuori.
 Sofr. Olindo, poiche in questo giorno hò visto
L'amor mi porti, e'l segno, che m'hai dato
Sì grande di tua fede, io mi contento,

Che poiche di morir non ti sdegnasti

Meco nel foco, ancora il rimanente

Viviam di nostra vita uniti insieme;

E per Sposo legittimo t'accetto.

Olin. O me felice, sogno, ò, pur son desto?

Vò dal rogo alle nozze, e dalla morte

A vita felicissima e beata?

Ahimè, che quasi temo

Di sognarmi, e svegliarmi,

E che fuggendo il sogno

Ancor tu te ne fugga, anima mia

E teco ogni mia gioia, ogni mio bene;

Mà poiche homai ne posso star sicuro,

*Andiamo al Tempio à ringratiar il Cielo*⁶²

Di cotanto favore, e po partiamci

Di quì, Sofronia mia, poiche banditi

Ne siamo, e forse un dì vi torneremo

Soggetti à nostri, et à Christiano Impero.

Sofr. Voglia Iddio, che ciò segua, io pur lo

spero.

(Μέρος Γ, σκηνή 6η, σ. 44-46)

Σωφρ. Ολίντο, την αγάπην σου γνωρίζω τη μεγάλη
κι' όσο μπορώ σε φχαριστώ, γιατί, θωρώ, καμμιιά άλλη
τόσο πιστή δε βρίσκεται και γι' ακριβό μου ταίρι
σε θέλω και γι' αφέντη μου και πιάσε με οχ το χέρι,
συντροφιασμένοι σπίτι μας να πάμε, σαν τυχαίνει.
(στ. 217-221)

Όπως γίνεται φανερό, από τους 126 στίχους του ιντερμεδίου που δεν αποτελούν μετάφραση χωρίων του δεύτερου άσματος του έπους, είτε που βασίζονται σε χωρία τα οποία αναπλάθονται στο ελληνικό κείμενο, 53 στίχοι παρουσιάζουν λεκτικές και νοηματικές συγγένειες με τη διασκευή του Villifranchi και 66 στίχοι με τη διασκευή του De Ferrari. Ενώ και οι σκηνές που προσθέτει στην υπόθεση ο Κρητικός ποιητής αλλά και η οργάνωση της σκηνικής δράσης ερμηνεύονται από τις ιταλικές διασκευές.

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Η συγκριτική εξέταση των κειμένων μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Κρητικός ποιητής εμπνεύστηκε την επιλογή του θέματος του ιντερμεδίου του από τις ιταλικές διασκευές του τασσιανού επεισοδίου της Sofronia και του Olindo. Η επίδραση που δέχτηκε από τους Ιταλούς ομοτέχνους του φαίνεται από τις σκηνές τις οποίες προσθέτει στη σύνθεσή του. Βασιζόμενος στη δομή των διασκευών δραματοποίησε τη δική του σκηνική ιστορία – υιοθετώντας από τις διασκευές τις σκηνές της πρότασης στη Σωφρο-

18 Πβ. την προτροπή του Πάρη προς την Ελένη στο τρίτο Ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου*: «Μ' απείτι ομπρός εις το νάο και στην αγιά τζη εικόνα / ευρίσκομεστα σήμερα σε τούτο το λιμινά, / κοντύτερα ας σιμώσωμε, ευκαριστιά περίσσα / να δώσωμε τση δόξας τση κατά τσι χάρες ίσα.» (στ. 55-58). Πβ. και την έκφραση ευγνωμοσύνης του Γύπαρη και του Αλέξη προς τον ιερέα της Αφροδίτης, της από μηχανής θεάς, *Πανώρα*, Δ 391-392 («Πρεσβύτης. Ευχαριστάτε τη θεά, παιδιά μου, αμ' όχι εμένα, / απού στον πόθον ελεά η χάρη τση πασένα»).

νία να αλλαξοπιστήσει, τον τρόπο της προετοιμασίας της εκτέλεσης της νέας μαζί με τον νεαρό Ολίντο και τις ευχαριστίες των δύο απέναντι στον βασιλιά και την Κλορίντα· όσον αφορά όμως το κείμενο, αφετηρία του υπήρξε το τασσιανό πρωτότυπο, απορρίπτοντας τις μακροσκελείς ρήσεις των Ιταλών διασκευαστών (κυρίως του Villifranchi) που δεν θα μπορούσε άλλωστε να έχουν θέση σε ένα παρέμβλητο κείμενο που αποτελούσε μέρος μιας ομάδας ιντερμεδίων τα οποία δεν είχαν θεματική ενότητα και απαιτούσε οικονομία λόγου. Με το κείμενο όμως του Tasso και την επεξεργασία του για τη σκηνή δεν καταπιάστηκε αμέσως μετά το 1581, αλλά με βεβαιότητα η διασκευή πρέπει να χρονολογηθεί μετά το 1603, όταν ο Giovanni Villifranchi εγκαινίασε μια νέα πορεία του τασσιανού έπους στη σκηνή. Ενώ είχε στη διάθεσή του και τη διασκευή του De Ferrari που εκδόθηκε μια δεκαετία αργότερα, επίσης στη Βενετία, όπως και η διασκευή του Villifranchi.

2.2. ΓΛΑΥΚΟΣ ΚΑΙ ΣΚΥΛΛΑ

Η υπόθεση του ιντερμεδίου

Ο θαλάσσιος θεός Γλαύκος (Γκλάβιος) είναι ερωτευμένος με την κόρη Σκύλλα (Σίλα), η οποία όμως τον περιφρονεί και απορρίπτει τον έρωτά του. Ο Γλαύκος προσφεύγει τότε στη μάγισσα Κίρκη (Τσίρτσε), κόρη του Ήλιου, σίγουρος πως μόνο εκείνη με τη μαγική της τέχνη μπορεί να τον βοηθήσει. Παρουσιάζεται η Κίρκη, και ο Γλαύκος αφού εκθειάσει τις αρετές της τής αφηγείται την ιστορία του. Ακούγοντας την ιστορία του ερωτοχτυπημένου θεού, η μάγισσα τον ερωτεύεται, αρχίζει να καυχιέται για τις ικανότητες και την ομορφιά της, και, αντί των ερωτικών φίλτρων που της ζητά εκείνος, αυτή τού προσφέρει τον ίδιο της τον εαυτό. Ο Γλαύκος όμως δεν μπορεί να ανταποκριθεί στον έρωτά της, παρότι αναγνωρίζει τις αρετές και τα κάλλη της, γιατί είναι πιστός στην όμορφη Σκύλλα. Η Κίρκη προσποιείται τότε πως θα τον βοηθήσει. Ο θεός την ευχαριστεί κι εκείνη αρχίζει τα μάγια αμέσως μπροστά του. Με μαγική επωδή καλεί πνεύματα από τον Άδη για να μαγέψουν το νερό της πηγής όπου πηγαίνει συχνά η Σκύλλα με τις φίλες της για να δροσιστούν. Φωτιές που βγαίνουν από την πηγή δείχνουν την επίδραση της μαγικής πράξης. Ο Γλαύκος φεύγει, και τότε η μάγισσα αποκαλύπτει το εκδικητικό της σχέδιο: θα μεταμορφώσει τη Σκύλλα σε σκύλα – κυριολεκτικά, κι όχι μεταφορικά, όπως σίγουρα εξέλαβε τον λόγο της ο Γλαύκος προηγουμένως. Έπειτα εμφανίζεται η Σκύλλα με εφτά φίλες της χορεύοντας· κουρασμένη από τον χορό δοκιμάζει να πλυθεί στην πηγή. Αμέσως μεταμορφώνεται. Επιστρέφοντας εκείνη τη στιγμή ο Γλαύκος, αντικρίζει με τη βοήθεια του Χορού την αγαπημένη του η οποία του επιτίθεται. Ο θεός συνειδητοποιεί την προδοσία της Κίρκης, και αρχίζει να θρηνεί. Ένα ξαφνικό ξέσπασμα βροντής και φωτιάς σκορπάει τον φόβο και όλοι φεύγουν από τη σκηνή.

Πηγές

Όπως απέδειξε η R. Bancroft-Marcus (1977), βασιζόμενη στις επισημάνσεις και τα συμπεράσματα του V. Pecoraro (1972), άμεση πηγή των 55 από τους 140 στίχους του ιντερμεδίου αποτέλεσε για τον Κρητικό ποιητή η έμμετρη μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* από τον Giovanni Andrea dell'Anguillara. Ενώ, για τη σκηνική οργάνωσή του ως πρότυπο χρησίμευσε πιθανότατα, κατά τον Pecoraro, το ιντερμέδιο με το ίδιο θέμα που παίχτηκε σε παράσταση του ποιμενικού έργου του Guidobaldo Bonarelli *Filli di Sciro* στη Ματσεράτα το 1619.¹⁹

19 *Filli di Sciro. Favola pastorale del. C. Guidobaldo de' Bonarelli, detto l'Aggiunto, Accademico Intrepido*, In Macerata, per Pietro Salvioni, 1619. Θεωρούνταν ένα εκ των τριών πιο διάσημων ποιμενικών δραμάτων της Ιταλίας (μετά τον *Aminta* και τον *Pastor fido*)· βλ. N. F. Haym, *Biblioteca italiana*, τ. 2, σ. 190. Οι προ του 1619 εκδόσεις του έργου δεν περιέχουν ιντερμέδια (Ferrara, Baldini, 1607· Venezia, Ciotti 1607/Giunti, 1609/1627), ενώ απουσιάζουν και από τις μεταγενέστερες (Venezia 1700/1788, Ancona 1700). Ο Guidobaldo Bonarelli (Πέζαρο 1563-1608) βρισκόταν στην υπηρε-

Από τη συνεξέταση του κρητικού ιντερμεδίου και των παραπάνω ιταλικών κειμένων αναδεικνύονται πράγματι αντιστοιχίες τόσο ως προς το λεκτικό όσο και ως προς τη δομή· γίνεται όμως παράλληλα φανερό ότι ο Κρητικός ποιητής πιθανότατα είχε στη διάθεσή του και κάποιο άλλο πρότυπο που το ακολούθησε στη δραματοποίηση του επεισοδίου. Γι' αυτό κρίθηκε απαραίτητη η έρευνα για τον εντοπισμό τυχόν ομόθεμων θεατρικών συνθέσεων. Πρώτα θα παραθέσουμε τον μύθο όπως περιλαμβάνεται στο οβιδιανό έπος και έπειτα θα εξετάσουμε το κρητικό ιντερμέδιο σε σχέση με την έμμετρη μετάφραση του Anguillara καθώς και με ανάλογες ιταλικές θεατρικές διασκευές του μύθου.

Συγκριτική εξέταση του ιντερμεδίου «Γλαύκος και Σκύλλα» σε σχέση με τον Οβίδιο, τον Anguillara και ομόθεμες ιταλικές θεατρικές διασκευές

ΓΕΝΙΚΑ

Όπως προαναφέρθηκε, ο μύθος του Γλαύκου και της Σκύλλας παραδίδεται από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου: στο 13ο βιβλίο, στ. 904-968, περιλαμβάνεται η αφήγηση της συνάντησης του θεού με την όμορφη κόρη: εκείνος την ερωτεύεται, της διηγείται πώς μεταμορφώθηκε σε θεό (ομιλία Γλαύκου: στ. 917-965), εκείνη όμως άσπλαχνα τον απορρίπτει και απομακρύνεται. Εξοργισμένος από την απόρριψη καταφεύγει στο παλάτι της μάγισσας Κίρκης, κόρης του Ήλιου. Στο 14ο βιβλίο, στ. 1-69, ο θεός ικετεύει τη μάγισσα να τον βοηθήσει (ομιλία Γλαύκου: στ. 12-24). Η Κίρκη τον ερωτεύεται και του εξομολογείται τον έρωτά της (ομιλία Κίρκης: στ. 28-36). Όταν εκείνος αρνείται την πρότασή της (ομιλία Γλαύκου: στ. 37-39), αυτή αποφασίζει να τον εκδικηθεί, όχι βέβαια βλάπτοντας κατευθείαν τον ίδιο αφού είναι ερωτευμένη μαζί του, αλλά τη Σκύλλα. Προσβεβλημένη από την άρνηση, αμέσως φτιάχνει ένα παρασκευάσμα από απαίσια βότανα και εκφωνεί επιτόπου μαγικές φόρμουλες. Έπειτα διασχίζοντας το παλάτι της όπου βρίσκονται τα θηρία που την υπηρετούν φεύγει και μεταβαίνει στον πορθμό της Μεσσήνης, σε μια σπηλιά όπου κατοικεί η Σκύλλα, και εκεί δηλητηριάζει το νερό ρίχνοντας φαρμακερό υγρό και μουρμουρίζοντας μαγική επωδή με περίπλοκες

σία του καρδινάλιου Federico Borromeo το 1592, εν συνεχεία στη Novellara στην αυλή του Camillo Gonzaga, έπειτα στη Μόντενα ως maestro di camera του Alfonso II d'Este και του διαδόχου του, του δούκα Cesare, αναλαμβάνοντας πολλές διπλωματικές αποστολές. Ήταν ένας από τους ιδρυτές της Accademia degli Intrepidi στη Φερράρα (ο ίδιος είχε το παρωνύμιο Aggiunto), στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της οποίας έγραψε το ποιμενικό δράμα *Filli di Sciro* –διασκευή του μυθιστορήματος *Leggenda di Fiorio e Biancofiore*– που πρωτοπαίχτηκε το 1605, εκδόθηκε στη Φερράρα και στη Βενετία το 1607, είχε όμως γραφτεί ήδη το 1598, όταν το αναφέρει στην πραγματεία του ο Angelo Ingegneri, με τον οποίο ο Bonarelli γνωριζόταν και επικοινωνούσε συχνά. Βλ. Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, επιμ. Maria Luisa Doglio, Μόντενα: Edizioni Panini, 1989, σ. 35 σημ. 9. Βλ. επίσης *Dizionario Biografico degli Italiani*, τ. 11, Ρώμη 1969, s.v. Το έργο αυτό του Bonarelli υπήρξε από τα πιο αγαπητά κατά τον 17ο αιώνα και παραστάσεις του πραγματοποιήθηκαν από επαγγελματικούς θιάσους και εκτός Ιταλίας· βλ. K. και L. Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, σ. 92.

λέξεις (αφήγηση στον Οβίδιο). Η Σκύλλα εμφανίζεται, μπαίνει στο νερό και αμέσως μεταμορφώνεται από τη μέση και κάτω σε ένα τερατόμορφο ον όμοιο με τον Κέρβερο: από τους γοφούς της ξεφυτρώνουν κεφάλια σκύλων. Μην πιστεύοντας ότι είναι μέρη του σώματός της προσπαθεί μάταια να ξεφύγει. Ο Γλαύκος θρηνεί και φεύγει απορρίπτοντας τον έρωτα της Κίρκης που με τη δύναμη των βοτάνων και τη χρήση βλαπτικής μαγείας κατόρθωσε να τον εκδικηθεί βλάπτοντας όμως την αγαπημένη του. Η Σκύλλα έμεινε στη θέση της, και στην πρώτη ευκαιρία κινούμενη από το μίσος που έτρεφε για την Κίρκη την εκδικήθηκε, στερώντας τον Οδυσσέα από ορισμένους από τους συντρόφους του. Τα πλοία του Αινεία θα είχαν την ίδια τύχη αν η Σκύλλα δεν είχε εντωμεταξύ μετατραπεί σε βράχο, επικίνδυνο πάντοτε για τους ναυτικούς.

Σε δύο μόνο ιταλικά θεατρικά κείμενα, τα οποία χρονολογούνται στις αρχές του 17ου αιώνα, εντοπίζεται το θέμα του μύθου του Γλαύκου και της Σκύλλας.²⁰ Πρόκειται για ιντερμέδια που παίχτηκαν μάλιστα εξ ολοκλήρου μελοποιημένα. Είναι κατά χρονολογική σειρά: α. τα τέσσερα ιντερμέδια υπό τον τίτλο *Glauco schernito*²¹ που είχαν γραφτεί προκειμένου να παρασταθούν με το θαλασσινό δράμα του ποιητή-μέλους της Ακαδημίας των Olimpici και των Inviati της Βιτσέντσας Lodovico Aleardi με τίτλο *Il Corsaro Arimante*, που εκδόθηκε στη Βιτσέντσα το 1610, αλλά που δεν ανεβάστηκε ποτέ

20 Η τραγωδία του Cesare de' Cesari με τίτλο *Scilla* που εκδόθηκε στη Βενετία το 1552 δεν παρουσιάζει τον συγκεκριμένο μύθο αλλά πραγματεύεται τον μύθο της Σκύλλας, της κόρης του βασιλιά των Μεγάρων, η οποία ερωτεύτηκε τον Μίνωα και μεταμορφώθηκε σε θαλασσοπούλι όταν εξαιτίας του έρωτά της πρόδωσε την πατρίδα της που την πολιορκούσε ο βασιλιάς της Κρήτης (Οβίδιος, 8.6-151).– Σημειώνω επίσης την πληροφορία για μια μουσική παράσταση που είχε πραγματοποιηθεί στη Βενετία στις 26 Δεκεμβρίου 1602 με τίτλο *La maga invidiosa*: το κείμενο είχε χαθεί την εποχή που ο Α. Solerti παραθέτει την πηγή της είδησης αυτής. Η παράσταση είχε μάλλον διοργανωθεί από μέλη Ακαδημίας, αφού ένα από τα άσματα είχε τίτλο: «La Ciabattina. Canzone dell'Incolto Accademico Immaturo»: βλ. Α. Solerti, «Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605», *Rivista Musicale Italiana*, 9, τχ. 3 (1902) 542.

21 *Glauco Schernito. Favoletta da recitarsi in Musica, per gl' Intermedij del Corsaro Arimante Del medesimo Autore*. In Vicenza, Per Lorenzo Lori, e Giacomo Cescato, MDCX. Σε όλα τα θεατρικά έργα του Aleardi είναι εμφανείς οι επιδράσεις από το είδος του μυθιστορήματος, που άκμασε κατά τον 17ο αιώνα (βλ. *Dizionario Biografico degli Italiani*, τόμ. 2, s.v.), καθώς και από τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* σε μετάφραση Giovanni Andrea dell'Anguillara και την *Gerusalemme liberata* του Tasso: στο *Glauco Schernito* διαπιστώνω ως προς το λεκτικό επίδραση του Anguillara και του Tasso (π.χ. *Gerusalemme liberata*, 10.66,4, βλ. παρακάτω). Ως προς την τραγωδία του *Armida* (Βιτσέντσα 1607) βλ. στο κεφ. 1, σ. 150 σημ. 8. Όπως γράφει στην αφιέρωση του *Corsaro Arimante* (με τοποχρονολογία: Βιτσέντσα, 30 Μαρτίου 1610) προς τον Conte Giacomo di Collalto et Sansalvadore ο οποίος ήταν «general Capitano di tutta la gente di Sbarco dalla Sereniss. sua Republica di Venetia», ο ποιητής είχε ακολουθήσει τον προστάτη του με τον στόλο της Γαληνοτάτης στη Δαλματία και την Ανατολή («nell'Isole, e Terre di Dalmatia, e di Levante» και τα δύο παραθέματα βλ. στη σ. 3 της έκδοσης). Η εμπειρία του αυτή αποτυπώνεται στην τραγωδία του *Amida tiranno*, η υπόθεση της οποίας διαδραματίζεται στο Τούνεζι. Όπως αναφέρει ο εκδότης του δράματος Giacomo Cescato στην αφιέρωση προς τον προστάτη του (τον Conte Giulio Porto del M. Illustr. Sig. C. Girolamo· χρονολογία 17 Αυγούστου 1611), επρόκειτο για έργο της νεότητας του ποιητή, καθώς όμως για τις αρετές του είχε επαινεθεί από πολλούς λογίους της εποχής, αποφάσισε να το εκδώσει ανασύροντάς το από το σκοτάδι όπου ήταν θαμμένο από τον ποιητή (σ. 4 της έκδοσης).

στη σκηνή,²² και β. το τελευταίο από τα τέσσερα ιντερμέδια που γράφτηκαν από τον Ippolito Aurispa για την παράσταση του ποιμενικού δράματος του Guidobaldo Bonarelli *Filli di Sciro* στη Ματσεράτα το 1619 (το οποίο έχει ήδη υποδειχθεί από τον Pecoraro).²³

Προτού όμως ασχοληθούμε με τα κείμενα αυτά, θα παρουσιαστεί στη συνέχεια η έμμετρη διασκευή του επεισοδίου από τον Anguillara και θα συνεξεταστεί με το κρητικό ιντερμέδιο.

Ο μύθος του Γλαύκου και της Σκύλλας στην έμμετρη μετάφραση του Anguillara

α. Η δομή του επεισοδίου

Ο Anguillara εξιστορεί το επεισόδιο παρόμοια όπως ο Οβίδιος, δηλαδή τη συνάντηση Γλαύκου-Σκύλλας, την ερωτική εξομολόγηση του Γλαύκου και την περιγραφή της μεταμόρφωσής του σε θεό, την απόρριψή του από τη Σκύλλα και την απόφασή του να ζητήσει βοήθεια από την Κίρκη (13.253-273· ομιλία Γλαύκου: στρ. 259-271). Ο θαλάσσιος θεός πρώτα εκθειάζει τις μαγικές ικανότητες της Κίρκης και έπειτα της εξηγεί γιατί χρειάζεται τη συνδρομή της: πώς συνάντησε τη Σκύλλα στον πορθμό της Μεσσήνης και την ερωτεύτηκε αμέσως χωρίς όμως ανταπόκριση. Η Κίρκη τον ερωτεύεται και προσπαθεί να τον κάνει να ξεχάσει τη Σκύλλα, αλλά ο Γλαύκος αρνείται· κι εκείνη αποφασίζει να εκδικηθεί. Ο Γλαύκος παρακολουθεί την Κίρκη να φτιάχνει κάποιο παρασκεύασμα χωρίς όμως να γνωρίζει τι έχει στο νου της η μάγισσα. Η Κίρκη μεταβαίνει στον πορθμό, ο Γλαύκος την ακολουθεί και παρακολουθεί τις μαγικές πράξεις και τα λόγια της. Φθάνει στο σημείο η Σκύλλα, και μόλις μπαίνει στο νερό μεταμορφώνεται σε ένα τερατόμορφο ον όμοιο με τον Κέρβερο. Ο Γλαύκος θρηνεί όταν η Κίρκη τού δείχνει την αγαπημένη του μεταμορφωμένη, την αποκρούει, κι όταν εκείνη φεύγει, ο Γλαύκος αποκαλύπτει στη Σκύλλα ότι η Κίρκη ήταν εκείνη που δηλητηρίασε το νερό. Αργότερα η Σκύλλα θα αντεκδικηθεί με τη θανάτωση συντρόφων του Οδυσσέα (14.1-27· ομιλία Γλαύκου: στρ. 4-9· ομιλία Κίρκης: στρ. 11, 7-8 – 13· δεύτερη ομιλία Γλαύκου: στρ. 15-16).

22 *Il Corsaro Arimante. Favola Maritima di Lodovico Aleardi, Academico Olimpico Vicentino. All'Illustriss. Signore, il Signor Conte Giacomo, Conte di Coll'alto, et Sansalvadore*, In Vicenza, Presso Lorenzo Lori, e Giacomo Cescato, 1610. Το μοναδικό έργο του ολιγογράφου ποιητή που παραστάθηκε –με ιντερμέδια που έγραψε ο ίδιος για την παράσταση– ήταν το ποιμενικό δράμα *L'origine di Vicenza, favola boschereccia* (In Vicenza, per Francesco Grossi, 1612), που ανεβάστηκε από την Ακαδημία των Inviati την περίοδο του Καρναβαλιού τον Μάρτιο του 1612. Βλ. *Dizionario Biografico degli Italiani*, ό.π.

23 *La Fintione. Prologo. Con le Rime de' Quattro Intermedij Apparenti cantate nella Filli di Sciro Pastorale. Rappresentata in Macerata l'anno 1619. Composta dal Signor Hippolito Aurispa*, In Macerata, Per Pietro Salvioni, MDCXIX.

β. Ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στο κρητικό ιντερμέδιο και τον οβιδιανό μύθο στη μετάφραση του Anguillara

ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ: Ο Κρητικός ποιητής ακολουθεί τρεις ομιλίες του Ιταλού διασκευαστή:

1. το αίτημα βοήθειας που απευθύνει ο Γλαύκος στην Κίρκη,
2. την πρόταση της μάγισσας να δεχτεί ο Γλαύκος τον έρωτά της, και
3. την απόρριψη του έρωτά της από τον Γλαύκο.

1. Η ομιλία του Γλαύκου και το αίτημά του προς την Κίρκη

Από την ομιλία του Glauco στην ιταλική διασκευή (14.4-9), το ιντερμέδιο αποδίδει τα εξής χωρία:

i. Το χωρίο 14.4 αποδίδεται (εν μέρει κατά λέξη) στους στ. 29-34:

«Ben mostra il tuo sublime e chiaro ingegno,
Circe, che l' alma tua fra noi discende
Da quello illustre Dio splendido e degno,
Dal quale ogni altro lume il lume prende;
Da quel che co'l montar di segno in segno,²⁴
Il giorno e la stagion varia ne rende.
Ben le tue meraviglie uniche e sole
Mostran che vera sei figlia del Sole.
(14.4)

Τσίρτσε, στολή των γυναικών, Τσίρτσε χαριτωμένη,
παρ' άλλη φρόνιμη στην γη κι' ομορφοκαμωμένη,
σε τόσες άξιες αρετές και χάριτες του νου σου,
οι ομορφιές σου οι ξακουστές, τα κάλλη του κορμιού
σου
σε δείχνου του θεού εκείνου πως είσαι θυγατέρα,
που διαγυρίζει τσ' ουρανούς και φέρνει την ημέρα.
(στ. 29-34)

ii. Το χωρίο 14.5 μεταφράζεται στους στ. 35-42:

Tu de le stelle intendi 'l vario corso,
E sai quel che l'incanto²⁵ e l'herbe vale.
Però rimedio a te chieggo e soccorso,
Chè puoi dar solo aita al mio gran male.
Il tuo prudente e magico discorso
Può sanare ogni piaga aspra e mortale.
Pietà, pietà del mio misero core,
Cui pur dianzi lo stral piagò d'Amore.
(14.5)

Ποια στράτα τ' άστρη κάνουνσι, ποιον κύκλον το φεγγάρι,
ποια τα λιθάρια δύναμη, ποια 'χουν τα χόρτα χάρη
γνωρίζεις, όλες τσι γιατρείες και τις αιτιές κατέχεις
κ' εις τέχνη εις τη μαγική ταίρι μουδ' έναν έχεις.
Για τούτο ήρθα να σε βρω, με την πολλή σου γνώση
γιατρεία να δώσεις σήμερον στην παίδα μου την τόση.
Λυπήσου, Τσίρτσε μου ακριβή! λύπη έχω στην καρδιά
μου
τη δοξεμένη· λύπηση έχε στα βάσανά μου.
(στ. 35-42)

24 Η Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 24, σημειώνει ότι ο Κρητικός ποιητής παραφράζει σωστά τη λέξη *segno* στο στ. 33, πιθανότατα εννοεί το στ. 34, «διαγυρίζει». Παρατηρεί επίσης ότι ο Κρητικός παραλείπει να μεταφράσει τη φράση «dal qual ogni altro lume il lume prende» πιθανότατα, όπως γράφει, επειδή το αστρονομικό αυτό φαινόμενο δεν ήταν γνωστό στην Κρήτη.

25 Κατά την Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 24-25, ο Κρητικός ποιητής μεταφράζει τη λέξη *incanto* [που σημαίνει μαγεία, γήτεμα που πραγματοποιείται με διάφορα μαγικά μέσα, και όχι μόνο με λέξεις] ως «λιθάρια», επειδή δεν υπήρχε αντίστοιχη λέξη στην κρητική διάλεκτο· δηλ. οι λέξεις μάγια, μαγικά και μαγικό που χρησιμοποιούνται π.χ. στο δεύτερο

iii. Το χωρίο 14.7 μεταφράζεται κατά λέξη σχεδόν στους στ. 43-50:

Scorrendo, come soglio,²⁶ la marina,
Pur dianzi al lito Italico io mi porsi,
Là dove incontro al muro di Messina,
Scilla nomata, una fanciulla scorsi,
D'una beltà sì rara e sì divina
Ch'a quante ne fur mai puote anteporsi.
Tanto ch'a pena in lei fermai lo sguardo
Che in me s'accese il foco ond' arsi, et ardo.
(14.7)

Περνώντας²⁷ μόνος μια φορά κάτω στο περιγιάλι
μια κορασιά μ' απάντησε²⁸ μ' όμορφα πλήσια κάλλι.
Σίλα την ονομάζουσιν, κι' ως την εσυντηρήσαν
τα μάτια μου, οπού τη φωτιά γι' αυτείνη εγροικήσαν
και μ' όση μου 'τον μπορετό ταπεινώση, σ' εμένα
λύπη την παρακάλεσα να 'χει και τα καημένα
τα σωθικά μου άφτουσι και τόση κρίση γνώθω
να σβήσει η κόρη η άσπλαχνη με το δικό της πόθο.
(στ. 43-50)

ιντερμέδιο της *Ερωφίλης* δεν σημαίνουν «μαγικές λέξεις». Ενώ τα λιθάρια απαντούν με μαγική σημασία στο ιντερμέδιο της Μήδειας και του Ιάσονα. Ωστόσο, στη διδακτορική της διατριβή δεν θεωρεί πιθανό να γνώριζε ο ποιητής ότι οι λίθοι θεωρούνταν κατά τον 16ο αιώνα πως είχαν μαγικές ιδιότητες και να χρησιμοποιήσε εδώ τη λ. λιθάρια με τη σημασία αυτή. Και εικάζει ότι με τις λέξεις χόρτα και λιθάρια ο ποιητής κάνει ένα λογοπαίγνιο συνδέοντας μεταξύ τους τα ονόματα *Χορτάτσης* και *Barozzi* (rozzi=λιθάρια), προσπαθώντας να συνδέσει και τον ποιητή των μυθολογικών ιντερμεδίων με την Ακαδημία των Vivì, μέλος της οποίας υπήρξε ο Francesco Barozzi, που ενδέχεται κατά την Marcus να συνεργαζόταν ή να ήταν πάτρωνας του Χορτάτση. (Πβ. και στο ιντερμέδιο Μήδειας-Ιάσονα σχετικά και πάλι με τη λέξη χόρτα.) Βλ. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright: a critical study* σ. 288-289, επίσης σ. 23. Πάντως στην τραγωδία *Medea* (Βενετία 1558) του Maffeo Galladei η αναφορά στα μαγικά μέσα της Μήδειας έχει ως εξής: «(μιλάει η Nutrice) Non si tosto Medea / Pose, la dentro il piede, / Ch' à turbini, ch' à rombi, / Ch' à suffumigi, à nodi, / Ch' à l'herbe, ch' à le pietre / Ch' à gl'incantanti carmi / Suoi studij, sue ricchezze, / Ricorse [...]» (Γ' πράξη, σ. 29v). Επίσης στο έργο του Horatio Persio *Armida infuriata. Intermedio secondo del Dottor Horatio Persio* (Νάπολη 1629), σ. 5 η Fortuna λέει: «Ed all'hor si vedran le ricche merci / Del Mondo inconnosciuto, e tante gemme, / E pietre, ed herbe di virtù, torranno / Preggio a l'Argento, e l'eccellenza a l'oro, / Al'hor nel vostro Mondo ampio il mio Impero». Παρόλ' αυτά, η λέξη λιθάρια παρέπεμπε και στο επόμενο ιντερμέδιο όπου θα φαινόταν η δύναμη της πέτρας, του μαγικού αντικειμένου που θα έδινε η Μήδεια στον Ιάσονα για να εξοντώσει τους εναντίον του στρατιώτες: στ. 10, 59-60.

- 26 Η Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 25 εξηγεί σωστά μάλλον πώς ο Κρητικός ποιητής παρερμηνεύει το ιταλικό κείμενο και αλλάζει το νόημα των στίχων (δηλ. παρανόηση της λέξης *soglio* ως *solo* και του επιρρημάτος *incontro* ως *ρήματος*). Ωστόσο, οι παρατηρήσεις αυτές, τόσο οι προηγούμενες όσο και οι επόμενες, θα ήταν ουσιαστικές μόνο εάν ο Κρητικός ποιητής είχε ως πρόθεση να μεταφράσει τις *Μεταμορφώσεις* και όχι να πλάσει βάσει αυτών ένα δικό του κείμενο για τη θεατρική σκηνή.
- 27 Πβ. εδώ Ariosto, 8.61,1: «*Passando una lor fusta a terra a terra [...]*». Αναφέρω το παράδειγμα, απλώς γιατί δείχνει νομίζω πως δεν είναι απαραίτητο να εξηγήσουμε την απομάκρυνση του Κρητικού ποιητή από το κείμενο του Anguillara ως «απαραπλήρωση» όπως γράφει η Bancroft-Marcus. Από πού συνάγεται ότι ο Κρητικός δεν γνώριζε τη σημασία της μετοχής «*scorrendo*» και γι' αυτό αντί «*διασχίζοντας*» έγραψε «*περνώντας*»; Κάλιστα ο Ariosto γράφει ότι το πλοίο περνούσε=έπλεε κατά μήκος της ακτής. Πβ. πιο κάτω το αντίστοιχο χωρίο (δεύτερο ιντερμέδιο, σ. 207) του παρέμβλητου δράματος *Glauco schernito*.
- 28 Στο λατινικό πρωτότυπο: «*Scylla mihi visa est*»· μήπως λόγω της σύνταξης αυτής ο Κρητικός αντί να γράφει «*απάντησα*» έγραψε «*απάντησε*»;

iv. Νοηματική μόνο αντιστοιχία παρατηρείται ανάμεσα στο χωρίο 14.8,5-8 και τους στ. 51-52:

Né però volle mai prendere partito
D'unirsi meco al coniugal diletto.
Anzi, fuggendo ogni promessa gioia,
Mostrò me co'miei preghi havere a noia.

Κι' αυτή σα να 'μουνα θεριό άγριο, μέσα γυρίζει
καλά και μπορεζάμενο θεό να με γνωρίζει.²⁹
(στ. 51-52)

v. Στο χωρίο 14.9 αντιστοιχούν λεκτικά και νοηματικά οι στ. 53-56:

Hor tu, se qualche forza è nell' incanto,
O se pur l'herba in questo è più efficace,
Compiaci al prego mio, fa per me tanto
Ch'io la disponga a l'amorosa pace.
Non prego già che tu, per tormi 'l pianto,
Scacci da me l'ardor che mi disface,
Ma ben che in mio favore oprar ti piaccia
Ch' ella di me s'accenda, e mi compiacca».
(14.9)

Για τούτο έρχομαι σ' εσέ, κόρη μου, να θελήσεις
λυπητερά στα πάθη μου τώρα να μου βοηθήσεις·
κι' όχι τον πόθο από με βγάνοντας, από κείνη
την όργιτα, για να μπορέι ταίρι μου ν' απομείνει.
(στ. 53-56)

2. Η ερωτική πρόταση της Κίρκης

Από την ομιλία της Circe στην ιταλική διασκευή (14.11,7-8 έως 14.13), στο ιντερμέδιο διασκευάζονται τα εξής χωρία:

i. Τα χωρία 14.11,7-8 και 14.12 παραφράζονται στους στ. 57-66:

«Degno non è ch'altrui tu porga prieghi,
Ma ben ch'ogni alta Dea te brami e prieghi.
(14.11,7-8)
Se Scilla fugge te, dei fuggir lei,
Sprezzar la sua beltà, s'ella ti sprezza.
E s'alcun'altra t'ama, amarla dei,
E stimar chi la tua stima bellezza.
Io t'amo, e volontier da te torrei
Quel dolce ben che più in amor si prezza.³⁰
Hor se dunque hai chi del tuo amor si
strugge,
Ama chi t'ama, e fuggi chi ti fugge.
(14.12)

Άξιε θεέ, άλλοι το πρεπόν δεν είναι να γροικούσι
ποτέ τα παρακάλια σου, μα να παρακαλούσι
πρέπει όλοι εσέναν. Επειδή μια κόρη ωσάν εκείνη
σου 'πε πως σε περηφανά ταίρι σου ν' απομείνει,
άφησ' την, μην την αγαπάς, κι' άλλη, οπού η γιγμορ-
φιά σου
τσ' αρέσει κ' έχει πεθυμιά να μπει στην αγκαλιά σου,
κάμε να βρεις· και ξάνοιξε, Γκλάβιε, την πεθυμιά μου,
χίλιες φωτιές για λόγου σου πως άφτουν στην καρδιά
μου.³¹
Τώρα που ηύρες το λοιπόν κόρη που σε γυρεύγει,
αγάπησ' τη και ξέφυγε την άλλη οπού σε φεύγει.
(στ. 57-66)

29 Εδώ είναι εμφανής η επίδραση από το λατινικό πρωτότυπο ως προς τη λεκτική διατύπωση: «Non ego prodigium nec sum fera belua, virgo, / sed deus» (13.917-8) ή κάποιας ιταλικής διασκευής (βλ. παρακάτω, *Glauco schernito*). Ο Anguillara εδώ γράφει: «Ό vergine, le dice, unica al mondo / Glauco non mi tener portento, ò mostro;» (13.259). Γενικά, οι (περιορισμένες) λεκτικές αντιστοιχίες ανάμεσα στα ελληνικά κείμενα και το λατινικό πρωτότυπο είναι εύλογες αφού το έργο του Οβιδίου ήταν πολύ καλά γνωστό στους Κρητικούς δημιουργούς.

30 Ακατανόητη σε μένα η προσπάθεια της Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 26 να εξηγήσει ως αμηχανία τη διαφοροποίηση, στο σημείο αυτό, του κειμένου του ιντερμεδίου

ii. Στο χωρίο 14.13 αντιστοιχούν λεκτικά και νοηματικά οι στ. 67-72:

Ecco io che l'arte maga a pieno intendo,
Che so sì bene usar l'herbe e gl'incanti
Chè da quel chiaro Dio del ciel discendo
Che tutti i lumi alluma eterni e santi.³²
Al cupido amor tuo pronta mi rendo,
E te de l'onde Dio scelgo fra tanti.
Deh fa, volgendo a me le voglie tue,
Con un sol fatto il debito ver due.
(14.13)

Ποια ῥμαι κατέχεις στή μαγειριάς την τέχνη κι' από
 κείνο
 πως κατεβάζω³³ το λαμπρό τον ήλιο ξεύρεις, κρίνω,
 και ποιοι ευγενικώτατοι κι' άξιοι παρακαλούσι
 αγαφτικοί στη χάρη μου καθημερινώς να μπούσι.
 Λογιάζω πως μου γροίκησες, κ' έτσι παρακαλώ σε
 του πόθου τσι γλυκές θωριές κ' εσύ κ' εμένα δώσε.
 (στ. 67-72)

σε σχέση με το κείμενο του Anguillara. Σε τι θα επηρέαζε τον Κρητικό αν αντί *prezza* διάβαζε *sprezza*, το τυπογραφικό λάθος της έκδοσης του 1587; Συμπληρωματικά, αναφέρω την περίπτωση της νύμφης Cinisca στην ποιμενική τραγικωμωδία του Αντώνιου Πάντιμου *Amorosa fede*, η οποία παρουσιάζεται σαν τη μάγισσα Κίρκη, να παροτρύνει τον Tersillo: «Sprezza chi t'ha sprezzato, / fuggi chi t'ha fuggito, ama chi t'ama» (Β' πράξη, 5η σκηνή, στ. 743-744). Βλ. Antonio Pandimo, *L'amorosa fede. Tragicommedia pastorale*, επιμ. Cristiano Luciani σε συνεργασία με τον Alfred Vincent, Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας [Ελληνολατινική Ανατολή. Πηγές, αρ. 5], 2003, σ. 77.

- 31 Τα λόγια αυτά της Κίρκης αντιστοιχούν στον στίχο 2 της στροφής 14 της μετάφρασης του Anguillara: «Ch'ei l'ha co 'l suo bel guardo arsa, e ferita;» (14.14,2).
- 32 Η Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδιών», 26-27 υποστηρίζει ότι εδώ ο Κρητικός ποιητής παρερμηνεύει το ιταλικό χωρίο. Ότι δηλ. το σωστό νόημα «γιατί κατάγομαι από το λαμπρό επουράνιο θεό που φωτίζει τους αιώνιους πλανήτες» ερμηνεύεται ως «που αποτραβώ τον ήλιο από τον ουρανό, εγώ που γοητεύω όλους τους θεούς». Πβ. όμως παρακάτω (σ. 288) ανάλογο χωρίο στο τέταρτο ιντερμέδιο (σ. 214) του παρέμβλητου δράματος *Glauco schernito*.
- 33 Όπως αναφέρει η Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδιών», 26, ο A. L. Vincent έχει προτείνει ότι αρχικά το ρήμα θα ήταν «κατεβαίνω», που αντιστοιχεί στο ρήμα *discendo* του ιταλικού κειμένου, αλλά κάποιος αντιγραφέας το άλλαξε σε «κατεβάζω» αλλάζοντας έτσι το νόημα. Ωστόσο ήδη από την εποχή της Αναγέννησης ήταν διαδεδομένη η ιδέα ότι οι μάγοι είχαν την ικανότητα να κινούν, αλλά και να σταματούν την κίνηση των πλανητών (Βλ. π.χ. *Gerusalemme liberata*, 16.37: «Quante mormorò mai profane note / tessala maga [δηλ. η Armida] con la bocca immonda, / ciò ch'arrestar può le celesti roten».) – ακόμη όμως από την αρχαιότητα, οι άνθρωποι πίστευαν ότι οι μάγοι μπορούσαν να αλλάξουν την κίνηση της σελήνης (βλ. Βιργίλιος, *Bucholiche*, VIII.69: «carmina vel caelo possunt deducere Lunam»). Πιστεύω πως ο Κρητικός ποιητής εσκεμμένα άλλαξε τον τύπο του ρήματος βασιζόμενος σε ένα άλλο χωρίο των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων*, και συγκεκριμένα στο τμήμα του 7ου βιβλίου που περιλαμβάνει την αφήγηση της ιστορίας της Μήδειας και του Ιάσονα όταν πλέον βρίσκονται στην Ιωλκό και η μάγισσα ετοιμάζεται να κάνει πάλι νέο τον πεθερό της· δηλώνει ότι εξουσιάζει όλα τα στοιχεία της φύσης, και κατεβάζει ακόμη και τη Σελήνη από τον ουρανό στη γη: «Te quoque, Luna, traho,» (7.207) που διασκευάζεται από τον Anguillara ως εξής: «E tal l'incanto mio forz'ha, che potete, / Luna, tirar te co' l tuo carro in terra) (7.67,2-3) – πβ. τους στ. 35-37 όπου ο Γλαύκος λέει ότι η Κίρκη γνωρίζει τον κύκλο της Σελήνης. Προηγείται σκηνή όπου η Μήδεια επικαλείται τη συνδρομή θεοτήτων του κάτω κόσμου στις μαγικές πράξεις της (Οβίδιος, 7.192-219· Anguillara, 7.63-69)· όμοια και στην *Medea* του Σενέκα, Δ' πράξη, σκηνή 2η, στ. 722-782 (προσευχή στον βωμό της Εκάτης). Επίσης, στο τέταρτο ιντερμέδιο της παράστασης της κωμωδίας του Girolamo Bargagli *La pellegrina* το 1589 το πρώτο μαδριγάλι άρχιζε με τον στίχο «Io, che dal Ciel cader farei la Luna», βλ. C. Palisca, *The Florentine Camerata*, σ. 208 [που παραπέμπει στο D. P. Walker, ed., *Musique des intermèdes de "Pellegrina"*, Paris 1963, pp. xli-xlvii, 80-87, 156]· πβ. επίσης στον λόγο της Armida στην τραγωδία του Cesare Abelli *La Gerusalemme liberata* (Μπολόνια 1626) τη φράση της «Magia, che fai più meco, arte infelice / De l'ingannata Armida, / Ond'io talhor dal Ciel trassi la Luna,» (σ. 73) και τον λόγο της ίδιας σε παράσταση του 1637 στη

3. Η απορριπτική απάντηση του Γλαύκου στην πρόταση της Κίρκης

Από το χωρίο 14.15-16, στο οποίο περιλαμβάνεται η σχετική ομιλία του Glaucο στο ιταλικό κείμενο, στο ιντερμέδιο μεταφράζεται κατά το μεγαλύτερο μέρος κατά λέξη το 15ο οκτάστιχο:

Mi sta talmente impressa in mezzo al core
L'imagin di colei di cui t'ho detto,
Che m'hai da perdonar, s'a novo amore
Non posso dare albergo entro al mio petto.
Si vedrà pria la tortora e l'astore
Unirsi insieme al coniugal diletto,
E fare insieme il nido, i figli e l'ova,
Che mi scolpisca il cor bellezza nova.
(14.15)

Μ' όλον ετούτο, στην καρδιά τούτη την πληγωμένη
την ομορφιά της Σίλας μου τόσα 'χω ριζωμένη,
οπού δέν είναι μπορετό τον πόθο τζη ν' αφήσω
κι' άλλη, όσον είναι όμορφη, ποτέ μου ν' αγαπήσω.
Τό περιστέρι να σμιχτή μαζί με το ξιφτέρι,
τα δυο να κάμουνσι πουλιά και να γενούσι τάρι,
κι' όχι ποτέ άλλη αγαφτική να μπη στό λογισμό μου,
μόνο η Σίλα η όμορφη, τα μάτια και το φως μου.
(στ. 77-84)

Επίσης, ο Κρητικός ποιητής τροποποιεί τα εξής αφηγηματικά μέρη του Anguillara:

1. μετατρέπει την αφηγηματική στροφή 273 (και τον 8ο στίχο της στροφής 272) σε μέρος του αρχικού μονόλογου του Γλαύκου (στ. 18-22).
2. μετατρέπει την περιγραφή των μαγικών πράξεων της Κίρκης (14.18-22) σε ομιλία της μάγισσας που περιέχει την επωδή που εκφωνεί ενώπιον του Γλαύκου (διδασκαλία μετά στ. 100-διδασκαλία μετά στ. 106).
3. μετατρέπει την περιγραφή της αντίδρασης του Γλαύκου και του θρήνου του μόλις αντικρίζει την αγαπημένη του μεταμορφωμένη, σε ομιλία του Γλαύκου (στ. 133-140).

ΔΙΑΦΟΡΕΣ: Το κρητικό ιντερμέδιο διαφέρει σε σχέση με την ιταλική διασκευή και το λατινικό πρωτότυπο ως προς τα ακόλουθα σημεία:

1. η δράση αρχίζει από το σημείο που ο Γλαύκος πηγαίνει στην Κίρκη ελπίζοντας στη συνδρομή της, και παραλείπεται η σκηνή της συνάντησης του Γλαύκου με τη Σκύλλα (αποτελεί αντικείμενο αφήγησης στην ομιλία του Γλαύκου) και της περιγραφής του γεγονότος της θεοποίησής του (αφήγηση αδιάφορη για τη δράση: πρόθεση του ποιητή δεν είναι να δώσει έμφαση στη θεϊκή ιδιότητα του Γλαύκου, αλλά

Φλωρεντία (βλ. προηγουμένως, κεφ. 1): «*Poss'io fermare il Sole in brevi note / Dispor l'Inferno ad un girar di Ciglio.*» (σ. 41). Πβ. όμως και τα λόγια της Φροσύνης στην Πανώρια Α 371-376: *καυχιέται στον Γύπαρη πως με τα μαγικά της μπορεί να επηρεάσει τα στοιχεία της φύσης και μεταξύ άλλων «Τον ήλιο σταίνω 'ς τσ' ορανούς και τ' άστρη κατεβάζω»* (στ. 373). Η Πανώρια, πάλι, σε άλλη σκηνή –τυπικό σχήμα αδυνάτου– λέει στη γριά Φροσύνη: «*Τα λόγι' αυτείν' απού μου λες όντες μου θες ακούσει, / τ' άστρα θες δει απού τσ' ορανούς στη γη να κατεβούσι*» (Γ 181-182). Ενώ ο άπελπισ Γύπαρης αργότερα παρακαλεί τη φύση να συμπάσχει μαζί του: «*ο ήλιος οχ τον ουρανό χάμαι στη γης ας πέση*» (Δ 123). Η κίνηση των πλανητών ορίζεται από θεϊκή δύναμη κατά τον πρεσβύτε της Αφροδίτης: «*Του ήλιου και του φεγγαριού την στράταν αρμηνεύγεις / και τσι πλανήτες κυβερνάς και τ' άστρα βασιλεύγεις*» (Δ 291-292).

- κυρίως να τον παρουσιάσει σαν ερωτοχτυπημένο νέο άνδρα που ο έρωτάς του δεν βρίσκει ανταπόκριση –αν και θεός τα βάσανά του είναι ίδια μ' εκείνα των ανθρώπων–, εξου και το ποιμενικό σκηνικό στο οποίο τοποθετείται η δράση).
2. η ζηλότυπη Κίρκη υποκρίνεται πως θα βοηθήσει τον θεό και εκτελεί τα μάγια μπροστά του, και μόνο όταν μένει μόνη αποκαλύπτει, μονολογώντας, το σχέδιό της.
 3. παραλείπονται οι γεωγραφικοί προσδιορισμοί (lito Italico, Messina) που δεν έχουν κανένα νόημα για το κρητικό κοινό και καμία σχέση άλλωστε με το ποιμενικό σκηνικό.
 4. η Σκύλλα δεν εμφανίζεται μόνη αλλά με εφτά συντρόφισσές της· αυτές δείχνουν στον Γλαύκο τη Σκύλλα μεταμορφωμένη και όχι η Κίρκη όπως στον Anguillara· (είναι όμως ο ίδιος ο Γλαύκος εκείνος που αποκαλύπτει στη Σκύλλα την υπαίτια, όπως συμβαίνει και στο κείμενο του Anguillara).
 5. η Σκύλλα μεταμορφώνεται ολόκληρη σε σκύλα (σε αντίθεση με το οβιδιανό κείμενο και την ιταλική του μετάφραση όπου μεταμορφώνεται από τη μέση και κάτω μόνο σε ζώομορφο ον).³⁴

Όπως είναι φανερό, ο Κρητικός ποιητής αξιοποιεί μόνο τις ομιλίες των προσώπων από τον Anguillara, ενώ δραματοποιεί τα αφηγηματικά μέρη, καθώς όπως είναι φυσικό δίνει ιδιαίτερο βάρος στη θεατρική δράση και στη θεαματικότητα. Είχε όμως συγκεκριμένο πρότυπο για τη δραματοποίηση του επεισοδίου;

Όπως προαναφέρθηκε, ο Vincenzo Pecoraro υπέδειξε το τέταρτο ιντερμέδιο του ποιμενικού έργου του Guidobaldo Bonarelli *Filli di Sciro* (Ματσεράτα 1619) σε σχέση με την ανάπλαση του ίδιου μύθου για τις ανάγκες της σκηνής. Εκτός όμως από αυτό το κείμενο, κατά τη διερεύνηση των ιταλικών δραμάτων του 16ου και του 17ου αιώνα εντόπισα όπως αναφέρθηκε και τα ιντερμέδια με τον τίτλο *Glauco schernito* που συνέθεσε ο Lodovico Aleardi για το θαλασσινό δράμα του *Il Corsaro Arimante* (Βιτσέντσα 1610). Θα επιχειρήσω στη συνέχεια τη συγκριτική ανάλυση των ιντερμεδίων αυτών καθώς έτσι θα καταδειχθεί η ομοιότητα με το κρητικό ιντερμέδιο όσον αφορά την εξέλιξη της πλοκής και το εκφραστικό υλικό.

34 Κατά την Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 24, η διαφοροποίηση αυτή από μέρους του Κρητικού ποιητή μπορεί να οφείλεται σε συναφή ένδειξη στον πίνακα περιεχομένων κάποιας έκδοσης της μετάφρασης του Anguillara –π.χ. στην έκδοση του 1587: «Scilla in cane», παρότι στο *Argomento* αναγράφεται: «cagna e sasso divengon Silla»– ή στο γεγονός ότι ήταν ο προτιμότερος τρόπος για την παρουσίαση της μεταμόρφωσης αυτής στη σκηνή. Δεν αποκλείεται όμως, κατά τη γνώμη μου, ο ποιητής να είχε υπόψη του την ερμηνεία και των δύο εκδοχών όπως παρατίθεται στις «Annotationi» της σχολιασμένης έκδοσης της μετάφρασης του Anguillara.

Οι ιταλικές διασκευές

Α. LODOVICO ALEARDI, *GLAUCO SCHERNITO* (ΒΙΤΣΕΝΤΣΑ 1610)*Η δομή των τεσσάρων ιντερμεδίων*

Σε θαλασσινό σκηνικό, όπως αυτό του κυρίως έργου που συνόδευαν τα ιντερμέδια, εμφανίζονται ο Έρωτας πάνω σ' ένα δελφίνι, ο Γλαύκος, η νύμφη Σκύλλα και η μάγισσα Κίρκη. Στο πρώτο ιντερμέδιο (39 στίχοι) ο Έρωτας, αφού αναφέρει όσους έχει υποτάξει με τα όπλα του σε ουρανό, γη και κόλαση (Δίας, Απόλλων-Κλυτία, Αφροδίτη-Ήφαιστος, Περσεφόνη-Πλούτων, Βορέας-Ωρείθυια), τώρα ετοιμάζεται να σημαδέψει με τα βέλη του τους θεούς της θάλασσας και πρώτο από όλους τον Γλαύκο. Αφού βάζει μπρος το σχέδιό του, επιστρέφει θριαμβευτής στον ουρανό. (Στο μονόλογο του Έρωτα έμφαση δίνεται στην αντίθεση των εννοιών ψυχρό-θερμό-υγρό, χαρακτηριστικό του μπαρόκ: π.χ. «Borea nevoso pur anch'ei nel petto, / Nel petto pien di gelido rigore, / Per Orithia sentì fiamma d'Amore. / [...] Non perche siano nò d'onde coperti, / E di squamosi scudi horridi, e duri, / Saran però da l'ardor mio sicuri. / [...] Itene strali, e voi scintille ardenti, / Itene a ritrovar rapide il fondo, / Ove i Dei son di questo humido Mondo». Παρομοίως, στον μονόλογο του Γλαύκου, στ. 12-17.)

Στο δεύτερο ιντερμέδιο (106 στίχοι) εμφανίζεται ο Γλαύκος ερωτοχτυπημένος και αναρωτιέται πώς ξαφνικά έχουν ζεσταθεί τα αιωνίως παγωμένα νερά. Στη συνέχεια εμφανίζεται η Σκύλλα να προχωρά προς την ακτή, στο σημείο όπου βρίσκεται ο Γλαύκος, για να μαζέψει λουλούδια. Ο Γλαύκος την ερωτεύεται μόλις τη βλέπει και συνειδητοποιεί την αιτία που τον βασανίζει. Η Σκύλλα όταν τον αντικρίζει είναι έτοιμη να το βάλει στα πόδια και ικετεύει την Άρτεμη να διαφυλάξει την παρθενία της. Χαρακτηρίζει μάλιστα τον Γλαύκο απαίσιο τέρας και καθώς προσπαθεί να τον αποφύγει, ο θεός της ζητά να μείνει και της εξομολογείται τον έρωτά του. Αποφασίζει έπειτα να ζητήσει βοήθεια από την Κίρκη που με τη μαγική της τέχνη ή θα απαλύνει τον πόνο του ή θα κάνει τη Σκύλλα να τον αγαπήσει.

Στο τρίτο ιντερμέδιο (76 στίχοι) ο Γλαύκος μιλάει στην Κίρκη για τον έρωτά του προς τη Σκύλλα και για τη μη ανταπόκριση της τελευταίας. Η Κίρκη ερωτεύεται τον Γλαύκο αμέσως μόλις τον βλέπει, του εκδηλώνει τις ερωτικές της διαθέσεις και του προτείνει να ξεχάσει τη Σκύλλα. Ο Γλαύκος αρνείται την πρότασή της. Η Κίρκη τότε προσποιείται μπροστά στον αμετάπειστο θεό πως προτίθεται να τον βοηθήσει. Εκείνος δεν αντιλαμβάνεται την πονηριά της μάγισσας κι έτσι την ευχαριστεί και φεύγει. Η Κίρκη μένει μόνη και αποκαλύπτει τον πραγματικό σκοπό της.

Το τέταρτο ιντερμέδιο (71 στίχοι) αρχίζει με την ομιλία της οργισμένης Κίρκης που μαγεύει το νερό της θάλασσας όπου συνήθως πλένεται η Σκύλλα. Εμφανίζεται η τελευταία και πηγαίνει να δροσιστεί κουρασμένη καθώς είναι από το κυνήγι στα δάση· μεταμορφώνεται αμέσως σε φοβερό τέρας και βυθίζεται στα νερά με σκοπό να αυτοκτονήσει. Ακολουθεί ο ερωτικός θρήνος του Γλαύκου, που απελπισμένος αυτοκτονεί κι

εκείνος πέφτοντας στη θάλασσα. Το ιντερμέδιο κλείνει με την ομιλία της ζηλότυπης μάγισσας, που η οργή της έχει πια εκτονωθεί: «Ci. Hà pur sortito fine / Conforme al bel desio / Il raro inganno mio. / Non più fia Ninfa Scilla / Di viso vago, adorno; / Ma un Mostro horrido, e fiero, / Del mar Cicilian vergogna, e scorno. / Terror de' Naviganti, / Cagion di mille pianti. / Hor così godi sprezzator ingrato, / Il vago volto amato, / Ch' io scacciando il tuo amore, / Con tal vendetta racconsolo il core.» (σ. 216).

Από την παρουσίαση της δομής διαφαίνεται ότι σε γενικές γραμμές η δραματοποίηση του μύθου σε αυτό το κείμενο και στο κρητικό ιντερμέδιο είναι παρόμοια. Επιπλέον, διαπιστώνονται και ορισμένες λεκτικές και φραστικές αναλογίες. Τα κοινά στοιχεία που απαντούν στα δύο κείμενα και τα οποία απουσιάζουν από τη διασκευή του Anguillara είναι τα ακόλουθα:

1. ο μονόλογος του ερωτοχτυπημένου Γλαύκου (που προηγείται ωστόσο της συνάντησης με τη Σκύλλα στο ιταλικό κείμενο)·
2. το γεγονός ότι η Σκύλλα είναι αυτή που φτάνει στο σημείο που βρίσκεται ο Γλαύκος –στοιχείο που δικαιολογεί τη φράση «μ' απάντησε» (αντί του –αναμενόμενου λόγου Anguillara– «απάντησα»)³⁵ του κρητικού ιντερμεδίου–, και η οποία τον χαρακτηρίζει απαίσιο τέρας·
3. η σκηνή της συνάντησης της Σκύλλας με τον Γλαύκο: τα λόγια που ανταλλάσσουν αντιστοιχούν σε όσα διηγείται ο Γλαύκος στην Κίρκη στο κρητικό ιντερμέδιο·
4. ο μονόλογος του Γλαύκου που φανερώνει την απόφασή του να ζητήσει βοήθεια από την Κίρκη και ορισμένα σημεία του διαλόγου μεταξύ θεού και μάγισσας που ακολουθεί·
5. η προσποίηση της Κίρκης ότι θα βοηθήσει τον Γλαύκο, προσποίηση που δεν την αντιλαμβάνεται ο τελευταίος·
6. το μάγεμα του νερού που βρίσκεται επί τόπου (σκηνικό θαλασσινού τοπίου στο ιταλικό ιντερμέδιο)·
7. η ολική μεταμόρφωση της Σκύλλας σε φρικτό τέρας·
8. ο θρήνος του Γλαύκου καθώς αντικρίζει τη Σκύλλα μεταμορφωμένη και διαπιστώνει εκ των υστέρων την εξαπάτησή του από τη μάγισσα Κίρκη.

Ακολουθούν τα παράλληλα χωρία των δύο έργων:

35 Πβ. πιο πάνω σ. 278.

1. Ομιλία του Γλαύκου (δεν υπάρχει στον Anguillara)

Στο δεύτερο ιταλικό ιντερμέδιο εμφανίζεται ο ερωτοχτυπημένος Γλαύκος και αναρωτιέται:

Gl. *Che insolito stupore,*

Che nova meraviglia

È questa, c'hor mi fa inarcar le ciglia?

L'acque, che per natura

Sono gelide, e fredde,

Hor son cocenti, e calde?

(σ. 207)

Πβ. στ. 14-16

Γκλ. [...] Ω θάμασμα περίσσο,

ώ πράμα ανεπίστευτο, μέσ' στό γιαλό γυρίζω,

πάντα είμαι ογρός κι' ως αφανός καίγομαι και λαβρίζω·

2. Η Σκύλλα πλησιάζει στο σημείο όπου βρίσκεται ο Γλαύκος (διαφορετικά στο κείμενο του Anguillara)

«[μιλάει η Scilla:] *Andrò quì sopra il lito* / tutto verde, e fiorito / Cogliendo vaghi fior vermigli, e persi, / *Di fresca brina ancor molli, et aspersi*» (σ. 207)

πβ. κρητικό ιντερμέδιο στ. 43-44:

«Περνώντας μόνος μια φορά κάτω στο περιγιάλι / μια κορασιά μ' απάντησε
μ' όμορφα πλήσια κάλλη».

3. Οι ομιλίες Γλαύκου και Σκύλλας που παρουσιάζουν ομοιότητα με όσα εξιστορεί ο Γλαύκος στην Κίρκη στο κρητικό ιντερμέδιο (δεν απαντά στον Anguillara)

Ο Γλαύκος ερωτεύεται τη Σκύλλα μόλις τη βλέπει και συνειδητοποιεί την αιτία που τον βασανίζει:

«*Ecco l'alta cagione, / Onde pur dianzi nacque / Il novo ardor ne l'acque*» [σ. 208],

πβ. κρητικό ιντερμέδιο στ. 45-46:

«[...] κι' ως την εσυντηρήσαν / τα μάτια μου, οπού τη φωτιά γι' αυτείνη
εγροικήσαν».

Η Σκύλλα όταν τον αντικρίζει είναι έτοιμη να το βάλει στα πόδια και ικετεύει την Άρτεμη να διαφυλάξει την παρθενία της. Χαρακτηρίζει μάλιστα τον Γλαύκο απαίσιο τέρας:

«*Ohime, che horrido Mostro / È quel, che colà miro?*» (σ. 208),

όπως άλλωστε παραπονείται ο Γλαύκος στο κρητικό ιντερμέδιο στ. 51:

«Κι' αυτή, σα να 'μουνά θεριό άγριο, ...».

Όταν η Σκύλλα αποφεύγει τον Γλαύκο χαρακτηρίζοντάς τον απαίσιο τέρας, ο θεός της ζητά να μείνει και της εξομολογείται τον έρωτά του:

«[...] E in me volgi lo sguardo, / Che per te avampo, et ardo» (σ. 208),

που αντιστοιχεί στη φράση του Γλαύκου «καίγομαι και λαβρίζω» στον στ. 16 του κρητικού ιντερμεδίου.³⁶

Έπειτα την παρακαλεί να μην τον περιφρονήσει – όπως στο κρητικό ιντερμέδιο πληροφορεί ο Γλαύκος την Κίρκη:

σ. 208-209

Gl. Non sprezzar, Ninfa altera,
Glauco, che son quell'io,
Glauco ceruleo Dio,
[σημ. ceruleo=erculeo=δυνατός]

στ. 48

Γκλ. λύπη την παρακάλεσα να 'χη
στ. 52

Γκλ. καλά και μπορεζάμενο θεό να με γνωρίζη.

σ. 210

Gl. Deh ferma ancora il passo,
Non gir così veloce;

στ. 51

Γκλ. Κι' αυτή, σα να 'μουνα θεριό άγριο, μέσα γυρίζει

Hà già da me rivolto il passo errante,
Cacciatrice de Belue, e non Amante.

4. Η απόφαση του Γλαύκου να καταφύγει στη βοήθεια της μάγισσας Κίρκης

α. Ο τρόπος με τον οποίο εκφράζει την απόφασή του και το σκεπτικό του είναι ανάλογος με τον τρόπο που εκφράζεται ο Γκλάβιος του κρητικού ιντερμεδίου:

σ. 210

Gl. Ma se non vale il pianto,
Varrà forse l' incanto:
A Circe andrò veloce,
Perch' ella, ò dia rimedio al mio dolore,
O faccia la fugace arder d'amore.

στ. 19-20

Γκλ. Την Τσίρτσε την εξακουστήν και την εμπορεμένη
μάγα ξετρέχω, που 'ν' εδώ τώρα κατοικημένη
στ. 39-40
Γκλ. Για τούτο ήρθα να σε βρω, με την πολλή σου γνώση
γιατρεία να δώσης σήμεραν στην παιίδα μου την τόση.
[στ. 55-56
Γκλ. Κι' όχι τον πόθο από με βγάνοντας, από κείνη
την όργιτα, για να μπορή ταίρι μου ν' απομείνη.]

σ. 211 (ο Glauco εξιστορεί στην Circe
τα ερωτικά του βάσανα)

Gl. Odi Maga possente,
Odi Circe pietosa,
.....
Ascolta l'amorosa
Historia de'miei mali,
E dammi alcuna aita
Pria, ch'io perda la vita.

πβ. στ. 19-22

Γκλ. Την Τσίρτσε την εξακουστήν και την εμπορεμένη
μάγα ξετρέχω, που 'ν' εδώ τώρα κατοικημένη,
για να τση πω τα πάθη μου και την πολλή μου κρίση
κι' αν τύχη με τα μάγια της τούτη να μου βοηθήση.

36 Πβ. και την εξομολόγηση της ερωτευμένης Χρυσάντζας προς τον Βέλθανδρο: «καίγομαι κ' εμπαρίζομαι» (Βέλθανδρος και Χρυσάντζα, στ. 840, έκδ. Cupane 1995).

β. Η Κίρκη ερωτεύεται τον Γλαύκο αμέσως μόλις τον βλέπει, του εκδηλώνει την ερωτική της διάθεση και του προτείνει να ξεχάσει τη Σκύλλα:

σ. 212

Ci. Se Scilla ti disprezza
Ricerca altra bellezza,
 Che a te si mostri humana.
 Non è molto lontana
Donna, che te sol ama,
E che il tuo amor sol brama.

Ci. **Mira la fronte mia,**
Che vi vedrai scolpita
La beltà, ch'è per te d'amor ferita.

Ci. *Segui, segui costei,*
Che t'hà dato il suo core.
Fuggi, fuggi colei,
Che rifiuta il tuo amore.
 Troppo è grave l'errore
 Gir dietro a chi ti fugge,
 Et abhorir, chi per tuo amor si strugge.

στ. 59-66

Τσίρ. [...]. Επειδή μια κόρη ωσάν εκείνη
σου 'πε πως σε περηφανά ταίρι σου ν' απομείνη,
άφησ' την, μην την αγαπάς, κι' άλλη, οπού η γιομορφιά σου
 τσ' αρέσει κ' έχει πεθυμιά να μπη στην αγκαλιά σου,
κάμε να βρης· και ξάνοιξε, Γκλάβιε, την πεθυμιά μου,
χίλιες φωτιές για λόγου σου πως άφτουν στην καρδιά μου.
Τώρα που ηύρες το λοιπόν κόρη που σε γυρεύγει,
αγάπησ' τη και ξέφευγε την άλλη οπού σε φεύγει.

γ. Ο Γλαύκος αρνείται την πρότασή της· η αντίδρασή του είναι όμοια όπως στο κρητικό ιντερμέδιο:

σ. 212

Gl. Cor piagato d'Amore
Per beltà sovr'humana
 Nova beltà non sana.
Porto Scilla nel core,
 Onde non può haver loco
 resso il primo, altro foco.

σ. 213

Gl. Di Scilla la figura,
Ch'è nel mio cor scolpita,
Non può nova scoltura
Far sì, che sia sbandita.

στ. 73-80

Γκλ. Το πρόσωπό σου τ' όμορφο και τα 'μορφα σου κάλλη
 κ' η ευγενειά κ' η χάρη σου και η τέχνη σου η μεγάλη
 μπορεί να κάμουσι +σ' αυτή+ τον ουρανό ν' αφήση
 και για να σ' έχη αγαφτική στη γη να κατοικήση.
 Μ' όλον ετούτο, στην καρδιά τούτη την πληγωμένη
την ομορφιά της Σίλας μου τόσα 'χω ριζωμένη,
οπού δεν είναι μπορετό τον πόθο τ'ζη ν' αφήσω
κι' άλλη, όσον είναι όμορφη, ποτέ μου ν' αγαπήσω.

5. Η προσποίηση της Κίρκης και οι μαγικές πράξεις της (ανάλογη σκηνή δεν υπάρχει στον Anguillara)

α. Η Κίρκη τότε προσποιείται μπροστά στον αμετάπειστο Γλαύκο πως προτίθεται να τον βοηθήσει, όπως και στο κρητικό ιντερμέδιο:

στ. 213

Ci. Se ben pietà tù neghi
A chi humil te la chiede;
Pur mossa da' tuoi preghi,
Voglio dar al tuo mal qualche mercede.
Vivi pur lieto intanto,
Che se forza d'incanto
Di fare amare alcun fù mai bastante,
Scilla sarà di Glauco amata, amante.

στ. 85-86

Τσίρ. Δίκιό 'ναι να την αγαπάς· κ' εγώ να μην αφήσω
σου τάσσω, όσο δύνομαι, παρά να σου βοηθήσω.
στ. 99-100
Τσίρ. Θώρειε, ανισώς και πεθυμώ τώρα να σε βοηθήσω·
τα μάγια το γοργότερο ομπρός σου θ' αρχινίσω.

β. Ο Γλαύκος δεν αντιλαμβάνεται την πονηριά της μάγισσας κι έτσι την ευχαριστεί και φεύγει. Η Κίρκη μένει μόνη και αποκαλύπτει τον πραγματικό σκοπό της:

στ. 213

Gl. *Circe mia cara, io ti ringratio, Adio.*
Ci. *Crudel, non pensar già d'esser contento*
Per me, ma ben d'haver pena, e tormento.
(μονολογεί στους δύο παραπάνω στίχους)

Πβ. στ. 111-115

Γκλ. Πάγω με πλήσια φχαριστιά, Τσίρτσε, στην ευγε-
νιά σου.
Τσίρ. Σε λιγουλάκι γύρισε να δης την πεθυμιά σου.
Άγωμε πούρι και καλά την έχω βγοδωμένη:
Τάσσω σου πως να την ιδής σκύλα καταστημένη!
Γιατί να με περηφανάς δεν έπρεπε για κείνη.
(μονολογεί στους δύο παραπάνω στίχους)

6. Η ομιλία της οργισμένης Κίρκης που μαγεύει το νερό της θάλασσας όπου συνήθως πλένεται η Σκύλλα (δεν υπάρχει στον Anguillara)

στ. 214

Ci. Glauco, Glauco crudele,
Sprezzator de' miei pianti,
E de le mie querele
*Solo sei tù, frà mille illustri amanti;*³⁷
Ma non fia, che ti vanti
D'havermi mai schernita
Con tal rifiuto indegno;
Che se tu lo mio sdegno
Per esser immortale,

πβ. στ. 69-70

Τσίρ. και ποιοι ευγενικότατοι κι' άξιοι παρακαλούσι
αγαφτικοί στη χάρη μου καθημερνώς να μπούσι.

Πβ. στ. 115-116

Τσίρ. γιατί να με περηφανάς δεν έπρεπε για κείνη.
Μ' άσ' τηνε να 'ρθη μοναχάς τ' αχείλι της να πλύνη....

37 Κάλλιστα θα μπορούσε ο Κρητικός ποιητής να έχει κατά νου αυτόν ή κάποιον παρόμοιο στίχο για τη σύνθεση των στ. 69-70. Δεν χρειάζεται να εικάζουμε ότι παρανόησε το αντίστοιχο χωρίο του Anguillara επειδή δεν το μεταφράζει κατά λέξη. Βλ. πιο πάνω σημ. 32.

Non puoi provar, lo proverà colei,
Per cui neghi far lieti i desir miei.
Questo suco mortale,
C'ho spargo ne l'onde,
V' Scilla per lavarsi si nasconde,
Con tuo grave dolore,
Vendicherà lo mio sprezzato amore.

Πβ. στ. 87-92
Με τσ' άλλες της συντρόφισσες είναι συνηθισμένη
ς τούτη τη βρύση που 'ν' εδω συχνά να κατεβαίνει,
να ξεφαντώνου αλλήλως τους και ύστερα να πλύνου
τα πρόσωπά τους και νερό να σκύφτουσι να πίνουν.
Τούτα λοιπόν τα κρυά νερά της βρύσης θα μαγέρω
Για να μπορέσω μετ' αυτά ποια 'μαι να σ' αρμηνέψω.

7. Η εμφάνιση της Σκύλλας στη σκηνή, ο μονόλογός της και η μεταμόρφωσή της

(ο μονόλογος δεν απαντά στον Anguillara· στο κρητικό ιντερμέδιο η Σκύλλα
απευθύνεται στις συντρόφισσές της)

Εμφανίζεται η Σκύλλα και πηγαίνει να δροσιστεί κουρασμένη καθώς είναι από το
κυνήγι στα δάση (δεν μπαίνει στο νερό όπως στον Anguillara και στον Οβίδιο, απλώς
πλένει το πρόσωπό της και τα χέρια της με το νερό όπως στο κρητικό ιντερμέδιο).³⁸
μεταμορφώνεται αμέσως σε φοβερό τέρας και βυθίζεται στα νερά με σκοπό να αυτο-
κτονήσει:

σ. 214-215
Sc. Dopò longa fatica
Sofferta, per seguir cacciando Belue
Per campagne, e per selve,
Vengo à quest'onda amica,
Per rinfrescarmi alquanto,
Ecco, depongo in tanto
Di questo fianco mio soave incarco:
E prendendo riposo
Sù questo seggio algoso,
Le polverose piante
Nel sen de l' acque immergo,
Et il volto, e le man lavo, ed aspergo.
Ma che stupor? che veggio?
O mia strana ventura,
Qual horribil figura
È questa, ch'io vagheggio;
Ohime, che fatta un Mostro
Mi trovo, e fia ch'io viva?
Nò, nò, ecco m'ascondo
Per darmi morte di quest' acque in fondo.

Πβ. στ. 120 -124
Σίλα. [...] και κουρασμό στα μέλη μου γροικώ
πολλά περίσσο.
Διψώ και θε να πιω νερό κ' ύστερα θε να πλύνω
το πρόσωπό μου (χώματα να 'ναι γιομάτο κρίνω).
Χορός. Άς πάμε όλες μετ' αυτή στη βρύση να πλυ-
θούμε,
μια μια από τον πάσπαλο τούτο να παστρευ-
τούμε.³⁹
(Διδ.) Τότες σιμώνει η Σίλα στη βρύση και πλύνεται
και ζιμιό γίνεται σκύλα. Θωρώντας την οι άλλες λένε:

στ. 125-128
Χορός. Γυναίκες, είντα βλέπομε; ποιο θάμασμα
θωρούμε;
δεν ξέρω αν είμαι ξυπνητή γή πούρι ανέν κοιμού-
μαι.
Ω κακορίζικη πολλά, ω πικραμένη Σίλα,
και πώς εκαταστάθηκες έτσι έξαφνα μια σκύλα!

38 Πβ. την ομιλία της Scilla που ακολουθεί, με την ομιλία της Πανώριας κατά την άφιξη έπειτα από
κυνήγι, στο ομώνυμο ποιμενικό δράμα του Χορτάτση, Β 139-144: «Τ' αλάφι αποζυγώνοντας τόσά
ειμαι κουρασμένη / οπού 'ρθα σ' ώρα δυο φορές να πέσω λιγωμένη. / Ίδρωσα κι εξεκάψωσα και θα
πλυθώ στη βρύση / και κρυο νερό στο ύστερο να πιω να με δροσίσει. / Ίχιτας εδροσίστηκα! Κοτού-
μαι ν' ακουμπήσω / να κοιμηθώ, τα μέλη μου λιγάκι να δροσίσω».

39 Πβ. και *Gerusalemme liberata* 15.64,7: «Ma pria la polve in queste acque deposite». Βλ. προηγουμέ-
νως Β ιντερμέδιο Ερωφίλης (ομοιότητα 2η).

8. Ο θρήνος του Γλαύκου μπροστά στο φρικτό θέαμα που αντικρίζει,
και η διαπίστωση της απάτης της Κίρκης

(στον Anguillara η Κίρκη είναι εκείνη που δείχνει στον Γλαύκο τη Σκύλλα –στο κρη-
τικό ιντερμέδιο ο Χορός– και του αποκαλύπτει ότι η ίδια δηλητηρίασε τα νερά)

σ. 215-216

Gl. Ohime, che veggio, ah! lasso?

Ohime, che cosa è questa?

O mutation funesta,

Deh chi hà il mio Sol del suo bel lume casso?

O Scilla, ov'è il bel volto?

Lasso, chi mi t'hà tolto?

Tu, tu Circe crudele

Dei esser stata quella,

C'hà fatta opra sì fella,

Perch'io sempre mi dolga, e mi querela.

O Scilla, à tutte l'hore

T'havrò impressa nel core,

Non perche in strana forma

Ti trovi hora cangiata,

Sarai da me sprezzata.

Ma perche sopra l'acque

Hor stò quì rimirando

Sì strana la beltà, che sì mi piacque!

Ecco, che lagrimando

Entro del mar mi celo

Chiedendo morte, e bestemmiando il cielo.

στ. 133

Γκλ. Οϊμέ! και πώς; Σίλα μου αγαπημένη,

στ. 135-140

Γκλ. Οϊμένα, Σίλα μου ακριβή, Σίλα μου, πεθυμιά μου,

πώς σε θωρούσι του πτωχού τα μάτια τα δικά μου;

Η Τσίρτσε η απονώτατη, για να μηδέ θελήσω,

σαν μου 'λεγε, τον πόθο μου, οϊμέ, να της χαρίσω,

σ' έκαμε με τα μαγικά κ' εγίνης τώρα σκύλα.

Οϊμέ, φως και ματάκια μου, οϊμέ, ακριβή μου Σίλα!...

B. TO TETAPTO (ΑΤΙΤΛΟ) ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ
ΤΟΥ GUIDOBALDO BONARELLI *FILLI DI SCIRO* (ΜΑΤΣΕΡΑΤΑ 1619)

Η δομή του ιντερμεδίου

Το κείμενο αρχίζει με μονόλογο του Γλαύκου που πληροφορεί για τον έρωτά του και στη συνέχεια απευθύνεται στην Κίρκη ζητώντας τη βοήθειά της. Η Κίρκη μόλις βλέπει τον Γλαύκο τον ερωτεύεται [[E qual vago sembante / Di Marin Nume l'anima m'infiamma, / Ch'appena il vidi, e ne rimasi amante? / Bene provo ahime, ch'a l'amorosa fiamma / Non hà ritegno un core / Impetuoso ardore, / Che 'l varco non offende / E la fiamma d'Amore, / Che l'occhio non l'apprende / Altro che come un raggio di pietate, / Che poi crudel a l'anima si stende, / O bellissimo Nume / Di quest'onde⁴⁰ argentate / De le candide spume / Chiedi, che non si niega / Gratia giamai dove bellezza prega (σ. 40)]]]. Ο Γλαύκος αρχίζει να της διηγείται την ερωτική του περιπέτεια και ζητά τη βοήθειά της. Η Κίρκη προ-σπαθεί να τον πείσει να ξεχάσει τη Σκύλλα. Εκείνος απορρίπτει τον έρωτα της Κίρκης,

40 Η ίδια λέξη και στην ομιλία του Glaucō παρακάτω. Πβ. τη λέξη κύματα του στ. 14 στο υπό εξέ-ταση ιντερμέδιο.

η τελευταία προσπαθεί να τον μεταπείσει αλλά ο θεός μένει σταθερός στον έρωτά του για τη Σκύλλα. Η Κίρκη εξοργισμένη αποκαλύπτει το εκδικητικό της σχέδιο (μάλλον απουσία του Γλαύκου, παρ' όλο που δεν υπάρχει σχετική σκηνική οδηγία): με μαγικά μέσα δηλητηριάζει τα νερά όπου θα μπει να πλυθεί η Σκύλλα. Εμφανίζεται η τελευταία, και μπαίνει στη θάλασσα να πλυθεί. Ο Γλαύκος βλέπει τη Σκύλλα να μεταμορφώνεται σε βράχο. Στη συνέχεια του ιταλικού ιντερμεδίου η Θέτιδα προτρέπει τον Γλαύκο να βρει νέα αγαπημένη. Εμφανίζεται έπειτα ο Ποσειδώνας με χορό Σειρήνων και την Egle, νύμφη του ποταμού Chienti (που περνά από τη Ματσεράτα, στην πόλη όπου πραγματοποιήθηκε η παράσταση), που προορίζεται για τον Γλαύκο. Όλοι μαζί μπορούν τελικά να υμνήσουν τον Έρωτα και την αρμονία.

Στο ιντερμέδιο αυτό και στο κρητικό κείμενο η οργάνωση των σκηνών και το ύφος είναι όμοια, όμως οι φραστικές αντιστοιχίες που εντοπίζονται δεν είναι εκτεταμένες όσο αφήνουν να εννοηθεί οι παρατηρήσεις του V. Pecoraro. Τα κοινά χαρακτηριστικά που εντοπίζονται ανάμεσα στο ιταλικό και το κρητικό ιντερμέδιο είναι τα ακόλουθα:

1. Και τα δύο κείμενα αρχίζουν με μονόλογο του Γλαύκου που πληροφορεί για τον έρωτά του και στη συνέχεια απευθύνεται στην Κίρκη ζητώντας τη βοήθειά της· δικαιολογείται από το γεγονός ότι και τα δύο κείμενα είναι ιντερμέδια, άρα σύντομα δραμάτια, και σε αυτά κατά κανόνα στον αρχικό μονόλογο ενός εκ των πρωταγωνιστών δίνεται η προϊστορία του επεισοδίου (πβ. προηγούμενως και το δεύτερο ιντερμέδιο του L. Aleardi).
2. ακολουθεί ο διάλογος Γλαύκου και Κίρκης, ωστόσο δεν παρατηρούνται φραστικές ομοιότητες ανάμεσα στα δύο κείμενα, καθώς ο Κρητικός ποιητής στηρίζεται καταρχήν για το τμήμα αυτό στο κείμενο του Anguillara.
3. μετά την απόρριψή της από τον Γλαύκο η Κίρκη εξοργισμένη αποκαλύπτει το εκδικητικό της σχέδιο (μάλλον απουσία του Γλαύκου, παρ' όλο που δεν υπάρχει σχετική σκηνική οδηγία), ωστόσο στο ιταλικό ιντερμέδιο δεν έχει νωρίτερα παραπλανήσει τον θεό με την υπόσχεση ότι δήθεν θα τον βοηθήσει (στοιχείο που εντοπίζεται και στον Aleardi, βλ. προηγούμενως).

Στη συνέχεια παρατίθενται παράλληλα τα χωρία των δύο κειμένων για να φανεί σαφέστερα εάν και σε ποιο βαθμό έχει επηρεαστεί ο Κρητικός ποιητής από τη σύνθεση του Aurispa.

1. Ο μονόλογος του Γλαύκου

σ. 38-40

Glauco

Misero; e che mi giova
D'esser immortal Dio de i Regni ondosi,
Se fra i martir penosi
L'acerbo mio dolor pace non trova?
Non crescono à favilla
Quest'incendij amorosi,
Ch'i begl'occhi di Scilla
Rendon ogn'hor più gravi, e più focosi;
Ne cresce à stilla à stilla
Il mar de le mie lacrime dolenti
S'aggiunge mare à mare,
E di fiamme cocenti
Cresconsi l'Etna à i Mongibelli ardenti.
Qual più crudo martire,
O quai doglie più amare,
Fedel amante nel suo petto asconde,
Quanto che in grembo à l'onde
Arder di tante fiamme, e non morire.
Doloroso languire,
Che tormentando il cor quà mi trahesti,
Forma à magica Dea querela ardità,
Onde pietosa appresti
Dolce rimedio à l'opra mia ferita.
Eccola appunto uscita
Fuor de la fatal porta;
Fate ò sospiri à miei lamenti scorta.
O Dea figlia del Sole

Unica speme à le mie piaghe acerbe,

Odi le mie parole
Tu, cui i magici incanti
Tutti son noti, e le virtù de l'herbe,
E strugger l'alme poi d'aspri diamanti;
Se favilla pietosa
T'accese mai l'alma ad amor soggetta,
A mia vita penosa
Non sia dal tuo poter gratia interdetta.
O bella Circe, e cara
Di tue mille virtù gl'almi tesori
Da i paterni splendori

στ. 1-24

Γκλ. Ω πρικιαμένοι αγαφτικοί, 'ς τόσους καημούς που ζήτε
πώς εις του πόθου τη φωτιά να στέκετε μπορείτε;
Έρωτα, αν εν κι' αποκοτάς σ' ένα θεό κι' αξιώνεις
τόσες περίσσιες παιδωμές, έτσι να του πληγώνης
τα σωθικά, με ποιες φωτιές θα καίγης τους καημένους
ανθρώπους; με τα βάσανα πάντα τυραννισμένους
θες τσι κρατεί απονώτατα. Δίκια, μα την αλήθεια,
στρέφονται απάνω τσ' οραनों και κράζουσι βοήθεια
και δικιοσύνη απάνω σου κι' άσπλαγχνο να σε λέσι
στη μοίρα τως κι' αλύπητο· δίκιο είχαςι να κλαίσι.
Εγώ 'μαι εις οχ τους θεούς τσι πρώτους της θαλάσσου·
μ' όλον ετούτο, Έρωτα, πάντα με τη φωτιά σου
τυραννισμένος βρίσκομαι και μ' όλα να τη σβήσω
τα κύματα δεν ημπορώ. Ω θάμασμα περίσσο,
ω πράμα ανεπίστευτο, μέσ' στο γιαλό γυρίζω,
πάντα είμαι ογρός κι' ως αφανός καίγομαι και λαβρίζω·
και τα νερά, που τσι φωτιές σβήνου, ως φωτιά ξοφεύγω
κ' εδώ στη γη ήρθα και γιατρείά τσι πόνους μου γυρεύω.
Την Τσίρτσε την εξακουστήν και την εμπορεμένη
μάγα ξετρέχω, που 'ν' εδώ τώρα κατοικημένη,
για να τση πω τα πάθη μου και την πολλή μου κρίση
κι' αν τύχη με τα μάγια της τούτη να μου βοηθήση.
Με τον καιρό επρόβαλε. Τσίρτσε, την ευγενειά σου
χίλια καλώς την ηύρηκα.

.....

στ. 29-42 (εδώ ακολουθείται ο Anguillara)

Γκλ. Τσίρτσε, στολή των γυναικών, Τσίρτσε χαριτωμένη,
παρ' άλλη φρόνιμη στην γη κι' ομορφοκαμωμένη,
σε τόσες άξιες αρετές και χάριτες του νου σου,
οι ομορφιές σου οι ξακουστές, τα κάλλη του κορμιού σου
σε δείχνον του θεού εκείνού πως είσαι θυγατέρα,
που διαγυρίζει τσ' ουραनों και φέρνει την ημέρα.
Ποια στράτα τ' άστρη κάνουνσι, ποιον κύκλον το φεγγάρι,
ποια τα λιθάρια δύναμη, ποια 'χουν τα χόρτα χάρη
γνωρίζεις, όλες τσι γιατρείές και τις αιτιές κατέχεις
κ' εις τέχνη εις τη μαγική ταίρι μουδ' έναν έχεις.
Για τούτο ήρθα να σε βρω, με την πολλή σου γνώση
γιατρείά να δώσεις σήμεραν στην παίδα μου την τόση.
Λυπήσου, Τσίρτσε μου ακριβή! λύπη έχω στην καρδιά μου
τη δοξεμένη· λύπησή έχει στα βάσανά μου.

Di compartirne altrui pietosa imparà.
 Mira com'ei comparte
 Di sua luce immortale il raggio ardente
 A gl' Eoi d'Oriente,
 E sotto 'l plaustro a la gelata parte,
 A l'indico occidente,
 E dove di più ardor fervon ripiene
 Sotto 'l suo carro l' Affricane arene,
 Ne men ei colorisce
 Nel bel sereno cielo
 Gl'aurei piropi de la notte algente.
 Come ancor n'abbellisce
 Sù bel fiorito prato
 D'aureo candore il matutino gielo.
 L'infruttuoso faggio,
 Ed il mirto odorato
 Provan egual ardor dal suo bel raggio.
 Così tù non negare
 Un raggio di pietate a i desir miei,
 Bench'io tra i sommi Dei

Non goda in ciel l'aure felici, e chiare
 Te rammenta chi sei
 E si diffondi le tue gratie care,
 Che s'eguali si denno
 Render, anch'io à tuo cenno
 Far%o tranquillo, e tempestoso il mare.

2. Ο διάλογος Γλαύκου-Κίρκης

α) Η εξομολόγηση του Γλαύκου:

στ. 40-41
 Glauco
 Su la tirena riva
 Bella Ninfa vidi io scherzar con l'onde,
 Che con sue trecce bionde
 L'incauto cor mi prese;
 Indi l'anima accese

Col puro ardor, che da begl'occhi usciva.

Ma fuggè questa ingrata à prieghi miei;

στ.43-56 (επίδραση Anguillara)
 Γκλ. Περνώντας μόνος μια φορά κάτω στο περιγιάλι
 μια κορασιά μ' απάντησε μ' όμορφα πλήσια κάλλη.
 Σίλα την ονομάζουσιν, κι' ως την εσυντηρήσαν
 τα μάτια μου, οπού τη φωτιά γι' αυτείνη εγροικήσαν
 και μ' όση μου 'τον μπορετό ταπείνωση, σ' εμένα
 λύπη την παρακάλεσα να 'χει· και τα καημένα
 τα σωθικά μου άφτουσι και τόση κρίση γνώθω
 να σβήσει η κόρη η άσπλαχνη με το δικό της πόθο.
 Κι' αυτή, σα να 'μουνα θεριό άγριο, μέσα γυρίζει
 καλά και μπορεζάμενο θεό να με γνωρίζη.

Ond'io miser piangendo
Cresco col pianto mio l'onde tirene,
Quant'in me crescon pene.

A te dunque ricorro, à te, che sei

Mia sola speme onde l'aita attendo,
Non sian miei prieghi indarno, ò bella Diva;
Deh fà, che se m'infiama.

Sent'ella parte ancor de la mia fiamma.

Για τούτο έρχομαι σ' εσέ, κόρη μου, να θελήσης
λυπητερά στα πάθη μου τώρα να μου βοηθήσης·
κι' όχι τον πόθο από με βγάνοντας, από κείνη
την όργιτα, για να μπορή ταίρι μου ν' απομείνη.

β) Η Κίρκη προσφέρει στον Γλάυκο τον έρωτά της:

σ. 41-42

Circe
Meglio certo ti fora
Nume de le sals'onde
Seguir sol chi t'adora,
Non chi niega al tuo amor dolce mercede.
Tanta in te gratia infonde
Amor à gl'occhi miei.
Ch'altrui seguir, altrui pregar non dei.
E s'al mio dir non nieghi
Prestar dovuta fede
Non lunge hai chi ti prieghi;
Io t'offro l'amor mio,
Che pur Dea sono, e figlia
Del luminoso Dio;
Io, cui d'erbe e di carmi
E nota ogni secreta meraviglia,
Frenar l'eterne rote
Posso, ed altri cangiar come più parmi.
A te non sono ignote
Le forze mie nel vol de la mia fama.
Dunque volgi ò mio bene
A me le luci tue chiare e tranquille,
Ch'a mille gioie, e mille
Il mio desire in questo sen ti chiama;
D'altre dolcezze pretio si inviti
Vie più, che queste arene
Daratti il labro mio baci graditi.
Deh sdegna chi ti sdegna.
E rivolgi il desio verso chi t'ama,
Che natura, ed Amor tai leggi insegna.

στ. 57-72 (επίδραση Anguillara)

Τσίρ. Άξιε θεέ, άλλοι το πρεπόν δεν είναι να γροικούσι
ποτέ τα παρακάλια σου, μα να παρακαλούσι
πρέπει όλοι εσέναν. Επειδή μια κόρη ωσάν εκείνη
σου 'πε πως σε περηφανά ταίρι σου ν' απομείνει,
άφησ' την, μην την αγαπάς, κι' άλλη, ι'πού η γιομορφιά
σου
τσ' αρέσει κ' έχει πεθυμιά να μπει στην αγκαλιά σου,
κάμε να βρεις· και ξάνοιξε, Γκλάβιε, την πεθυμιά μου,
χίλιες φωτιές για λόγου σου πως άφτουν στην καρδιά
μου.
Τώρα που ηύρες το λοιπόν κόρη που σε γυρεύγει,
αγάπησ' τη και ξέφευγε την άλλη οπού σε φεύγει.
Ποια 'μαι κατέχεις στση μαγειιάς την τέχνη κι' από
κείνο
πως κατεβάζω το λαμπρό τον ήλιο ξεύρεις, κρίνω,
και ποιοι ευγενικώτατοι κι' άξιοι παρακαλούσι
αγαφτικοί στη χάρη μου καθημερνώς να μπούσι.
Λογιάζω πως μου γροίκησες, κ' έτσι παρακαλώ σε
του πόθου τσι γλυκές θωριές κ' εσύ κ' εμένα δώσε.

- γ) Ο Γλαύκος απορρίπτει τον έρωτα της Κίρκης, η τελευταία προσπαθεί να τον μεταπείσει και τότε ο θεός χρησιμοποιεί μια παρομοίωση, κατ' αναλογία προς το σχήμα του αδυνάτου που απαντά στον Οβίδιο, τον Anguillara και τον Κρητικό ποιητή, για να εκφράσει εντονότερα την άρνησή του (σ. 43-44): «[...] Come natura aborre / Che prima n'escan fuore / I frutti, e i fior, che nate sian le piante. / Così non si può corre / Frutto amoroso pria, / Che l'albero d'Amor nato non sia.»

3. Το εκδικητικό σχέδιο της Κίρκης

- α) Η Κίρκη αποκαλύπτει το σχέδιό της (μάλλον μετά την αποχώρηση του Γλαύκου από τη σκηνή) και αμέσως δηλητηριάζει τα νερά της θάλασσας: «[...] Meschiardò nel tuo dolce assentio, e fiele. / Ecco hor di mille piante / Sugo fatal sopra quest'onde aspergo, / E dal tartareo albergo / Invoco te possente Dea triforme, / Tu cambia in strane forme / L'amata Ninfa del marino Dio, / Nel tuo nome spargo io / Tre volte l'onde, e tre m'inchino, ed ergo.» (σ. 45).
- β) Εμφανίζεται η Σκύλλα και μπαίνει στη θάλασσα να πλυθεί. Ο Γλαύκος τη βλέπει να μεταμορφώνεται σε βράχο: «[...] Ma che veggo (ohime lasso) / Opra di tua fierrezza, ò Dea spietata / La bella Ninfa mia conversa in sasso / La vendetta bramata / Faceste pur de la mia fè costante, / Chi mi consola ohime miser amante?» (σ. 46).

Οι επινοήσεις του Κρητικού ποιητή

Εκτός από τη διάρθρωση της πλοκής και των ομιλιών των προσώπων, σημεία στα οποία ο Κρητικός ποιητής αποκλίνει από τον Anguillara, τα οποία όμως είναι κοινά και στα ανωτέρω ιταλικά κείμενα –που μας παρέχουν έτσι ενδείξεις για να αποκτήσουμε μια σαφή εικόνα του τρόπου με τον οποίο εργάστηκε ο Κρητικός ποιητής– υπάρχουν επιπλέον ορισμένα χαρακτηριστικά της σκηνικής δράσης του κρητικού ιντερμεδίου τα οποία δεν έχουν αντίστοιχά τους στα ιταλικά κείμενα που εξετάστηκαν:

1. Το κρητικό ιντερμέδιο διαδραματίζεται σε ποιμενικό σκηνικό με βρύση, όπου και εκτελείται η θεαματική σκηνή του μαγέματος του νερού. Αντίθετα, τα ιταλικά ιντερμέδια είναι θαλασσινά δράματα και το σκηνικό δείχνει θαλασσινό τοπίο. Όμως στην περίπτωση αυτή είναι μάλλον περιττό να αναζητούμε πρότυπο, αφού ο Κρητικός ποιητής τοποθετεί την ιστορία του σε ποιμενικό σκηνικό επειδή ακριβώς ήταν εκείνο που υπαγορευόταν από την παράσταση ενός ποιμενικού δράματος, της *Πανώριας*, σε διάλειμμα της οποίας προοριζόταν να παιχτεί το ιντερμέδιο του «Γλαύκου και της Σκύλλας». Το ίδιο ισχύει άλλωστε και για ένα άλλο ιντερμέδιο που εντάσσεται στην ίδια ομάδα και το οποίο παρουσίαζε μύθο που προϋπέθετε θαλασσινό σκηνικό: το ιντερμέδιο του «Περσέα και της Ανδρομέδας».⁴¹

41 Ο ιστορικός της λογοτεχνίας Alessandro d'Ancona, αναφερόμενος στο γεγονός ότι οι εκδόσεις ιερών αναπαράστάσεων που γίνονταν σε επαρχιακές πόλεις και απευθύνονταν σε κατοίκους της υπαίθρου όπου αναγκαστικά οι θεατρικές σκηνές ήταν υποτυπώδεις και οι περικοπές και διασκευές των έργων αναπόφευκτες, μνημονεύει μια έκδοση του έργου της *Sant'Uliva*, όπου σημειώνεται

Σε θαλασσινό σκηνικό μαρτυρείται μεταμόρφωση στο ιταλικό θέατρο: συγκεκριμένα, στο τέταρτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Giovanbattista Cini *La vedova* (Φλωρεντία 1569) που παρουσιάζει την οβιδιανή ιστορία της μεταμόρφωσης χωρικών σε βατράχια μετά από προσευχή της Λητώ (Latona) στον Δία: σε σκηνικό που παρουσιάζει την ελληνική ύπαιθρο αναπαριστάνεται μια μικρή λίμνη/έλος με βούρλα: εκεί καταφθάνει η Latona με τα παιδιά της για να πει νερό και να ξεδιψάσει. Όμως οι χωρικοί που βρίσκονται ήδη εκεί την προσβάλλουν και ανακατεύουν το νερό. Και τότε εκείνη παρακαλεί τον Δία να τους τιμωρήσει. Η προσευχή της εισακούεται· οι χωρικοί μεταμορφώνονται σε βατράχια, και πηδούν μέσα στο νερό: «si vide con maestrevole arte tutta quella turba trasformata in Ranocchi, tanto simili a' veri che più simili non sono i naturali, saltare subitamente nella pozza, e ripresa la canzone attuffarsi con mille naturalissimi gesti nell'acqua, e gorgogliando cantare con maraviglioso piacere delli spettatori». ⁴² Πρόκειται για την πρώτη αναφορά σε τέτοια χρήση του υγρού στοιχείου, με πρόσωπα που μπαίνουν μέσα, που αργότερα θα αποτελέσει τυπικό μοτίβο στα θαλασσινά δράματα και στη σκηνογραφία του μπαρόκ. Δεν μαρτυρείται όμως εάν η λίμνη ήταν ζωγραφισμένη ή αν χρησιμοποιήθηκαν λωρίδες από ξύλο ή δέρμα που αναπαρίσταναν τα κύματα, τεχνική ήδη γνωστή από τα μεσαιωνικά ιερά θεάματα, η οποία περιγράφεται και από τον Nicola Sabbattini. ⁴³

2. Η Κίρκη απαγγέλλει μαγική επωδή για να μαγέψει τη βρύση, και φωτιές δείχνουν ότι πέτυχαν τα μάγια της.

Παρόμοια σκηνή δεν απαντά σε κανένα από τα ιταλικά θεατρικά κείμενα που μελετήσαμε γενικά και, παρόλο που στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου καθώς και στα έπη του Ariosto και του Tasso περιέχονται διάφορες περιγραφές μαγικών πράξεων, ⁴⁴ εντού-

προς τον αναγνώστη ότι έχουν αφαιρεθεί τα ιντερμέδια καθώς ήταν δύσκολο να ανεβαστούν σε μια τέτοια σκηνή, ενώ, και το θαλασσινό σκηνικό που προέβλεπε η ιστορία του κυρίως έργου «era cosa assai noiosa e di spesa», υπαγόρευε και αυτό τη σχετική τροποποίηση ώστε η σκηνή όπου η ηρώίδα ριχνόταν στη θάλασσα και έπειτα περισυλλεγόταν να αποτελούσε αντικείμενο αφήγησης από πρόσωπα του δράματος (A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 195).

42 Αντλώ το χωρίο όπως παρατίθεται από τον Pirrotta και από την Povoledo στο Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 213 και 430 αντίστοιχα. Βλ. επίσης στίχους του ιντερμεδίου στα U. Angeli, *Notizie per la storia del teatro a Firenze nel XVI, specialmente circa gli intermezzi*, σ. 32-35, και G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 48-49. Η τεχνική της μεταμόρφωσης αποτελούσε επινόηση του Bernardo Buontalenti (βλ. C. Molinari, «Premesse Cinquecentesche al grande spettacolo dell'età barocca» [το ίδιο κείμενο και στον τόμο *Le nozze degli Dei*], στο M. T. Muraro, *Studi sul teatro Veneto fra Rinascimento ed età Barocca*, σ. 99). Τα στοιχεία της έκδοσης ολόκληρης της περιγραφής της παράστασης των ιντερμεδίων βλ. στη Βιβλιογραφία της παρούσας μελέτης.

43 Βλ. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 214-215 και Povoledo, στο ίδιο, σ. 430-431. Επίσης, N. Sabbattini, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri*, 1638, II, κεφ. 27-29, σ. 88-91.

44 *Μεταμορφώσεις*, 7.192-219 καθώς και 242 κ.ε. (μαγική πράξη της Μήδειας με επίκληση των καταχθόνιων θεοτήτων)· 14.365-415 (η μεταμόρφωση του Πίκου και των ακολούθων του από την Κίρκη με την επίκληση των καταχθόνιων θεοτήτων και με μαγικές πράξεις [χρήση μαγικών επωδών και βοτάνων κ.ά.] που επηρεάζουν όλα τα στοιχεία της φύσης)· επίσης, 4.500-505 (περιγραφή παρασκευής δηλητηριώδους μαγικού υγρού και χρήση φωτιάς από την Furia). *Gerusalemme liberata*,

τοίς ο Κρητικός ποιητής πετυχαίνει να δημιουργήσει μια διαφορετική, θαυματική, και κωμική, σκηνή – η οποία δεν ήταν άγνωστη στην κοινωνία της εποχής του,⁴⁵ εποχή διώξεων των μαγισσών που θεωρούνταν συνεργοί του σατανά και η παρουσία τους αποτελούσε σημάδι για την επερχόμενη μεγάλη ώρα της Κρίσεως.⁴⁶

Στη μία από τις δύο ιταλικές διασκευές του συγκεκριμένου μύθου, στο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος *Filli di Sciro*, περιλαμβάνεται βέβαια σκηνή στην οποία η μάγισσα επικαλείται θεότητα του κάτω κόσμου να τη συνδράμει στο σχέδιό της, αλλά δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι χρησιμοποιούνταν οπτικά εφέ.

Το οπτικό εφέ δεν αποκλείεται να είναι εμπνευσμένο από τη δεύτερη σκηνή της Δ' πράξης της *Μήδειας* του Σενέκα· εκεί η Μήδεια αναγνωρίζει το φως που πέφτει στον βωμό ως σημάδι ανταπόκρισης της Εκάτης στην προσευχή της (στ. 775-776).

10.66 (μεταμόρφωση με την επήρεια μαγικής επωδής· με τον 4ο στίχο της στροφής [«salto ne l'acqua, e mi vi tuffo e immergo»] συμπίπτει στίχος από ιντερμέδιο του *Glauco schernito* [«Nel sen de l'acqua immergo»])· 13.6-11 (το μάγεμα του δάσους από τον Ismen με επίκληση πνευμάτων του κάτω κόσμου· επιρροή από *Μεταμορφώσεις* 14.386-387). Πιθανότατα από τέτοιες σκηνές γνώριζε ο Κρητικός ποιητής τη διαδικασία και τη δύναμη της μαγικής επωδής.

- 45 Ας αναφερθεί εδώ η περίπτωση του Βενετοκρητικού λογίου Francesco Barozzi, που καταδικάστηκε για μαύρη μαγεία από την Ιερά Εξέταση το 1587. Ο ίδιος, σύμφωνα με την ομολογία του, στην έπαυλή του στον Άγιο Κωνσταντίνο Ρεθύμνης είχε προβεί επανειλημμένως σε τελετές επίκλησης πνεύματος, με την εκφώνηση μαγικών επωδών (τις οποίες γνώριζε από ειδικά χειρόγραφα και έντυπα που είχε στην κατοχή του), με σκοπό να του αποκαλυφθούν τα μέλλοντα, σχετιζόταν επίσης με δύο αδελφές μάγισσες που προέβλεπαν κι εκείνες το μέλλον, ενώ παρασκεύαζε και ερωτικά φίλτρα. Βλ. Ν. Μ. Παναγωγιάκης, «Ο Francesco Barozzi και η Ακαδημία των Vini του Ρεθύμνου», πλέον στον τόμο του ίδιου, *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, επιμ. Στ. Κακλαμάνης – Γ. Μαυρομάτης, Αθήνα: Στιγμή, 1998, σ. 65-90:74-76. Επίσης, βλ. την Εισαγωγή του Στ. Κακλαμάνη στην έκδοση: *Francesco Barozzi, Descrittione dell'isola di Creta (Περιγραφή της Κρήτης) (1577/8). Μια γεωγραφική και αρχαιολογική περιγραφή της Κρήτης στα χρόνια της Αναγέννησης*. Εισαγωγή, έκδοση κειμένου, σχόλια και απόδοση στα ελληνικά Στέφανος Κακλαμάνης, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2004, κυρίως σ. 35-50, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία. Ογδόντα σχεδόν χρόνια αργότερα, μέσα στη δίνη της τουρκικής πολιορκίας του Χάνδακα, μια γυναίκα κατηγορείται ότι χρησιμοποίησε μάγια προκειμένου να προξενήσει βλάβη στη σύζυγο κατοίκου της πόλης. Βλ. Ε. Λυδάκη, «Αφορισμοί στη βενετοκρατούμενη Κρήτη του 17ου αιώνα», *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', Ηράκλειο: ΕΚΙΜ, 2000, σ. 408-409, 420 (έγγ. 12, με ημερ/νία 11 Οκτωβρίου 1665). Ότι το θέμα απασχολούσε την κρητική κοινωνία μαρτυρεί και η ύπαρξη σχετικού βιβλίου στη βιβλιοθήκη ενός νομικού, του Zuan Maria Bevarado (περ. 1590-1638): του *Demonomania de gli stregoni* του Γάλλου νομικού και φιλοσόφου Jean Bodin (1530-1596), το οποίο πρωτοεκδόθηκε στα γαλλικά το 1580, και σε ιταλική μετάφραση του Ercole Cato από το τυπογραφείο του Άλδου Μανούτιου το 1587 και το 1592 (πρόσφατη επανέκδοση του βιβλίου αυτού που δόθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη: σε επιμ. Α. Suggi, Ρώμη: Storia e Letteratura, 2006)· βλ. Λυδάκη, «Νέες αρχαιακές μαρτυρίες για την ύπαρξη ιδιωτικών βιβλιοθηκών στον Χάνδακα τον 17ο αιώνα», σ. 441. Για την παρουσία μαγισσών σε έργα της ευρωπαϊκής δραματουργίας που γράφτηκαν την περίοδο που χρονολογείται η καταδίωξη και οι δίκες μαγισσών (π.χ. ο *Μάκβεθ* του Σαίξπηρ, στις αρχές του 1600), βλ. F. Macintosh, «Introduction: The Performer in Performance», στο E. Hall – F. Macintosh – O. Taplin (επιμ.), *Medea in Performance, 1500-2000*, σ. 8-9· Marianne McDonald, «*Medea è mobile*: The Many Faces of Medea in Opera», ό.π., σ. 108.

- 46 Βλ. ενδεικτικά Paolo Lombardi, *Streghe, spettri e lupi mannari. L'«arte maledetta» in Europa tra Cinquecento e Seicento*, Τορίνο: UTET, 2008.

Σχετική σκηνή εντοπίζεται και στο 13ο ιντερμέδιο της *La rappresentazione di Santa Uliva* (πρωτοεκδόθηκε το 1568), της πιο διάσημης *sacra rappresentazione* του φλωρεντινού θεάτρου: «L'intermedio ha inizio con razzi di fuoco, esorcismi e rumori interrotti dagli squilli di una invisibile tromba, ripetuti per tre volte». ⁴⁷

Ενώ νομίζω πως αξίζει να παραθέσουμε μια πληροφορία σχετικά με τη διάχυση φωτός ως υπερφυσικής πράξης: σύμφωνα με τον χρονικογράφο Marc'Antonio Guarini στο ανέκδοτο ως σήμερα Ημερολόγιό του για την πόλη της Φερράρας, πηγή που αναφέρει ο ιστορικός της λογοτεχνίας Alessandro D'Ancona, κατά τη δεκαετία του 1590 στη Φερράρα απαγορεύτηκε μια τελετουργία που είχε θεατρικό χαρακτήρα: το έθιμο του καθεδρικού ναού της πόλης να παρουσιάζεται κατά την Πεντηκοστή αναπαράσταση της επιφοίτησης του Αγίου Πνεύματος· ένα περιστέρι μέσα σε ήλιο με ακτίνες κατέβαινε από την κύρια θύρα (*porta maggiore*) του ναού στο *ossario* «gittando strepitoso fuoco» ενώ ταυτόχρονα ψαλλόταν το *Veni Sancte Spiritus*. Η απαγόρευση αυτή εντασσόταν στο πλαίσιο της προσπάθειας της Καθολικής Εκκλησίας μετά τα μέσα του 16ου αιώνα και μέσω απαγορευτικών εγκυκλίων να αποτρέψει και να απαγορεύσει τις παραστάσεις κοσμικών δραμάτων, τα οποία κρίνονταν ότι διέφθειραν τους νέους λόγω των θεμάτων και των προσώπων που αποτελούσαν αρνητικά πρότυπα όσο και του “αμαρτωλού” βίου των ηθοποιών. ⁴⁸

Σκηνή στην οποία αναπαριστάνεται μάγεμα νερού πηγής –κοινό μοτίβο σε έπη και μυθιστορήματα– και η οποία δραματοποιείται σε ποιμενικό σκηνικό απαντά σε ένα ιντερμέδιο του 17ου αιώνα: συγκεκριμένα, στο τέταρτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Girolamo Ronconi *Li vecchi innamorati* (Arezzo 1633) εμφανίζεται ένας βοσκός, μια νύμφη, ένας νεκρομάντης και ένας χωρικός, μπροστά σε μια πηγή. Ο βοσκός, ο χωρικός κι η νύμφη σταματούν να πιουν νερό, χάνουν όμως αμέσως την ανθρώπινη λαλιά τους και βγάζουν φωνές ζώων. Το νερό το έχει μαγέψει ο νεκρομάντης, που τελικά με ένα ραβδί λύνει τα μάγια και οι άνθρωποι ανακτούν την ανθρώπινη φωνή. ⁴⁹

3. Η Σκύλλα εμφανίζεται με επτά μέλη χορού. Πρόκειται για στοιχείο που απαντά συχνά στα ιταλικά έργα της λογοτεχνίας και του θεάτρου. Ήδη στο κεφάλαιο για τα ιντερμέδια της *Erwählung* αναφέρθηκαν σχετικά παραδείγματα: ενδεικτικά υπενθυ-

47 Βλ. στο Bianca Becherini, «La musica nelle “Sacre rappresentazioni” Fiorentine», *Rivista Musicale Italiana*, 53 τχ. 1 (Ιαν.-Μάρτ. 1951) 215. Συμπληρωματικά, αναφέρω αντίστοιχη σκηνή στην *Amorosa fede* του Αντώνιου Πάντιμου: η Cinisca ως άλλη Κίρκη (η ίδια μνημονεύει την Κίρκη και τη Μήδεια) σε μονόλογό της εκτελεί μάγια επικαλούμενη δαίμονες στην προσπάθειά της να κάνει τον Tersillo να την ερωτευτεί (Δ' πράξη, 1η σκηνή, στ. 1-88): βλ. στην έκδοση του έργου από τον C. Luciani, σ. 116-118.

48 Βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, στη σ. 183 σημ. 1 η παραπομπή στο χειρόγραφο του «Ημερολογίου» του Guarini.

49 *Li vecchi innamorati. Commedia ridicolosa. Con Intermedi apparenti. Composta dall'Eccell. Sig. Girolamo Ronconi Medico, Fisico Senese, detto l'Universale. Al Molt' Ill. e M. Rev. Sig. e Padron mio Osservandissimo, Il P.D. Honorio Squadrini Digniss. Priore di S. Maria degl'Angioli di Siena, Arezzo 1633.*

μίζεται εδώ το τμήμα της *Gerusalemme liberata* (19.67 κ.ε.) όπου η μάγισσα Armida περιστοιχίζεται από τις νύμφες του δάσους – από όπου είναι επηρεασμένη πιθανότατα η σκηνή του πρώτου ιντερμεδίου της *Ερωφίλης* που παρουσιάζει στον κήπο της την Αρμίδα να συντροφεύεται από τις ακόλουθές της – και τμήμα από το 14ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* (14.264) του Οβιδίου όπου η μάγισσα Κίρκη συνοδεύεται επίσης από τις ακόλουθές της. (Παρόμοια είναι μια σκηνή στην *Διήγησιν του Αχιλλέως*, στ. 960-989, στην οποία εμφανίζεται η κόρη ακολουθούμενη από τις αρχοντοπούλες «βαίτσες» που τη συνοδεύουν στον χορό.) Ωστόσο, στο συγκεκριμένο ιντερμέδιο η επιλογή του Κρητικού ποιητή να ανεβάσει στη σκηνή Χορό κοριτσιών ενδεχομένως να υπαγορεύτηκε από την ανάγκη να παρουσιαστεί η μεταμόρφωση της Σκύλλας ευκολότερα, καλύπτοντας δηλαδή με τα σώματά τους την Σκύλλα κατά τη στιγμή που χρησιμοποιώντας κάποιο σκηνικό τέχνασμα θα άλλαζε κοστούμι για να πάρει τη μορφή σκύλου.⁵⁰ Και περνάμε στην αμέσως επόμενη επιπόηση:

4. Στο ιντερμέδιο αυτό απαντά η μοναδική περίπτωση μεταμόρφωσης επί σκηνής. Η Σκύλλα γίνεται ολόκληρη σκυλί. Αυτό θα μπορούσε να επιτευχθεί με τον εξής τρόπο:⁵¹ Η ηρωίδα θα φορούσε πύλο όπου ήταν κρυμμένο ύφασμα σχεδιασμένο για τη δέουσα μεταμφίεση. Οι εφτά συντρόφισσες εισάγονται στη σκηνή προφανώς για να καλύψουν τη Σκύλλα την ώρα που ταχτοποιεί το ειδικό ένδυμα.

Στο ιταλικό θέατρο αναπαράσταση μεταμόρφωσης απαντά στο τέταρτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Giovambattista Cini *La vedova* (Φλωρεντία 1569): εκεί οι χωρικοί έπειτα από την έκκληση της Latona προς τον Δία μεταμορφώνονται σε βατράχια με ένα απλό τέχνασμα που επιπόησε ο αυλικός μηχανικός και ζωγράφος Bernardo Buontalenti: «[...] et prima in su la scena, la quale girata mostrava non più Firenze ma uno [loco] di fuori poco lontano dalla porta, si mostrò un pantano [έλος] pieno di giunchi [βούρλα] verso il quale si viddero venir assai contadini con un cappello e santambarco, l'uno d'oro e l'altro di raso ranciato; questo santambarco arrivava fin al ginocchio et da quello ricadeva la camicia bianca come d'ordinario si vede [...] divengono subito ranocchi, essendo il sopradetto vestito accomodato in modo che al tempo ordinato cadeva insieme con il cappello e restava in vestito de' ranocchi [...]».⁵² Την επιτυχημένη αυτή μεταμόρφωση επί σκηνής που

50 Ανάλογη σκηνή υπάρχει στο πρώτο από τα ιντερμέδια της κωμωδίας *L'Idropica* του G. B. Guarini που παραστάθηκε στη Μάντοβα το 1608 με θέμα την αρπαγή της Περσεφόνης. Συγγραφέας των ιντερμεδίων ήταν ο G. Chiabrera. Το σκηνικό παρουσίαζε έναν κήπο, όπου εμφανίζονταν δεκαέξι νύμφες, τέσσερις από τις οποίες έπαιζαν μουσική για χορό, και τέσσερις άλλες τραγουδούσαν ένα μαδριγάλι. Οχτώ νύμφες χόρευαν για να ψυχαγωγήσουν την Περσεφόνη, η οποία βρισκόταν κάτω από τον ίσκιο ενός δέντρου. Ο χορός των νυμφών την παρασύρει και τις πλησιάζει. Εκείνη είναι η κατάλληλη στιγμή για τον Πλούτωνα να απαγάγει την Περσεφόνη. Βλ. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 181.

51 Ο Sabbattini, *Pratica di fabbricar scene*, κεφ. 25, σ. 86 περιγράφει τον τρόπο μεταμόρφωσης προσώπου σε βράχο, που προϋποθέτει τη “βύθιση” του προσώπου στο κάτω μέρος της σκηνής και την “ανάδυση” της νέας μορφής.

52 Το απόσπασμα προέρχεται από την έντυπη *Descrizione* της παράστασης (αποδίδεται στον G.B. Cini): *Descrittione dell'Intermedii fatti nel felicissimo Palazzo del Granduca Cosimo e del suo Illustrissimo*

πραγματοποίησε ο Buontalenti θέλησε να επαναλάβει ο Bardi στο δεύτερο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Girolamo Bargagli *La pellegrina* (Φλωρεντία 1589), που παρουσίαζε την ιστορία του μουσικού διαγωνισμού μεταξύ Μουσών και Πιερίδων: οι Αμαδρυάδες, κριτές του διαγωνισμού, ανέδειξαν νικήτριες τις Μούσες, και τότε οι ηττημένες του διαγωνισμού τιμωρήθηκαν και μεταμορφώθηκαν ξαφνικά σε κίσσες –το όνομα μίας εκ των εννέα Πιερίδων ήταν Κίσσα– κα έφυγαν από τη σκηνή, πηδώντας και κοάζοντας, για να κρυφτούν.⁵³

Ο Κρητικός επίσης παραλείπει να εξηγήσει την εν συνεχεία μεταμόρφωση της Σκύλλας σε απόκλημο και επικίνδυνο βράχο όπως απαντά στον Οβίδιο και στις μεταγενέστερες διασκευές του μύθου, καθώς εκείνο που επιδιώκει είναι ο γρήγορος ρυθμός, το γέλιο, το θέαμα και η δράση. Εξάλλου, ούτε η μορφή του ονόματος Σίλα –παρά μόνον για τους θεατές εκείνους που γνώριζαν προφανώς το οβιδιανό κείμενο και που επομένως θα μπορούσαν να το αναγνωρίσουν– παραπέμπει φωνητικά στην ελληνική εκδοχή του ονόματος της νύμφης (Σκύλλα). Εκείνο που ίσως ενδιέφερε περισσότερο τον Κρητικό δεν ήταν το λογοπαίγνιο, ή η ετυμολογική εξήγηση, όσο να παρουσιάσει με τρόπο χιουμοριστικό, με τη συγκεκριμένη μεταμόρφωση της κόρης σε σκύλα, τον χαρακτήρα της γυναίκας που (αδικαιολόγητα) αποφεύγει τον έρωτα (όνομα και πράγμα δηλαδή...), γεγονός που συνεπάγεται την τιμωρία της.⁵⁴ Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη ότι το ιντερμέδιο αυτό παρεμβαλλόταν ανάμεσα στη δεύτερη και την τρίτη πράξη της *Πανώριας*, τότε ενισχύεται η υπόθεση αυτή. Οι θεατές είχαν ήδη ακούσει στη Β' πράξη τον Γιαννούλη να αποκαλεί την κόρη του «σκύλα», που μοναδική έγνοια έχει το κυνήγι κι όχι την παντρεία:

*Κι όντεν αστράφτει και βροντά κι ο κόσμος θα χαλάσει,
τούτη σα σκύλα πορπατεί και κνηνγά στα δάση.*
(B 48-49).⁵⁵

figliuolo Principe di Firenze et di Siena: per honorar la illustriss. Presenza della Sereniss. Altezza dello Eccellentissimo Arciduca d'Austria. Il primo giorno di Maggio, l'Anno MDLIX, Firenze [1569]) και παρατίθεται στο E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 431.

53 Βλ. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 242 και E. Povoledo, στο ίδιο, σ. 449.

54 Παρόμοια, έχοντας ως στόχο να κάνει ένα ηθικολογικό σχόλιο, παρουσιάζει τον μύθο της Σκύλλας ο Ναπολιτάνος ποιητής Giovanni Pontano στην πρώτη ελεγεία του οβιδιανής έμπνευσης έργου του *De amore coniugali* (τέλη 13ου-αρχές 14ου αιώνα): βλ. Donatella Coppini, «Le metamorfosi del Pontano», στο G. M. Anselmi – M. Guerra, *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 91. Πάντως, η R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 212 λέει ότι η παρουσίαση από τον Χορτάτση της κακίας της Κίρκης και της ευπιστίας του Γλαύκου «λειτουργεί ως παραδειγματικό μάθημα του τι παθαίνει κανείς όταν καταφεύγει σε μάγισσες, [που υπήρχαν τότε] πολλές στην Κρήτη», και παραπέμπει στον *Στάθη* B 73-75.

55 Επιπρόσθετα, την ίδια εικόνα δημιουργούσε ο στίχος B 57 της ποιμενικής κωμωδίας, «(Γιαννούλης) Χίλιοι βοσκοί την αγαπού κι ως σκύλοι τσ' ακολουθούσι», πβ. και τους στίχους 105-106 του ιντερμεδίου: «(Τσίρτσε) κι' ως πεθυμούμε κάμετε τούτην την άξια Σίλα / να πορπατή του Γκλάβιου μου ξοπίσω σα μια σκύλα.».

5. Βροντές και φωτιές βάζουν τέλος στη σκηνική δράση. Πρόκειται για στοιχείο που αναμφίβολα θα προκαλούσε κατάπληξη στα μάτια των θεατών, και συμπίπτει μάλιστα με τον τρόπο που κλείνει το δεύτερο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης* όπου οι δαίμονες συνοδοί της Αρμίδας ορμούν στη σκηνή με «φωτιές και στρέπιτα» (σύμφωνα με τις εκδόσεις Κιγάλα και Γραδενίγου· βλ. προηγουμένως, κεφ. 1) για να αρπάξουν τη μάγισσα και να καταστρέψουν το περβόλι της.⁵⁶ Το σκηνοθετικό αυτό εύρημα, που είναι χαρακτηριστικό την εποχή του μπαρόκ, ήταν μάλλον ο καταλληλότερος τρόπος για να δραματοποιηθεί η επήρεια της ενέργειας μιας μάγισσας (που μπορεί να προκαλέσει φυσικά φαινόμενα). Για να αναφέρουμε ένα παράδειγμα μιας τέτοιας εικόνας, στον μύθο της Κίρκης και του Πίκου στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (14.365-368) οι συνέπειες της μαγικής τελετουργίας περιγράφονται ως εξής, σε μετάφραση Anguillara (14.154-155):

Ogni parola poi dice opportuna
 Per quel, che più importante oprare intende:
Onde il Sole oscurar suole, e la Luna,
Quando di ciò desio l'alma gli accende.
 Già per lo fatal verso il ciel s'imbruna,
 Già la terra il vapore essala, e rende;
Già con le nubi ragunate intorno
Forma un'oscura notte in mezzo al giorno.
Come scorge del ciel l'oscuo aspetto

Ogni huom, c'have il suo Re seguito in caccia,
 Per lo timor del giel denso, e ristretto,
 Che sfogare in gragniuola il ciel minaccia,
 Cerca in parte trovar capanna, ò tetto
 Che da quel tempo rio sicuro il faccia.
 Altri cerca del Re, che gli era appresso,
 Altri sol di salvar cerca se stesso.

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Η συγκριτική αντιπαραβολή των ιταλικών κειμένων με το κρητικό ιντερμέδιο μας οδηγεί να διαπιστώσουμε ότι ασφαλώς ο Κρητικός ποιητής βασίστηκε καταρχήν στην έμμετρη μετάφραση του Anguillara· φαίνεται όμως να γνώριζε παράλληλα τα ομόθεμα ιταλικά ιντερμέδια, που γράφτηκαν στις δύο πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα,⁵⁷ περί-

56 Αλλά και στην τραγωδία περιλαμβάνονται ανάλογες εμφανίσεις: του Χάρου, που απαγγέλλει τον πρόλογο εμφανιζόμενος στη σκηνή «απού τον Άδη με αστραπές και βροντές και ταραχή μεγάλη», σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία, ενώ η σκιά (Αστιά) του αδερφού του βασιλιά Φιλόγονου εμφανίζεται επίσης «απού τον Άδη με αστραπές, βροντές και ταραχή δαιμόνων» (Πράξη Γ', 4η σκηνή).

57 Πιθανολογώ πως ο Κρητικός ποιητής γνώριζε το έργο του Bonarelli *Filli di Sciro* ήδη από την έκδοσή του που κυκλοφόρησε στη Βενετία το 1610, χωρίς ιντερμέδια, από το τυπογραφείο του

οδο γέννησης του μελοδράματος, την εποχή δηλαδή κατά την οποία άρχισαν να αξιοποιούνται οι οβιδιανοί μύθοι μέσω κυρίως της μετάφρασης του Anguillara. Ως προς ορισμένες λεπτομέρειες της πλοκής και ως προς τη σύνθεση των ομιλιών των προσώπων το κρητικό ιντερμέδιο συμπίπτει σε μεγάλο βαθμό με τις θεατρικές διασκευές του οβιδιανού μύθου, κυρίως με την πρωιμότερη εκ των δύο, δηλαδή τα ιντερμέδια του Ludovico Aleardi που εκδόθηκαν το 1610. Αν η υπόθεσή μου είναι σωστή,⁵⁸ τότε η συγγραφή του κρητικού ιντερμεδίου πρέπει να τοποθετηθεί χρονολογικά μετά τη χρονολογία έκδοσης των ιταλικών αυτών ιντερμεδίων.



Εκτός από τη σύνδεση της πρωταγωνίστριας της ποιμενικής κωμωδίας με την πρωταγωνίστρια του ιντερμεδίου μέσω ενός λογοπαίγνιου, η πρόθεση του ποιητή να κινήσει τους θεατές να συσχετίσουν τα πρόσωπα κυρίως και εμβόλιμου έργου εντοπίζεται επίσης σε άλλα σημεία της ποιμενικής κωμωδίας:

α. στην Α' πράξη, η Φροσύνη ωσάν την Κίρκη καυχιέται κι εκείνη για τη μαγική της τέχνη λέγοντας (και κλείνοντας με απειλητικό τόνο):

*Μα μην πρिकाίνεσαι ποσώς, Γύπαρη· εγώ σού τάσσω,
αν ήτον πλια αγριότερη, πως τηνε κατατάσσω.
Με λόγια θέλω ταχτικά πρώτας να τση μιλήσω,
να τη διατάξω σιγανά και να τη σιρογουλίσω.
Κι' α δε μπορού τα λόγια μου, θέλω την ώρα εκείνη
να μάθη με τα μαγικά πόσο μπορεί η Φροσύνη.
Τον ήλιο σταίνω 'ς τσ' ορανούς και τ' άστρη κατεβάζω,*

Ciotti. Στο ίδιο τυπογραφείο εξέδωσε και ο Giovanni Villifranchi τις διασκευές της *Sofronia* και της *Erminia* (βλ. εδώ προηγουμένως, σ. 229), και το θεατρικό του έργο με τίτλο *Amaranta* (favola piscatoria), που εκδόθηκε στη Βενετία επίσης από το τυπογραφείο του Ciotti το 1610, είναι επηρεασμένο εν μέρει (και κυρίως από τον *Pastor fido*) από το έργο του Bonarelli, με τον οποίο συνδεόταν φιλικά.

58 Πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι την περίοδο που ο Ludovico Aleardi ήταν μέλος της Ακαδημίας των Olimpici της Βιτσέντσας, Βενετοκρητικοί σπουδαστές του Πανεπιστημίου της Πάντοβας είχαν παρευρεθεί στην περίφημη παράσταση του *Οιδίποδα τυράννου* στο θέατρο Olimpico, το 1585. Όταν πλέον επέστρεψαν στα Χανιά, αποφάσισαν να ιδρύσουν ακαδημία κατά το πρότυπο της Olimpica και να ανεγείρουν θέατρο όμοιο με εκείνο της Βιτσέντσας. Για τον σκοπό αυτό απευθύνθηκαν στον καταγόμενο από τη Βιτσέντσα λόγιο ιατρό Onorio Belli (1550-1604) που εκείνο το διάστημα διέμενε επίσης στα Χανιά με το αίτημα να μεσολαβήσει και να ζητήσει εκ μέρους τους από τους επικεφαλής της εν λόγω ακαδημίας να τους παραχωρήσουν το καταστατικό λειτουργίας της και τα αρχιτεκτονικά σχέδια του διάσημου θεάτρου. Βλ. R. E. Bancroft-Marcus, «The Neoplatonic Academies of Venetian Crete and their role as catalysts of the Cretan theatre», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ελούντα, 1-6 Οκτωβρίου 2001)*, τ. Β₁, Ηράκλειο: EKIM, 2004, σ. 58-62· Στ. Κακλαμάνης, «Ειδήσεις για την πνευματική ζωή στον Χάνδακα από το 16ο βιβλίο της “Istoria Candiana” του Ανδρέα Κορνάρου», στον τόμο *Παιδεία και πολιτισμός στην Κρήτη. Βυζάντιο – Βενετοκρατία: Μελέτες αφιερωμένες στον Θεοχάρη Δετοράκη*, επιμ. Ι. Βάσσης – Στ. Κακλαμάνης – Μ. Λουκάκη, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 2008, σ. 182-184. Βλ. επίσης Παναγιωτάκης, «Ιταλικές Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα», στον τόμο *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, σ. 11-63:11-20.

νέφη σηκώνω σκοτεινά κι' όλη τη γη σκεπάζω·
 τσ' ανέμους κάνω και κινού, τη θάλασσα φουσκώνω
 και σειω τη γη, όντε μου φανή, μ' ένα μου λόγο μόνο·
 και τώρα τούτ' η κορασά θέλει μού φύγει εμένα;
 Να το λογιάση μοναχάς κακά 'χει καμωμένα.

(Α' 367-378)

β. στη Β' πράξη, κουρασμένη από το κυνήγι η Πανώρια καταφεύγει στη βρύση να δροσιστεί και να ξεκουραστεί, όπως η Σκύλλα στο ιντερμέδιο:

Τ' αλάφι αποζυγώνοντας τόσα είμαι κουρασμένη
 οπού 'ρθα σ' ώρα δυο φορές να πέσω λιγωμένη.
 Ίδρωσα κ' εξακάψωσα και θα πλυθώ στη βρύση
 και κρυσ νερό στο ύστερο να πιω να με δροσίση.
 Ίχτιας εδροσίστηκα! Κούτομαι ν' ακουμπήσω
 να κοιμηθώ, τα μέλη μου λιγάκι να δροσίσω.
 Ο χτύπος του νερού ετοννού θέλει μ' αποκοιμίσει
 και η Αθούσα, σαν ερθή και βρη με, ας με ξυπνήση.

(Β' 139-146)

γ. στην Δ' πράξη, ο Γύπαρης παρακαλεί τη θεά Αφροδίτη να επηρεάσει την άκαρδη κόρη που αγαπά, όπως ο Γλαύκος που προσφεύγει στην Κίρκη:

Αυτή απού καίγει την καρδιά, θεά, την εδική μου
 με την περίσσαν όργητα απ' έχει στο κορμί μου
 θαρρεί πως είναι άξια τιμή περίσσα να μικρύνει
 κι είχε το πείσμα τση καρδιάς σμικτό με κακοσύνη.
 Για τούτο κάμε την εδώ, θεά μου, να γνωρίση
 το σφάλμα τζη και το φτωχόν εμέ να 'λεημονήση
 ογιά να λέγω ώστε να ζω: «Ξεύρετε κι η θεά μου
 η Αφροδίτη ήτον αιτιά κι είδα την πεθυμιά μου».

(Δ' 339-346)

Σε συνδυασμό με την ιστορία της άτυχης Σκύλλας, και της θεματικής σχέσης της με τη δράση της Πανώριας, θα σημειώσω εδώ μία ακόμη παρατήρηση που αφορά τον Πρόλογο του Απόλλωνα, παρότι η εξέταση του κειμένου αυτού υπερβαίνει τα όρια της παρούσας μελέτης. Ο Πρόλογος του Απόλλωνα περιέχεται και στα τρία γνωστά χειρόγραφα της ποιμενικής κωμωδίας, στα δύο εκ των οποίων συνοδεύεται από ιντερμέδια με μεταμορφωσιακούς μύθους.⁵⁹ Το κείμενο αυτό θεωρώ ότι συνδέεται άμεσα με τα

59 Σχετικά με το θέμα της γνησιότητας του Προλόγου του Απόλλωνα, το περιεχόμενο, τις υποθέσεις που έχουν διατυπωθεί ως προς το πότε, με ποιο τρόπο και με ποια αφορμή παίχτηκε με την ποιμε-

ιντερμέδια που βασίζονται στις *Μεταμορφώσεις* αλλά και με την ποιμενική κωμωδία, σε αντίθεση με την άποψη που έχει προταθεί ότι τα ιντερμέδια μαζί με τον συγκεκριμένο πρόλογο γράφτηκαν νωρίτερα από την ποιμενική κωμωδία, ως «μυθολογική ψυχαγωγία κυριών». ⁶⁰ Η γνωστή θλιβερή κατάληξη του μύθου, που είναι η πρώτη ερωτική ιστορία που εξιστορείται στο οβιδιανό έπος (στο πρώτο βιβλίο στ. 452-567, μετά τον μύθο του Δευκαλίωνα και της Πύρρας), υποθέτω πως κρίθηκε από τον ποιητή κατάλληλη για να χρησιμοποιηθεί και αυτή ως έμμεσο σχόλιο στην υπόθεση του έργου που θα ακολουθούσε και την προειδοποίηση για τη δυσμενή εξέλιξη των δύο ερωτικών ιστοριών εάν οι πρωταγωνιστές πηγαιναν ενάντια στη δύναμη και τη θέληση του θεού της αγάπης. ⁶¹ Ως προς το γεγονός ότι ο Απόλλωνας απευθύνεται ειδικά σε γυναικείο ακροατήριο, ⁶² υπογραμμίζεται ότι σε ιταλικά θεατρικά έργα του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα ο Απόλλωνας προλογίζει τις ερωτικές ιστορίες κωμωδιών και ποιμενικών δραμάτων, και σε ορισμένα από τα κείμενα απευθύνεται επίσης στις κυρίες του κοινού της παράστασης. ⁶³

νική κωμωδία, καθώς και τη σύνθεση του κοινού της εικαζόμενης παράστασης, βλ. Μ. Βάλας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, σ. 156-157. Στ. Αλεξίου, «Το Κάστρο της Κρήτης και η ζωή του στον ΙΣΤ' και ΙΖ' αιώνα», *Κρητικά Χρονικά*, 19 (1965) 166. V. Pecoraro, «Contributi allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», 376-379. τις μελέτες της R. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis, 16th century Cretan playwright: a critical study*, σ. 69-70, 241-244, «The editing of *Panoria* and the Prologue of *Apollo*», 135-163, «Ιντερμέδια», στο D. Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, σ. 197, 213-214, και «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», στον ίδιο τόμο, σ. 102 και 105. Γεωργίου Χορτάση, *Πανώρια. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά*. Αναθεωρημένη με επιμέλεια Κομνηνής Δ. Πηδώνια, σ. 118-122. Για τις πηγές του Προλόγου αυτού ετοιμάζω ξεχωριστό μελέτημα.

60 Βλ. R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», ό.π. και της ίδιας, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π.

61 Όπως επισημαίνεται από τον P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 20, στην *Dafne* του Rinuccini, για παράδειγμα, τον πρόλογο κάνει η μορφή του Οβιδίου, που διευκρινίζει ότι η ιστορία του Απόλλωνα και της Δάφνης είναι ένα παράδειγμα (*exemplum*) της δύναμης του έρωτα (το κείμενο στον Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 2, σ. 75-76).

62 Παρότι σώζονται ιταλικά θεατρικά έργα με δύο προλόγους, δεν μπορεί να αποκλειστεί ότι οι δύο πρόλογοι της *Πανώριας* γράφτηκαν για διαφορετική παράσταση ο καθένας, και μάλιστα ο Πρόλογος του Απόλλωνα για γυναικείο κοινό. Ανάλογα παραδείγματα υπάρχουν στην ιταλική θεατρική παραγωγή: παραδείγματος χάριν, για την κωμωδία του Φλωρεντινού δραματουργού, μέλους της Φλωρεντινής Ακαδημίας, Francesco d'Ambra *Il furto* (α' έκδ. Φλωρεντία 1560), που παίχτηκε πρώτη φορά στη Φλωρεντία το 1543 από τα μέλη της ως άνω Ακαδημίας, μαρτυρούνται και τρεις παραστάσεις της κωμωδίας από τις 9 ως τις 15 Νοεμβρίου 1544, η μία από αυτές αποκλειστικά για γυναικείο κοινό· βλ. Emilio de Benedetti, *La vita e le opere di Francesco d'Ambra*, Φλωρεντία 1899, σ. 8, 19. (Να σημειωθεί ότι ο Angelo Ingegneri τόνιζε πως οι παραστάσεις με ιντερμέδια πραγματοποιούνταν κυρίως για χάρη των κυριών· βλ. «Della poesia rappresentativa. Discorso», σ. 13.)

63 Βλ. για παράδειγμα την αποστροφή του Απόλλωνα («*Apollo in habito pastorale*») προς το γυναικείο κοινό στον πρόλογο του –επιτυχημένου εκδοτικά– ποιμενικού δράματος του Cristoforo Castelletti, *La Amarille* (α' έκδ. Βενετία 1582 και επανεκδόσεις: 1600 / επανυξημένη και διορθωμένη το 1606 / 1612 / 1617): «[...] Ma vengo sol per rimirar l'aspetto, / Splender la fronte, sfavillar le luci / Di voi, non sò se mortal donne, o dive, / E perche nessun'huom di me sospetti». Επίσης, στον πρόλογο του περίφημου μελοδράματος *La finta pazza*, σε λιμπρέτο του Giulio Strozzi, που πρωτοπαίχτηκε στη Βενετία το 1641, ο «Consiglio Improviso» στρέφεται προς τις κυρίες του κοινού λέγοντας: «Voi belle donne illustri, / Ben lo sapete, a cui / Ne' mendicati amori / Dispenso i miei tesori, / E d'haver godo un

2.3. ΙΑΣΟΝΑΣ ΚΑΙ ΜΗΔΕΙΑ

Η υπόθεση του ιντερμεδίου

Η μάγισσα Μήδεια (Μεντέα), αφού έως αυτή τη στιγμή έχει με τα μάγια της βοηθήσει τον Ιάσονα (Γιαζόνε) να ζέψει τους ταύρους και να σπείρει τα δόντια φιδιού («σπορά αυτή», στ. 5), τώρα του δίνει οδηγίες για να αντιμετωπίσει με επιτυχία και τις δύο τελευταίες δοκιμασίες ώστε να κατορθώσει να πάρει το χρυσόμαλλο δέρας. Ζητά και αποσπά τη δέσμευση του Ιάσονα για τον έρωτά του. Ξαφνικά εμφανίζονται οπλισμένοι πολεμιστές και χορεύοντας μορέσκα εκφοβίζουν με τα σπαθιά τους τον Ιάσονα· εκείνος τούς ρίχνει τη μαγική πέτρα, σύμφωνα με τις οδηγίες της Μήδειας· η μαγική δύναμη της πέτρας τούς στρέφει τον έναν εναντίον του άλλου και αλληλοεξοντώνονται. Τότε εμφανίζεται στη σκηνή ο δράκοντας-φύλακας του χρυσόμαλλου δέρατος τον οποίο εύκολα ο Ιάσωνας αποκοιμίζει ρίχνοντάς του τα μαγικά βότανα, τον σκοτώνει και παίρνει το χρυσόμαλλο δέρας. Επιστρέφει στη σκηνή η Μήδεια, παρακινεί τον Ιάσονα να φύγουν αμέσως προς το καράβι, αφού πρώτα ανασταίνει τους νεκρούς πολεμιστές, ραντίζοντάς τους με νερό από το στόμα της, ώστε να καλύψουν την αναχώρησή τους κι έπειτα πάλι να επιστρέψουν στον Άδη.

Πηγές

Ο μύθος του Ιάσονα και της Μήδειας, καθώς και της Αργοναυτικής εκστρατείας, υπήρξε δημοφιλέστατο θέμα της γραμματείας και της τέχνης από την αρχαιότητα (από τον 8ο π.Χ. αι.) ως τη σύγχρονη εποχή. Η ιστορία της μυθικής ηρωίδας γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση τον 1ο μ.Χ. αιώνα, με τα έργα του Οβιδίου *Μεταμορφώσεις* (7.7-424), *Ηρωίδες* (επιστολή αρ. 12), και μια μη σωζόμενη τραγωδία του με τίτλο *Μήδεια*, καθώς και με

degno / Trono nel vostro ingegno: / Che tra le sfere lucide, e beate / M'aggiro de' vostr'occhi, e invito ogn'ora / Voi tutte al godimento. ... / Su, su, volgete gli occhi, e un bel Furore / Sia vostro insegnamento / Per saper a gli amanti / Spiegar varie dal core / E le voci, e i sembianti / Rivolo intanto alla più bella in seno; / E chi sarà di voi, / Che non mi voglia in grembo?» (το απόσπασμα αντλώ από το E. Rosand, *Opera in Seventeenth-century Venice*, σ. 116). Εκτός από τον Απόλλωνα, και άλλες μορφές που απαγγέλλουν τον Πρόλογο απευθύνονται στις κυρίες του κοινού: βλ. π.χ. στο ποιμενικό δράμα του Σιεννέζου Domenico Tregiani *Il ladro Cacco* (Βενετία: G. B. Ciotti, 1583), την αποστροφή της Natura: «Nobili e virtuosi spettatori / E voi leggiadre, et amoroze Donne / Prestateci per vostra cortesia, / Mostrando, che voi sete nobil vere, / Grata audienza»· επίσης, στην ποιμενική κωμωδία του ίδιου με τίτλο *Liberatione d'Amore* (Σιένα, 1576;), η προσωποποίηση του Πόθου (Desio) στρέφεται προς τις κυρίες του κοινού παρακαλώντας τις να μην στενοχωρούν τους εραστές! Αποστροφή προς το γυναικείο ακροατήριο περιέχεται και στον Πρόλογο της τραγωδίας του L. Dolce *Le Troiane* που τον απαγγέλλει η Σκιά του Πάρη (Βενετία 1567, σ. 10: «Ma voi Donne leggiadre, honeste, e belle; / Movetevi a pietta de la mia sorte, / E di benigne lagrime vi piaccia / Accomagnar i miseri accidenti, / C'hor vi verranno appresentati avanti.»).

την τραγωδία του Σενέκα *Medea*.⁶⁴ Τα έργα αυτά, μαζί με την τραγωδία του Ευριπίδη *Μήδεια* (που πρωτοεκδόθηκε στην Ιταλία από τον Άλδο Μανούτιο τον Φεβρουάριο του 1503 [1504]), αποτέλεσαν πηγή για τους Ιταλούς δραματουργούς της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και για τους συγγραφείς μελοδραμάτων από τα μέσα του 17ου αιώνα, στα οποία η *Μήδεια* παρουσιάζεται κυρίως με την ιδιότητα της μάγισσας.⁶⁵ Μεγαλύτερη ωστόσο επίδραση άσκησε ο Οβίδιος και δευτερευόντως ο Σενέκας και ο Ευριπίδης.⁶⁶

Ο Οβίδιος, και συγκεκριμένα οι *Μεταμορφώσεις* του, είναι και το απώτερο πρότυπο του κρητικού ιντερμεδίου, όπως έδειξε ο εκδότης του Μ. Ι. Μανούσακας, το 1947, ο οποίος διατύπωσε και την υπόθεση ως άμεση πηγή για τον Κρητικό ποιητή να χρησιμοποιήσει κάποια από τις ιταλικές μεταφράσεις/παραφράσεις του οβιδιανού έπους που κυκλοφόρησαν κατά τον 16ο αιώνα. Όπως έδειξε αργότερα η Rosemary Bancroft-Marcus (1977), οι 8 από τους 94 στίχους στους οποίους αναπτύσσεται το κείμενο του ιντερμεδίου βασίζονται σε μία από αυτές τις μεταφράσεις, την έμμετρη μετάφραση του Giovanni Andrea dell'Anguillara. Ποιητικό κείμενο (που αποτελείται από 123 οκτάστιχες στροφές) του 16ου αιώνα, που εντοπίσαμε, με θέμα τον μύθο του Ιάσωνα και της Μήδειας, δεν έχει άμεση ή έμμεση σχέση με το κείμενο του ιντερμεδίου.⁶⁷ Αναγκαίο λοιπόν και στην περίπτωση αυτή ήταν να διερευνηθεί η δραματοποίηση του μύθου σε ομόλογα ιταλικά ιντερμέδια ή θεατρικά έργα της περιόδου από τον 16ο ως τις αρχές/μέσα του 17ου αιώνα για να διαπιστωθεί εάν ο Κρητικός είχε υπόψη του και άλλα κείμενα εκτός από αυτό του Anguillara, από τα οποία άντλησε στοιχεία για το κείμενό του και την παρουσίασή του στη σκηνή ή επηρεάστηκε από αυτά στην ανάπτυξη της πλοκής. Στη συνέχεια θα γίνει πρώτη συγκριτική μελέτη του ιντερμεδίου με το αντίστοιχο τμήμα των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων* και της μετάφρασής του από τον Anguillara και έπειτα θα εξεταστούν οι ιταλικές διασκευές που εντόπισα και παρουσιάζουν ενδιαφέρον ως προς τον τρόπο της θεατρικής προσαρμογής του μύθου σε σχέση με το κρητικό ιντερμέδιο.

64 Γενικά για τη *Μήδεια* στην αρχαία γραμματεία και τέχνη (με ένα μελέτημα για την ηρωίδα στον κινηματογράφο του 20ού αι.) βλ. James J. Clauss – Sarah Iles Johnston (επιμ.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997. Βλ. επίσης Fiona Macintosh, «Introduction: The Performer in Performance», στο Edith Hall – Fiona Macintosh – Oliver Taplin (επιμ.), *Medea in Performance, 1500-2000*, Οξφόρδη: European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2000, σ. 1-31.

65 Για τη θεατρική ιστορία της Μήδειας καθώς και την πρόσληψη του μύθου της ηρωίδας σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες βλ. κυρίως E. Hall – F. Macintosh – O. Taplin (επιμ.), *Medea in Performance, 1500-2000*, ό.π. Για την παρουσία της ηρωίδας στην όπερα, βλ. Marianne McDonald, «*Medea è mobile: The Many Faces of Medea in Opera*», στο E. Hall – F. Macintosh – O. Taplin (επιμ.), *Medea in Performance, 1500-2000*, σ. 100-118. Στην όπερα η *Μήδεια* εμφανίζεται πρώτη φορά στο δημοφιλέστερο έργο του 17ου αιώνα, το μελόδραμα του Francesco Cavalli *Giasone* (Βενετία 1649), μια τραγωδία με αίσιο τέλος (χαρακτηριστικό του θεάτρου του 17ου αιώνα).

66 Απόδοση στα ιταλικά της *Μήδειας* του Ευριπίδη είναι η τραγωδία *Medea* του Βενετού συγγραφέα και μεταφραστή Lodovico Dolce.

67 Πρόκειται για το *La historia di Giasone e Medea. Nella qual si narra come Giasone ammaestrato da Medea acquistò il velo d'oro. Et con molte altre bellissime historie*. Nuovamente stampate, & poste in luce, [Φλωρεντία μετά το 1557].

Συγκριτική εξέταση του ιντερμεδίου «Ιάσοντας και Μήδεια» σε σχέση με τον Οβίδιο, τον Anguillara και ομόθεμες ιταλικές διασκευές

Ο μύθος του Ιάσωνα και της Μήδειας στον Οβίδιο και τον Anguillara

Ο μύθος της Μήδειας περιλαμβάνεται στο 7ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*: στους στίχους 1-158 εξιστορείται ο έρωτας της Μήδειας για τον Ιάσωνα και η βοήθεια που του παρέσχε εκείνη στην Κολχίδα, και στους στίχους 159-424 περιγράφονται οι περιπέτειες της Μήδειας στην Ελλάδα. Σύμφωνα με την αφήγηση του Οβιδίου ο Ιάσοντας φτάνει με τους Αργοναύτες στην Κολχίδα, παρουσιάζονται στον βασιλιά Αιήτη και όταν του ζητούν το χρυσόμαλλο δέρα, εκείνος τους επιβάλλει ως όρο να ξεπεράσουν τρομακτικές δοκιμασίες. Η Μήδεια, κόρη του βασιλιά, μόλις βλέπει τον Ιάσωνα, τον ερωτεύεται και αποφασίζει να τον βοηθήσει εάν βέβαια της υποσχεθεί, ως δείγμα ευγνωμοσύνης, νόμιμο γάμο στην Ελλάδα. Στη συνάντησή τους στο δάσος όπου βρίσκεται βωμός της Εκάτης, ο Ιάσοντας δίνει όρκο στη θεά και στον Ήλιο (παππού της Μήδειας), και η Μήδεια του δίνει τα μαγικά βότανα για το πολύ επικίνδυνο εγχείρημά του. Ακολουθεί η πραγματοποίηση των άθλων στο πεδίο του Άρεως. Περιγράφεται ο πρώτος άθλος του Ιάσωνα, το ζέψιμο των άγριων ταύρων (στ. 100-119) και ακολουθεί η σπορά των δοντιών φιδιού από τα οποία γεννιούνται άνδρες οπλισμένοι, η εξόντωσή τους (στ. 121-142), η εξόντωση του δράκου και η απόκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος (στ. 149-158). Στο τέλος ο Ιάσοντας παίρνει τη Μήδεια και θριαμβευτής φτάνει στην Ιωλκό.

Ο Anguillara (7.1-54) αφηγείται τον μύθο όπως εξελίσσεται στον Οβίδιο.

Ομοιότητες και διαφορές μεταξύ Οβιδίου, Anguillara και Κρητικού ποιητή

Στον Οβίδιο, εκτός από τον αρχικό μονόλογο της Μήδειας (στ. 11-71: έκφραση της σύγκρουσης των συναισθημάτων της ηρωίδας ανάμεσα στην πίστη στην οικογένειά της και τον έρωτά της για τον Ιάσωνα) και την αποστροφή της προς τον Ιάσωνα (στ. 92-94: υπόσχεση να τον βοηθήσει υπό τον όρο εκείνος να τηρήσει την υπόσχεσή του), το επεισόδιο αποτελεί αντικείμενο αφήγησης.

Στον Anguillara, παρατίθενται οι εξής ομιλίες: α) στην αρχή η επίκληση της Μήδειας προς τον θεό (στρ. 6), β) η έκφραση του έρωτα και της επιθυμίας της Μήδειας να ακολουθήσει τον Ιάσωνα στον τόπο του – η ηρωίδα φαντάζεται να συνομιλεί μαζί του (στρ. 14-15),⁶⁸ γ) η υπόσχεση του Ιάσωνα να την παντρευτεί (στρ. 18) και δ) ο εσωτερικός μονόλογος της Μήδειας, που αποκαλύπτει την πάλη των αντίθετων συναισθημάτων της και την τελική της απόφαση (στρ. 20-34). Η πραγματοποίηση των άθλων αποτελεί αντικείμενο αφήγησης (στρ. 41-52).

68 Η R. Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 27, γράφει εκ παραδρομής ότι η Μήδεια μιλά με τον Ιάσωνα, ενώ πρόκειται για υποθετική αποστροφή της Μήδειας προς τον Ιάσωνα (στρ. 14).

Στο κρητικό ιντερμέδιο η γενική εξέλιξη του μύθου ακολουθεί τον Οβίδιο⁶⁹ και τον Anguillara, και δομείται με τον ακόλουθο τρόπο: στον αρχικό διάλογο η Μήδεια εξομολογείται στον Ιάσωνα τον έρωτά της και του δίνει οδηγίες για την πραγματοποίηση των άθλων, και ο Ιάσωνας δεσμεύεται να την πάρει μαζί του πίσω στον τόπο του (στ. 1-54). Στη συνέχεια ο Ιάσωνας περιγράφει την εμφάνιση των στρατιωτών πρώτα και έπειτα του δράκου και αναφέρει κάθε φορά ποια μαγικά μέσα χρησιμοποιεί για την εξουδετέρωσή τους (στ. 55-70). Στον διάλογο που ακολουθεί, η Μήδεια του ζητά να επισπεύσουν την αναχώρησή τους ενώ “ανασταίνει” τους σκοτωμένους στρατιώτες (στ. 77-94).

Από την αντιπαράβολή του κρητικού ιντερμεδίου με το λατινικό ποίημα και την ιταλική διασκευή δεν εξακριβώνεται καμία επίδραση από τα αντίστοιχα χωρία του πρώτου ενώ από τη δεύτερη, όπως έδειξε η Bancroft-Marcus (1977), ο Κρητικός ποιητής αντλεί τη στροφή 14 που περιλαμβάνει τον μονόλογο της Μήδειας: στο κρητικό ιντερμέδιο προσαρμόζεται σε τμήμα του λόγου που απευθύνει η Μήδεια προς τον Ιάσωνα στην αρχή του ιντερμεδίου (στ. 23-30):⁷⁰

E par che voglia dir, s'ho dal cor bando,
Per dar luogo all'imago, ove 'l lum'ergo,
Novo ricorso, e patria ti domando
In quella luce, ov'io mi specchio e tergo:
Perch'io non vada eternamente errando,
Donami entro al tuo seno un novo albergo:
Se in bando io son per te, giusto è'l mio grido,
Se chieggo in ricompensa un novo nido.

Γιαζόνε μου, από τη φορά οπού σ' εστοχαστήκα
τα μάτια μου, από την καρδιά την εδική μ' εβγήκα,
για να μπορώ τσή πρόσοψης ν' αρέσω τσ' όμορφής σου
κ' εις ξένον τόπον περπατώ· και μέσα στη δική σου
καρδιά να στέκωμαι έπαρε πάντα κατοικημένη,
για να μην πηαίνω αποδεκεί ξένη και ξωρισμένη.
Δίκιό 'ναι, αν εξωρίστηκα κάνε από την καρδιά μου,
στην εδικήν σου την καρδιά να κάμω κατοικιά μου.

69 Είναι βεβαίως γνωστή η επίδραση του Οβιδίου όσον αφορά την ιστορία του μυθικού ζεύγους όπως αποτυπώνεται στο «Συναξάριον των ευγενικών γυναικών και των τιμιωτάτων αρχοντισσών», στ. 345-364. Αναφέρεται από τον Ηρακλή Εμμ. Καλλέργη, *Ο Κρητικός λόγιος του 16ου αιώνα Θωμάς Τριβιζάνος*, (διδακτορική διατριβή), Αθήνα 1980, σ. 64-65 και του ίδιου, «Ο Οβίδιος στην Κρητική Λογοτεχνία του 16ου και 17ου αιώνα», *Παρουασός*, 31 (Ιούλ.-Δεκ. 1989) 277-279.

70 Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», σ. 28.

Νοηματική μόνο ομοιότητα παρατηρείται στον λόγο του Ιάσονα προς τη Μήδεια (στον Anguillara πριν από την πραγματοποίηση των άθλων) που αναπτύσσεται εκτενέστερα στο κρητικό κείμενο (μετά την πραγματοποίηση των άθλων):

.....
 E le dice pian pian, ben la mia sorte
 Felice sopra ogn'un chiamar potrei,
 S'io potessi haver voi per mia consorte,
 E condurvi mia donna à regni Achei;
 Però date favore al desir nostro,
 Poi, come piace a voi, me fate vostro.
 (7.18)

Μεδέα, χαριτωμένη μου στολή των κορασίδω,
 και την ψυχήν και την καρδιά και τη ζωή σου δίδω
 στα χέρια σου την σήμερον, γιατί με τσ' ομορφιές σου
 μ' εσκλάβωσες, αφέντρα μου, και με τσι χάριτές σου
 μ' έδεσε η αγάπη σου τόσο σφιχτά, που πλιο μου
 δίχως σου να 'χω δεν μπορώ σωστό το λογισμό μου.
 Κι' όξω από τούτη, 'ς πλιότατη σκλαβιά με βάνει πάλι
 τούτ' η βοήθεια, π' από σε γνωρίζω στη μεγάλη
 χρείαν ετούτη που 'λαχε, τόσα που διπλωμένη
 καδένα την αγάπη σου σφικτά κρατεί δεμένη
 στην πληγωμένη μου καρδιά και δεν μπορώ ν' αφήσω
 τον πόθο σου, νεράιδα μου, όσον καιρό κι' α ζήσω.
 Κι' α θέλης, έμπα σ' ορδινιά, σαν έχομε 'πωμένα,
 στον τόπο μου κρυφώτατα να φύγης μετά μένα,
 ταίρι ακριβό, σαν πεθυμώ, να 'σαι, βασίλισσά μου,
 χαιράμενη να στέκεται πάσα καιρό η καρδιά μου.
 (στ. 31-46)

Το κρητικό ιντερμέδιο διαφέρει από το λατινικό πρωτότυπο και την ιταλική μετάφραση στα εξής σημεία:

- α. παραλείπεται ο αρχικός μονόλογος της Μήδειας, όπου η ηρωίδα ομολογεί τον έρωτά της και την απόφασή της να βοηθήσει τον Ιάσονα γνωρίζοντας ότι έτσι προδίδει την οικογένειά της και την πατρίδα της·
- β. ο πρώτος άθλος, η ζεύξη των άγριων ταύρων, δεν δραματοποιείται, αλλά εξιστορείται σε δύο στίχους (στ. 3-4), στους οποίους γίνεται λόγος και για τη σπορά των δοντιών από τα οποία θα γεννηθούν πολεμιστές· δραματοποιούνται οι δύο επόμε-

νοι άθλοι, η εξόντωση των πολεμιστών (στ. 55-62) και η εξόντωση του δράκου (στ. 63-72)·

- γ. η Μήδεια προσπαθεί να αποσπάσει τη δέσμευση του Ιάσονα να την παντρευτεί μετά την πραγματοποίηση του πρώτου άθλου από τον Ιάσονα, ενώ στην οβιδιανή εκδοχή και στην ιταλική διασκευή η σκηνή αυτή τοποθετείται πριν ακόμη ο Ιάσοντας έρθει αντιμέτωπος με τις δοκιμασίες (στον Οβίδιο μάλιστα, στ. 46-47, η περιγίπισσα δίνει μεγάλη σημασία στην υπόσχεση που θέλει να αποσπάσει από τον Ιάσονα και, όπως δηλώνει, θα του έλεγε ότι δήθεν οι θεοί ήταν μάρτυρες της αμοιβαίας συμφωνίας τους· αναλόγως και στον Anguillara, 7.34)·
- δ. οι οδηγίες και η παράδοση των μαγικών αντικειμένων⁷¹ από τη μάγισσα καθώς και η δέσμευση του ήρωα περιλαμβάνονται στον αρχικό διάλογο Μήδειας-Ιάσονα· παραλείπεται η αναφορά στη διδασκαλία μαγικών επωδών από τη Μήδεια, αλλά και η χρήση τους από τον Ιάσονα, που απαντά στον Anguillara (7.40 και 7.43,48,51 αντίστοιχα)·
- ε. διάλογος ανάμεσα στον Ιάσονα και τη Μήδεια προστίθεται κατά την αναχώρησή τους·
- στ. προστίθεται η τελευταία σκηνή της νεκρανάστασης των πολεμιστών με νερό από βρύση που έχει μαγέψει με ξόρκια η Μήδεια· δεν συναντάται ούτε στον Οβίδιο ούτε στον Anguillara και πρόκειται για επινόηση/προσθήκη του Κρητικού ποιητή. Ως προς το μάγεμα του νερού, παρόμοια σκηνή απαντά στο ιντερμέδιο «Γλαύκου και Σκύλλας» όπου η Κίρκη (Τσίρτσε) μαγεύει το νερό της πηγής/βρύσης –με μαγική επωδή, όπως η Μήδεια– με το οποίο θα πλενόταν η κόρη Σκύλλα (Σίλα).⁷² Σχετικά με την επαναφορά στη ζωή, ας σημειωθεί ότι σε σκηνή της Γ' πράξης της *Πανώριας* (διδασκαλία, μετά τον στ. 544) η Αθούσα ραντίζει με νερό τον λιπόθυμο Γύπαρη, ο οποίος συνέρχεται.⁷³ Αν η ποιμενική κωμωδία είχε παιχτεί με τα “έτερα” ιντερμέδια του χειρογράφου Βεργωτή, πριν από την εν λόγω σκηνή της Γ' πράξης οι θεα-

71 Πέτρα και χόρτα: Όπως και στο ιντερμέδιο «Γλαύκος και Σκύλλα», η Bancroft-Marcus εικάζει, χωρίς κάτι τέτοιο να αποδεικνύεται, ότι η λ. χόρτο αποτελεί λογοπαίγνιο και παραπέμπει στο όνομα Χορτάτσης. Βλ. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright: a critical study*, σ. 289.

72 Σημειώνεται πάντως ότι μαγικές πράξεις επί σκηνής εκτελούνταν (ως «atti apparenti») σε έργα της *commedia dell'arte*: βλ. για παράδειγμα, R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento*, σ. 181. Επίσης, παρόμοια σκηνή απαντά και σε μια μορέσκα που παραστάθηκε στη Ρώμη στη διάρκεια του Καρναβαλιού του 1521: στους οκτώ ερμηίτες που αποक्रούουν τον Έρωτα ως εχθρό του κόσμου, η Αφροδίτη –που την έχει επικαλεστεί ο γιος της για να τον απελευθερώσει– τους υπνωτίζει με ένα ποτό που τους δίνει να πιουν, κι όταν ξυπνούν, ερωτεύονται μια κόρη που τους εμφανίζει η Αφροδίτη, και αρχίζουν να πολεμούν μεταξύ τους, αλληλοεξοντώνονται, ενώ για τον τελευταίο επιζώντα προορίζεται η κόρη. Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 92.

73 Πβ. τις σκηνικές οδηγίες: *Πανώρια*, Γ μετά στ. 545: «Τότες παίρνει νερό από τη βρύση και τόνε ραντίζει και απόκεις λέγει» και ιντερμέδιο «Ιάσοντας και Μήδεια», μετά στ. 88: «απόκεις πίνει από το νερό και με το στόμο της λαντουρά τα κορμιά και σηκώνουνται απάνω, και τους λέγει».

τές είχαν παρακολουθήσει τη σκηνή του μαγέματος του νερού από την Κίρκη και αμέσως μετά την επίδραση του μαγεμένου νερού της Μήδειας.

Ο μύθος στην ιταλική δραματουργία του 16ου και του 17ου αιώνα

Ο μύθος της Μήδειας και του Ιάσονα εντοπίζεται σε ψυχαγωγικά και θεατρικά θεάματα από τον όψιμο 15ο αιώνα, σε δύο μόνο ιταλικές τραγωδίες και σε ορισμένα ιντερμέδια κατά τον 16ο αιώνα, καθώς και σε μελοδράματα από τα μέσα του 17ου αιώνα και ύστερα. Ωστόσο, οι δύο τραγωδίες που σώζονται με το όνομα της ηρωίδας στον τίτλο τους έχουν θέμα την “κορινθιακή” περίοδο της ζωής του ζευγαριού: πρόκειται για την τραγωδία του Maffeo Galladei *Medea* και την ομώνυμη τραγωδία του Lodovico Dolce –που βασίζεται στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας σε αφιερωτική επιστολή του που προτάσσεται του κειμένου του– οι οποίες εκδόθηκαν στη Βενετία το 1558.⁷⁴

Οι άθλοι του Ιάσονα και η παρουσία της Μήδειας με την ιδιότητα της μάγισσας απαντούν κυρίως στα ιντερμέδια και στο μελόδραμα. Προτού αναφερθούμε στα θεάματα αυτά, πρέπει να σημειωθεί ότι επρόκειτο πιθανότατα για δημοφιλέστατο μύθο για τον οποίο όμως δεν έχουν σωθεί όλες οι μαρτυρίες των παραστάσεων του στη σκηνή. Για παράδειγμα, η πρώτη, από όσο μπορέσαμε να εντοπίσουμε, μαρτυρία παράστασης του μύθου αναφέρεται σε μια «festa» με θέμα τον Ιάσονα και τη Μήδεια –χωρίς όμως να είναι γνωστό ποια επεισόδια του μύθου αναπαριστάνονταν– η οποία είχε διοργανωθεί στο Μιλάνο τον Δεκέμβριο του 1389.⁷⁵ Η πρώτη γραπτή μαρτυρία που αναφέρεται ρητά σε παράσταση του μύθου του χρυσόμαλλου δέρατος προέρχεται από τη Ρώμη κατά τα τέλη του 15ου αιώνα. Ειδικότερα, η ιστορία του μυθικού ήρωα παραστάθηκε ως «ιντερμέδιο», με την αρχική σημασία του όρου, όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή της παρούσας μελέτης, δηλαδή στη διάρκεια δείπνου. Το δείπνο αυτό παρατέθηκε από τον καρδινάλιο Pietro Gonzaga στην οικία του και προς τιμήν του βασιλέα της Γαλλίας στις 16 Ιουλίου 1474. Πηγή για τα θεάματα εκείνης της τιμητικής εκδήλωσης αποτελεί η περιγραφή που συνέταξε ο επίσκοπος της Νοβάρας Giovanni Arcimboldi και την απηύθυνε στον δούκα του Μιλάνου Galeazzo Sforza. Αναφέρει σχετικά με τον μύθο του Ιάσονα: «tra le altre cose degne se gli è facto l'istoria de Iason secondo l'andò a repire aureum vellum et como l'amazò el serpente et seminò li denti e arrò con gli bovi».⁷⁶

74 *Medea. Tragedia di M. Maffeo Galladei*, In Venetia, appresso Giovan. Griffio, MDLVIII. *La Medea. Tragedia di M. Lodovico Dolce*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLVIII. (Η αφιερωτική επιστολή στον Magnifico e Virtuosiss. Sig. Il S. Odoardo Gomez Nobile Lusitano φέρει χρονολογία 10 Οκτωβρίου 1557).

75 Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 138.

76 Η μαρτυρία αναφέρεται από τον A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 67-68 και τον Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 10 και 38, όπου και η πλήρης βιβλιογραφική παραπομπή: Emilio Motta, «Un pranzo dato in Roma dal cardinale di Mantova agli ambasciatori di Francia», *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 6 (1884) 21 και 22 (ο Pirrotta επισημαίνει ότι ο τίτλος δεν αντιστοι-

Ο μύθος αποτέλεσε ακόμη ένα από τα θέματα του θεάματος που διοργανώθηκε –υπό τη διεύθυνση του Leonardo da Vinci– στην Αυλή του Μιλάνου το 1487 προς τιμήν των γάμων του Galeazzo Sforza και της Isabella d'Aragona (ο Ιάσων και οι Αργοναύτες εμφανίζονταν στη σκηνή με το χρυσόμαλλο δέρα, το οποίο και πρόσφεραν στον δούκα και τη σύζυγό του).⁷⁷ Σώζεται επίσης η μαρτυρία μιας παράστασης momaria με θέμα τον μύθο της κατάκτησης του χρυσόμαλλου δέρατος από τον Ιάσωνα, στη Βενετία το 1507.⁷⁸ Οι άθλοι, χωρίς όμως μνεία παρουσίας της Μήδειας στο πλευρό του Ιάσωνα, ήταν το θέμα του πρώτου από τα τέσσερα ιντερμέδια που παραστάθηκαν ανάμεσα στις πέντε πράξεις της κωμωδίας του μετέπειτα καρδινάλιου Bernardo Dovizi da Bibbiena *La Calandr(i)a*, στο Ουρμπίνο τον Φεβρουάριο του 1513.⁷⁹ Η λεπτομερής περιγραφή του τρόπου παρουσίασης του ιντερμεδίου στη σκηνή παραδίδεται από αχρονολόγητη επιστολή του Baldassare Castiglione, συγγραφέα των ιντερμεδίων και σκηνοθέτη της παράστασης, προς τον conte Lodovico da Canossa, επίσκοπο του Tricarico, καθώς και από μία –ανώνυμη– περιγραφή (relazione), που αποδίδεται σε έναν θεατή εκείνης της παράστασης, τον Urbano Urbani, γραμματέα του δούκα του Ουρμπίνου Francesco Maria I della Rovere. Οι περιγραφές, οι οποίες διαφέρουν μεταξύ τους, είναι οι εξής:

1) *Η περιγραφή του Baldassare Castiglione:*

«Le intromesse furono tali. La prima fu una moresca di Jason: il quale comparse nella scena da un capo ballando, armato all'antica, bello, con la spada et una targa bellissima. Dall'altro furon visti in un tratto dui tori, tanto simili al vero, che alcuni pensorno che fosser veri: che gittavano foco dalla bocca, etc. A questi s'accostò il buon Jason, e feceli arare, posto loro il giogo e l'aratro. E poi seminò i denti del dracone: e nacquero a poco a poco del palco huomini

χεί στο περιεχόμενο της επιστολής). Τα δείπνα που διοργανώνονταν την εποχή εκείνη από τους καρδινάλιους είχαν οδηγήσει στην έκδοση εγκυκλίου που επέτασσε τα δείπνα να διεξάγονται «con sobrietà e moderazione» και να μην περιλαμβάνουν «suoni musicali», «canti profani», και «fabule di istrioni». Το δείπνο του Gonzaga ήταν από εκείνα που προκάλεσαν την αντίδραση της Εκκλησίας· βλ. Pirrotta, ό.π.

77 Βλ. G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 20-21.

78 M. Sanuto, *I Diarii*, VII, σ. 161: «Fo bellissima mumaria: di Jason, quando l'andò a tuor il vellus aureum» (παρατίθεται στο: Giorgio Padoan, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Βερόνα: Neri Pozza, 1982, σ. 33 σημ. 41).

79 Η παράσταση ανεβίστηκε στο πλαίσιο των καρναβαλικών εκδηλώσεων εκείνης της χρονιάς σε μεγάλη αίθουσα του δουκικού παλατιού του Ουρμπίνου, διαμορφωμένη –ειδικά για την περίπτωση– ως θεατρικός χώρος· βλ. G. L. Moncallero, «Precisazioni sulle rappresentazioni della “Calandria” nel Cinquecento», *Convivium*, n.s., 6 (1952) 819-851, όπου βιβλιογραφία για τις πολλαπλές παραστάσεις της κωμωδίας· επίσης, Franco Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, ιδίως για τα ιντερμέδια, σ. 211-247. Περίφημη υπήρξε επίσης η διπλή παράσταση της κωμωδίας στη Λυόν το 1548 (27 και 29 Σεπτεμβρίου). Το σπάνιο βιβλίο του 1549 έχει τίτλο *La Magnifica et Triumfale Entrata del Christianissimo Re di Francia Henrico secondo di questo nome, fatta nella nobile et antiqua città di Lyone...alli 21 di Spt. 1548, colla particolare descriptione della Comedia che fece recitare la Natione Florentina*, In Lyone, appresso Guglielmo Rouillio, 1549. Βλ. Moncallero, ό.π., αναφορά και σε βιβλιογραφία, σ. 847. Μια παράσταση του έργου χωρίς ιντερμέδια τον Φεβρουάριο του 1522 στη Βενετία αναφέρει ο Sanuto· βλ. Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 122 σημ. 3.

armati all'antica, tanto bene, quanto credo io che si possa. E questi ballarono una fiera moresca, per ammazzar Jason: e poi, quando furno all'entrare, s'ammazzavano ad uno ad uno, ma non si vedeano morire. Dietro ad essi se n'entrò Jason: e subito uscì col vello d'oro alle spalle, ballando eccellentissimamente. E questo era il Moro, e questa fu la prima intromessa». ⁸⁰

2) Η περιγραφή του Urbano Urbani:

«.....et rispondendo cum gli altri intermezzi alla proposta sua, per quello dilla Terra comparse in bella et vagha morescha uno Jason, il quale superati che hebbe, et levati li denti al Dracone, domò li Thori secondo l'ordine dilla Fabula, et arrata cum essi la Terra, seminò li denti dilli quali sotto il palcho, prima sino a mezza testa, poi sino al collo, al mezzo dilla persona, poi sino sotto la coscia, et ultimamente armati tutti, si viddeno in piedi cum spade ignude in mano, et così in bella morescha nasciere in vista dil Populo, et firmatosi nel palcho, a nuovo tempo di suono, il Jason fu in battaglia et cum bello ordine alle man cum loro, li quali tutti come da lui occisi a colpi di spada, di uno in uno gli fece cadendo uscìr dil palcho.» ⁸¹

Όπως διαπιστώνεται από τις σύγχρονες αυτές γραπτές μαρτυρίες, στην παράσταση εκείνη παρουσιάζονταν επί σκηνής όλοι οι άθλοι του Ιάσονα, δεν αναφέρεται όμως πουθενά η Μήδεια ή τα μαγικά μέσα που χρησιμοποίησε ο ήρωας για να υπερνικήσει όλα τα εμπόδια. Κι αυτό γιατί, όπως συνάγεται από την τελευταία φράση της επιστολής του Castiglione, το κύριο σημείο του θεάματος ήταν η μορέσκα (συνοδεία μουσικής υπόκρουσης), η μάχη του Ιάσονα με τους πολεμιστές, και ο χορός του νικητή με το “έπαθλο” στους ώμους στο τελευταίο μέρος του επεισοδίου. Ιδιαίτερη μνεία όμως γίνεται και στον θεαματικό τρόπο εμφάνισης των σπαρτών πολεμιστών στη σκηνή που πρέπει να έγινε μέσω ενός είδους καταπακτής, ενώ όσον αφορά τον τρόπο εξόδου τους από τη σκηνή, η σκηνοθεσία απαιτούσε να μην σκοτώνονται ώστε να αποχωρούν μόνοι τους πέφτοντας από τη σκηνή.

Με αφετηρία την περιγραφή του ιντερμεδίου αυτού από τον Castiglione η Bancroft-Marcus το 1977 προχώρησε στη διατύπωση της υπόθεσης ότι και στο κρητικό ιντερμέδιο η σκηνή που φαίνεται να έχει προηγηθεί από τον αρχικό διάλογο ανάμεσα στη Μήδεια και τον Ιάσονα, δηλ. το ζέψιμο των ταύρων και η σπορά των δοντιών, θα μπο-

80 Παράτιθεται στα A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 102-104:103· G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 36-37· F. Testi, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, σ. 731· Elena Povoledo, «Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589», στο Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 406· και F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, σ. 212-213 και 309. (Πρόκειται για αναδημοσίευση από την έκδοση: B. Castiglione, *Lettere*, con annotazioni storiche illustrate da P. Serassi, Πάντοβα 1769-1771, τ.1, σ. 158-159.)

81 Βλ. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, σ. 213 και 314-315. Όπως παρατηρεί ο Ruffini, σ. 233 στην περιγραφή του Urbani εντοπίζεται μια διαφορά, ότι δηλαδή οι οπλισμένοι άνδρες -αντίθετα από ό,τι στην περιγραφή του Castiglione που είναι σύμφωνη προς τον αρχαίο μύθο- σκοτώνονται από τον Ιάσονα, ενώ δεν υπάρχει επίσης αναφορά στο χρυσόμαλλο δέρας. Όπως συνάγεται, οι περιγραφές που η σύνταξή τους ανετίθετο σε ειδικούς που υπηρετούσαν στην εκάστοτε Αυλή δεν ήταν τόσο “αυθόρμητες”: από μνήμης (και γνωρίζοντας θεωρητικά τον μύθο) αναπαρήγαν σε αδρές γραμμές την γνωστή από την παράδοση εξέλιξη ενός μύθου χωρίς να αποτυπώνουν επακριβώς την αναπαράστασή του στη σκηνή.

ρούσε να είχε παρασταθεί με μιμητικό χορό και υπό τη συνοδεία μουσικής, όπως ακριβώς εντοπίζεται στην αντίστοιχη σκηνή του ιταλικού ιντερμεδίου.⁸²

Ο μύθος του Ιάσονα αποτέλεσε επίσης το θέμα των ιντερμεδίων ενός σεναρίου της Commedia dell'arte, με τίτλο *Adrasto*, τραγωδία που χρονολογείται στα μέσα του 16ου αιώνα και σώζεται σε χειρόγραφη μορφή.⁸³

Ο θρύλος των Αργοναυτών –που αποτελούσε επίσης μέρος του ρεπερτορίου των γελετωποιών (giullari)⁸⁴– και η κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος από τον Ιάσονα παριστανόταν στο έργο *Argonautica* κάποιου S.r Calandra, το οποίο είχε παιχτεί (si esercitava) στη Μάντοβα μάλλον τον Νοέμβριο του 1591.⁸⁵ Ήταν επίσης το θέμα των δύο εκ των τεσσάρων ιντερμεδίων που παρουσιάστηκαν στην παράσταση της εκλογής του Giovan Battista Visconti *Armenia* που ανεβάστηκε στο Μιλάνο τον Ιούλιο του 1599 προς τιμήν της Ισαβέλλας, μέλλουσας συζύγου του δούκα Αλμπέρτου της Αυστρίας.⁸⁶ Το ίδιο θέμα είχαν τα ιντερμέδια που παραστάθηκαν επ' ευκαιρία του γάμου του δούκα της Cività Nuova Giangorgio Cesarini και εκδόθηκαν στη Ματσεράτα το 1616:⁸⁷ μετά τον Πρόλογο του Υμέναιου ακολουθεί η *L'Argonautica*, που χωρίζεται σε τρία μέρη: 1) «Navigatione degli Argonauti», 2) «Congiura del mare e de' venti contro gli Argonauti», 3) «Conquistato del vello d'oro». Στο τρίτο μέρος, που μας ενδιαφέρει εδώ, εμφανίζεται ο Χορός των Αργοναυτών, ο Ιάσοντας και η Παλλάδα. Η σκηνή είναι τα βουνά της Σκυθίας, όπου βρίσκεται η σπηλιά του δράκοντα φύλακα του χρυσόμαλλου δέρατος. Χαρακτηριστικό του κειμένου είναι ότι οι άθλοι του Ιάσονα θεωρούνται θείο δώρο (της Αθηνάς) και όχι αποτέλεσμα χρήσης μαγικής τέχνης – επίδραση προφανώς των *Αργοναυτικών*, του περίφημου έπους του Απολλώνιου του Ρόδιου (που στο 3ο βιβλίο εξιστορεί την κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος από τον Ιάσονα με τη βοήθεια της Αθηνάς). Εκείνο όμως που πρέπει να προσεχθεί σε σχέση με το κρητικό ιντερμέδιο είναι το γεγονός ότι το ζέψιμο των ταύρων και η σπορά των δοντιών δεν παρουσιάζονται επί σκηνής αλλά έχουν προηγηθεί, όπως αναφέρει ο Χορός. Σύμφωνα με τον κορυφαίο του Χορού: «Ei fra Colchici incanti / Legò Tauri fumanti / Al prodigioso aratro, / Da i denti seminati / Nacquer Guerrieri armati / Entro al fatal Teatro». Ο Ιάσοντας είναι πλέον έτοιμος να εξο-

82 R. Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 28.

83 Βλ. K. M. Lea, *Italian Popular Comedy*, σ. 197.

84 Βλ. Egidio Gorra, *Testi inediti di storia trojana, preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*, Torino: E. Loescher, 1887, σ. 48 (συνέχεια σημ. 4), όπου επίσης σημειώνεται ότι ο έρωτας του Ιάσονα και της Μήδειας κατά τον Μεσαίωνα πήρε τη μορφή μυθιστορίας από συγγραφείς οι οποίοι βασίζονταν μεν στον Οβίδιο, επέφεραν όμως πολλές αλλαγές στην αφήγηση του πρωτοτύπου.

85 Η πληροφορία στον D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 542.

86 Βλ. την περιγραφή στον A. Solerti, «Precedenti del Melodramma», *Rivista Musicale Italiana*, 10 τχ. 2 (1903) 225, 228-229. Στην παράσταση αυτή αναφέρεται και ο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 574.

87 [Αωνόμου], *Intermedii de' balli fatti per le nozze del Signor Giangorgio Cesarini Duca di Cività Nuova, e Gonfalonier perpetuo del Popolo Romano, E della Signora Donna Cornelia Caetana*, In Macerata, Appresso Pietro Salvioni, MDCXVI, χωρίς αρίθμηση οι σελίδες.

ντώσει και το τελευταίο του εμπόδιο, τον δράκοντα φύλακα του δέρατος. Η εμφάνιση του θηρίου συνοδεύεται από θόρυβο και το σκηνικό αλλάζει: «[SECONDO DEL CORO] Gia sento, o sentir parmi / Tremar dell' antro la vorago inferna, / S'apre l'atra caverna. / (χειρόγραφη ένδειξη για τον τελευταίο στίχο: *Tutto il Coro*) Guerrieri all'armi, all'armi.». Ο θόρυβος των σκηνικών μηχανημάτων των απαραίτητων για την αλλαγή του σκηνικού καλύπτεται με μουσική: «Con suono di trombe, e tamburri s'apre / un'Antro nella prospettiva, esce fuori il Drago, / Iasone combatte seco, l'occide, e dice.», «[IAS.] Non di tanta vittoria un'huom si vanti: / Ogni nostro Trofeo del Cielo è dono: / Non sono, Eroi, non sono, / Non sono, io quel, che 'l gran periglio vinse, / Pallade i Mostri estinse / Ella m'armò la mano / Di scudo Meduseo, / E fra nebbie fumanti / Vibrò suoi lampi in vano / Il fuocoso anelar del fiato Etneo; / Sacriinsi dunque à lei gl' applausi, e i canti». Στη συνέχεια ο Ιάσωνας παίρνει το χρυσόμαλλο δέρας με το δόρυ και το αφιερώνει στην Αθηνά. Εκείνη εμφανίζεται πάνω σε σύννεφο και συνομιλεί μαζί του. Το τρίτο αυτό μέρος του θεάματος τελειώνει με τον χορό των πολεμιστών που χορεύει μια μορέσκα και τραγουδά. Οι τελευταίοι στίχοι του τραγουδιού τους δηλώνουν: «Se del Ponto tempestoso / Nostro Rè gli scogli hà vinti, / Se fra Draghi, e Tauri estinti / Porta il Vello pretioso, / Tuo favor suoi vanti sono, / De gli Dei la gloria è dono».

Οι δυσκολίες του ταξιδιού των Αργοναυτών παρουσιάζονταν στο τέταρτο από τα πέντε ιντερμέδια που έγραψε ο Ascanio Pio di Savoia και παραστάθηκαν με το ποιμενικό δράμα *Aminta* του Tasso στο δουκικό θέατρο της Πάρμας το 1628 επ' ευκαιρία της άφιξης στην πόλη της Μαργαρίτας των Μεδίκων, συζύγου του δούκα Odoardo Farnese:⁸⁸ ο Ποσειδώνας και ο Αίολος προκαλούν προβλήματα στους Αργοναύτες, που παλεύουν με τα στοιχεία της φύσης αλλά τελικά μόνο το τραγούδι του Ορφέα φέρνει γαλήνη. Έτσι μπορούν να συνεχίσουν το ταξίδι τους για την Κολχίδα.⁸⁹

Η ερωτευμένη βασιλοπούλα, που κατά τον αρχαίο μύθο με τη μαγική της τέχνη βοηθάει τον Ιάσωνα στην Κολχίδα να επιτύχει τον στόχο του, να κλέψει το χρυσόμαλλο δέρας, παρουσιάζεται σε ιντερμέδια του 17ου αιώνα μόνο με τη μορφή της προδομένης συζύγου, που, στην Ελλάδα πλέον, γίνεται δολοφόνος: Ως παράδειγμα των συνεπειών της ερωτικής ζήλειας παρουσιάζεται η Μήδεια στο τρίτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Girolamo Pico *Honesta schiava* (Βενετία 1601), στο οποίο γίνεται λόγος για την

88 *Intermedii Recitati In musica Dalle più Ecc.ti Voci Del nostro Secolo In uno de Superbissimi Teatri di Parma Fabricato dall'Heroica Magnificenza del S.mo Duca Odoardo Farnese Per honorar l'arivo della Ser.ma Prencipessa Margherita di Toscana sua consorte. Opera del'Ill.mo Sig.re Don Ascanio Pio di Savoia*, In Parma, appresso Seth et Erasmo Viotti, [1629].

89 Το ιντερμέδιο εκτείνεται σε 205 στίχους και σ' αυτό εμφανίζονταν τα ακόλουθα πρόσωπα: Ποσειδών, Τρίτων, Αίολος, Τίφης (ο κυβερνήτης του πλοίου), Ιάσων, Ηρακλής, Μόψος, Ορφέας, Χορός του πλοίου Αργώ, και ο Φοίβος. Η σκηνή έδειχνε στο μέσο της θάλασσας τον Ποσειδώνα πάνω σε βασιλικό θρόνο και σε μιαν άκρη της σκηνής ένα βουνό με σπηλιά (από όπου μάλλον έβγαινε ο Αίολος). Τα άλλα ιντερμέδια είχαν τα εξής θέματα: το πρώτο, την ιστορία του Ruggiero και της Bradamante από τον *Orlando furioso*· το δεύτερο, την τραγική ιστορία της Διδώς και του Αινεία· το τρίτο, τη δοκιμασία της δύναμης του βασιλείου του Έρωτα και της Αφροδίτης στους θεούς· τέλος, στο πέμπτο ιντερμέδιο γίνεται λόγος για την εύνοια του Δία προς τη Φλωρεντία ενώ γη και ουρανός υμνούν τη Μαργαρίτα και τον Odoardo.

εκδίκηση που θα πάρει η προδομένη σύζυγος από την Κρέουσα. Τη σύγκρουσή της με τον Ιάσωνα μετά τον φόνο των παιδιών της παρουσιάζει το πρώτο κατά σειρά ιντερμέδιο – σύνθεση που αποδίδεται στον G. B. Guarini – που συνοδεύει την κωμωδία του Antonio Ongaro *L'Alceo* στην έκδοση του 1614 και εκτελείται εξ ολοκλήρου μελοποιημένο (πρόκειται για μονολόγους κι έναν διάλογο μεταξύ των δύο εραστών όπου εκφράζονται έντονα πάθη, στοιχεία επομένως που προσφέρονταν για μελοποίηση και να χρησιμοποιηθούν ως άριες). Από το ανάκτορο της Κορίνθου εμφανίζεται η παιδοκτόνος κρατώντας το ματωμένο μαχαίρι, οργισμένη από την προδοσία αλλά συνάμα και με την ικανοποίηση της εκδίκησης στο πρόσωπο. Αρωγό και προστάτη της έχει τη θεά Σελήνη που κατεβαίνει από τον ουρανό για να την υπερασπιστεί· στο άρμα της επιβιβάζεται και η Μήδεια και αναχωρούν μαζί για τον ουρανό. Είναι αργά πια όταν εμφανίζεται ο Ιάσωνας που την αναζητά για να τη σκοτώσει. Εκείνη τον περιγελά βλέποντας κι ακούγοντάς τον από ψηλά κι εκείνος θρηνεί.⁹⁰ Ως παράδειγμα της εκδίκησης του θεού Έρωτα προς όσους περιφρόνησαν τη δύναμη και την εύνοιά του αναφέρεται η Μήδεια στο πρώτο από τα τέσσερα ιντερμέδια που συνοδεύουν την ποιμενική ιστορία του Cesare Cremonino (ή Cremonini, περ. 1552-1631) *Il ritorno di Damone* (Βενετία 1622), και υμνούν τη δύναμη των θεών από την οποία εξαρτάται η ύπαρξη των θνητών. Ως παράδειγμα έρωτα και προδοσίας παρουσιάζεται η ιστορία της Μήδειας και του Ιάσωνα στα δύο από τα τέσσερα ιντερμέδια που συνοδεύουν το δραματικό ποίημα του Quinto Zane *Gli impazziti amanti ovvero Florindo e Claudia*, το οποίο εκδόθηκε στην Πάδοβα το 1629. Στο τρίτο ιντερμέδιο η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της και εκδικείται έτσι την προδοσία του συζύγου της. Στη συνέχεια, στο τέταρτο ιντερμέδιο εμφανίζονται ο Πλούτωνας, ο Μίνως και ο Ραδάμανθυς, η σκιά της Μήδειας και η σκιά του Ιάσωνα. Ο κριτής του κάτω κόσμου είναι έτοιμος να κρίνει και να ορίσει την τιμωρία του ζευγαριού. Ο Ιάσωνας παραδέχεται το λάθος του και αναμένει την τιμωρία που θα του επιβληθεί. Η Μήδεια, αμετανόητη και σκληρή, περιμένει κι αυτή την ετυμηγορία. Ποινή που ορίζει ο Πλούτωνας και βρίσκει σύμφωνους τους άλλους κριτές θα είναι ότι στο εξής και οι δύο θα ζήσουν την υπόλοιπη ζωή τους βασανιζόμενοι συνεχώς από τα αισθήματα του έρωτα και του μίσους.

Εκείνο που παρατηρούμε από την εξέταση του θέματος όλων των παραπάνω κειμένων είναι ότι στις θεατρικές παραστάσεις που είχαν οργανωθεί για τον εορτασμό κάποιου ευχάριστου γεγονότος ή με αφορμή ένα επίσημο γεγονός, όπως ήταν η επίσκεψη μέλους ηγεμονικού οίκου σε μια πόλη, οι δραματουργοί στους οποίους είχε ανατεθεί η συγγραφή θεατρικών έργων είχαν επιλέξει να παρουσιάσουν ένα συγκεκριμένο επεισόδιο από τη ζωή του ζεύγους Μήδειας και Ιάσωνα: το πιο θεαματικό από σκηνική άποψη, τους άθλους του Ιάσωνα που εκτυλίσσονται στην Κολχίδα.⁹¹ Ήταν το πιο πρό-

90 *L'Alceo* (Φερράρα 1614), φ. 46r-48r.

91 Σύμφωνα με τον Γερμανό κλασικό φιλόλογο Fritz Graf, αυτό είναι και το επεισόδιο που πραγματεύονται τα περισσότερα αρχαία κείμενα που σώζονται· βλ. Fritz Graf, «Medea, the enchantress from afar. Remarks on a well-known myth», στο James J. Clauss – Sarah Iles Johnston (επιμ.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997,

σφοδρο θέμα για την παράσταση της *moresca per combattimento*, η οποία προκαλούσε πάντα το ενδιαφέρον του θεατρικού κοινού. Αντίθετα, στα δράματα ή τα ιντερμέδια εκείνα που επιδίωκαν να τονίσουν τη δύναμη του Έρωτα και των αισθημάτων του ερωτευμένου, παρουσιάζαν την πριγκίπισσα ως παράδειγμα του προδομένου έρωτα και των συνεπειών του αξιοποιώντας τα επεισόδια της ζωής του ζεύγους μετά την επιστροφή του και την εγκατάστασή του στην Ελλάδα.

Διαφωτιστικό σχετικά με την επιλογή του συγκεκριμένου μύθου ως θέματος ιντερμεδίου είναι μια ανώνυμη πραγματεία που αποδίδεται στον Giovanni Battista Strozzi τον νεότερο (1551-1634), έναν από τους σημαντικότερους επαγγελματίες του θεάτρου της Ιταλίας.⁹² Ο Strozzi εκθέτει τη δική του πρόταση (πιθανώς προς τον Δούκα και το προσωπικό του) σχετικά με τη συγγραφή μιας συγκεκριμένης ομάδας ιντερμεδίων επ' ευκαιρία μιας θεατρικής παράστασης. Ο ίδιος λοιπόν σχεδίαζε μια σειρά από ιντερμέδια που θα είχαν θέμα τη μυθολογική μορφή του Ιάσονα και των Αργοναυτών, τις δυσκολίες και τους κινδύνους στο ταξίδι μέχρι την Κολχίδα, καθώς και τις δοκιμασίες του ήρωα για την απόκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος. Ο Strozzi θεωρεί το θέμα ως το πλέον κατάλληλο για το επίσημο γεγονός επ' ευκαιρία του οποίου θα γινόταν η παράσταση, αφού ο μύθος έχει αίσιο τέλος και μπορεί να αποτελέσει αλληγορική αναφορά στην εν λόγω περίσταση. Η αναφορά σε αυτήν είναι ασαφής, ωστόσο δεδομένου ότι σύμφωνα με τον μύθο ο Ιάσωνας νυμφεύεται τη Μήδεια, εύλογα μπορεί να υποθέσει κανείς ότι το θέμα αρμόζει σε γαμήλια εορτή. Πιθανότατα ο Strozzi σχεδίαζε την παράσταση των ιντερμεδίων για τον πριγκιπικό γάμο που έγινε στη Φλωρεντία το 1608.⁹³

σ. 21-43. Το θέμα της Αργοναυτικής εκστρατείας χρησιμοποιήθηκε επίσης από τον Antonio Maria Porto για τη σύνθεση μιας «mascherata a cavallo» που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο εορτών στη Βιτσέντσα τον Ιούνιο του 1680 (*Giasone con gli argonauti all'acquisto del Vello d'oro. Mascherata a cavallo*, In Vicenza, per gl'Heredi di Giacomo Amadio, 1680).

92 Το κείμενο της πραγματείας που σώζεται σε χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Φλωρεντίας, εκδίδεται από τον Claude V. Palisca, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, Νιου Χέιβεν-Λονδίνο: Yale University Press, 1989, σ. 220-224. Ο Strozzi συμμετείχε στην οργάνωση γαμήλιων εορτών γράφοντας μαδριγάλια που εκτελούνταν αυτοτελώς ή σε ιντερμέδια: είχε συγγράψει το τέταρτο ιντερμέδιο (τη σκηνή της κόλασης του Δάντη, αποτελούμενη από τρία μαδριγάλια) για την –περίφημη όσο και δαπανηρή– παράσταση της κωμωδίας *La pellegrina* που ανεβίστηκε στο πλαίσιο των γαμήλιων εορταστικών εκδηλώσεων του 1589 στη Φλωρεντία (βλ. περιγραφή του ιντερμεδίου στο Nagler, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, σ. 84-87). Είχε συνθέσει το τέταρτο ιντερμέδιο (με θέμα τον Amerigo Vespucci) του έργου του Michelangelo Buonarroti *Il giovane Il giudizio di Paride* για την παράσταση του 1608 στη Φλωρεντία (Nagler, ό.π., σ. 107-108), καθώς και πενήντα μαδριγάλια για το *Ballo e giostra de' venti* για την ίδια περίσταση (την πληροφορία αντλεί ο Palisca [ό.π., σ. 216] από τον Angelo Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 50 υποσ. 1). Ο ίδιος είχε γράψει επίσης δύο μαδριγάλια για μια *mascherata* του Ottavio Rinuccini με τίτλο *Rinaldo e il Tasso*. βλ. Palisca, ό.π., σ. 211 (παραπέμπει στον A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Τορίνο-Ρώμη 1895, σ. I:472, π. 2, όπου εκδίδεται το κείμενο των μαδριγαλιών). Για τη ζωή και τη δραστηριότητα του Strozzi βλ. την παλαιά μελέτη A. S. Barbi, *Un accademico mecenate e poeta: Giovan Battista Strozzi il Giovane*, Φλωρεντία: Sansoni, 1900.

93 Βλ. C. Palisca, *The Florentine Camerata*, σ. 212. Για τις μεγαλειώδεις γαμήλιες εκδηλώσεις του 1608 βλ. A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, σ. 101-115.

Ένα από τα θεάματα του γαμήλιου εορτασμού ήταν πράγματι βασισμένο στην ιστορία των Αργοναυτών –επομένως εγκρίθηκε το θέμα που είχε προτείνει ο Strozzi–, ωστόσο εκτελέστηκε ως ναυμαχία στον ποταμό Άρνο – και όχι με τη μορφή ιντερμεδίων. Το ποίημα του Francesco Cini *L'Argonautica*⁹⁴ –που βασιζόταν στα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου και στο ομότιτλο έργο του Βαλέριου Φλάκκου– συνόδευε την παράσταση, η οποία υπήρξε η κορύφωση των γαμήλιων εορταστικών εκδηλώσεων. Τον ρόλο του Ιάσονα υποδύθηκε ο ίδιος ο πρίγκιπας Κόζιμο.⁹⁵ Όταν η αρμάδα έφτασε μπροστά στο σημείο που καθόταν η νύφη, από το πλοίο του Ιάσονα ακούγονταν φωνές να τραγουδούν στίχους από το μακροσκελές ποίημα του Cini παρουσιάζοντας συνοπτικά τον μύθο της αργοναυτικής εκστρατείας και των ηρώων της. Όταν πια όλοι οι Αργοναύτες είχαν αποβιβαστεί στο νησί όπου φυλασσόταν το χρυσόμαλλο δέρας μέσα σε ναό (επρόκειτο για τεχνητό νησί τοποθετημένο στη μέση του Άρνου), ο Ιάσωνας κατευθύνεται προς τον ναό. Δύο τάυροι που βγάζουν φωτιά από το στόμα και δύο πολεμιστές τού κλείνουν τον δρόμο· εκείνος υπερβαίνει εγκαίρως τα εμπόδια. Στη συνέχεια παρουσιάζεται ένας δράκος συρίζοντας και ξερνώντας από το στόμα του άλλον έναν πολεμιστή, τον οποίο ο Ιάσωνας σκοτώνει σε μονομαχία, και ανεμπόδιστα πλέον μπορεί να μπει στον ναό και να πάρει το χρυσόμαλλο δέρας. Ωστόσο στο νησί έχει αποβιβαστεί η αρμάδα της Κολχίδας· αφού εκτελείται *barriera* μεταξύ των αντίπαλων μερών, όλοι αποσύρονται στα πλοία τους ώστε να προετοιμαστούν για τη ναυμαχία. Η μάχη παριστάνεται με απλούς κανονιοβολισμούς καθώς τα πλοία ήταν σχεδιασμένα και κατασκευασμένα μόνο για διακόσμηση, ούτε καν για εικονική μάχη. Οι Αργοναύτες καταλαμβάνουν και καταστρέφουν το κάστρο της Κολχίδας κι έπειτα με τα πλοία τους φθάνουν στον χώρο όπου βρίσκεται η τιμώμενη νύφη και της παραδίδουν το χρυσόμαλλο δέρας. Αξιοπαρατήρητο είναι το γεγονός ότι το κάστρο της Κολχίδας χαρακτηρίζεται στη σχετική περιγραφή που σώζεται «τουρκικό» που το υπερασπίζονταν διακόσιοι στρατιώτες ντυμένοι σαν «Τούρκοι».⁹⁶

Έτσι, φαίνεται ότι το θέαμα πληρούσε τις επτά ιδιότητες των ιντερμεδίων που διατύπωνε ο Strozzi στην πραγματεία του, ότι δηλαδή (α) η αργοναυτική εκστρατεία ήταν ηρωικό και μεγαλοπρεπές θέμα, (β) τα επεισόδια του μύθου ήταν εντυπωσιακά και μπορούσαν να προκαλέσουν τον θαυμασμό των θεατών με την κατάλληλη σκηνοθεσία, (γ) οι χαρακτήρες του μύθου ήταν ήδη γνωστοί και άρα αναγνωρίσιμοι από τους θεατές,

94 Βλ. *L'Argonautica del S. Francesco Cini rappresentata in Arno per le nozze del sereniss. D. Cosimo de Medici, Principe di Toscana e dalla serenissima arciduchessa Maria Maddalena d'Austria*, Firenze: Giunti, 1608. Η παράσταση έγινε στις 3 Νοεμβρίου 1608. Η έκδοση του κειμένου συνοδεύεται από την εικονογράφηση του Matthaeus Greuter. Το πρώτο από τα τέσσερα επεισόδια που εικονογραφούνται απεικονίζει τον Ιάσονα μαχόμενο ενάντια στους τάυρους και τον δράκοντα· βλ. τα σχέδια του Greuter στο Palisca, *The Florentine Camerata*, σ. 214.

95 Μεταξύ των συνοδών του Ιάσονα-Κόζιμο ήταν ο Αγαμέμνωνας και ο Μενέλαος, ο θαλάσσιος θεός Γλαύκος, καθώς και η Τύχη κρατώντας ιστίο που έδειχνε την αστάθεια και το ευμετάβολο της ανθρώπινης κατάστασης. Λεπτομερή περιγραφή του θεάματος βλ. στο Nagler, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, σ. 111-115.

96 Nagler, ό.π., σ. 111.

(δ) τα επεισόδια έδιναν αφορμή για να χρησιμοποιηθούν πολυτελή κοστούμια, σκηνικά μηχανήματα, μουσική, (ε) η ιστορία του μύθου είχε ευτυχισμένο τέλος (*fin lieto*), (στ) τα ιντερμέδια συνδέονταν μεταξύ τους θεματικά, είχαν πολλούς χαρακτήρες και πλούσια δράση, και τέλος, (ζ) η κατάληξη του μύθου, ο γάμος Ιάσονα και Μήδειας, άρμοζε σε μια γαμήλια γιορτή, και προΐδεάζε τους θεατές για τον πραγματικό περιγικιπικό γάμο.

Βασιζόμενος στη μελέτη του Robert Graves για την ελληνική μυθολογία, ο ιστορικός του θεάτρου Franco Ruffini αναφέρει ότι οι άθλοι του Ιάσονα συνδέονταν, όπως και οι άθλοι του Ηρακλή, με τις δοκιμασίες από τις οποίες έπρεπε να περάσει ο νέος πριν από τον γάμο του.⁹⁷ Εκτός όμως από τον εορταστικό χαρακτήρα του επεισοδίου της κατάκτησης του χρυσόμαλλου δέρατος, σώζονται μαρτυρίες για το ότι χρησιμοποιήθηκε και με αλληγορική σημασία. Για παράδειγμα, στο πρώτο ιντερμέδιο της κωμωδίας *Calandr(i)a*, που όπως αναφέραμε προηγουμένως παρουσίαζε τους άθλους του Ιάσονα, η αλληλοεξόντωση των πολεμιστών περιείχε σαφή υπαινιγμό σε πρόσφατα τότε ιστορικά γεγονότα, τη συνθήκη του Καμπρέ και τον πόλεμο της Ιερής Συμμαχίας κατά της Βενετίας και της επεκτατικής πολιτικής της (1508-12). Ένας Ερωτιδέας (*Amorino*) που εμφανιζόταν μετά το τέλος της κωμωδίας και εξηγούσε το νόημα των ιντερμεδίων τόνιζε όσον αφορά το πρώτο ιντερμέδιο: «[...] e questa [significazione] era che prima fu la battaglia di quei fratelli terrigeni, come or veggiamo che le guerre sono in essere e tra li propinqui e quelli che dovrian far pace... Dipoi venne Amore, il quale del suo santo fuoco accese prima gli uomini e la terra, poi il mare e l'aria, per cacciar la guerra e la discordia, e unire il mondo di concordia».⁹⁸

Σε μια τουλάχιστον περίπτωση το επεισόδιο αυτό του μύθου χρησιμοποιήθηκε για να εξυμνήσει και τα στρατιωτικά κατορθώματα τιμώμενου προσώπου. Έτσι, την 1η Νοεμβρίου 1601, ο Angelo Ingegneri αφιερώνει στον Carlo Emanuele I της Σαβοΐας ένα σύντομο ποίημα με τίτλο *L'Argonautica*, στο οποίο περιγράφει αλληγορικά «gli altissimi studi e l'ammirabile sapienza» του Giacomo Antonio Gromo, «altro Giason, de l'età nostra onore», γνωστό διπλωμάτη και αφοσιωμένο υπήκοο του Δούκα, ενώ «gli Orlandi, i Ruggeri, i Goffredi, i Rinaldi e i Ricardi, e forse lo stesso Enea, se in tutto non furono imaginati e finti, ...poco o nulla a far ebbero con quei principi che i loro poeti s'elessero (Dio sa con quale ventura) per mecenati».⁹⁹

Χαρακτηριστικό όμως είναι και ένα άλλο στοιχείο: η πρόσληψη του μύθου ως μιας ακόμη ιστορίας που αφηγείται πολεμική επιχείρηση Ελλήνων στην Ανατολή, όπως ακριβώς και ο μύθος του Τρωικού πολέμου. Αυτή η σημασία του μύθου αποτυπώνεται με σαφήνεια στο θέαμα του 1608 στη Φλωρεντία (ναυμαχία) και διαφαίνεται ότι τονιζόταν επίσης στην περίφημη παράσταση της *Calandr(i)a* στο Ουρμπίνο το 1513, σύμφωνα με τη γραπτή μαρτυρία ενός εκ των θεατών, του Urbano Urbani: οι τοίχοι της

97 Βλ. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, σ. 234 και σημ. 19.

98 Αντλώ την πληροφορία όπως αναφέρεται από την E. Povoledo, «Origini e aspetti della scenografia in Italia», σ. 406, από όπου αντιγράφω εδώ και το σχετικό απόσπασμα.

99 Βλ. Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, (έκδ. 1989), σ. XXVII.

αίθουσας όπου ανεβάστηκε η παράσταση, σύμφωνα με την περιγραφή της παράστασης που συνέταξε ο τελευταίος, είχαν καλυφθεί από τάπητες με παραστάσεις που απεικόνιζαν επεισόδια του Τρωικού πολέμου.¹⁰⁰

Όμως, όπως προαναφέρθηκε, το θέμα των άθλων του Ιάσονα κυρίως έδινε αφορμή για την εκτέλεση μιας θεαματικής μορέσκας (βλ. προηγούμενως τα σχετικά αποσπάσματα). Για τον ίδιο λόγο επέλεξε μάλλον και ο Κρητικός ποιητής το εν λόγω θέμα για τη σύνθεση του ιντερμεδίου του. Το επεισόδιο της Κολχίδας έδινε τη δυνατότητα για την οργάνωση μιας θεαματικής ενδιάμεσης παράστασης η οποία είχε αίσιο τέλος αφού η μαγική τέχνη που διαθέτει η πριγκίπισσα της Ανατολής έχει σε αυτή τη φάση θετική και όχι βλαπτική δράση για κείνη και τον εραστή της. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη σκηνική παρουσίαση συμβάντων που θα προκαλούσαν έκπληξη στους θεατές: τη γέννηση των πολεμιστών, την αναπαράσταση σύγκρουσης, και μια μαγική νεκρανάσταση, που αναδεικνύει την ευρηματικότητα του Κρητικού δραματουργού σε σύγκριση με τους Ιταλούς ομότεχνούς του που χειρίστηκαν το ίδιο θέμα· ίσως αυτό εξηγεί και την προφορική απλώς αναφορά στον πρώτο άθλο, η αναπαράσταση του οποίου δεν θα προσέθετε τίποτε θεαματικό στη δράση, καθώς και την απουσία ειδικής σκηνικής οδηγίας για τον τρόπο εξόντωσης του αποκοιμισμένου δράκοντα (παρόμοια και στο ιντερμέδιο «Περσέας και Ανδρομέδα», όσον αφορά τη σκηνή της εξόντωσης του δράκοντα δεν υπάρχει καμία σχετική σκηνική οδηγία).

Ως προς την σκηνική παρουσίαση, ο Κρητικός είναι βέβαιο ότι γνώριζε ανάλογη σκηνοθεσία σε παρόμοια ιταλικά θεάματα: Για την αναπαράσταση της γέννησης των πολεμιστών από τα δόντια που είχε σπείρει ο Ιάσοντας, απαιτούνταν προφανώς η ύπαρξη καταπακτής στο κέντρο της σκηνής απ' όπου εκείνοι θα ξεφύτρωναν ξαφνικά.¹⁰¹ Ο τρόπος της αναπαράστασης υποδεικνύεται από τις περιγραφές της *Calandr(i)a* ήδη για την πρώτη παράστασή της το 1513 και ήταν ένα σκηνικό τέχνασμα –ένα είδος καταπακτής (cil piano del proscenio botolato) από όπου εμφανίζονταν ξαφνικά οι οπλισμένοι πολεμιστές, και ο Ερωτιδέας που απήγγελλε τον επίλογο¹⁰² – που χρησιμοποιήθηκε για παρόμοιες σκηνές σε ιταλικά ιντερμέδια του 16ου και του 17ου αιώνα με διαφορετικό παρ' όλα αυτά θέμα. Παραθέτουμε ενδεικτικά ορισμένα παραδείγματα που εντοπίσαμε: καταρχήν, το μοτίβο της γέννησης από δόντια περιλαμβάνεται σε ιντερμέδιο με θέμα τον μύθο του Κάδμου που παίχτηκε στο πλαίσιο παράστασης ποιμενικού δράματος στη Μάντοβα το 1567: σύμφωνα με το χρονικό που σώζεται, «Cadmō seminò i denti, vidde a nascer et a combater quelli huomini armati»,¹⁰³ ενώ το ίδιο μοτίβο απαντά επίσης σε μια opera-torneo, που παραστάθηκε το 1636 στην Πάδοβα από καλλιτέχνες

100 «Bellissimo ancho fu l'adornamento dilla sala, dove fece stendere li vaghi razzi dilla historia di Troia»: αναφέρεται από τον F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, σ. 311.

101 Στη διδασκαλία μετά τον στ. 60 η εμφάνιση των όντων αυτών δηλώνεται από το ρήμα «βγαίνουσι», το οποίο δεν φανερώνει ακριβώς τον τρόπο με τον οποίο βρέθηκαν στη σκηνή. (Για την εμφάνιση του δράκοντα αμέσως παρακάτω επίσης χρησιμοποιείται η ίδια οδηγία, «βγαίνει».)

102 Povoledo, «Origini e aspetti della scenografia in Italia», σ. 407.

103 Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τόμ. II, σ. 451, και E. Povoledo, «Intermezzo», στήλ. 575.

προερχόμενους από τη Φερράρα (από όπου και διαδόθηκε το είδος αυτό), και που την παρακολούθησαν Βενετοί ευγενείς και σπουδαστές του Πανεπιστημίου της Πάδοβας, με θέμα τον μύθο του Κάδμου: στο τέλος της δεύτερης «azione», εμφανίζονταν οι ιππότες· επρόκειτο για πολεμιστές που γεννιούνταν από τη γη, από τα δόντια του δράκου τα οποία είχε σπείρει ο Κάδμος.¹⁰⁴ Ανάλογη σκηνή –γέννηση, αλλά από πέτρες– απαντά στα τέλη του 16ου αιώνα, στο τέταρτο ιντερμέδιο του ποιμηνικού δράματος του Bernardino Percivallo *L'Orsilia* (Μπολόνια 1589). Στην έκδοση του έργου αυτού καταγράφεται μόνο το σενάριο/περιγραφή του ιντερμεδίου που παρουσίαζε τη γνωστή μυθολογική ιστορία του Δευκαλίωνα και της Πύρρας και περιέγραφε πώς από τις πέτρες γεννήθηκε πάλι το ανθρώπινο γένος: «scagliando Deucalione, e Pirra sassi insieme, da quelli scagliati da Deucalione nacquero huomini, & da gli scagliati da Pirra nacquero femine, che tutti uniti insieme cantano in musica, & fanno poi bella Moresca» (σ. 116).¹⁰⁵ Χρονολογούμενες προ του 1556 ή προ του 1585 παραστάσεις των δύο αυτών ιστοριών παραδίδεται από τον Leone de' Sommi στο έργο του *Quattro dialoghi in material di rappresentazioni sceniche*.¹⁰⁶

Πρόκειται βέβαια για μια τεχνική που ήταν γνωστή στο ιταλικό θέατρο τον 16ο αιώνα: η καταπακτή, που είχε εισαχθεί στη θεατρική σκηνή από τον Bernardo Buontalenti, ο οποίος τη χρησιμοποίησε το 1565, στην πρώτη παράσταση της κωμωδίας του Francesco D'Ambra *La Cofanaria*, στο τρίτο και το τέταρτο ιντερμέδιο.¹⁰⁷ Το

104 *L'Ermiona, Del Signor Marchese Pio Enea Obizzi per Introduzione d'un Torneo a piedi et à cavallo E d'un Balletto rappresentato in Musica nella città di Padova l'anno MDCXXXVI. Dedicata al Serenissimo Principe di Venezia Francesco Erizzo descritta dal S. Nicolò Enea Bartolini Gentilhuomo e Academico Senese*, In Padova, Per Paolo Frambotto, 1638: βλ. C. Molinari, *Le nozze degli dèi, un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Ρώμη: Mario Bulzoni Editore, 1968, σ. 93-94· επίσης Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Μπέρκλεϋ: University of California Press, 1991, σ. 67.

105 Σε ιντερμέδιο με το ίδιο θέμα που παριστανόταν τελευταίο στην παράσταση του ποιμηνικού έργου *Epiro consolato* (Modona 1604) του Gismondo Florio δεν περιλαμβάνεται η εν λόγω σκηνή.

106 Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Μιλάνο: Il Polifilo, 1968, σ. 69 («un Cadmo seminar i denti dell'ucciso serpente et nascerne uomini armati») και σ. 71 («[...] in Bologna vid'io, già molt'anni, [...] vennero poi per intervallo del terzo atto Deucalione et Pirra, li quali gettandosi sassi dietro alle spalle, d'indi surgevano a poco a poco fanciullini ignudi;») [το χωρίο περιλαμβάνεται επίσης σε εκτενέστερο απόσπασμα του διαλόγου που παραθέτει ο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, 420]). [Η συγγραφή του κειμένου του De' Sommi δεν έχει χρονολογηθεί με ασφάλεια. Το σημείωμα προς τους αναγνώστες φέρει χρονολογία 1556 ενώ στον 4ο διάλογο γίνεται αναφορά σε παράσταση της κωμωδίας του *La fortunata* που δεν έχει προσδιοριστεί χρονικά, πιθανότατα όμως αφορά προγενέστερη παράστασης της ίδιας κωμωδίας που έγινε το 1585. Ο D'Ancona, ό.π., σ. 410 χρονολογεί τη συγγραφή της πραγματείας στα έτη 1565-66.]

107 Στο τρίτο ιντερμέδιο, σε σκηνικό κόλασης, ανάμεσα σε καπνό και φλόγες εμφανίζονταν με μορφή τεράτων οι δυνάμεις του κακού: «parve alla fine del secondo Atto quasi che il Pavimento della Scena in sette piccoli Monticelli s'andasse alzando; onde si vide à poco, à poco uscire prima sette, e poi sett'altri Inganni»: *La Cofanaria. Comedia di Francesco d'Ambra, Con gl'Intermedij di Giovam Batista Cini; Recitata nelle Noze dell'Illustrissimo S. Principe Don Francesco de Medici, et della Serenissima Regina Giovanna d'Austria*, In Firenze MDLXVI, σ. 8-9.

εφεύρημα αυτό χρησιμοποιήθηκε λίγα χρόνια αργότερα στο δεύτερο και στο τρίτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Giovanbattista Cini *La vedova* (Φλωρεντία 1569), η οποία παραστάθηκε το 1569¹⁰⁸: η εξέλιξη και η σκηνοθεσία του δεύτερου ιντερμεδίου έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε σχέση με τη σκηνή του κρητικού ιντερμεδίου όπου η Μήδεια χρησιμοποιεί τους νεκρούς πολεμιστές: εμφανίζεται η μάγισσα Εριχθώ· ανεβαίνει στη σκηνή και, τραγουδώντας, με τη μαγική της τέχνη κάνει μερικούς κύκλους στη γη και τότε ξεφυτρώνουν ξαφνικά πάμπολλα πνεύματα, που αρχίζουν να τραγουδούν ώσπου εκείνη τα διώχνει και τα στέλνει πάλι πίσω στον κόσμο των νεκρών: «Eritone venuta in Scena, facendo mentre cantava, con la magica arte sua alcuni circoli in terra in un istante si videro uscire da quella infinita moltitudine di spiriti d'ogni sorte, [...] i quali dopo il loro cantare, furono da lei risospinti trà i morti, e con maraviglioso modo la ond' erano usciti, fatti ritornar dentro».¹⁰⁹ Η μάγισσα τραγουδώντας απευθύνεται στα πνεύματα με τους ακόλουθους στίχους: «Ombre fuor dello scuro Abisso / A ripigliar l'antica veste / Venite; e non vi tenga fossa, ò muro; / Dite se le moleste / Cure haran fine. Hor preste / Uscite; io vel comando, Eriton maga, / che del tornarvi in terra son sì vaga». Αμέσως μετά εμφανίζονται από το κάτω μέρος της σκηνής οι σκιές: «[...] si videro uscire di sotto terra assai persone vestite variamente...». Αφού απαντούν με τραγούδι προς την Εριχθώ, εκείνη τις προστάζει να επιστρέψουν στον κάτω κόσμος: «[...] Eritone comandando, che tornassero sotto terra, quelle di tratto tornarono, disse in questa guisa: (Eritone:) Ombre tornate in giuso / Lassando il corpo, che la vostra Parca / Non può torcier per voi di nuovo il fuso; / Riponete nell'arca / Il corpo. Hor vivi scarca / Ment'humana di doglia, poi ch' 'l male, / Ch'hor ti preme sarà sì corto, e frale».¹¹⁰

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Βάσει των ιταλικών κειμένων που εξετάστηκαν προηγουμένως, το κρητικό ιντερμέδιο της Μήδειας και του Ιάσονα τοποθετείται βέβαια χρονικά μετά το 1561 (έτος α' έκδοσης της μετάφρασης του Anguillara) ως προς τη σύνθεση μικρού μέρους του κειμένου, αλλά ως προς τη δραματοποίηση του επεισοδίου ο συγγραφέας θα μπορούσε να έχει βασιστεί σε ανάλογα παραδείγματα από την ιταλική σκηνή, από τα μέσα του 16ου αιώνα και ύστερα. Σε όλα τα ιταλικά ομόθεμα θεατρικά θεάματα, είτε αυτά που ανάγονται στον 16ο αιώνα είτε εκείνα που χρονολογούνται στον 17ο αιώνα, κεντρικό σημείο της δράσης αποτελεί η μορέσκα, όπως και στο υπό εξέταση ιντερμέδιο. Και φαίνεται

108 Βιβλιογραφικά στοιχεία των Περιγραφών της παράστασης βλ. στη Βιβλιογραφία της παρούσας μελέτης.

109 Βλ. Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 213.

110 Βλ. Federico Ghisi (επιμ.), *Feste Musicali della Firenze Medicea (1480-1589)*, σ. xxx-xxxiv, ιδίως xxxii-xxxiii (περιγραφή του δεύτερου ιντερμεδίου), [σ. xxxiii (περιγραφή του τρίτου ιντερμεδίου)]. Ας σημειωθεί εδώ ότι στο ιστορικό έπος του Ρωμαίου ποιητή Λουκανού *Pharsalia*, το οποίο υπήρξε δημοφιλές από την περίοδο του Μεσαίωνα και ως ακόμη τον 17ο αιώνα, η Εριχθώ μέσω της νεκρομαντείας επαναφέρει στη ζωή έναν νεκρό πολεμιστή (6.707-717).

ότι ο Κρητικός ποιητής είχε εμπειρία του τρόπου με το οποίο έπρεπε να δραματοποιήσει τον μύθο.

Το ιντερμέδιο «Ιάσοντας και Μήδεια» δεν συνδέεται βέβαια θεματικά με τα άλλα ιντερμέδια του χειρογράφου Βεργωτή. Περιέχει όμως στοιχεία τα οποία είναι κοινά με ορισμένα από αυτά: και σε αυτό το εμβόλιμο όπως και στα «Ολίντος και Σωφρόνια» και «Γλαύκος και Σκύλλα» βασικό στοιχείο της εξέλιξης της δράσης είναι η μαγεία, βλαπτική ή φυλακτήρια, και οι συνέπειες των μαγικών πράξεων (με τη διαφορά ότι οι πράξεις του μάγου Ισμέν περιγράφονται και δεν εκτελούνται επί σκηνής). Επίσης, εντάσσεται στην ίδια κατηγορία με τα ιντερμέδια εκείνα που παρουσιάζουν άθλους των ηρώων οι οποίοι έτσι αποδεικνύουν την αρετή και την ανδρεία τους ενώπιον των μελλουσών συζύγων («Περσέας και Ανδρομέδα» του χειρογράφου Δαπέργολα), ή εκείνων που, χάρη στο θάρρος και την ανδρεία τους, περνούν τις δοκιμασίες προτού ολοκληρωθεί ο έρωτάς τους («Ολίντος και Σωφρόνια» και «Πολίταρχος και Νερίνα» του χειρογράφου Βεργωτή, «Πύραμος και Θίσβη» του χειρογράφου Δαπέργολα).

Τέλος, ένας στίχος εντοπίζεται κοινός στο κείμενο αυτό και στο «Ολίντος και Σωφρόνια»:

(Γιαζόνες)

*χρείαν ετούτη που 'λαχε, τόσα που διπλωμένη
καδένα την αγάπη σου σφικτά κρατεί δεμένη*

(στ. 39-40)

(Ολίντος)

*Για μένα ας κάψουν οι φωτιές· και τούτη την καδένα,
οπού την κόρη αυτή κρατεί τόσο σφιχτά δεμένα*

(στ. 101-102)

Εάν το ιντερμέδιο είχε συνοδεύσει παράσταση της Πανώριας, τότε το μάγεμα του νερού της βρύσης και το ράντισμα κι η επαναφορά στη ζωή των νεκρών στρατιωτών από τη Μήδεια ήταν σκηνή που ανακαλούσε εκείνη της πέμπτης και τελευταίας σκηνής της Γ' πράξης της ποιμενικής κωμωδίας, στην οποία η Αθούσα είχε ήδη συνεφέρει τον λιπόθυμο Αλέξη. Για τις ιδιότητες των χόρτων που δίνει η Μήδεια στον Ιάσωνα έχουν ακούσει οι θεατές ήδη στην Α' πράξη (στ. 271-272) από τη Φροσύνη («Μ' απάνω σ' όλα τω χορτώ τσι χάρες όλες ξεύρει / και τη γιατρεία πάσ' αρρωστιάς δύνεται να την εύρει»). Στην Δ' πράξη που ακολουθούσε το ιντερμέδιο, αμέσως μετά τα κατορθώματα του Ιάσωνα, οι θεατές θα παρακολουθούσαν τον γερο-Γιαννούλη να αναπολεί τα “ανδραγαθήματα” της νιότης του. Ενώ σε παράσταση του ιντερμεδίου με τον Κατσούρμπο, μετά τους άθλους του Ιάσωνα οι θεατές άκουγαν τον Δάσκαλο να αποκαλεί «Γιαζόνε εις τ' άρματα» τον καυχησιάρη Κουστουλιέρη (στ. 379-380).

2.4. Η ΘΥΣΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΥΞΕΝΗΣ

Η υπόθεση του ιντερμεδίου

Οι Έλληνες μετά τη νίκη τους στην Τροία δεν μπορούν να επιστρέψουν στην πατρίδα τους λόγω θαλασσοταραχής. Ο Αγαμέμνωνας αναρωτιέται για την αιτία της οργής των θεών και ο Οδυσσέας προτείνει να κάμουν θυσία για να εξευμενίσουν τον Ποσειδώνα. Εμφανίζεται η σκιά του Αχιλλέα και απαιτεί να θυσιάσουν την Πολυξένη, τη μικρότερη κόρη του Πριάμου και της Εκάβης, πάνω στον τάφο του. Ο Αγαμέμνωνας λυπάται την Πολυξένη και διστάζει να προβεί σε τόσο άδικη πράξη, όμως υποχωρεί προκειμένου να απαλλαγούν από τη θεική οργή, πιεζόμενος από τον Οδυσσέα και τον διψασμένο για εκδίκηση Πύρρο. Αναλογίζεται τη μοίρα του βασιλικού οίκου της Τροίας, εκφράζει τη λύπη του για τον Πρίαμο και κάνει σκέψεις για το ευμετάβολο της ανθρώπινης τύχης. Φέρνουν την Πολυξένη· ο Οδυσσέας και ο Αγαμέμνωνας προσπαθούν να την πείσουν να αποδεχτεί τη μοίρα της, αλλά η ενάρετη κόρη δείχνει ευγένεια και εγκαρτέρηση: προτιμά τον θάνατο από τη σκλαβιά, ζητά χάρη από τον Αγαμέμνονα μόνο γιατί λυπάται τη μητέρα της. Ο Κάλχας τοποθετεί στεφάνι στην Πολυξένη και τη ραίνει με ανθούς. Η Πολυξένη γονατίζει δειλά στον τάφο του Αχιλλέα, βρίσκει όμως τη δύναμη να ζητήσει έλεος από τον Αγαμέμνονα και τον παρακαλεί να δώσουν το άψυχο σώμα της στη μητέρα της. Ο Πύρρος την σφάζει. Φτάνει τότε ταραγμένη η Εκάβη με την ακολουθία της, αναζητώντας τη θυγατέρα της, ο Αγαμέμνωνας της ανακοινώνει ότι η Πολυξένη θυσιάστηκε στον τάφο του Αχιλλέα και, αφού φεύγουν όλοι από τη σκηνή, η Εκάβη, ήδη ψυχικά εξουθενωμένη κλονίζεται βλέποντας την κόρη της σφαγμένη, πέφτει σχεδόν λιπόθυμη και ξεσπά σε θρήνο μαζί με τις γυναίκες που τη συνοδεύουν.

Πηγές

Ως πηγές του ιντερμεδίου αυτού έχουν υποδειχθεί, όπως αναφέρθηκε στην Εισαγωγή, τρία χωρία από τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* σε μετάφραση Giovanni Andrea dell' Anguillara (13.144-177) καθώς και δύο ακόμη χωρία, ένα από την *Gerusalemme liberata* (20.73) και ένα από την *Αινειάδα* (2.506-558:554-558). Πράγματι, από τη μετάφραση του Anguillara ο Κρητικός ποιητής άντλησε υλικό για τη σύνθεση τριών ομιλιών, ωστόσο τα χωρία των επών του Βιργιλίου και του Tasso μπορεί μεν να είναι ορθή η υπόθεση ότι τα γνώριζε, αλλά, με βάση άλλα ιταλικά κείμενα που εντόπισα, αποκλείω την υπόθεση –την οποία διατυπώνει η R. Bancroft-Marcus το 1991 [1997]– οι νύξεις που περιέχονται σε αυτά να ενέπνευσαν τον ποιητή να συνθέσει τον εκτενή μονόλογο του Αγαμέμνονα. Εκκινώντας από τη διαπίστωση ότι το κρητικό κείμενο διαφοροποιείται κατά μεγάλο μέρος από το λατινικό και το ιταλικό κείμενο των *Μεταμορφώσεων*, προχώρησα στη διερεύνηση των ιταλικών δραμάτων του 16ου και του 17ου αιώνα για

να εντοπίσω τυχόν ομόθεμα κείμενα που να διαφωτίζουν το ζήτημα των πηγών του Κρητικού ποιητή. Κατά την έρευνά μου αυτή εντόπισα θεατρικά κείμενα με τα οποία συμπίπτει το κρητικό ιντερμέδιο κυρίως ως προς τη δραματοποίηση του επεισοδίου της θυσίας, καθώς και ως προς το λεκτικό και το ύφος. Στη συνέχεια θα παρουσιάσω πρώτα τα χωρία εκείνα του ιντερμεδίου που βασίζονται άμεσα στο κείμενο των *Μεταμορφώσεων* και έπειτα θα αναφερθώ στις άλλες πιθανές πηγές του Κρητικού ποιητή.

Συγκριτική εξέταση του ιντερμεδίου «Θυσία της Πολυξένης» σε σχέση με τον Οβίδιο, τον Anguillara και ομόθεμες ιταλικές διασκευές

ΓΕΝΙΚΑ

Η θυσία της Πολυξένης στον τάφο του Αχιλλέα πριν από την αναχώρηση των Αχαιών από την Τροία παρουσιάζεται στις τραγωδίες του Ευριπίδη *Τρωάδες* (στ. 260-270, 622-633) και *Εκάβη* (στ. 1-720). Περιλαμβάνεται επίσης στο 13ο βιβλίο (στ. 439-532) των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, καθώς σύμφωνα με τη μυθολογική παράδοση η Εκάβη μεταμορφώθηκε σε σκύλο μετά το τέλος των συμφορών της. Στον Ευριπίδη και τον Οβίδιο βασίστηκε ο Σενέκας για τη συγγραφή της τραγωδίας του *Troades* (περί την θυσία της Πολυξένης: στ. 189-375, 1160-1210). Επίσης περιλαμβάνεται στις ιστορικές αφηγήσεις του Δίκτη του Κρητικού και του Δάρητα του Φρύγα, στον *Πόλεμο της Τρωάδος*, στ. 12419-12479 (ο λόγος της Πολυξένης στους στ. 124222-12467), του οποίου ο ποιητής μνημονεύει τον Δίκτη ως πηγή του, καθώς και στην *Ιλιάδα* του Κωνσταντίνου Ερμονιακού (Ψ 77 κ.ε.).¹¹¹

Το επεισόδιο της θυσίας της Πολυξένης δεν εντοπίζεται σε κανένα ιταλικό ιντερμέδιο της υπό εξέταση περιόδου. Περιλαμβάνεται ωστόσο σε δύο θεατρικά έργα που εκδόθηκαν στη Βενετία στο δεύτερο ήμισυ του 16ου αιώνα. Ειδικότερα πρόκειται για την τραγωδία του Lodovico Dolce *Le Troiane*, που παραστάθηκε το 1566 στη Βενετία

111 *Δίκτης ο Κρητικός, Εφημερίδα του Τρωικού πολέμου (Όπως τη μετέφρασε ο Λεύκιος Σεπτίμιος από τα ελληνικά στα λατινικά. Δάρης ο Φρύγας, Ιστορία για την άλωση της Τροίας, Εισαγωγή και μετάφραση από τα λατινικά: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 1996, σ. 179-180 (Δίκτης, βιβλίο Ε', κεφ. 13 όπου γίνεται αναφορά στο ότι μετά το τέλος του πολέμου η Πολυξένη παραχωρήθηκε στον Πύρρο για να την προσφέρει θυσία στον Αχιλλέα), σ. 240 (σύμφωνα με την αφήγηση του Δάρητα, κεφ. 43, η Πολυξένη παραδόθηκε από τον Αγαμέμνονα στον Πύρρο ο οποίος την έσφαξε στον τάφο του Αχιλλέα)· Ο Πόλεμος της Τρωάδος (The War of Troy), Κριτική έκδοση με εισαγωγή και πίνακες Μ. Παπαθωμόπουλου – Ε. Μ. Jeffreys, Editio Princeps, Αθήνα: MIET, 1996, σ. 631-634 (και 634-635 η αντίδραση της Εκάβης). (Ως γνωστόν, ο Δίκτης υπήρξε μία από τις πηγές του ποιήματος του Benoît de Sainte-Maure *Roman de Troie*, του οποίου μετάφραση αποτελεί ο *Πόλεμος της Τρωάδος*). *La Guerre de Troie, poème du XIVe siècle en vers octosyllabes par Constantin Hermoniacos, publié d'après les manuscrits de Leyde et de Paris par Émile Legrand, Bibliothèque Grecque Vulgaire*, τ. V, Παρίσι 1890, σ. 410-420 (Ψ 77-257) (Ψ 79-83 και 94-104 λόγος της Σκιάς του Αχιλλέα· Ψ 214-215: εντολή Αγαμέμνονα που αντιδρά στη θανάτωση της Πολυξένης: «την νεάνιδα αφήτε, / τήνδε βασιλίδα κόρην.» Ψ 177-190 ο λόγος της Πολυξένης, επίσης Ψ 225 [Πολυξένη προς Πύρρο: «εν λαιμώ βάλε το ξίφος»]).*

και εκδόθηκε στην ίδια πόλη την επόμενη χρονιά,¹¹² και για την τραγωδία του Λομβαρδού ιστορικού και ποιητή Bongiacchi Gratarolo (περ. 1530-περ. 1599) *Polissena* που εκδόθηκε επίσης στη Βενετία, το 1589.¹¹³ Και τα δύο αυτά κείμενα θα μας απασχολήσουν εδώ, αφού παρουσιάσουμε παρακάτω το κρητικό ιντερμέδιο σε σχέση με το λατινικό και το ιταλικό κείμενο των *Μεταμορφώσεων*.

Ο μύθος της θυσίας της Πολυξένης στον Οβίδιο και τον Anguillara

α. Θέμα του μύθου

Η εξιστόρηση του Οβιδίου (13.439-532) και του Anguillara (13.144-177) εξελίσσεται παράλληλα, με ελάχιστες μόνο διαφορές της ιταλικής μετάφρασης/διασκευής σε σχέση με το λατινικό πρωτότυπο. Και στα δύο κείμενα παρουσιάζεται ο στόλος των Ελλήνων να βρίσκεται στην ακτή της Θρακικής χερσονήσου, όπου περιμένουν να κοπάσει η τρικυμία. Εμφανίζεται τότε από ένα άνοιγμα της γης επιβλητικός και απειλητικός ο Αχιλλέας (έφιππος και οπλισμένος στον Anguillara), και επιπλήττει τους Αχαιούς αφού ετοιμάζονται να επιστρέψουν στα πάτρια χώματα χωρίς πρώτα να εκδηλώσουν την ευγνωμοσύνη τους προς το πρόσωπό του. Απαιτεί να τον τιμήσουν με τη θυσία της Πολυξένης πάνω στον τάφο του. Οι Αχαιοί υπακούουν την εντολή –στον Anguillara ο Αγαμέμνωνας συμβουλεύεται τον ιερέα προτού πάρει την απόφαση για την εκτέλεση της εντολής του Αχιλλέα– και αποσπών την Πολυξένη από την αγκαλιά της μητέρας της –που θρηνεί και πέφτει λιπόθυμη σχεδόν, στον Anguillara– και την σύρουν ως τον τάφο για να θυσιαστεί. Γενναία και αξιοπρεπής, όταν καταλαβαίνει ότι οι ετοιμασίες της τελετής προορίζονται για κείνην, μόλις αντικρίζει δίπλα της τον Πύρρο με το ξίφος στο χέρι να την κοιτάζει επίμονα, απευθύνεται προς τον δήμιό της και δηλώνει πως προτιμά τον θάνατο από τη σκλαβιά, γι' αυτό είναι έτοιμη να πεθάνει (στον Οβίδιο, δηλώνει πως αγνοεί ποιον θεό θέλουν να κατευνάσουν οι Αχαιοί και αμφιβάλλει αν θα το κατορθώσουν με τη δική της θυσία – στον Anguillara δεν γνωρίζει ποιος έχει ζητήσει τη θυσία της). (Στον Οβίδιο, εκφράζει την επιθυμία της, αν ήταν δυνατόν, να μη μάθει για τον θάνατό της η μητέρα της). Η μητέρα της είναι το μόνο που την ανησυχεί και μειώνει τη χαρά της για τη θυσία της. Εκείνο που θα 'πρεπε να στενοχωρεί τη μάνα της, όπως λέει, είναι η δική της ζωή και όχι η θυσία της κόρης της – στον Anguillara την πονά η σκέψη ότι η μάνα της θα μείνει σκλάβα κι αβοήγητη. Ζητά (ως κόρη του βασιλιά Πριάμου και όχι ως αιχμάλωτη, αναφέρει συγκεκριμένα στον Οβίδιο, παρόμοια στον Anguillara) να

112 *Le Troiane. Tragedia di M. Lodovico Dolce. Recitata in Vinegia l'anno MDLXVI*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de'Ferrari, MDLXVII. Επανεκδόθηκε αναθεωρημένη και διορθωμένη: Venetia, Paolo Ugolino, 1593. Ο Dolce είχε επίσης μεταφράσει τις *Τρωάδες* του Σενέκα (*Troade*, Βενετία 1560).

113 *Polissena. Tragedia di M. Bongiacchi Gratarolo*, In Vinegia, Presso Altobello Salicato, 1589. (Ο Gratarolo είχε χαρακτηριστεί «Ρακίνας» του 16ου αιώνα: βλ. *Delle opere del Signor Commendatore Don Gianrinaldo Conte Carli*, Milano 1787). Την ίδια χρονιά εκδόθηκε και το ποιμενικό δράμα του Orlando Pescetti *La regia pastorella*, επιδράσεις του οποίου έχω εντοπίσει στο κείμενο της *Πανώριας*.

σεβαστούν την παρθενική της αγνότητα –που προσπαθεί ως το τέλος να τη διαφυλάξει, καλύπτοντας το σώμα της καθώς σωριάζεται σφαγμένη– και να παραδώσουν το νεκρό σώμα της στη μητέρα της χωρίς να απαιτήσουν λύτρα για εξαγορά, για να ταφεί. Ο ιερέας, χωρίς ο ίδιος να το θέλει αλλά μόνο από καθήκον, τη σφάζει και θρηνεί κι εκείνος όπως και όλοι οι παριστάμενοι· οι Τρωαδίτισσες παίρνουν το άψυχο σώμα και θρηνούν για τις συμφορές του οίκου του Πριάμου, κυρίαρχου της Ασίας. Η Εκάβη, που βρίσκεται στον τόπο και στην ώρα της θυσίας, αγκαλιάζει την κόρη της και ξεσπά σε μεγάλο θρήνο κατηγορώντας τον Αχιλλέα ως υπαίτιο, ακόμη και μετά τον θάνατό του, των συμφορών της οικογένειάς της και της Τροίας, και ετοιμάζεται να φροντίσει το σώμα της Πολυξένης για την ταφή.

ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ: Το κρητικό ιντερμέδιο ακολουθεί σε γενικές γραμμές την εξέλιξη της αφήγησης του Οβιδίου και του Anguillara. Η αντιπαραβολή του ιντερμεδίου με τα δύο κείμενα δείχνει τα χωρία της ιταλικής διασκευής που επέλεξε ο Κρητικός ποιητής να μεταφράσει:

1. την ομιλία της σκιάς του Αχιλλέα,¹¹⁴
2. τη θρηνητική ομιλία της Πολυξένης προς τους Έλληνες,¹¹⁵
3. τον θρήνο της Εκάβης.¹¹⁶

Ειδικότερα,

1. Στην ομιλία της σκιάς του Αχιλλέα στον Anguillara, που περιλαμβάνεται στο οκτάστιχο 13.146, αντιστοιχεί μέρος της ομιλίας του Οδυσσέα και η ομιλία της Σκιάς στο κρητικό ιντερμέδιο. Οι στίχοι 1-2 της ομιλίας του Αχιλλέα στο ιταλικό κείμενο αντιστοιχούν στους στίχους 19-20 της ομιλίας του Οδυσσέα στο ελληνικό, και οι στίχοι 3-8 του ιταλικού κειμένου στους στίχους 21-30 της ομιλίας της σκιάς του Αχιλλέα στο ελληνικό κείμενο:

Dunque n'andate al bel regno natio
(Poi disse) ingrati Achei con tanta gloria
Havendo in tutto me posto in oblio,
Che n'ho fatto ottener tanta vittoria?
Non ve n'andate, ch'al sepolcro mio
Non si faccia di me nova memoria.
Plachi la tomba mia con nuovo pregio
Di Polissena il sangue illustre, e regio.

(13.46)

(Οδυσσέας) στο σπίτι μας το λοιπονίς κ' εις την αγαπημένη
πατρίδα μας να στρέψωμε περίσσια δοξασμένοι.

114 Anguillara, 13.146· Οβίδιος, 13.445-448.

115 Anguillara, 13.151-156· Οβίδιος, 13.457-473.

116 Anguillara, 13.163-177· Οβίδιος, 13.494-532.

(Σκιά) Ας έμπουσι εις αλησμονιά +ολότελα σ' εμένα
 μου φαίνεται+ που μοναχός σας έχω καμωμένα.
 Την Τρόγια ενικήσετε, τούτο μουδέν το βάλη
 κανείς στο νουν του, αν εν κι' ομπρός εμένανε μεγάλη
 θυσία δεν θυσιάσετε, σαν είστε κρατημένοι,
 γιατί την νίκη από 'μέ έχετε γνωρισμένη:
 Του βασιλιά του Πρίαμου σήμερον να ποθάνη
 Η θυγατέρα ς' τούτο μου το μνήμα γή δε βγάνει
 κανείς τον πόδα του από 'δω. Γροικάτε το; Παγαίνω
 στον Άδη κάτω κ' εδεκεί το ζήτηξα ανιμένω.
 (στ. 19-30)

ή, όπως εύστοχα η Rosemary Bancroft-Marcus διορθώνει, με βάση το ιταλικό πρό-
 τυπο, την ομιλία του δυσνόητου κρητικού κειμένου:

Στο σπίτι μας το λοιπονίς κ' εις την αγαπημένη
 πατρίδα μας θα στρέψετε περίσσια δοξασμένοι,
 βάνοντας εις αλησμονιά ολότελας εμένα,
 μου φαίνεται, που μοναχός σάς έχω καμωμένα
 την Τρόγια να νικήσετε; Τούτο μουδέν το βάλη
 κανείς στο νουν του, αν εν κι' ομπρός εμένανε μεγάλη
 θυσία δεν θυσιάσετε, σαν είστε κρατημένοι,
 γιατί τη νίκη από 'μέ έχετε γνωρισμένη.¹¹⁷

2. Η θρηνητική ομιλία της Πολυξένης του ιταλικού προτύπου, που περιλαμβάνεται
 στο χωρίο 13.151-156 μετατρέπεται σε ομιλία της Πολυξένης (στ. 89-94, 141-148,
 151-152 και 157-162) και κατά ένα μικρό μέρος σε ομιλία του Οδυσσέα (στ. 83-88)
 στο ιντερμέδιο.¹¹⁸
 - α. Στο χωρίο 13.151,1-6 αντιστοιχούν οι στ. 157-162 της ομιλίας της Πολυξέ-
 νης ενώπιον του Πύρρου στο ιντερμέδιο:

Tu, che si fiso in me le luci intendi,
Vago del sangue illustre, e generoso;
Deh questa gola, ò questo petto offendi,
Che 'l sangue regio v'è di Frigia ascoso.
Deh il ferro, che cint' hai, ne le man prendi,
E dammi al regno oscuro, e doloroso.
 [...] (13.151,1-6)

117 Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», 33-34.

118 Από το κρητικό ιντερμέδιο η Bancroft-Marcus αναφέρει τους στ. 83-94, 89, 149-150 (που δεν αντι-
 στοιχούν όμως σε κανέναν στίχο του Anguillara), 157-162, βλ. «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμε-
 δίων», 30.

Κ' εσύ οπού τόσο πεθυμάς κάτω στη γη να χύσης
τούτο μου το βασιλικό αίμα μου, μην αργήσης.
 Πολλήώρα, σε παρακαλώ, τον πόνο μη γροικήσω
 του μαχαιριού, μα κάμε με γοργό να ξεψυχήσω.
Σ' τούτο το στήθος το ζιμιό προς της καρδιάς τα μέρη,
για να ποθάνω ογλήγορα, δώσ' μου με το μαχαίρι.
 (στ. 157-162)

β. στο χωρίο 13.152 του ιταλικού κειμένου αντιστοιχούν οι στ. 83-88 της ομιλίας του Οδυσσέα απευθυνόμενου στην Πολυξένη στο ελληνικό κείμενο:

Deh non restar, che di tua mano il muoia
 Per rispetto di quel, che mi vuol serva,
 Che *la prole real del Re* di Troia
 Prima morrà, ch'altrui s'inchini, ò serva.
Ne men restar di tormi à tanta noia,
 Per chi forse à l'altar santo mi serva.
 Ch'un corpo doloroso, e pien di rabbia
 Hostia non vi può dar, *ch'a giovar v'habbia.*
 (13.152)

Κόρη, πως ήσουνα παιδί 'νούς βασιλιώς θυμήσου
 κ' εις τούτον σου τον θάνατον τώρα παρηγορήσου.
 Γιατί όποιος εις την τύχη σου βρίσκεται δεν τυχαίνει
 παρά να χαίρεται πολλά την ώρα π' αποθαίνει.
 Ξεύρε, καλλιιά 'ναι ο θάνατος παρά σκλαβιά τσ' ανθρώπους
 που πρώτα ήσαν βασιλείς κι' ωρίζαν πολλούς τόπους.
 (στ. 83-88)

γ. στο χωρίο 13.153 του ιταλικού κειμένου αντιστοιχούν οι στ. 89-94, όπου η ομιλία της Πολυξένης ενώπιον του Οδυσσέα και του Αγαμέμνονα:

Gioia à me dà quest'ultimo tormento,
 Sia chi si sia, che me venga à ferire:
Ma sminuisce molto il mio contento
La morte, che in mia madre, e per seguire.
 Ma, se ben vi discorro, io mi lamento
 à torto, ch'ella meco habbia à morire.
Anzi à doler m'havrei de la sua vita,
Restando serva inferma, e senza aita.
 (13.153)

Μα την αλήθεια, ο θάνατος ποσώς δε με πρικαίνει,
μα λύπη έχω μοναχάς στην μάνα μου την ξένη,
 την άχαρη, που μετά 'με πάντα επαρηγοράτο
 την πικραμένην της καρδιά κ'εδά στον Άδη κάτω
θέλει σφαγή να κατεβή, σαν μάθη πως κ' εμένα
σήμερον εσκοτώσασι μ' άδικο, κρίνω, οϊμένα.
 (στ. 89-94)

δ. στο χωρίο 13.154, 1-6 (και ειδικότερα οι στ. 4-6) αντιστοιχεί το δίστιχο 141-142 της ομιλίας της Πολυξένης προς τον Πύρρο:

Voi, che di questa afflitta, e misera alma
 Privar volete il mio sembiante humano,
 Da la terrena mia vergine salma
Tenete pur lontan la viril mano.
Faccia pria danno il ferro, che la palma
Vergogna al sangue vergine Troiano.
 (13-154,1-6)

Μηδέν μου γγίξη η χέρα σου να βλάβη την τιμή μου,
μα το μαχαίρι τ' άπονο ας πάρη τη ζωή μου.
 (στ. 141-142)

ε. στο χωρίο 13-155,1-8 και 13.156,1-2 αντιστοιχούν οι στ. 143-148 της ομιλίας της Πολυξένης προς τον Αγαμέμνονα:

Deh se pietà da voi potete impetrare
La figlia d'un, che l'Asia hebbe in governo,
 Benche cattiva sia, come passare
 Vedete l'alma sua verso l'inferno,
Non fate, che con l'or m'habbia à comprare
L'affetto miserabile materno.
Il grido, e 'l pianto suo vaglia per l'oro,
Quando potè, vi spese anche il thesoro.

Ah de la madre mia pietà vi moua,
Lasciate, che di me cura si figli.

Αν εν και λύπη, ω βασιλιά, την σημερινή ημέρα
να βρη σιμά σου δύνεται καημένη θυγατέρα
'νούς μπορεμένου βασιλιά, πολλά παρακαλώ σε

το σκοτωμένο μου κορμί της μάνας μου το δώσε,
καθώς τυχαίνει, απάνω του λυπητερά να κλάψη,
με δάκρυα να το πλύνουσι κ' ύστερα να το θάψη.
(στ. 143-148)

Επίσης, οι στίχοι 147-148 του κρητικού ιντερμεδίου συμπίπτουν νοηματικά με τους τελευταίους στίχους του θρήνου της Εκάβης στον Anguillara, 13.177,5-8:

Ma voglio in prima dar l'ultimo pianto,
à l'altra figlia mia, che non è viva;
E lavarle la piaga, il sangue, e 'l volto,
E far, che 'l corpo suo resti sepolto.

στ. στο χωρίο 13.156,2-4 αντιστοιχούν οι στ. 151-152 της ομιλίας της Πολυξένης στο σημείο που συλλογίζεται τη μητέρα της:

Si che su'l corpo mio quel pianto piova,
Che sparse sopra gli altri uccisi figli.
(13.156,2-4)

Μάνα, το κλάημα που 'δωκες κ' εις τ' άλλα τα παιδιά σου
τώρα ας μου δώσουσι κ' εμέ τα μάτια τα δικά σου.
(στ. 151-152)

3. Ο θρήνος της Εκάβης: από τον εκτενή αυτό λόγο (13.163-177) στα οκτάστιχα 13.163-164,1-4 βασίζεται ο εξάστιχος θρήνος της Εκάβης στο ιντερμέδιο (στ. 195-200):

Ó del mio gran dolore ultimo obbietto,
Dunque ancho il corpo tuo senz'alma giace?
Dunque anchor tu piagato hai figlia il petto?
Dunque il ferro anchor te ferisce, e sface?
Ben mi credea, che 'l femminile aspetto
Dovesse ritrovar dal ferro pace;
Pur se ben di donzella io ti diè il volto,
Il ferro ancho al tuo cor lo spirto ha tolto.

Lo stesso, che pur pria mandò per terra
Tanti fratelli tuoi privi di vita,
Ha voluto anchor te mandar sotterra,
Se ben donzella sei, con la ferita.
(13.163-164,1-4)

Ω θυγατέρα μου ακριβή, γλυκειά μου Πολυξένα,
και γιάντα τούτοι οι άπονοι σ' εσφάξασι κ' εσένα;
Τ' αδέλφια σου εσκοτώσασι πριν να 'μπουν εις την μάχη·
μα τώρα το κορμί σου εσέ γιάντα θάνατο να 'χη;
Με δίκιο εφοβούμουνα πάντα των αδελφιών σου
τον θάνατον στον πόλεμο, αμή όχι τον δικόν σου.
(στ. 195-200)

ΔΙΑΦΟΡΕΣ: Πέρα όμως από αυτές τις ομοιότητες, το κρητικό ιντερμέδιο διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από την ιταλική διασκευή και το λατινικό πρωτότυπο. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο Κρητικός ποιητής πλουτίζει την ιστορία του με νέα δραματικά στοιχεία.

Οι διαφορές που εντοπίζονται στο κρητικό κείμενο σε σχέση με την ιταλική πηγή είναι οι ακόλουθες:¹¹⁹

1. η αφήγηση για την τρικυμία που εμποδίζει τον απόπλου των Αχαιών¹²⁰ μετατρέπεται σε διάλογο μεταξύ Αγαμέμνονα και Οδυσσέα για τη δυσχερή κατάσταση·
2. προστίθεται η λογομαχία Οδυσσέα-Αγαμέμνονα-Πύρρου σχετικά με την απόφαση τέλεσης της θυσίας – στον Οβίδιο οι Αχαιοί υπακούουν αμέσως, στον Anguillara ο Αγαμέμνονας προστάζει να τελεστεί η θυσία αφού πρώτα συμβουλευτεί τον ιερέα·
3. προστίθεται ο μονόλογος του Αγαμέμνονα σχετικά με την τραγικότητα και τη ρευστότητα της ανθρώπινης ζωής – στον Οβίδιο και στον Anguillara παρόμοιες σκέψεις εκφράζουν οι Τρωάδες και η Εκάβη στο μακρόσυρτο μοιρολόι της·¹²¹
4. προστίθεται η συνομιλία Αγαμέμνονα-Οδυσσέα-Πολυξένης για την αναγκαιότητα της θυσίας·
5. ο μάντης Κάλχας φορεί στην Πολυξένη στεφάνι θυσίας και την παρηγορεί λέγοντάς της ότι θα μεταβεί στον ουρανό – μεταφέροντας έτσι τη χριστιανική αντίληψη στην αρχαία παγανιστική εποχή·
6. ο Πύρρος μιλάει εξαγριωμένος στην Πολυξένη όταν την φέρνουν στον τόπο της θυσίας – στον Οβίδιο και στον Anguillara ο Πύρρος την κοιτάζει με επίμονο βλέμμα·

119 Βλ. Μ. Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 537-538, όπου επισημαίνονται τα σημεία 1, 2, 3, 4, 5, 9.

120 Οβίδιος, 13.439-440· Anguillara, 13.144.

121 Οβίδιος, 13.481-487, 505-515· Anguillara, 13.158-160, 168-169 αντίστοιχα. Η R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 217, υποστηρίζει ότι στον μονόλογο του Αγαμέμνονα ο Χορτάτσης «ίσως είχε επηρεαστεί από τους συλλογισμούς του Goffredo για τη “σκληρή ανθρώπινη τραγωδία” στο XX 73 της *Gerusalemme liberata* του Tasso ή από την περιγραφή του θανάτου του Πριάμου, με τα σχόλιά της για την καταστροφική του τύχη, στο II 506-558 της *Αινειάδας* του Βιργιλίου, ιδίως από τους πέντε τελευταίους στίχους». Σημειώνω ότι και ο επίλογος της *Ιλιάδας* του Κωνσταντίνου Ερμονιακού (Ω 265-360) αποτελεί αναφορά στην τραγικότητα του ανθρώπινου βίου.

7. εκείνος που θυσιάζει την Πολυξένη είναι ο Πύρρος, και όχι ο ιερέας όπως στο λατινικό πρωτότυπο και στην ιταλική διασκευή·
8. η Εκάβη μπαίνει στη σκηνή όταν πια η κόρη της είναι νεκρή, και ο Αγαμέμνονας δικαιολογείται για τον σκοπό της θυσίας – στον Οβίδιο και τον Anguillara είναι παρούσα.¹²²
9. ο θρήνος της Εκάβης είναι σύντομος σε αντίθεση με τον δυσανάλογα (σε σχέση με την έκταση του επεισοδίου) μεγάλο θρήνο στον Οβίδιο και κυρίως στον Anguillara·
10. Χορός από Τρωαδίτισσες συμπαρίσταται στην πονεμένη μάνα· δεν αποτελούν βουβά πρόσωπα όπως στον Οβίδιο και στον Anguillara.

Η R. Bancroft-Marcus παρατηρεί ότι ο Κρητικός ποιητής έγραψε μία αρχαιοελληνική τραγωδία. Πράγματι, παρότι η «Θυσία της Πολυξένης» συντέθηκε για να χρησιμοποιηθεί ως ιντερμέδιο, ο ποιητής οργάνωσε το υλικό και τη δομή της ιστορίας έχοντας ως πρότυπο το είδος του αρχαίου τραγικού δράματος, το οποίο ψυχαγωγικό και συνάμα διδακτικό, προέβαλε γι' αυτό το θέμα της μοίρας με την οποία έρχεται κάποτε αντιμέτωπος ο άνθρωπος. Εξάλλου προσφιλέστατο θέμα της τραγωδίας είναι η παρουσίαση προσώπων αριστοκρατικής καταγωγής που υποδουλώνονται. (Ωστόσο, στο υπό εξέταση ιντερμέδιο δεν συναντάται η συνήθης στην τραγωδία σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τα πρόσωπα της οικογένειάς του). Η απώλεια της ελευθερίας θεωρείται τραγική σε σύγκριση με τους ανθρώπους που έχουν γεννηθεί δούλοι και δεν γνωρίζουν τι εστί ελευθερία. Διάχυτη επίσης σε όλο το κείμενο είναι η ιδέα ότι ο θάνατος μέσω του μαρτυρίου οδηγεί στη λύτρωση, κάτι που απαντά και στο ιντερμέδιο «Ολίντος και Σωφρόνια», στοιχείο που συνδέει την ηρωίδα του αρχαιοελληνικού μύθου με τους μάρτυρες των συναξαρίων ή τις ηρώιδες των ιερών αναπαραστάσεων/θρησκευτικών δραμάτων.

Σχετικά με τα σημεία 3, 5, 7 και 8 σημειώνω τις ακόλουθες παρατηρήσεις:

- Όσον αφορά τον μονόλογο του Αγαμέμνονα, παρατηρούμε ότι ο Κρητικός ποιητής δίνει στον ισχυρό μονάρχη τον ρόλο του αγγέλου της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Ρόλος του αγγέλου, που μπορούσε να τον υποδύεται ένα από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα του δράματος, ήταν να δώσει στο κοινό κάποιες πληροφορίες για γεγονότα που συμβαίνουν εκτός σκηνής, και ο μονόλογος του Αγαμέμνονα λειτουργεί εδώ ακριβώς ως αφηγηματική έκθεση προγενέστερων γεγονότων. Συγχρόνως συλλογίζεται την αστάθεια της μοίρας του ανθρώπου (χαρακτηριστικό και αυτό του ρόλου του αγγέλου) – στοιχείο που απαντά και σε άλλα έργα του Κρητικού Θεά-

122 Όπως σημειώνει ο Α. Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 168, στον διάλογο Εκάβης-Αγαμέμνονα ο Κρητικός ποιητής χρησιμοποιεί «μιαν αντιλαβή (απ' τις αρκετά σπάνιες στα κρητικά ιντερμέδια)», με σκοπό βέβαια να καταστεί δραματικότερος ο διάλογος. Κατά παρόμοιο τρόπο στην τελευταία σκηνή των *Τρωάδων* του L. Dolce χρησιμοποιείται αντιλαβή στον διάλογο Εκάβης-Χορού-Ανδρομάχης (σ. 130-131), για να αποτυπωθεί η στιγμή της συγκινησιακής φόρτισης των προσώπων.

τρον.¹²³ Κατορθώνει έτσι ο Κρητικός δραματουργός να δημιουργήσει την τραγική ειρωνεία η οποία γίνεται αντιληπτή από όσους θεατές γνώριζαν τα γεγονότα που επακολούθησαν κατά την επιστροφή του Αγαμέμνονα στις Μυκήνες. Στα λόγια του βασιλιά των Ελλήνων για τις συμφορές του Πριάμου οι θεατές μπορούσαν να αναλογιστούν το τραγικό τέλος και του βασιλιά των Ατρείδων. (Πβ. *Ερωφίλη*, A 523-528 και E 653-658).

- Ο Κρητικός ποιητής εισάγει τον Κάλχαντα, μάντη του ελληνικού στρατού στον Τρωικό πόλεμο, να ετοιμάζει την τελετή της θυσίας. Πιθανότατα γνωρίζει την υπόθεση της Ιφιγένειας στην Αυλίδα. Ο Κάλχας τότε είχε ερμηνεύσει την άπνοια που εμπόδιζε τον απόπλου του ελληνικού στόλου για την Τροία ως οργή της Άρτεμης, και συμβούλεψε τον Αγαμέμνονα να προσφέρει τη θυγατέρα του ως εξιλαστήριο θύμα προκειμένου να καταπραΰνει την οργισμένη θεά.¹²⁴ Συνδέεται επομένως ο μάντης αυτός με την αρχή του πολέμου, συνδέεται όμως και με την τελική του φάση (βλ. στις *Troades* του Σενέκα, Β' πράξη, σκηνή 3η, στ. 364-378, την προφητεία του Κάλχα για τη θυσία της Πολυξένης, επίσης L. Dolce, *Le Troiane*, σ. 49v και B. Gratarolo, *Polissena*, σ. 30r). Ο Καλκάντες του κρητικού ιντερμεδίου αναγράφεται στο φ. 118v ως ιερέας, ενώ στο φ. 96v ως πρεσβύτης. Ως ιερέας θα ήταν και ο τελεστής της θυσίας, όπως αντίστοιχα ο *sacerdos* του οβιδιανού κειμένου ή ο *sacerdote* του ιταλικού.¹²⁵ Ο συγγραφέας του ιντερμεδίου όμως γνώριζε την ιδιότητά του που δεν συνδέεται με την τέλεση θυσιών παρά μόνο με την ερμηνεία οιωνών και την προφητεία, τον βάζει όμως επηρεασμένος από αλλού όπως θα φανεί παρακάτω. Ο Κρητικός ποιητής επιλέγει εκείνη την εκδοχή του μύθου –την οποία παραδίδουν και ο Δίκτης ο Κρητικός και ο Δάρης ο Φρύγας, καθώς και ο *Πόλεμος*

123 Πβ. τα ακόλουθα χωρία από την τραγωδία *Ερωφίλη*, A 477-484: «[Πανάρετος] μ' απείτις είναι ασύστατο το ριζικό, φοβούμαι / να μη ζηλέψει στην πολλή καλομοιριάν απού 'μαι, / και ρίξει με σε βάσανο τόσον, απού ποτέ μου / να μη μπορέσω να γερωθώ, Καρπόφορε αδερφέ μου. / Ω, πόσα καλορίζικος να κράζεται τυχαίνει / γεις απού μια καλομοιριά δεν έχει γνωρισμένη, / γιατί γνωρίζοντάς τηνε, στο 'στερο, σαν του λείψει, / να στέκει πλιο του δε μπορεί δίχως καημό και θλίψη». B 197-202: «[Νένα] Πλούσοι και μπορεζάμενοι, φτωχοί, μικροί και δούλοι, / τση τύχης αποκατωθιό βλέπω πως στέκουν ούλοι, / κ' η τύχη σαν ασύστατη μηδένα δεν αφήνει, / παρά όσο τσ' είναι μπορετό, τόσο να τονέ κρίνει / μα πλια παρ' άλλους συντηρώ πως πάντα τση γυρεύγει / τσι βασιλιούς στο δύνεται πάσ' ώρα να παιδεύγει». E 653-658: «[Νένα] Ω βασιλιέ κακότυχε, ω πλήσα κακομοιρή, / παρά κιανέναν άνθρωπο, παρά κιανένα κύρη / σήμερα επέτας σ' τσ' ουρανούς κ' έβανες εις το νου σου / χαρές και καλορίζικιές εσέ και του παιδιού σου, / κ' εσένα πρίκες σ' ηύρασι, θανάτοι σ' επλακώσα / και τ' όνομά σου ελειώσασι, τσι δόξες σου ετελειώσα», και Χορικό, στ. 667-674: «Ω, πόσα κακορίζικους, πόσα λολούς να κράζου / τυχαίνει κείνους απού εδώ κάτω στη γη λογιάζου / πως είναι καλορίζικοι κ' εις τ' άστρη πως πετούσι / για πλούτος, δόξες και τιμές απού σ' αυτούς θωρούσι! / Γιατί όλες οι καλομοιριές του κόσμου και τα πλούτη / μια μόνο ασκιά 'ναι στη ζωή την πρικαμένη τούτη, / μια φουσκαλίδα του νερού, μια λάβρα που τελειώνει / τόσα γοργό όσο πλια ψηλά τσι λόχες τση σηκώνει». Πβ. επίσης τον μονόλογο του Πανάρετου, B 305-322.

124 Βλ. στ. 117-119 του κρητικού ιντερμεδίου (Αγαμ. «...μιαν ημέρα / κ' εμένα εθυσίασα μια οπού 'χα θυγατέρα, / γιατί έτσι θέλαν οι θεοί. ...»).

125 Στον Anguillara (όπως και στον Οβίδιο) ο ιερέας αναφέρεται απλώς ως *Sacerdote* (13.157,1) και όχι με το όνομα Κάλχας όπως γράφει η Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 215.

της Τρωάδος– σύμφωνα με την οποία τη θυσία την κάνει ο Πύρρος, που έσφαξε και τον Πρίαμο –κατά μία παράδοση και τον εγγονό του τον Αστυάνακτα– όταν εκείνος είχε καταφύγει ικέτης στο ναό του Ερκειού Διός που βρισκόταν μέσα στο ανάκτορό του, μετά την άλωση της Τροίας, και επιθυμούσε να εκδικηθεί τους εχθρούς του πατέρα του.¹²⁶

- Αντίθετα με τον πολύστιχο θρήνο της Εκάβης –στον Οβίδιο αναπτύσσεται σε 39 στίχους και στον Anguillara σε 15 οκτάστιχες στροφές–, ο Κρητικός ποιητής στη θεατρική διασκευή του περιορίζεται σ' ένα ολιγόστιχο μοιρολόι· μάλιστα, η δική του Εκάβη δεν είναι παρούσα στη σφαγή, κάτι που θα υπαγόρευε έντονα δραματικό τόνο. Η Εκάβη φτάνει στον τόπο της θυσίας ήδη συντετριμμένη και εξαντλημένη από τα δεινά της· και εναγωνίως περιμένει να μάθει ποια νέα συμφορά την περιμένει· παγώνει μπροστά στο αποτρόπαιο θέαμα και δικαιολογημένα μόλις που καταφέρνει να αρθρώσει τον πόνο της σε 6 μόλις στίχους. Η αξιοπρέπεια που δείχνει με τη στάση της είναι ανάλογη με την ευγένεια που επιδεικνύει η Πολυξένη την ώρα της θυσίας της. Και βέβαια στο εκτενές αυτό ιντερμέδιο, ένας μεγάλος θρήνος δεν θα προσέδιδε περαιτέρω δραματικό τόνο αλλά μάλλον θα αποδυνάμωνε την ποιητική σύνθεση, που προοριζόταν καταρχήν για ψυχαγωγικό θέαμα.¹²⁷

Τα περισσότερα από τα στοιχεία αυτά ωστόσο απαντούν και στα δύο ιταλικά δράματα που αναφέρθηκαν προηγουμένως, τις *Troiane* του L. Dolce (καθώς και ένα ακόμη δράμα του ίδιου) και την *Polissena* του B. Gratarolo, τα οποία παρουσιάζουν τη θυσία της Πολυξένης. Η εξέταση της πλοκής των δύο έργων, στο τμήμα εκείνο που περιλαμβάνει το επεισόδιο της θυσίας κυρίως, διαφωτίζουν πιστεύω τον τρόπο με τον οποίο οργάνωσε το υλικό του ο Κρητικός ποιητής.¹²⁸

A. LODOVICO DOLCE, *LE TROIANE* (BENETIA 1567)

Οι *Troiane* του Dolce είναι πεντάπρακτη τραγωδία με χορικά και τέσσερα ιντερμέδια που έγραψε ο ίδιος ο συγγραφέας και έχουν τυπωθεί στην έκδοση μετά το χορικό της

126 Επομένως δεν πρόκειται για «εξαιρετικά καλό εύρημα» του Κρητικού δραματουργού όπως είχε εικάσει παλαιότερα η Bancroft-Marcus («Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», σ. 31-32).

127 Σύμφωνα με τον Α. Σολομό, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 168-169, ο Κρητικός ποιητής δεν έδωσε ιδιαίτερο βάρος στο ρόλο της μάνας διότι σκοπός του ήταν όχι να γράψει ένα έργο τραγικό αλλά ένα ψυχαγωγικό ιντερμέδιο· και στην προκειμένη περίπτωση η ψυχαγωγία δεν έγκειται στους γεροντικούς θρήνους αλλά στη θεαματική σφαγή μιας παρθένας.– Σημειώνω εδώ την περίπτωση του δράματος (μελοδράματος) του Ottavio Rinuccini, *Dafne*, όπου η προσευχή που απαγγέλλει ο Απόλλωνας καθώς αγκαλιάζει τον κορμό φυτού δάφνης βασίζεται στο οβιδιανό κείμενο (*Μεταμορφώσεις* 1.557-565), ωστόσο είναι συντομότερη και με σοβαρότερο τόνο, ενώ αμέσως μετά το άσμα του Χορού προς τιμήν της μεταμορφωμένης νύμφης δίνει τέλος στο δράμα: σύμφωνα με τον G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 86.

128 Η R. Bancroft-Marcus σε μελέτη της γύρω από το πρόσωπο και το έργο του Χορτάτση αποκλείει την επίδραση των *Troiane* του Dolce στον Χορτάτση: «Georgios Chortatsis and His Work. A Critical Review», *Μαντατοφόρος*, (Ιούλιος 1980) 28.

πέμπτης πράξης.¹²⁹ το κείμενο της τραγωδίας βασίζεται στην ομώνυμη τραγωδία του Σενέκα – του Ρωμαίου τραγικού που στις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα, παράλληλα με τον Οβίδιο, συνιστούσε κύρια πηγή για την τραγική ποίηση.¹³⁰ Όπως σημειώνει ο Dolce στο προοίμιο του έργου του, ο Antonio Molino¹³¹ ήταν εκείνος που φρόντισε έτσι ώστε το πόνημα αυτό να μη μείνει στο σκοτάδι, αλλά να παιχτεί σε δημόσια παράσταση και μάλιστα με επιτυχία.¹³²

129 Ο Dolce σημειώνει ότι αν και γνώριζε ότι στην αρχαία τραγωδία περιλαμβάνονταν μόνο χορικά που επέχον θέση ιντερμεδίων, παρ' όλα αυτά έγραψε τα ιντερμέδια κατά παραγγελία των ανθρώπων των γραμμάτων στους οποίους απηύθυνε το έργο του, προορισμένα να εκτελεστούν με μουσική. Η παράστασή τους είχε τόση επιτυχία, ώστε θέλησε να τα εκδώσει μαζί με το κείμενο της τραγωδίας του: «Quantunque gli antichi non facessero intermedij alle Tragedie, servendo in vece di cio i Cori: non dimeno essendo a que' bellissimi intelletti, che n'ebbero il carico, piaciuto, che l'autore facesse per questo ufficio alcuni versi; et essendo essi intermedi, si per la perfettion della Musica, come per l'arte di appresentarli commodamente, e con dignità, ottimamente piaciuti: ci è paruto di darvi a leggere anco gl' istessi versi, come che essi fosser fatti solamente per servire alla Musica, e non perche legger si dovessero» (σ. 132 της α' έκδοσης). Βλ. και προηγουμένως, σ. 70.

130 Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίφημη και πολυσυζητημένη τραγωδία του Sperone Speroni *Canace*, η οποία βασίζεται μεν στην 11η επιστολή των *Ηρωίδων* του Οβιδίου, αλλά είναι γραμμένη στον τόνο και το ύφος του Λατίνου δραματουργού. Την ανωτερότητα των *Τρωάδων* του Σενέκα ως προς το ύφος και την πραγματέυση του θέματος και των χαρακτήρων ειδικότερα στο επεισόδιο της θυσίας της Πολυξένης, βλ. στην πραγματεία του G. B. Giraldis με τίτλο *Discorso over Lettera di Giovambattista Giraldis Cinzio intorno al comporre delle comedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, στην έκδοση: G.B. Giraldis Cinzio, *Scritti critici*, επιμ. Camillo Guerrieri Crocetti, Μιλάνο: Marzorati, 1973, σ. 210.

131 Για τον Antonio Molino βλ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Ο Antonio Molino στην Κέρκυρα, στην Κρήτη και στη Βενετία», *Αριάδνη*, 5 (1989) [Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου], 261-278 [= Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης – Γιάννης Μαυρομάτης, Αθήνα: στιγμή, 1998, σ. 91-118]. Alfred Vincent, «Antonio da Molino in Greece», *Ελληνικά*, 25 (1973) 113-117 και του ίδιου, «Ένας θεατρόφιλος Βενετός στην Κέρκυρα και στη Δαλματία: Τα θεατρικά ενδιαφέροντα του Pietro Semitecolo», *Παράβασις*, 4 (2002) 35-38. – Σημειώνω εδώ ότι ο ίδιος ο Dolce στην εν λόγω τραγωδία του κάνει και μια εγκωμιαστική αναφορά στην Κρήτη· στο χορικό της Γ' πράξης οι αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες αναρωτιούνται ποιος θα είναι ο προορισμός τους: «Ma noi Donne meschine, / Ove ci condurranno / I Greci con eterno aspro cordoglio? / A quale ignudo scoglio, / O fertile terreno, / Ci havrà Thesaglia? overo / Altro sito piu fiero / Tutto di ghiaccio e fredde nevi pieno? / O pur de l'alma Creta / Città tranquilla e lieta? [...]» (σ. 82).

132 Επειδή το προοίμιο αυτό παρουσιάζει ενδιαφέρον σε σχέση με την αφιέρωση του Χορτάτση στην *Πανόρεια*, το παραθέτω ολόκληρο: «Al Magnifico et Eccellente Messer Giovanni De'Martini et a Compagni. Sono piu mesi, Magnifico et Eccellente M. Giovanni Signor mio; che'l Magnifico M. Giorgio Gradinico; gentilhuomo adorno di belle lettere, e dottato di finissimo giudicio; come si vede ne' suoi leggiadrissimi componimenti; mi esortò a ridur nella nostra lingua, anzi piu tosto a far mia la presente Tragedia; ottenendo la Latina tra le altre Tragedie di Seneca il medesimo principato, che tra quelle di Sofocle tiene l'Edippo. La onde essendomi io valuto solo della inventione, e di quello, c'ho stimato il migliore della sua Tragedia, e dettatala nella guisa, ch'è paruto al mio debole ingegno senza obbligarli a cosa di Seneca: il gentilissimo M. Antonio Molini subito prese carico, che ella non si stesse nascosa. E comunicato questo suo pensiero con V.E., e con quella honoratissima compagnia di egregi cittadini: parte de' quali con sommissima lode di dottrina e di eloquenza trattano le diverse cause, che occorrono dinanzi a Tribunali, et alle corone de' Giudici: e parte ancora esercitano diversi civili uffici honoratamente: parve a V.E., et a tanti bellissimi intelletti la stessa Tragedia non indegna di esser rappresentata pubblicamente. Onde honorandola e di bellezza di Scena, e di splendidezza di vestimenti,

Στην τραγωδία αυτή, που διαδραματίζεται στην κατεστραμμένη Τροία, η απόφαση για τη θυσία της Πολυξένης και η πραγματοποίησή της εκτυλίσσεται από τη Β' πράξη της τραγωδίας και εξής. Ανάμεσα στη δραματοποίηση του επεισοδίου στην εν λόγω τραγωδία και στο κρητικό ιντερμέδιο παρατηρούνται αξιοσημείωτες αντιστοιχίες. Ενώ, εκτός από το τμήμα αυτό, λεκτικές και φραστικές αντιστοιχίες παρατηρούνται και σε άλλα σημεία των δύο κειμένων. Οι ομοιότητες που διαπιστώνονται κατά τη συγκριτική εξέταση του κρητικού ιντερμεδίου με την ιταλική τραγωδία είναι οι ακόλουθες: (υπογραμμίζω τα χωρία του ιταλικού κειμένου που δεν υπάρχουν στον Anguillara και παρουσιάζουν ομοιότητες με το κείμενο του κρητικού ιντερμεδίου.)

1. Ορισμένοι στίχοι της ομιλίας της Σκιάς του Αχιλλέα στο κρητικό ιντερμέδιο (στ. 27-30) παρουσιάζουν αναλογίες με στίχους από την ομιλία του όπως μεταφέρεται από τον κήρυκα Ταλθύβιο στη συνομιλία του με τις Τρωαδίτισσες-μέλη του Χορού στην ιταλική τραγωδία (Β' πράξη, σ. 33-35: ο κήρυκας τους αναφέρει την αιτία που εμποδίζει τον απόπλου των Ελλήνων, περιγράφει την εμφάνιση της Σκιάς, και εκφράζει τη συμπόνια του στα πάθη τους): (υπογραμμίζονται μόνο οι στίχοι που συμπίπτουν με τους στ. 27-30 του ιντερμεδίου)

Taltibio. La disturba e molesta; che conviene
 Hor, che siam vincitor dopo molt' anni,
 E tutti habbiam di riveder desio
 La cara patria, e le consorti, e i figli,
 Di starci a bada a questi liti intorno:
 Perche non spira ancor fiato di vento,
 Che per gli usati mar conduca e porti
 I legni nostri a le natie contrade:
 Ne siamo per haverlo in alcun tempo,

e di eccellenza di Musica per comun giudicio perfettamente: e (che è piu) scegliendo recitanti per ogni lor qualità rari, la favola è riuscita tale, che se non da tutti, almeno dalla maggior parte de gli intendenti è stata giudicata lodevole. Di qui dovendo ella hora uscir fuori nel publico a far compagnia alle altre sue sorelle, ho stimato cosa convenevole d'indirizzarla a V.E., et a sovradetti compagni, essendo parimente dicevole, che io dovessi honorarla col nome di coloro, che l'hanno honorata col farla rappresentare. E spetialmente a V.E., la quale essi per molte cagioni hanno fatto in cio meritevolmente lor capo. Ne qui prenderò fatica di entrar nelle sue lode. Percioche oltre, che ella, per esser modestissima, mal volentieri le ascolterebbe, elle sono chiarissime a tutta questa città. Chi non sa, che essendo voi da fanciullo nudrito del latte delle buone lettere, e delle giovevoli discipline, siete divenuto rarissimo, si ne' Consulti, come in qualunque altro ufficio, che vi appartenga? A chi non è nota la integrità del l'animo? La prudenza, La sincerità, La carità, La religione, et ogni altra lodevolissima parte? Chi non conosce la humanità, l'affabilità, e la dolcezza? Ma di lodar queste eccellenze, come ho detto, non prendo cura. Ci sono altri obblighi particolari: i quali me le fanno tenuto perpetuamente. V.E. adunque riceverà questa mia fatica; non, come mio dono, ma, come cosa sua; insieme con i suoi et eccellentissimi et honoratissimi compagni. Et a V.E. riverentemente mi raccomando. In Vinegia A XXI di Marzo MDLXVI. Di V.E. Servitor, Lodovico Dolce». Βλ. επίσης, Giorgio Padoan, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982, σ. 206-207.

Sen non si fa da noi cosa, ch' apporte
 Nuovo dolor a la Reina vostra.
 Ma volesser gli Dij; ch' ogni sua noia
 In questo solo duol termino havesse.
 [...] ¹³³
 Alhor s'aperse l'alta sepoltura
 Del grande Achille, e fuor v'apparve l'ombra,
 Che sdegnosa formò queste parole.
Dunque potete dimostrarvi, o Greci, ¹³⁴
Dunque potete al mio sepolcro, ingrati,
Non rendendo gli a me debiti honori?
Questo è quel, che da voi sperava Achille:
Ma sciogliete da Troia i vostri legni,
Date le vele, se potete, a i venti.
Gia non si partirà da questi lidi
Alcun di voi; s'a la mia sepoltura
Voi non sacrificate Polissena.
Io l'amai vivo, et anco morto l'amo.
E voglio, che del sangue di costei
Questo tutto ne sia bagnato e molle:
E che si bello et honorato officio
Non faccia alcun, fuor che 'l mio figlio Pirrho.
Mi fu promessa la Donzella a Troia.
Hor, c'haver lei non ho potuto viva,
Bastami haverla, qual io posso, morta.
 [...]
Vedete dunque qual novello pianto
Hor s'apparecchia a la Reina vostra.

133 Η εμφάνιση του Αχιλλέα στις *Troiane* του Dolce περιγράφεται από τον Ταλθύβιο ως εξής: «E pur veduto ho con quest' occhi istessi / Prima, che la bell'Alba uscisse fuori, / Tremar la terra a la marina appresso, / Et aprirsi nel mezo horribilmente. / A questo gran rumor erano corse / Le Greche genti, ogniun dal sonno desto; / E percosse l'orecchie di ciascuno / Un fiero suon, ch'a tutti scosse il petto. / E dopo questo suon veduto havreste / Crollar le selve le frondose braccia. / Il vicin bosco, che gran spatio gira, / Con mirabil fragor muggiar s'udio; / E molti gravi sassi parimente / D'Ida spiccarsi, e ruinaro al piano. / Similmente ancor l'onde tremaro, / Et ogni cosa diè segno d'horrore. / Alhor s'aperse l'alta sepoltura / Del grande Achille, e fuor v'apparve l'ombra; / Che sdegnosa formò queste parole. [...] Così diss'egli: e fu mirabil cosa / A risguardar quel glorioso spirto / Coperto di lucenti e fulgid'arme; / In guisa tal, che lo splendor, ch'uscia, / Abbagliava la vista a tutti quanti. / Or cessata la fiera horribil voce, / La terra ritornò, com' era prima, / E'l mar insieme diventò tranquillo: / Ne mover piu si vide in ramo foglia» (Α' πράξη, σ. 34-35). Στο κρητικό ιντερμέδιο δεν υπάρχει σκηνική οδηγία για τον τρόπο εμφάνισης του φαντάσματος του Αχιλλέα από τον τάφο. Ωστόσο, το θέαμα θα τονιζόταν μάλλον με οπτικά και ακουστικά στοιχεία.

134 Και όχι Achei, όπως στους Οβίδιο, 13.445 και Anguillara, 13.146.

*Sallo Dio, che mi duol: ma son costretto
A dipartir. Vi basti intender questo.*
(σ. 33-35)

Πβ. τους στ. 27-29:

Του βασιλιά του Πρίαμου σήμερον να ποθάνη
η θυγατέρα 'ς τούτο μου το μνήμα γή δε βγάνει
κανείς τον πόδα του από 'δώ. [...]

και τους στ. 29-30:

[...] Παγαίνω
στον Άδη κάτω κ' εδεκεί το ζήτηξα ανιμένω.

2. Η σκηνή της λογομαχίας ανάμεσα στον Αγαμέμνονα, τον Οδυσσέα και τον Πύρρο σχετικά με την απόφαση τέλεσης της θυσίας (στ. 117-119, 33-34, 41-42, 51-52, 49-50, 125-126) μοιάζει με αντίστοιχη σκηνή μεταξύ Αγαμέμνονα, Πύρρου και Μενελάου στην ιταλική τραγωδία (Β' πράξη, σ. 38-43, 49-51: ο Πύρρος υπενθυμίζει στον Αγαμέμνονα το επεισόδιο που προκάλεσε την μήνιν του Αχιλλέα, καθώς και τη θυσία της Ιφιγένειας· ο Αγαμέμνονας, συλλογιζόμενος την αστάθεια της τύχης, ταλαντεύεται ανάμεσα στη συμπάθειά του για την άτυχη κόρη και στο χρέος· αλλά ο Πύρρος αποφασισμένος ανακοινώνει στον Αγαμέμνονα –που προσπαθεί να τον κάνει να ελέγξει τον θυμό του– πως είναι έτοιμος να θυσιάσει την Πολυξένη· ο Μενέλαος επεμβαίνει και προτείνει να ζητήσουν τη συμβουλή του Κάλχαντα, σ. 49-50, ο οποίος με τη σειρά του αποκαλύπτει αμέσως την προφητεία του, ότι δηλαδή πρέπει να θυσιαστεί η Πολυξένη στον τάφο του Αχιλλέα, και τότε Αγαμέμνονας και Μενέλαος υπακούουν, σ. 51) – η σκηνή δεν απαντά στον Anguillara:¹³⁵

α. στην ιταλική τραγωδία, ο Πύρρος (Pirrho) υπενθυμίζει στον Αγαμέμνονα τη θυσία της Ιφιγένειας, όπως στο ιντερμέδιο ανακαλεί το επεισόδιο ο ίδιος ο βασιλιάς:

(Pirrho)
[...]
Ti dei pur ricordar, come tu ancora
Imolasti a Diana la figliuola:
[...]
(σ. 38)

¹³⁵ Και στις Τρωάδες του Σενέκα, όπου βασίζεται η τραγωδία του Dolce, περιλαμβάνεται σκηνή συνομιλίας Πύρρου και Αγαμέμνονα (Α' πράξη, σκηνή 2η, στ. 189-355). Ωστόσο, δεν υπάρχουν αντιστοιχίες ως προς το λεκτικό με το κρητικό ιντερμέδιο.

Πβ. τα λόγια του Αγαμέμνονα:

[...]· μίαν ημέρα
κ' εμένα εθυσίασα μια οπού 'χα θυγατέρα,
γιατί έτσι θέλαν οι θεοί. [...]
(στ. 117-119)

β. Στον εκτενή λόγο του στο ιταλικό κείμενο, ο Αγαμέμνονας (Agamennone) αναπτύσσει το δίλημμά του (σ. 38-41:39-41):

[...]
Ma, come si convien render honore
A la morte d'un'huom famoso e chiaro
Col far toglier di vita una Donzella,
Una Donzella pura et innocente?
Tu non puoi giudicar, se non comprendi
Quel, che dal vincitor oprar si deve,
E quel, ch'al vinto è lecito a patire.
Sappi, che perdonar dobbiamo a vinti:¹³⁶
Ne deve il vincitor usar la forza,
Anzi depor con la vittoria l'ira,
Ne piegarsi ad affetto, che non sia
Accompagnato e unito con l'honesto.
[...]
Onde, quanto piu l'huom solleva in alto
La volubil Fortuna; tanto deve
Abbassarsi costui via maggiormente.
E de' diversi casi haver temenza,
Che spesso in un momento avenir ponno:
E tanto piu temer, quant'ei piu vede
Esser i cieli a suoi desir secondi.
Io vincendo ho imparato; come tosto
Caggiono le mortal fallaci altezze:
E meraviglia prendo, come avenga,
Che la caduta e irreparabil danno
Di Troia renda noi troppo superbi;
Massimamente trovandoci ancora,
Ove distrutta e ruinata giace.
Qui ti vo Pirrho, confessar; ch'anch'io
Fui sovente piu altero e piu superbo
Di quel, ch'in verità mi si devea:

136 Βλ. προηγούμεως, κεφ. 1, σ. 164 σημ. 42.

Ma 'l favor di Fortuna ha rintuzzata
 La mia molta superbia e l'alterezza;
 Ove nel petto altrui l'havria accresciuta.
 Ond'io dirò, che Priamo, il qual mi fece
 Superbo e altier, mi fa timido ancora.
 E son per istimar ne l'avenire
 Queste corone d'or, quest'alti scettri
 Di sommi Duci, Imperadori, e Regi,
 Altro non esser; fuor, ch'un folle e vano
 Splendor, che poi brev'hora oscura e copre.
 [...]
Ond'io non patirò (ne patir deggio)
Ch'una giovane, figlia di Reina,
E d'un Re tal, che gli fur pochi eguali,
Venga priva di vita, per donarla
 Ad una sepoltura, a un'ombra vana,
 E le ceneri altrui siano bagnate
 Giamai del sangue mondo et innocente:
 [...]

(σ. 39-41)

Πβ. τους στ. 33-34 από την ομιλία του Αγαμέμνονα, που μόλις έχει ακούσει τη διαταγή της σκιάς του Αχιλλέα:

Κρίμα μού φαίνεται πολύ μια μόνο ν' απομείνη
 οχ του Πριάμου τη φυλή και να σφαγή κ' εκείνη.

γ. Στην απάντηση του Πύρρου (Pirrho) προς τον Αγαμέμνονα στην ιταλική τραγωδία (σ. 41, 43) αντιστοιχούν οι στ. 41-42 και 51-52 της ομιλίας του Πύρρου στο ιντερμέδιο:

[...]
 Ma, se da voi, che 'l debito n'havete,
 Si resta d'honorar l'ombra d'Achille,
 E chi devrà cio far? Le sue gran lodi
 Alzeran sovra 'l ciel le lingue tutte:
 [...]

(σ. 41)

Ma sappi, che con questa propria mano
Farò dar la sua vittima ad Achille:
 [...]

(σ. 43)

Πβ. στ. 41-42:

Ω βασιλεύ, το λοιπονίς τσι χάρες δεν θυμάσαι
τ' αγαπημένου μου κυρού, μα το ζητά τ' αρνάσαι;

και στ. 51-52:

Άς πάμε. Με τα χέρια μου θα τήνε θυσιάσω,
και του κυρού μου την ψυχήν μ' αίμα της να χορτάσω.

δ. Στην απόφαση του Αγαμέμνονα (Agamennone) και του Μενέλαου (Menelao) στο ιταλικό κείμενο (σ. 51) αντιστοιχούν οι στ. 49-50 και 125-126 του ιντερμεδίου, στους οποίους περιλαμβάνεται ομιλία του Αγαμέμνονα προς τον Οδυσσέα και τον Κάλχαντα αντίστοιχα:

Agamennone. Facciasi dunque, quanto è comandato
Dal sommo Giove. Menelao. E noi Pirrho v'andiamo
Ad ordinar la vittima, e fornire
Tutto quel, che ritorna a nostro bene.
(σ. 51)

Πβ. την ομιλία του Αγαμέμνονα στους στ. 49-50:

Άμε, Οδυσσέα, έπαρε την κακομοίρα αυτείνη
κι' ως πεθυμάτε το λοιπόν θυσία ας απομείνη.

και στους στ. 125-126:

Κάμε, Καλκάντε, το λοιπόν τόσ' ό,τι κάνει χρεία,
για να τελειώση καταπώς τελειώνου τη θυσία.

3. Ο μονόλογος του Αγαμέμνονα σχετικά με την τραγικότητα της ανθρώπινης ζωής (κυρίως στ. 69-70, 87-89) και τις συμφορές του Πριάμου (κυρίως στ. 53, 65-66, 73-74) παρουσιάζει ομοιότητες με το χορικό της Α' πράξης της ιταλικής τραγωδίας (σ. 28-31) και με τον λόγο της Ανδρομάχης (Γ' πράξη, σ. 58) και το χορικό της Γ' πράξης (σ. 84) αντίστοιχα.

α. Πβ. ορισμένους στίχους από τα λόγια του Χορού (Coro), σ. 28-31, στο ιταλικό κείμενο με στίχους από τις ομιλίες του Αγαμέμνονα (στ. 69-70) και του Οδυσσέα (στ. 87-89) στο ιντερμέδιο:

CORO¹³⁷

[...]

E, se non è intercetto

A l'huomo il vital corso;

Prima, che giunga al fine,

Fra diverse ruine

Sente di te Fortuna il fiero morso:

Di te, che fai sovente

Il lieto stato altrui mesto e dolente.

E, quanto è piu l'altezza,

Ov'ella, o per errore,

O per costumi, alcun solleva e pone:

Tanto con doppia asprezza

La caduta è maggiore,

Perdendosi gli Scettri e le Corone.

[...]

Hor aspra e fiera doglia

Ci preme il petto e l'alma

Per la morte del Re, pria si felice.

Nessun mal vide Troia;

Ne portò grave salma

Sola una volta; o rio stato infelice:

Che'l Re la mano ultrice

137 Ο Χορός εκφράζει παρόμοιες σκέψεις σχετικά με την αστάθεια της Τύχης και στο χορικό της Ε' πράξης της τραγωδίας: «Ecco di quanta altezza, / O superbi mortali, / A ch' estrema bassezza / Rivolge la Fortuna i Regni humani; / E come rende vani / I pensier nostri. Onde levate al cielo / L'intelletto, e la mente; / Che qua giù non si sente / Fin, che l'anima lascia il fragil velo, / E morte scocca i velenosi strali; / Altro, che pene e mali» (σ. 131r). Στην Α' πράξη έχει ήδη μιλήσει η Εκάβη για την ξαφνική αλλαγή της τύχης της ξακουστής Τροίας, τις συμφορές που επέφερε ο πόλεμος στην οικογένειά της και στο βασίλειό τους (αιτία της καταστροφής ο Πάρις, όπως της είχε αποκαλυφθεί σε όνειρο· η σκιά του Πάρις απαγγέλλει τον πρόλογο της τραγωδίας, που διαδραματίζεται στην κατεστραμμένη Τροία, και αναφέρει την καταστροφή της Τροίας και της οικογένειάς του ως συνέπεια της κρίσης του για το χρυσό μήλο): «(Hecuba) Colui, ch'altier de le grandezze humane / In se stesso superbo si confida, / O ne l'haver fra noi scettri e corone; / Ne del braccio Divin paventa o teme, / Che tanto sfera l'huom, quanto piu tarda. / Ne pensa al variar de la Fortuna, / Che le cose mortal cangia sovente, / Rivolgendo sossopra Imperi e Regni: / A me infelice, a la città distrutta, / Che Troia si nomò, rivolga gli occhi. / Però, che questa ria, che'l mondo regge, / De le fragilità de' Real seggi / Non dimostrò giamai piu chiaro esempio» (σ. 12). (Η εμφάνιση της «σκιάς», επίδραση του Σενέκα, είχε θεαματικό/επιβλητικό χαρακτήρα ως προς τη σκηνοθεσία της και γι' αυτό μάλλον απαντά συχνά στο ιταλικό θέατρο. Βλ. τις σκηνοθετικές υποδείξεις του Α. Ingegneri σχετικά με το πότε και πώς θα έπρεπε να σκηνοθετείται η εμφάνιση σκιάς, στο «Del modo di rappresentare le favole sceniche. Trattato», σ. 30· τονίζει όμως πως στον καιρό του, λόγω της δυσκολίας σκηνοθεσίας μιας τέτοιας σκηνής, «non avend'io giamai veduto ombra in scena se non ridicolmente introdotta»: «Della poesia rappresentativa. Discorso», σ. 9).

Semì del crudel Greco
 Due volte, e le saette
 D'Alcide, a questo elette:
Ne meno al fine empio dolor fu seco:
Che de'figli la morte
Pria vide, che 'l suo fine acerbo e forte.
Ma pianger non si deve.
Di sì gran Re l'ocaso;
Anzi può nel morir dirsi beato:
Però, ch'è gito in breve
Libero, dove 'l caso
Poter non ha, ne la Fortuna, o 'l Fato.
Ne meno ei fia menato,
Come servo e captivo,
Là, dove l'esser vivo
Gli dolga, [...]
 (σ. 28-31)

Πβ. στ. 69-70:

(Αγαμέμνονας)
Κ' εις το 'στερο σ' είντ'α πεσε!¹³⁸ πρώτ'α ειδε σκοτωμένα
ομπρός του τα παιδάκια του τα πολυαγαπημένα

και στ. 87-89:

(Οδυσσέας)
Ξεύρε, καλλιὰ 'ναι ο θάνατος παρὰ σκλαβιά τσ' ανθρώπους
που πρώτ'α ήσαν βασιλείς κι' ωρίζαν πολλούς τόπους.

β. Σε ορισμένους στίχους από την ομιλία της Ανδρομάχης (Andromaca) και του Χορού του ιταλικού κειμένου (σ. 58 και 84 αντίστοιχα) αντιστοιχούν στίχοι από τον μονόλογο του Αγαμέμνονα (στ. 53 και 65-66):

i) (Andromaca)
 [...]
O nimica Fortuna, o sorte iniqua
Usono hora i palazzi? uson le Torri?

138 Σημειώνω τα λόγια του Αινεία στην Αινειάδα Β 554-557 μετά τη δολοφονία του Πρίαμου από τον Πύρρο: «Αυτά ήταν τα στερνά του Πρίαμου, τέτοιο του εγράφη τέλος: / Να ιδεί την Τροία του παρ'ανάλωμα, τα Πέργαμα ρημάδια, / αυτός που ήταν παλιά τόσων λαών και τόπων της Ασίας / γαύρος ρηγάρχης [...]

(Haec finis Priami, fatorum hic exitus illum / Sorte tulit, Troiam incensam et prolapsa videntem / Pergama, tot quondam populis terrisque superbum / Regnatorem Asiae [...]).

Ov'è la moltitudine di tanti,
Che riveriano Priamo? u tanti servi?
O, come i nostri ben sono fallaci.
 (σ. 58)

Πβ. στο ιντερμέδιο τον στ. 53:

Ω των ανθρώπων ριζικό και μοίρ' ασβολωμένη!

και τους στ. 65-66:

Όλοι τον προσκυνούσανε κι' όλοι τον εδουλεύαν
και χίλοι τα θελήματα να κάμουν τογυρεύαν·

ii) (Coro)
 [...] Ne mura, ne fortezze,
 Ne gli eserciti armati
 Conservano gli statì;
 Ma giustizia, pietà, concordia, e pace.
 Ecco, *ch'in polve giace*
 Col nostro Re possente
Questa città dolente.
 Che non stimò d' haver nel mondo eguale
 [...]
 (σ. 84)

Πβ. τους στ. 73-74 του ιντερμεδίου:

κ' η χώρα του ερήμαξε, πένθος εκαταστάθη
και τ' όνομά τζη εβούλιαξε κ' η ευγενειά τζη εχάθη.

4. Στη σκηνή της συνομιλίας Αγαμέμνονα και Πολυξένης, η ομιλία του πρώτου σχε-
 τικά με την αναγκαιότητα της θυσίας (στ. 97-100, 120-122) παρουσιάζει ομοιό-
 τητες με τον λόγο του Οδυσσέα στη συνομιλία του με την Ανδρομάχη στην ιτα-
 λική τραγωδία (Γ' πράξη, σ. 63: προσπαθεί να την πείσει για την αναγκαιότητα της
 θυσίας των Τρωάδων) – ενώ η στάση της Πολυξένης απέναντι στην αντίληψη του
 θανάτου ως λύτρωσης από τη σκλαβιά ειδικά για άτομο βασιλικού οίκου, αντίληψη
 για την οποία μιλούν ο Οδυσσέας και ο Αγαμέμνονας στο ιντερμέδιο (στ. 87-88,
 89-91, 101-102, 103-104, 105-106, 129-130), παρουσιάζει αναλογίες, στην ιταλική
 τραγωδία, με την ομιλία της Ανδρομάχης στον διάλογό της με τον Οδυσσέα (Γ'
 πράξη, σ. 68: θεωρεί τον θάνατο λύτρωση) και με την ομιλία της ίδιας όταν αργό-
 τερα προσπαθεί να σώσει τον γιο της από τον θάνατο (Γ' πράξη, σ. 78-79: η σκλα-
 βιά είναι η σκληρότερη τιμωρία για μέλος βασιλικής οικογένειας), καθώς και με
 τον λόγο της Πολυξένης στην 1η σκηνή της Δ' πράξης όταν ενώπιον της Ελένης,

της Ανδρομάχης, της Εκάβης και του Χορού των Τρωάδων (σ. 95) και έπειτα απευθυνόμενη στη μητέρα της (σ. 98, 105) εκφράζει την ανακούφισή της για την επικείμενη απαλλαγή της από τη σκλαβιά.

α. Πβ. στίχους από την ομιλία του Οδυσσέα (Ulisse) προς την Ανδρομάχη (Andromaca) με τους στ. 97-100 και 120-122 από την ομιλία του Αγαμέμνονα προς την Πολυξένη:

(Ulisse)
[...]
Sappi, che'l Re del cielo a noi minaccia,
Se non facciam di lui cio, ch'ei comanda,
Di lasciarci tornar tardo, o non mai
A patrij liti, a i nostri antichi Regni.
Cio ricerca il gran padre de gli Dei,
E bisogna obedir, vogli, o non vogli.
[...] (σ. 63)

Πβ. από την ομιλία του Αγαμέμνονα προς την Πολυξένη τους στ. 97-100:

(Αγαμέμνονας)
Μ'αλλιώς να κάμω δεν μπορώ, γιατί μας κάνει χρεία
με το κορμί σου, κόρη μου, να κάμωμε θυσία
του Αχιλλέα του δυνατού, οπού 'χε σε ζητήσει,
γιατί έτσι τον κακόν καιρόν να πάψη θέλει αφήσει.

και τους στ. 120-122:
Θωρείς την κακωσύνη
της θάλασσας και είναι χρεία θυσία ν' απομείνης
γή αποδεπά δεν βγαίνομε. Για τούτο, να συγκλίνης
[...]

β. Πβ. τη νοηματική αντιστοιχία του λόγου της Ανδρομάχης (Andromaca), σ. 68 και 78-79, με τους στ. 103-104 της ομιλίας της Πολυξένης προς τον Αγαμέμνονα και 87-88 της ομιλίας του Οδυσσέα προς την Πολυξένη:

(Andromaca)
Ulisse, se desij di dar supplicio
A la dolente Andromaca, minaccia
Di lasciarle la vita, e non di torla:
Perche la morte è 'l fin d'ogni sua voglia;
E morte sol puo di miseria trarla.
(σ. 68)

Πβ. στ. 103-104:

(Πολυξένη)
 Πόνο και θλίψη ο θάνατος τυχαίνει να χαρίση
 'νούς οπού καλορίζικος πως βρίσκεται γνωρίση.

Και:

(Andromaca)
 [...]

Se voi cercate al mio figliuol dar pena,

Qual esser puo fra noi pena maggiore

Ad huom, che nato sia di Real sangue,

Che in lui sentir di servitute il giogo?

[...]

(σ. 78-79)

Πβ. στ. 87-88:

(Οδυσσέας)
Ξεύρε, καλλιὰ 'ναι ο θάνατος παρά σκλαβιά τσ' ανθρώπους
που πρώτα ήσαν βασιλείς κι' ωρίζαν πολλούς τόπους.

γ. Η Polissena της ιταλικής τραγωδίας και η Πολυξένη του ιντερμεδίου εκφράζουν όμοιες σκέψεις. Ειδικότερα, πβ.:

[...]

E se 'l morir mi duole, è solamente

Per lo martir, ch' io veggio, e ch'io conosco

Che n'è per prender la mia cara madre.

Ma di cio rallegrar ella si deve:

Però, che con tal mezo de la morte

Libera passerò ne l' altra vita;

E non sarò di Pirrho, o d'altro preda,

Che mi meni prigiona al le sue case.

Rallegrisi mia madre: e dica, figlia

Vattene in pace fuor di questo Inferno.

(σ. 95)

Μα την αλήθεια, ο θάνατος ποσώς δε με πικραίνει,
μα λύπη έχω μοναχάς στην μάνα μου την ξένη,
 την άχαρη,

(στ. 89-91)

[Πβ. επίσης τους στ. 129-130 από την ομιλία του Κάλχαντα:

(Καλκάντες) Τό πρόσωπό σου, κάτεχε, 'ς κάλλια ζωή παγαίνει:
σήμερο από τα βάσανα τουνού του κόσμου βγαίνει.]

[...]

E, qual ve ne potria venir conforto;
Quando contar sentiste, che la figlia
Di Priamo, e vostra, fosse a Greci serva?

[...]

(σ. 98)

και

Pol. Madre datevi pace: e la mia morte,
Non vi sia di dolor, ma di conforto:
Poi che questa a me fia riposo e vita.

(σ. 105)

Μα μιαν οπού 'ναι, σαν εμέ, σκλάβα αλλωνών και ξένη,
χαρά να δώση είναι πρεπόν, όχι να την πικραίνει

(στ. 105-106)

5. Η αποστροφή του Κάλχα προς την Πολυξένη την οποία προτρέπει να προχωρήσει στον τόπο της θυσίας (στ. 129-130) απηχεί την ίδια (χριστιανική) αντίληψη περί ψυχής με αυτήν που διατυπώνει στην ιταλική τραγωδία ο Αστυάνακτας (Astianatte) όταν διαβεβαιώνει τη μητέρα του την Ανδρομάχη για τη μετάβασή του με τον θάνατο σε μια καλύτερη ζωή (Γ' πράξη, σ. 81):¹³⁹

(Astianatte)

Madre datevi pace: *ch'io men vado*
A morte no: m'a una beata vita;
E sol del vostro mal mi pesa e duole.
(σ. 81)

Πβ. τους στ. 129-130:

(Καλκάντες)

Το πρόσωπό σου, κάτεχε, 'ς κάλλια ζωή παγαίνει:
σήμερο από τα βάσανα τουνού του κόσμου βγαίνει.

¹³⁹ Στον Anguillara η Πολυξένη αναφέρει ότι θα μεταβεί στην κόλαση: «Vedete l'alma sua verso l'inferno».

6. Στη σκηνή της συνομιλίας Πολυξένης και Πύρρου πριν από τη θυσία (κοινή είναι ανάμεσα στα δύο κείμενα η σκληρή στάση του Πύρρου, που στον Οβίδιο [13.455-456] και στον Anguillara [13.151] γίνεται απλώς νύξη γι' αυτήν, δηλ. το άτεγκτο βλέμμα του), ο λόγος της νεαρής βασιλοπούλας που φανερώνει ψυχική γενναιότητα και αξιοπρέπεια (στ. 141-145, 153-155, 157-162) είναι ανάλογος με τον λόγο της ίδιας προς τον δήμιό της πριν από τη θυσία στη «2η σκηνή» της Δ' πράξης της ιταλικής τραγωδίας (σ. 101-102, 102-103, 104) – ενώ οι στίχοι 51-52 του ιντερμεδίου, όταν ο Πύρρος ξεκινά για τη θυσία που μόλις έχει αποφασιστεί, έχουν αναλογία με τον λόγο της Εκάβης στη σκηνή που προηγείται της θυσίας στην ιταλική τραγωδία (σ. 104).

α. Η ομιλία της Πολυξένης ενώπιον του Πύρρου:

i)

Pirrho non piu cessar: apri col ferro

Questo mio petto d' ogni duol ripieno;

E i suoceri d'Achille insieme aggiungi.

(σ. 101-102)

Πβ. τους στ. 157-162:

Κ' εσύ οπού τόσο πεθυμάς κάτω στη γη να χύσης

τούτο μου το βασιλικό αίμα μου, μην αργήσης.¹⁴⁰

Πολλήώρα, σε παρακαλώ, τον πόνο μη γροικήσω

του μαχαιριού, μα κάμε με γοργό να ξεψυχήσω.

Ή τούτο το στήθος το ζιμιό προς της καρδιάς τα μέρη,

για να ποθάνω ογλήγορα, δώσ' μου με το μαχαίρι.

ii)

Sappi giovane altier, sappi crudele,

Ch'altrui tanto non è la vita grata,

Quanto a me veramente è questa morte;

Per uscir del poter de'miei nimici,

E gir là, dove il mio buon padre giace;

E, dove sono i miei fratelli morti.

E certo è ben dicevol, che colui,

Ch'uccise il padre, anco la figlia uccida.

Onde ne verrò teco al sacrificio

Senza, ch'alcun mi vi conduca e prenda.

(σ. 102-103)

140 Πβ. και *Le Troiane*, σ. 105: «Polissena. Pirrho, se tanta sete hai del mio sangue, / Fa l'ufficio crudel, che di far brami, / Uccidimi, ch'a te fia cosa lieve.» και σ. 122 (εδώ παρακάτω σ. 351) «Pero non piu tardar».

Πβ. τους στ. 153-155:

*Ω κύρη μου κακόμοιρε κι' αδέρφια μου καημένα,
κάτω στον Άδη σήμερον δεχτήτε με κ' εμένα
σφαμμένα από την άδικη τη χέρα των εχθρώ σας,*

iii)

[...]

Passerò tuo mal grado a l'altra vita

Libera certo, e senza macchia alcuna.

Ma fa l'officio tu: ne consentire,

Che alcun tuo servo tocchi queste carni;

Che sono pure anch'io di Re figliuola.

(σ. 104)

Πβ. τους στ. 141-145:

*Μηδέν μου γγίξη η χέρα σου να βλάψη την τιμή μου,
μα το μαχαίρι τ' άπονο ας πάρη τη ζωή μου.
Αν εν και λύπη, ω βασιλιά, την σημερινή ημέρα
να βρη σιμά σου δύνεται καημένη θυγατέρα
ΰους μπορεμένου βασιλιά, ...*

β. Πβ. τον λόγο της Εκάβης (Hecuba) της ιταλικής τραγωδίας με την αποστροφή του Πύρρου προς τον Αγαμέμνονα στην αρχική σκηνή του ιντερμεδίου:

(Hecuba)

Lascia Helena, che questa cruda fiera

Satij l'indegna e scelerata sete,

Come Mostro Infernal, nel nostro sangue

(σ. 104)

(Πύρρος)

Ας πάμε. Με τα χέρια μου θα τήνε θυσιάσω,

και του κυρού μου την ψυχήν μ' αίμα της να χορτάσω.

(στ. 51-52)

7. Και στα δύο κείμενα η Πολυξένη θυσιάζεται από τον Πύρρο. Ωστόσο, στην ιταλική τραγωδία η θυσία δεν παρουσιάζεται επί σκηνής αλλά την περιγράφει στην Εκάβη ο αγγελιαφόρος (Nuntio) («1η σκηνή της Ε' πράξης, σ. 120-121») ¹⁴¹ ο οποίος και μεταφέρει τα λόγια της Πολυξένης προτού πεθάνει (σ. 122-123). Παραθέτω το

¹⁴¹ Και στις *Τρωάδες* του Σενέκα, ο Αγγελιαφόρος είναι εκείνος που περιγράφει τη θυσία της Πολυξένης από τον Πύρρο (Ε' πράξη, σκηνή 1η, στ. 1145-1195; 1176-1195).

χωρίο του ιταλικού κειμένου όπου τρεις στίχοι έχουν νοηματική ομοιότητα με το αντίστοιχο κρητικό – η Polissena τονίζει πως με τον θάνατό της φυλάσσει την τιμή, την καταγωγή και την ελευθερία της, και μεταβαίνει σε καλύτερη ζωή, γι' αυτό και ζητά από τον Pirro να μην αργήσει να τελέσει τη θυσία:

(Nuntio)

Ella intanto formò queste parole.

Sappi o Pirrho, e voi altri circostanti;

Ch'io son piu vaga assai de la mia morte,

Che tu non sei di togliermi la vita.

Ch'oltre, che col morir serberò intera

La cara castità, la libertate:

Senza le quai deve Real Donzella,

E ciascuna dottata d'intelletto,

Sprezzar non una sol, ma mille vite:

Ancor n'andrò là, dove l'innocenti

Alme godono il frutto di quel bene,

Che mai non suol mancar per volger d'anni.

E fuggirò ad un tempo anco quei mali,

Che possono aspettar caste Donzelle

Da crudi vincitor, come voi siete.

Pero non piu tardar, giovane fiero; [πβ. στ. 158: «μην αργήσης»]

Giovane piu, che serpe empio et atroce;

Che levasti di vita il mio gran padre.

Tingi homai nel mio sangue il ferro ignudo:

Lo spirto mio de queste membra sciogli;

Ch'a me fia gioia; come a te disnore.

E se forse troncar mi vuoi la testa;

Ecco io ne 'nchino obediente il collo:

Se piu tosto svenarmi, ecco la gola:

O, se pur trappassar brami 'l mio petto;

Ecco, ch'al ferro volentieri il porgo.

[...]

(σ. 122-123)

8. Η αντίδραση της Εκάβης όταν αντικρίζει την Πολυξένη νεκρή (στ. 175-180) παρουσιάζει (περιορισμένη) ομοιότητα με την αντίδραση της ίδιας απέναντι στην κόρη της που είναι έτοιμη να δεχτεί τη θυσία στην αρχή της Δ' πράξης της ιταλικής τραγωδίας (σ. 95-96, 99, 100) και στο άκουσμα του θανάτου της στην τελευταία πράξη (σ. 123, 126).

(Hecuba)

Formata insino a qui non ho parola:
Che m'ha tenuta il duol senz'alma in vita.
 Di quello, ond' hebbi tema, ecco l'effetto
 Misera giunge. Adunque il fin d'un male
É principio de l'altro? alma dolente
 Deh partiti da me. Sei tanto dura
 Che vuoi restar in si doglioso albergo?
 Deh partiti dolente; *e senza senso*
Mi lascia, perche solo in questa guisa
 Sarò senza tormento e senza duolo.
 (σ. 95-96)

Επίσης:

É possibil, ch'ancor mi fia nascosa
De le mie gran miserie alcuna parte?
 [...]
 (σ. 99)

και σ. 100:

Oime, ch'a l'infelice stato mio
Non credeva, che giunger si potesse
Altra infelicità: [...]

Μετά τη θυσία η αντίδραση της Εκάβης στο άκουσμα της θυσίας της Πολυξένης εκφράζεται ως εξής:

Io non so gia, s'io viva
 Misera, o s'io son morta.
 Anzi pur morta, io son d'Hecuba l'ombra.
 (σ. 123)

και σ. 126

[...]
 E tante cose, e tante immense Moli
Ha le mie membra consumate e spente.

Πβ. τους στ. 175-180:

(Εκάβη)
 Πούρι έφταξα η βαριόμοιρη, πούρι τα πρικιαμένα
 τα μέλη μου έσωσαν εδώ, να ιδούσι τα καημένα
 τα μάτια μου κι' άλλο κακό... Ω μοίρα αντίδική μου

κ' εις πόσα χίλια βάσανα φυλάγεις το κορμί μου!
Ω δούλες μου άλλον καιρό κ' εδά συντρόφισσές μου,
κρατείτε με κ' έχαθησαν όλες οι δυνάμεις μου.

Εκτός όμως από την τραγωδία των *Τρωάδων*, ο Κρητικός ποιητής φαίνεται ότι γνώριζε άλλο ένα έργο του Dolce, από όπου εμπνεύστηκε τη σκηνή της θυσίας, την τελετουργία και σκηνοθεσία της στις λεπτομέρειές της: στην τραγωδία *Ifigenia*,¹⁴² με θέμα –όπως μαρτυρεί ο τίτλος– παρμένο και πάλι από τη μυθολογική παράδοση του Τρωικού πολέμου, σημαντική για το υπό εξέταση ιντερμέδιο είναι η σκηνή της προετοιμασίας του εξιλαστήριου θύματος μπροστά στον βωμό. Στην Δ' πράξη (φ. 44r) η Ιφιγένεια, ενώπιον της Κλυταιμνήστρας, του Ορέστη και του Χορού, λέει:

Tessete le ghirlande,
Ond'io cinga le tempie,
E spargendo ciascun sacri liquori
Pregate la sorella
di Febo, che 'l suo sdegno
Plachi con la mia morte, e co 'l mio sangue.

και ακολουθεί στην Ε' πράξη (φ. 48r) η εξής αφήγηση:

Appresso questo l'indovin Calcante
Una ghirlanda, che tessuto havea,
Le pose in testa: indi veloce, e presto
De l'aurata vagina trasse fuori
La fatal spada.¹⁴³

που αντιστοιχεί στη σκηνή της προετοιμασίας της Πολυξένης από τον Κάλχαντα στο κρητικό ιντερμέδιο (στ. 127-130 και σκηνικές οδηγίες):

142 *Ifigenia. Tragedia di M. Lodovico Dolce. Di nuovo corretta e ristampata*, In Vinegia, appresso Gabiel Giolito De' Ferrari, 1560. (Αναφορά της Ιφιγένειας στην ενέργεια του Πάρη στη σ. 38).

143 Μια παράλληλη σκηνή απαντά και στο μυθιστόρημα του Αχιλλέα Τάτιου *Λευκίππη και Κλειτοφών*: στον Λόγο Γ'12 κι ενώ ο Κλειτοφών και οι σύντροφοί του έχουν συλληφθεί και φυλακιστεί από Αιγύπτιους ληστές, απεσταλμένος του λήσταρχου καταφθάνει και τους ανακοινώνει ότι έχουν πάρει χρησμό μια παρθένα να θυσιάσουν στον θεό ως εξιλαστήριο θύμα για να εξαγνίσουν το λημέρι τους: «“Αν βρίσκεται ανάμεσα στους αιχμαλώτους κάποια παρθένα, έχω διαταγές να την οδηγήσω στο θεό, σφάγιο να γίνει και καθαρτήριο θύμα του στρατού”». Η περιγραφή της θυσίας έχει ως εξής (Λόγος Γ' 15· έκδ. Γιατρομανωλάκη, σ. 323): «Ένας βωμός βρισκόταν εκεί πρόχειρα φτιαγμένος [...]. Οδηγούν τότε δύο νέοι άντρες την κόρη εκεί, με τα χέρια δεμένα πίσω. [...] Έστερα έχυσαν σπονδές πάνω στο κεφάλι της και την περιέφεραν γύρω από το βωμό. [...] Έστερα εκείνος [ένας από τους δύο νέους] παίρνει ένα ξίφος, το βυθίζει στην καρδιά της [...].». Είναι γνωστό ότι ο Lodovico Dolce είχε μεταφράσει στα ιταλικά, βασιζόμενος στη λατινική μετάφραση του Annibale Cruceio, μέρος του μυθιστορήματος του Τάτιου: *Amorosi ragionamenti. Dialogo, nel quale si racconta un compassionevole amore di due amanti. Tradotto per Lodovico Dolce, da i fragmenti d'uno antico scrittor Greco*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1546.

Εἰς τοῦτο ὁ Καλκάντης ρίχτει ἀνθούς καὶ βιόλες εἰς τὸ μνήμα τοῦ Ἀχιλλέως, ἐπειτα πιάνει ἓνα στεφάνι λέγοντας:

Ω κόρη ευγενικώτατη, σίμωσε τὸ στεφάνι
να βάλω στὸ κεφάλι σου· τὴν ὄψη σου μὴν χάνης.
Τὸ πρόσωπό σου, κάτεχε, ὅς κάλλια ζωὴ παγαίνει:
σήμερο ἀπὸ τὰ βάσανα τουνού τοῦ κόσμου βγαίνει.

Τότες τήνε λαντουρά με ἀνθούς καὶ βάνει τῆς τὸ στεφάνι [...]

B. BONGIANNI GRATAROLO, *POLISSENA* (BENETIA 1589)

Τῇ θυσίᾳ τῆς Πολυξένης πραγματεύεται ὁ Βενετός ἱστορικός καὶ ποιητής Bongiacchi Gratarolo στὴν τραγωδία τοῦ *Polissena* ποὺ ἐξέδωσε στὴ Βενετία τὸ 1589. Μετὰ τὴν ἀφιερωτικὴ ἐπιστολὴ τοῦ πρὸς τὸν Conte Sebastiano di Lodrone¹⁴⁴ ὁ συγγραφέας παραθέτει τὴν ὑπόθεσιν τῆς τραγωδίας (φ. 4r):

«ARGOMENTO

Hecuba, dopo la distruzione di Troia, ode da Cassandra vaticinar la morte di Polissena, et non la crede.

L'ombra di Achille, apparsa sul suo sepolcro,¹⁴⁵ ha chiesta l'Anima di Polissena: Pirro vuole, che le si dia; Agamennone lo nega: a persuasion di Nestore, si rimettono in Calcante.

144 Στὴν ἐπιστολὴν, με ἡμερομηνία 29 Ἰουλίου 1589, περιλαμβάνονται οἱ γνωστοὶ “κοινοὶ τόποι” ποὺ ἀπαντοῦν καὶ στὴν Ἀφιέρωση τοῦ Χορτάτση στὴν *Πανώρια*: «L' Amorevoli ammonitioni, che V. Sig. Illustrissima già fece al mio Astianate, hanno fatto, che hora la POLISSENA, sua sorella, come Tragedia; non ha voluto andare in mano d'alcuno senza prima presentarsi, & dedicarsi à lei. Io la compiacchio volentieri; sperando, che mi vaglia per una introdottione, & per un principio a darle qualche saggio della riverenza ch'io le porto: & à sdebitarmi della servitù, che le deggio [πβ. *Πανώρια*, Ἀφιέρωση, στ. 32 κ.ε.]. [...] Si degni dunque di accettarla, di vederla, & di castigarla come cosa sua [πβ. *Πανώρια*, Ἀφιέρωση, στ. 38]. Le bacio l'honorata mano. Di Salò, a 29 di Luglio 1589, Bongiacchi Gratarolo» (σ. 2r-3v). Ἡ τραγωδία *Astianatte* ποὺ ἀναφέρει ὁ Gratarolo στὴν ἐπιστολὴ πρωτοεκδόθηκε στὴ Βενετία τὸ 1581 καὶ ἐπανεκδόθηκε ἐπίσης στὴ Βενετία τὸ 1589 με ὑπόθεσιν ποὺ βασιζόταν στὶς *Τρωάδες* τοῦ Εὐριπίδη καὶ τὶς *Τρωάδες* τοῦ Σενέκα (In Vinegia, Presso Altobello Salicato, 1581, 1589· σὲ ἀνθολογία ἰταλικῶν τραγωδιῶν κατὰ τὸν 17ο αἰῶνα τὸ ἔργο ἀπαντᾷ μαζί με τὸν *Il re Torrismondo* τοῦ Tasso: *Teatro italiano, o sia Scelta di tragedie per uso della scena, tomo secondo* [...]) (a cura di S. Maffei), Βερόνα 1723/Βενετία 1746· βλ. ἐνδεικτικὰ στὸν κατὰλογο τῶν ἐκδόσεων στὸ Giovanni Da Pozzo (ἐπιμ.), *La ragione e l'arte: Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, σ. 215, ἀρ. 208-209). Νωρίτερα εἶχε γράψει τὴν τραγωδίαν *Altea* (In Vinegia, Per Francesco Marcolini, 1556), με θέμα τὸν μῦθο τοῦ Μελέαγρου ἀπὸ τὶς *Μεταμορφώσεις* τοῦ Οἰβιδίου, καθὼς καὶ ἓνα ἱστορικὸ ἔργο γιὰ τὴ γενέτειρά τοῦ (1599), βλ. σχολιασμένη ἐκδοσὴ, Bongiacchi Gratarolo, *Storia della riviera di Salò* ristampa e note a cura di Piercarlo Belotti, Gianfranco Ligasacchi, Giuseppe Scarazzini. Descrizione della riviera di Salò: Rodomonte Domenicetti; trascrizione e note a cura di Piercarlo Belotti, Gianfranco Ligasacchi, Giuseppe Scarazzini, Salò: Ateneo, 2000.

145 Ἡ ἐμφάνισις τοῦ Ἀχιλλέως περιγράφεται ἀπὸ τὸν Ταλθύβιο: «[...] la ver la gran tomba d'Achille / Tremò la terra dal profondo scossa, / E mando fuor mugghiando horridi suoni. / Ivi'l capo crollar le selve, e i boschi, / E tonar con fragor le cave, e gli antri, / E gorgogliar gli stagni, e i fonti d'Ida; / E

Hecuba ode, che i Greci vogliono sposar Polissena a Pirro. A lei lo annuntia: et ella non lo consente.

Helena porta ornamenti da sposa a Polissena: ma Andromaca la induce a confessare, che i Greci la vogliono sacrificare ad Achille.

La Balia di Polissena racconta come Pirro l'ha svenata sopra il sepolcro del Padre.

Il Coro è di Prigioniere Troiane.»

Η τραγωδία διαδραματίζεται στο στρατόπεδο των Ελλήνων.

Τα κοινά σημεία ως προς τον τρόπο δραματοποίησης του επεισοδίου ανάμεσα στο κρητικό ιντερμέδιο και την ιταλική τραγωδία είναι τα ακόλουθα:

1. Η λογομαχία Πύρρου και Αγαμέμνονα σχετικά με τη σκοπιμότητα της θυσίας (στ. 41-46, 51, 117-119) καθώς και ο μονόλογος του τελευταίου ως προς την τραγικότητα της ανθρώπινης ζωής (στ. 31-34, 57-59 και 75-76) παρουσιάζει αναλογίες με την αντίστοιχη σκηνή της ιταλικής τραγωδίας στην οποία ο γιος του Αχιλλέα απαιτεί θυσία στον τάφο του πατέρα του υπενθυμίζοντας στον βασιλιά τη θυσία της δικής του θυγατέρας (φ. 14v, 15v, 16r) ενώ ο Αγαμέμνονας διστάζει και αναπτύσσει τις σκέψεις του για τη ρευστότητα της ανθρώπινης ζωής (φ. 14v-15v [και 5v: τμήμα της ομιλίας της Εκάβης/Hecuba, στην πρώτη σκηνή της Α' πράξης της τραγωδίας, που συμπίπτει με τους στ. 75-76 της ομιλίας του Αγαμέμνονα στο κρητικό ιντερμέδιο]).

α. Ο Πύρρος (Pirro) απαιτεί θυσία στον τάφο του Αχιλλέα χάρη στον οποίο κερδήθηκε ο πόλεμος και θυμίζει στον Αγαμέμνονα (Agamennone) τη θυσία της Ιφιγένειας:

(Pirro)
 Hai voluto spiegar le vele al mare
 Per tornare a la volta di Micene,
 De le vittorie altrui gonfio, et altiero:
E lasciar quì dishonorato Achille:
Da la cui sola man sospinta Troia,
E finalmente ruinata a terra.
 Ogni Principe Greco, ogni soldato,
 Se'n v'è col pregio suo fuori che Achille:
A la cui virtù immensa, al cui gran merto,
Che pregio si darà, che non sia poco?
E quando si darà, che non sia tardo?
Se tu stimassi dritto, haver dovresti

traboccar da le sue cime i sassi. / A così gran portenti, il campo tutto / Si scosse, & volse in quella parte gli occhi. / E fu veduta in cima al suo sepolcro / L'ombra di Achille furibonda in vista / Nè l'habito medesimo in ch'era quando / Schernendo l'Arme, & le Fortune vostre, / E vincitor come in trionfo stando / Su la carretta a governar le briglie, / Hettor tirava, & tutta Troia seco. E con quell'arrogante sua sembianza, / Queste voci intonò contra le Navi, / [...]» (σ. 13r). Επρόκειτο μάλλον για προσφιλές θέαμα. Και στην τραγωδία του Paulilli *L'incendio di Troia* (Νάπολη 1566), το φάντασμα του Αχιλλέα ανοίγει την τρίτη πράξη (σ. 27v, Ombra d'Achille).

*Dato ad Achille quando havesse chiesto
Molte vergini d'Argo, e di Micene.
E pur duro contrasti a quel, che vuole
La maggior parte, e crudeltate appelli,
Ch'al sepolcro del figlio d'un Re Greco,
La figliuola d'un Barbaro si ancida.
Non sei tu quel, che su l'Altar'offerse
A morte la tua figlia Efigenea?
Noi chiediam meno assai, che dar non suoli,
Ma tu serbi lo sdegno anco ne i morti.*
(φ. 14v)

Πβ. τους στ. 41-46:

(Πύρρος)
Ω βασιλεύ, το λοιπονίς τσι χάρες δεν θυμάσαι
τ' αγαπημένου μου κυρού, μα το ζητά τ' αρνάσαι;
Γή κάμεις θέλεις σήμερον την Πολυξένη απάνω
στο μνήμα του να θυσιαστή, γή εγώ 'χω να ποθάνω.
Μα πριν ποθάνω, κάτεχε...-σώνει! Δε θα μιλήσω
το πράγμα οπού βούλομαι την σήμερον να ποίσω.

Και τους στ. 117-119 από την ομιλία του Αγαμέμνονα προς την Πολυξένη:

(Αγαμέμνονας)
...· μιαν ημέρα
κ' εμένα εθυσίασα μια οπού 'χα θυγατέρα,
γιατί έτσι θέλαν οι θεοί. ...

β. Στην ιταλική τραγωδία, ο Αγαμέμνονας (Agamennone) φοβάται ότι την τύχη του Πριάμου μπορεί να την έχουν και οι ίδιοι, γι' αυτό και επιδεικνύει ταπεινότητα. Νοηματική αντιστοιχία παρουσιάζει ο λόγος του αυτός με τους στ. 31-34 και 57-60 του ιντερμεδίου:

(Agamennone)¹⁴⁶
A che giovane vuoi, co'l tor di vita
Una semplice vergine innocente,
Macchiar l'Ombra di un Duca generoso?
Debbiam temer i Dei, che le più volte

146 Ακόμη ένα σχόλιο για την αστάθεια της τύχης περιλαμβάνεται στο Χορικό της Ε' πράξης της τραγωδίας: «Alzati c'have gli huomini la sorte / Dov'ir non pon più suso / Se non diventan Dei, / Nè prende invidia, e poi / Gli trabocca sì giuso, / Che più giuso ir non ponno. / La lussuria d'un solo, / La superbia di molti, / Spento hann'ogni splendore / Di sì chiara famiglia: / E di popol sì degno: / E ruinato un sì possente Regno.» (σ. 42v).

Fan de gli oppressi miseri vendetta;
 Dando atroci castighi a gli arroganti.
 Quanto solleva più questa fortuna
 Un misero mortale a stato grande,
 Tanto n'habbia più tema, e sia più humile.
 Vincendo imparat'ho, che le gran cose
 Si distruggon sovente in tempo breve.
 [...]
 Confesso, che tall'hor poco prudente
 Regnando in gran superbia anch'io mi alzai.
 Ma da me quello spirto han tolto queste
 Cose, che forsi in altri l'havrian posto.
Io non crederò mai più che sian altro
Gli scettri, le Corone, i Manti regi,
Che cargo al corpo, a l'intelletto laccio,
Et a la destra impedimento vano.
Ponno ben esser tolti ancora a noi.
 [...]
Si sono dati a bastanza castighi A quei ch'erraro: e vie più ch'a bastanza.
A che pro tollerar; che venga uccisa,
Sotto pretesto di fallaci nozze,
Una Vergine regia in dono vano
Ad un Sepolcro: e l'innocente sangue
 Le ceneri già spente indarno righi?
 (φ. 14v-15v)

Πβ. τα λόγια του Αγαμέμνονα στο άκουσμα της επιθυμίας της Σκιάς του Αχιλλέα, στους στ. 31-34:

(Αγαμέμνονας)
 Όλος γροικώ κι' ανατριχιά και δεν μπορά μιλήσω
 κ' εις τ' Αχιλλέα το ζήτημα δεν ξεύρω τι να ποίσω.
 Κρίμα μου φαίνεται πολύ μια μόνο ν' απομείνη
 οχ του Πριάμου τη φυλή και να σφαγή κ' εκείνη.

και στους στ. 57-60, ενώπιον του Πύρρου που είναι αποφασισμένος να τελέσει τη θυσία:

Του βασιλέα του Πριάμου την τύχη αναστορούμαι
 κι' αληθινά όλος χάνομαι, τρομάσσω και φοβούμαι,
γιατί το πράμα που 'λαχε σ' αυτόν, μπορεί 'ς πάσ' έναν
να λάχνη, κακορίζικον παρ' άνθρωπον κανέναν.

γ. Σε τμήμα ομιλίας της Εκάβης αντιστοιχούν οι στ. 75-76 του μονόλογου του Αγαμέμνονα:

(Hecuba)

[...]

Quando diranno i Greci, Ecco la moglie
Di Priamo, che di tanti Re fu Madre,
A che servil miseria hor è condotta.

[...]

(φ. 5v)

(Αγαμέμνονας)

Κ' η κακοριζικώτατη γυναίκα του η καημένη
στα χέρια μας ευρέθηκε κ' εκείνη σκλαβωμένη.

(στ. 75-76)

δ. Στα λόγια του αποφασισμένου Πύρρου (Pirro) στο ιταλικό κείμενο αντιστοιχούν τα λόγια του ήρωα στους στ. 41-42, 45-46 και 51 στο ιντερμέδιο:

(Pirro)

Tu non vuoi così dunque, c'habbia l'ombra
D'Achille pregio alcun? nè honor alcuno?

(φ. 15v)

[...]

Io ti protesto, che *con questa mano*
Vuò sacrar la sua Vittima ad Achille.

[...]

(φ. 16r)

Πβ. τα λόγια του Πύρρου στους στ. 41-42:

Ω βασιλεύ, το λοιπονίς τσι χάρες δεν θυμάσαι
τ' αγαπημένου μου κυρού, μα το ζητά τ' αρνάσαι;

στους στ. 45-46:

Μά πρί ποθάνω κάτεχε...-σώνει! δε θα μιλήσω
το πράγμα οπού βούλομαι την σήμερον να ποίσω.

και στον στ. 51:

Ας πάμε. Μέ τά χέρια μου θά τήνε θυσιάσω.

2. Η αποστροφή της Πολυξένης προς τον Αγαμέμνονα και τον Οδυσσέα πριν από την αναπότρεπτη θυσία της (στ. 103-106) παρουσιάζει ομοιότητες με τη στάση της ηρωίδας στην Γ' πράξη της τραγωδίας, όταν μαθαίνει την αιτία της θλίψης των Τρωάδων, και ζητά να μάθει λεπτομέρειες (φ. 21r-v), και στην πρώτη σκηνή της Δ' πράξης όταν ανακοινώνεται η απόφαση των Ελλήνων για τη θυσία της (φ. 31v). Τμήμα της ομιλίας της Polissena στο ιταλικό κείμενο συμπίπτει νοηματικά με τους στ. 103-106 της ομιλίας της Πολυξένης¹⁴⁷ και, επιπλέον, τους στ. 85-86 της ομιλίας του Οδυσσέα προς την Πολυξένη:

(Polissena)
 O me felice, o me beata dunque.
 Pur che questo sia vero, & non si penta
 L'Aruspice Calcante d'esser empio
 Contra 'l Dardano sangue: che pensando
 Di farmi male a trarmi fuor di vita,
 Mi farà il maggior ben, che far mi possa.
 Ma parlate di gratia da dovero.
 Non mi fate allegrar sorelle indarno.
 (φ. 21r-v)

και

[...]
 Quanto è dolce lusinga a l'huom contento
 L'amore, e la speranza de la vita,
 Tanto esser deve al misero gioconda
 La morte, che con pace, e con riposo,
 Lo trasporta in beato, e cheto porto.
 [...]
 (φ. 31v)

147 Εκτός από τα χωρία που ακολουθούν σημειώνω αντιστοιχία της φράσης «άδικη χέρα» του στ. 155 (Πολυξένη: *σφαμένη από την άδικη τη χέρα των εχθρών σας*) με τη φράση «iniqua man» που περιλαμβάνεται στα λόγια του Χορού που κλείνει την Γ' πράξη της τραγωδίας (φ. 27v: *Chi resta servo, e ch'una predatrice / Iniqua man lo preme*). Ήδη στην Α' πράξη η Πολυξένη έχει μιλήσει για τον θάνατο ως λύτρωση από την αιχμαλωσία και πέρασμα στην αιώνια και μακάρια ζωή: «[...] Qual puote haver maggior biasmo, e vergogna, / Una figlia di Re, nata non solo / Libera, ma Regina, che vedersi / Caduta in servitù d'alcun nemico, / Forse vil per Natura, eper Fortuna? M'ancida pur più tosto il Greco ferro, / Che lusingarmi alcuna greca mano.» (σ. 6r) και «Ma questa morte e necessaria, e certa, / E sol può tragarci a quella vita, / Ch' eletta s'hanno i Dei per viver sempre. / Di quà vivrò sol in travaglio, e'n guerra / Di là vivrò sol in riposo, e'n pace. / E che mi può / guardar fuori che morte / Da servitude assai peggior di lei. / Ch'esser può mal, ch'io / non sia per provarlo, / Andando viva in servitù de Greci? / L'huom, che più generoso è di natura. / Più difficil sostiene la servitude.» (σ. 6v).

Πβ. τους στ. 103-106:

(Πολυξένη)

Πόνο και θλίψη ο θάνατος τυχαίνει να χαρίση
 'νούς οπού καλορίζικος πως βρίσκεται γνωρίση.
 Μα μιαν οπού 'ναι, σαν εμέ, σκλάβα αλλωνών και ξένη,
 χαρά να δώση είναι πρεπόν, όχι να την πικραίνει.

και τους στ. 85-86:

(Οδυσσέας)

Γιατί όποιος εις την τύχη σου βρίσκεται δεν τυχαίνει
 παρά να χαιρέται πολλά την ώρα π' αποθαίνει.

3. Μέρος των ομιλιών του Αγαμέμνονα, του Πύρρου και της Πολυξένης πριν και κατά τη θυσία (στ. 81-82, 137-138, 163-164, 167-170) και η τελετουργική πράξη του Κάλχαντα (σκηνική οδηγία μετά στ. 126) συμπίπτουν με την περιγραφή της Τροφού/ Nodrice η οποία μεταφέρει τα λόγια των πρωταγωνιστών της θυσίας και τη σκηνή της τελευταίας πράξης της θυσίας (φ. 39v).

α. Στην ιταλική τραγωδία, η Εκάβη έχει μόλις μάθει από την Τροφό ότι η Πολυξένη δεν ζει πια (φ. 38v), λιποθυμά αλλά γρήγορα συνέρχεται και ζητά από την Τροφό να της διηγηθεί τα γεγονότα, πράγμα δύσκολο για την τελευταία. Η παρομοίωση που χρησιμοποιείται από την Τροφό (Nodrice) απαντά και στα λόγια του Αγαμέμνονα στο ιντερμέδιο (στ. 81-82):

(Nodrice)

[...]

Liquefatti convengo haver due volte
Gli occhi pregni di lagrime in duo fonti.

[...]

(φ. 39r)

(Αγαμέμνονας)

Έν τηνε που τη φέρνουσι. Ποια μάτια να τη δούσι
 μπορούν σφαμένη σήμερον και βρύση μην γενούσι;

(στ. 81-82)

β. Η σκηνή της θυσίας και η τελευταία συνομιλία θύτη και θύματος στο ιταλικό κείμενο (σ. 40v-42r) περιγράφεται από την Τροφό όπως παρόμοια εξελίσσεται στο κρητικό ιντερμέδιο ή ίδια σκηνή ανάμεσα στον Πύρρο, τον Αγαμέμνονα, τον Κάλχα και την

Πολυξένη (στ. 157-158, 163-164, 167-170 και σκηνική οδηγία μετά τον στ. 126). Από την ομιλία της Τροφού,

(Nodrice)
 [...]

Fu sentito [δηλ. ο Pirro] pregare in questa forma.

O figlio grande di Peleo, mio padre.

Accetta questo sacrificio puro,

Che ti porge'l tuo figlio, e tutto'l campo.

Vieni, e'l vergine sangue intatto bei.

E sia propitio al tuo campo, al tuo figlio.

Acciò possiamo scior le nostre navi

Da i Frigi porti, con secondi auguri,

E far ritorno a i desiati alberghi.

[...]

Ond'ella, forse dubitando ch'egli

La cominciata impresa abbandonasse,

O per pietade, o per timor di fare

Misfatto che spiacesse a sommo giove,

Esortandolo usò parole tali,

Via Pirro. Che più badi? A che più pensi?

Hai tu al debito tuo da aspettar altro?

O gran vergogna, e confusion d'un'huomo:

Fara i Dei voti, e ritardarli poi.

Forse hai timor di commetter peccato,

Di ancider chi non voglia eser ancisa?

Io cosi mi contento: e solo *chiedo*

Presta morte: ove vogli esser clemente.

[...]

Fu quel bel corpo morto intorno sparso

Di mille Arabi odor, da mille mani.

E rimase sepolto in mezo i fiori.

(φ. 40v-42r)

στους στ. 3-4 (η αρίθμηση σύμφωνα με τους στίχους που σημειώνονται ανωτέρω) αντι-στοιχούν οι στ. 163-164 της ομιλίας του Πύρρου:

Δέχου, Αχιλλέα, το πεθυμάς, κύρη μου αγαπημένε!
 και τούτο το βασιλικό αίμα τιμή σου ας είναι.

και στους στ. 6-9 οι στ. 167-170 της ομιλίας του Αγαμέμνονα:

[...] τούτο το τιμημένο
αίμα της κόρης τουτηνής το βασιλοβγαλμένο
πριν χύσωμε στο μνήμα σου, σε δόξα εδική σου,
βοήθεια, ας πάψη η θάλασσα να πάμε ως πεθυμούμε
καλύτερα, [...]

Στους στ. 21-22 αντιστοιχούν οι στ. 157-158 της ομιλίας της Πολυξένης:

Κ' εσύ οπού τόσο πεθυμάς κάτω στη γη να χύσης
τούτο μου το βασιλικό αίμα μου, μην αργήσης.

Ενώ στους τρεις τελευταίους στίχους αντιστοιχεί η σκηνική οδηγία μετά τον στ. 126:

Εις τούτο ο Καλκάντες ρίχτει ανθούς και βιόλες εις το μνήμα του Αχιλλέως, ...

4. Η ομιλία της Εκάβης που φτάνει στον τόπο της θυσίας χωρίς ακόμη να γνωρίζει τι έχει συμβεί (στ. 175-178, 182-183) παρουσιάζει αναλογία με την ομιλία της Εκάβης (Hecuba) στην Γ' πράξη της τραγωδίας όπου, όταν ακούει τον θρήνο του Χορού που γνωρίζει για την επικείμενη θυσία, η ίδια αναρωτιέται ποια νέα συμφορά την περιμένει (φ. 20v-21r), καθώς και με τη θρηνητική ομιλία της ίδιας στην Δ' πράξη στο άκουσμα της επικείμενης θυσίας της κόρης της (φ. 30v [δύο στίχοι της ομιλίας αυτής συμπίπτουν με τους στ. 77-78 της ομιλίας του Αγαμέμνονα στο κρητικό ιντερμέδιο]).

Πβ. τους ακόλουθους στίχους από την ομιλία της Hecuba:

M'è forse qualche parte altra di pena
Nascosa sì ch'io non la senta ancora?
Non posso almeno haver questo conforto.
Non posso almen goder di questo vanto
D'esser sì afflitta ch'io non tema peggio.
(φ. 20v-21r)

με τους στ. 175-178 από την ομιλία της Εκάβης μόλις εμφανίζεται στον τόπο της θυσίας:

Πούρι έφταξα η βαριόμοιρη, πούρι τα πρικιαμένα
τα μέλη μου έσωσαν εδώ, να ιδούσι τα καημένα
τα μάτια μου κι' άλλο κακό... Ω μοίρα αντίδική μου
κ' εις πόσα χίλια βάσανα φυλάγεις το κορμί μου!
Πβ. επίσης το ακόλουθο τμήμα ομιλίας της Hecuba:

[...]
Pur dianzi in sì gran turba di figliuoli

Stanca era solo in compartendo baci,
 E tante voci mi chiamavan madre.
Hor questa m'è sopravanzata,
E mi verrà sì crudelmente tolta?
 Mi sarete sì crude, e sì nemiche,
 Che non vogliate meco opporre i petti
A chi verrà per torlami di seno?
 (φ. 30v)

με τους στ. 77-78 από τον μονόλογο του Αγαμέμνονα (βλ. παραπάνω τους στ. 4-5):

Και μια πού τσ' απόμεινε μονάχας θυγατέρα
 από τα τόσα της παιδιά, και τούτη την ημέρα

και τους στ. 182-183 από την αποστροφή της Εκάβης στον Αγαμέμνονα, μετά τη θυσία:

γιάντα την Πολυξένη μου μέσα οχ την αγκαλιά μου
 μού πήρετε την σήμερον;

5. Μία φραστική αντιστοιχία εντοπίζεται ανάμεσα στην αναφώνηση του Χορού στην τελευταία σκηνή του ιντερμεδίου (στ. 188-189) και στην αναφώνηση του Χορού που εκφράζει τη λύπη του για μάνα και θυγατέρα στην Γ' πράξη της τραγωδίας (φ. 21r).

(Coro)
O miserabil madre,
O figliuola infelice,
 Quanto pessima nova
 Con tanto grande istanza ricercate?
 (σ. 21r)

(Χορός)
Ω μάνα κακορίζικη!... κρατείτε τη, μην πέση.
Ώφου και ποια τα μάτια μας από τσι δυο να κλαίσι;
 (στ. 188-189)

Αναμφισβήτητα ο Κρητικός ποιητής βασίστηκε στον Anguillara για τη σύνθεση τριών ομιλιών. Όπως γίνεται όμως φανερό από την ανωτέρω ανάλυση, επηρεάστηκε από ομόθεμες ιταλικές τραγωδίες για τη δραματοποίηση του επεισοδίου, την επιλογή των προσώπων και τη σύνθεση των διαλόγων. Συνέπτυξε έτσι το κείμενο μιας τραγωδίας στην έκταση ενός παρέμβλητου δράματος. Η υπόθεση του ιντερμεδίου επικε-

ντρώνεται σε ένα βασιλικό πρόσωπο, του οποίου εξάιρεται η ηθική συμπεριφορά και η γενναιότητα, αλλά δεν περιλαμβάνει συγκρούσεις του πρωταγωνιστικού προσώπου με το οικογενειακό περιβάλλον, όπως είθισται στο είδος της τραγωδίας. Ο χριστιανικός αναχρονισμός που εντοπίζεται στο ιντερμέδιο συνιστά μάλλον επίδραση του είδους των θρησκευτικών δραμάτων, που άκμασαν ιδίως κατά την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης, και ιδιαίτερα στη Σικελία, με ενθάρρυνση της Καθολικής Εκκλησίας,¹⁴⁸ δραμάτων ψυχωφελών, με παιδευτική αλλά και ψυχ-αγωγική λειτουργία, που βασίζονταν σε μαρτυρολογία και βίους αγίων και έδιναν έμφαση κυρίως στις σκηνές μαρτυρίου:¹⁴⁹ αναφέρω, παραδείγματος χάριν, το θρησκευτικό δράμα *La trionfatrice Christina* του Gasparo Licco,¹⁵⁰ ο οποίος παρουσιάζει το μαρτύριο αγίας (μάλιστα, η θανάτωσή της πραγματοποιείται επί σκηνής), βασιζόμενος όμως –και μιμούμενος, όπως ομολογεί ο ίδιος στο σημείωμά του προς τους αναγνώστες– σε τραγωδίες με αρχαίο θέμα: «Canace, Medea, Sofonisba, Orbecche, & altre tali» (σελ.χ.αρ.). Ο συγγραφέας δραματοποιεί τον γνωστό από τα συναξάρια βίο της αγίας Χριστίνας, της οποίας η ψυχή μετά θάνατον μεταφέρθηκε από αγγέλους στους ουρανούς και στεφανώθηκε με τον στέφανο της δόξης από τον Θεό (στο πέμπτο ιντερμέδιο που κλείνει το δράμα και την παράσταση, φ. 78r-v). Θα μπορούσαμε, εάν αυτό δεν θεωρηθεί υπερβολή, να διαπιστώσουμε και μερικές αναλογίες στη χρήση εκφραστικών μέσων σε ορισμένες σκηνές που απαντούν και στο ιντερμέδιο και στο εν λόγω δράμα: στην 7η σκηνή της Α' πράξης η φυλακισμένη Cristina εμφανίζεται ταλαιπωρημένη και φρουρούμενη ενώπιον της μητέρας της που μόλις την αντικρίζει σε τέτοια κατάσταση πέφτει λιπόθυμη και η Τροφός (Nudrice) Tecla παρακαλεί να την στηρίξουν: «Sostenetela alquanto, / Ministri, se pietà vi punge il cuore.» (15r), προστακτική όμοια με το «κρατείτε τη, μην πέση» του Χορού

148 Βλ. Federico Doglio, *Il teatro tragico italiano*, Πάρμα 1960, σ. lvii κ.ε. (αναφέρεται από τον Marvin T. Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, σ. 289 σημ. 19.

149 Τα μαρτυρολόγια δέχτηκαν με τη σειρά τους την επίδραση των αρχαιοελληνικών μυθιστορημάτων· ως προς τις αναλογίες μεταξύ των ηρώδων των αρχαιοελληνικών μυθιστορημάτων και των γυναικών μαρτύρων, βλ. Kathryn Chew, «The representation of violence in the Greek novels and martyr accounts», στο *The Ancient Novel and Beyond*, επιμ. Stelios Panayotakis, Maaïke Zimmerman, Wytse Keylen, [Mnemosyne, bibliotheca classica Batava. Supplementum, v. 241], Leiden: Brill, 2003, σ. 129-141. – Ας συμπληρωθεί εδώ ότι στοιχεία ιερής αναπαράστασης (sacra rappresentazione) είχε η τραγωδία του Valerio Fuligni *Bragadino* (Πέζαρο 1589), η υπόθεση της οποίας βασιζόταν στο γεγονός της τουρκικής κατάκτησης της Κύπρου (1571): στην επίκληση του χριστιανικού Θεού προσφεύγουν για βοήθεια Βενετοί και Έλληνες, πράγμα που τονίζει τη βαρβαρότητα των άπιστων Τούρκων. Βλ. Marvin T. Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, σ. 220-222. Αντίθετα, στο παρόν ιντερμέδιο φαίνεται να αντιστρέφονται οι όροι, καθώς οι Έλληνες –μάλλον οι αρχαίοι Έλληνες, δηλ. ειδωλολάτρες– εκπροσωπούν το Κακό.

150 *La trionfatrice Christina. Dell' Ill. & Molto Rever. Sig. Gasparo Licco Canonico Palermitano*, In Verona, Per Pietro Diserolo, 1597 / In Seravalle di Vinetia, Per Marco Claseri, 1605. Παραστάθηκε πρώτη φορά στο Παλέρμο («Coliseo», 25 Ιουλίου 1583) παρουσία του αντιβασιλέα της Σικελίας Marc' Antonio Colonna, και της Felice Colonna Orsina. Παίχτηκε δεύτερη φορά στη Βερόνα (Chiesa di Sant' Eufemia, 1η Φεβρουαρίου 1589) από ηθοποιούς της Ακαδημίας των Costanti. Το είδος του θρησκευτικού δράματος ήκμασε κυρίως στο βασίλειο της Νεαπόλεως.

στον στ. 187 του ιντερμεδίου.¹⁵¹ Η Cristina απευθυνόμενη στον φρουρό Cecilio επιμένει στην καλύτερη ζωή που περιμένει την ψυχή της, («io già non curo, / Che si doglia; pur che nell'alto Cielo / Affliggendosi il corpo, goda l'alma») (15v) ενώ στη μητέρα της, («[...] ch'io son contenta / Patir qua unque duol; pur che'l mio Christo / Segua con gli altri in Ciel dopò la morte.») (16r) που θυμίζει τη φράση του Κάλχα «στον ουρανό, κάτεχε, θα περάσης» στον στ. 136 του ιντερμεδίου. Η φράση της Χριστίνας ότι ο πατέρας της που έχει διατάξει τον βασανισμό της «*Satiisi al fin di quello stesso sangue, / Che cotanto pregiò;*» παραπέμπει στον στ. 52 του ιντερμεδίου, («και του κυρού μου την ψυχή μ' αίμα της να χορτάσω»).

Λίγο νωρίτερα, ο πρώτος διασκευαστής του τασσιανού έπους, ο Giovanni Villifranchi, στο δράμα που έγραψε με θέμα τη φυγή της Erminia από το μουσουλμανικό στρατόπεδο, με τίτλο *La fuga d'Erminia* (Βενετία 1600)¹⁵² παρουσιάζει τον Poliferno μαζί με τον αδελφό του τον Alcandro να αντικρίζουν την Erminia με την πανοπλία της Clorinda· συμπεραίνοντας εσφαλμένα ότι πρόκειται για την τελευταία, η οποία είχε σκοτώσει τον πατέρα τους τον Ardelio, ο Poliferno είναι έτοιμος να πάρει εκδίκηση για τον φόνο του πατέρα του και λέει στην Erminia που υποκύπτει στη μοίρα της/παραδίδεται: («E d'io ti seguio, e spegnerò la sete / Nel sangue vendicator del Padre») (φ. 32v), ό,τι ακριβώς λέει ο Πύρρος στο κρητικό ιντερμέδιο.

Χριστιανικά θέματα ή νύξη στην αγνότητα που οδηγεί στην επόμενη ζωή απαντούν τον 17ο αιώνα σε ιντερμέδια και μουσικά δράματα τα οποία πλέον εκτός από μυθολογικά και ποιμενικά θέματα αξιοποιούν και θέματα χριστιανικά αλλά και θέματα τραγωδιών όπως η άνοδος και η πτώση βασιλικών προσώπων.¹⁵³ Το θρησκευτικό δράμα του Licco περιέχει επίσης πέντε ιντερμέδια τα οποία περιλαμβάνουν τραγούδι και οργανική μουσική. Και το στοιχείο που εξαιρείται είναι κυρίως η ηθική συμπεριφορά της εκάστοτε ηρωίδας. Για παράδειγμα, στα ιντερμέδια που έγραψε ο Bartolommeo Tortoletti με θέμα την γνωστή από τον Tasso ιστορία της μουσουλμάνας περιγκίπισσας Erminia και με τίτλο *Intramezzi d'Erminia* (α' έκδ., Βερόνα 1612), η ηρωίδα επιδεικνύει ανάλογη στάση όταν πέφτει στα χέρια Αιγύπτιων ληστών: μιλώντας στον ληστή που την κρατά αιχμάλωτη και την ενημερώνει –αποκαλώντας την «sorella», όπως αντίστοιχα στο ιντερμέδιο ο Πύρρος αποκαλεί την Πολυξένη «αδελφή»– ότι θα τη μεταφέρουν στον στρατηγό (Capitan) της Γάζας, εκείνη, σκεπτόμενη την επόμενη ζωή στον

151 Αναφέρω εδώ και μια παράλληλη σκηνή που απαντά στην τραγωδία του Ludovico Aleardi *Amida tiranno* (Βιτσέντσα 1611): στην είδηση της καταδίκης σε θάνατο του γιου της, του βασιλιά της Τυνησίας Muleasse, ο οποίος την αποχαιρετά, η βασίλισσα είναι έτοιμη κι εκείνη να πεθάνει. Η Alinda ακούγοντας και βλέποντάς την να θρηνεί, λέει στον Στρατιώτη (Soldato) και στον Χορό που βρίσκονται στη σκηνή: «Sostenetela, ohimè, ch'ella non cada!» (σ. 81), ακριβώς ό,τι λέει ο Χορός στον στ. 187 του ιντερμεδίου.

152 *La fuga d'Erminia del Signor Torquato Tasso Ridotta in Favola Scenica Da Giovanni Villifranchi Volterrano. Al Molto Illustre Sig. Paolo Maffei*, In Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti Senese, MDC. Η αφιέρωση στον Maffei φέρει τοποχρονολογία «Volterra, 10 Νοεμβρίου 1599». (Στην *Gerusalemme liberata* το επεισόδιο αναφέρεται στη στροφή 35 του 3ου άσματος).

153 Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 41-42.

ουρανό, τον παρακαλεί: «Guidami à lui, / Ch'il farò rimaner capace, e pago. / E se tu credi esser giustitia in Cielo, / Serbami per pietate / La pudicitia, e'l mio virgineo fiore» (σ. 277).

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Βάσει των στοιχείων αυτών θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε τη συγγραφή του ιντερμεδίου με βεβαιότητα μετά το 1566, έτος έκδοσης της πρώτης χρονολογικά τραγωδίας που εξετάσαμε, και με επιφύλαξη μετά το 1597, έτος έκδοσης της εν λόγω ιερής αναπαράστασης: εποχή κατά την οποία πυκνώνουν οι παραστάσεις και οι εκδόσεις έργων με θρησκευτικά θέματα, με έμφαση στις σκηνές μαρτυρίου –σκηές οικείες στους δραματικούς συγγραφείς και από τις ζωγραφικές αναπαραστάσεις τους στις νωπογραφίες των εκκλησιών– υπό την επίδραση και του εσχολογικού κλίματος που επικράτησε από την περίοδο της Μεταρρύθμισης και ύστερα.

Ο δραματουργός βασίστηκε και στην ιταλική εκδοχή της οβιδιανής αφήγησης και σε δύο ομόθεμα θεατρικά έργα που αμφότερα βασίζονται στις *Τρωάδες* του Σενέκα, και κυκλοφόρησαν από τυπογραφεία της Βενετίας.¹⁵⁴ συνενώνει σε ένα πρόσωπο μια

154 Και αντίτυπά τους μπορεί να θεωρηθεί σχεδόν βέβαιο ότι είχαν φθάσει έως την Κρήτη. Εξάλλου, στα διακεκριμένα μέλη της Ακαδημίας των Stravaganti συγκαταλέγονταν Βενετοί συγγραφείς οι οποίοι θα γνώριζαν τη σχετική βιβλιοπαράγωγή: οι ποιητές Nicolò Crasso (1586-1656), από το 1606, και Giovanni Aquila ή dall'Aquila, ο οποίος βρέθηκε στην Κρήτη, από το 1582 και ως μετά το 1597· στο διάστημα της υπηρεσίας του στο νησί, αλληλογραφούσε με τον Celio Magno, γραμματέα του Συμβουλίου των Δέκα και της Συγκλήτου της Γαληνοτάτης, στον οποίο είχε αφιερώσει ποίημα ο Giambattista Marino (το οποίο περιλαμβάνεται στη συλλογή του *Rime*). Για τους ως άνω Βενετούς ποιητές και τη σύνδεσή τους με την Ακαδημία του Χάνδακα, βλ. Παναγιωτάκης, «Ιταλικές Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα», σ. 48-49 και «Νέες ειδήσεις για το Κρητικό Θέατρο», πρώτη δημοσίευση στον τόμο *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, σ. 152-154· επίσης του ίδιου, «Νέα στοιχεία για την Ακαδημία των Stravaganti», στον τόμο *Κρητική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, επιμ. Στ. Κακλαμάνης – Γ. Κ. Μαυρομάτης, Αθήνα: Στιγμή, 2002, σ. 112-113· Στ. Κακλαμάνης, «Ειδήσεις για την πνευματική ζωή στον Χάνδακα από το 16ο βιβλίο της “Istoria Candiana” του Ανδρέα Κορνάρου», σ. 149-151. Προσθέτω εδώ μία ακόμη πληροφορία σχετικά με την παρουσία Βενετού ανθρώπου του θεάτρου στην Κρήτη, κατά τον 17ο αιώνα: για τον Orazio dal Monte γνωρίζαμε μέχρι σήμερα ότι βρισκόταν στην Κρήτη κατά την περίοδο 1613-1616 ως διοικητής του πεζικού και ότι σχετίστηκε με τον κύκλο των μελών της Ακαδημίας των Stravaganti (Παναγιωτάκης, «Νέα στοιχεία για την Ακαδημία των Stravaganti», στον τόμο *Κρητική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, σ. 113· Cristiano Luciani, *Manierismo cretese. Ricerche su Andrea e Vincenzo Cornaro*, Nuova Critica, 2005, σ. 17-21· Κακλαμάνης, «Ειδήσεις για την πνευματική ζωή στον Χάνδακα από το 16ο βιβλίο της “Istoria Candiana” του Ανδρέα Κορνάρου», σ. 123). Ο Dal Monte, ωστόσο, υπήρξε επίσης σημαντική προσωπικότητα της θεατρικής ζωής στην Ιταλία, και κυρίως της Βενετίας, όπου έδρασε ως ιμπρεσάριος. Η ιδιότητά του αυτή συνάγεται από μία σωζόμενη επιστολή του που έγραψε στη Βενετία στις 18 Ιανουαρίου 1614 [βενετικό έτος 1613], προτού μεταβεί στην Κρήτη προκειμένου να αναλάβει καθήκοντα «governatore», όπως γράφει ο ίδιος (η επιστολή, από όσο γνωρίζω, δεν έχει προσεχθεί από τους μελετητές): με την επιστολή εκείνη απευθυνόταν στον Cosimo Baroncelli, ο οποίος ανήκε στην υπηρεσία του θεατρόφιλου και θεατρικού συγγραφέα Don Giovanni dei Medici (1567-1621), γιου του Κόζιμο Α΄ των Μεδίκων της Φλωρεντίας, στρατιωτικού, πολιτικού και διπλωμάτη, αξιωματούχου στην υπηρεσία της Γαληνοτάτης τα έτη 1610, 1616-17, αποδέκτη επίσης εγκωμιαστικού ποιήματος από τον G. B. Marino. Ο

μυθική ηρωίδα με μία χριστιανή, η οποία προτείνεται ως πρότυπο ενάρετης συμπεριφοράς, παρότι, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η συμπεριφορά αυτή χαρακτηρίζει πρόσωπο που ανήκει στις τάξεις του εχθρού. Επιπλέον, στην έμφαση που δίνεται στην καλύτερη ζωή που περιμένει την ηρωίδα, διαφάνεται η προσπάθεια του ποιητή να μην υπερβεί τον ψυχαγωγικό χαρακτήρα του παρέμβλητου θεάματος και να μην προκαλέσει τους θεατές με την αναπαράσταση θανάτωσης νεαρής κόρης στη σκηνή. Η ηρωική στάση της δικαιώνεται και ανταμείβεται, και η ίδια παρουσιάζεται σαν χριστιανή μάρτυρα.

Η παράσταση του ιντερμεδίου με την κωμωδία *Κατσούρμπος*, όπως υποδεικνύεται στο χειρόγραφο Βεργωτή, ευνοούσε τη σύνδεση του ονόματος της ηρωίδας-προτύπου αρετής με τη συνονόματη «ρουφιάννα» Πουλισένα της κωμωδίας. Αν πράγματι παιζόταν στο διάλειμμα ανάμεσα στην τέταρτη και πέμπτη πράξη της κωμωδίας, αμέσως μετά τις αναφορές για το πέραςμα της Πολυξένης από την επίγεια κόλαση σε μια καλύτερη ζωή, δικαίωση της ηθικής στάσης της και της καρτερίας με την οποία αντιμετώπισε την άδικη μοίρα της, οι θεατές θα παρακολουθούσαν τον γερο-Αρμένη να λαχταρά τη συνεύρεση με τη νεαρή Κασσάνδρα για να 'μπει στον δικό του τον Παράδεισο...¹⁵⁵ Ενώ σε ενδεχόμενη παράσταση της *Πανώριας*, οι θεατές θα είχαν ακούσει στην τέταρτη και τελευταία σκηνή της Δ' πράξης τον Πρεσβύτε (που ίσως έφερε το ίδιο ένδυμα με τον Κάλχα) να διαπιστώνει πως η ασέβεια και η εγκατάλειψη του ενάρετου βίου από τους βοσκούς έχει ως συνέπεια την τιμωρία τους από τη θεά Αφροδίτη (στ. 197-206) – είναι όμως η θεά αυτή που με τη γνωστή της υπόσχεση στον Πάρη οδήγησε στο ξέσπασμα του Τρωικού πολέμου, θύμα του οποίου είναι η Πολυξένη· νύξη στον πόλεμο αυτό κάνει ο Έρωτας στην πρώτη σκηνή της Ε' πράξης που θα ακολουθούσε μετά το ιντερμέδιο («Συναφορμάς μου σκοτωμοί, πολέμοι και θάνατοι / δηγούνται πως η θάλασσα κι η γης είναι γεμάτη», στ. 7-8).

Dal Monte ενεργούσε ως εκπρόσωπος του Lorenzo Giustiniani, ιδιοκτήτη του νεοϊδρυθέντος τότε θεάτρου του San Moisè, ο οποίος επιζητούσε να κλείσει συμφωνία με τον Giovanni dei Medici για τη συνεργασία του θεάτρου του με τους *Confidenti* – επαγγελματικό θίασο της *Commedia dell'arte* που είχε τεθεί υπό την προστασία του Giovanni dei Medici από το 1613 ως το 1621 – για τη θεατρική σεζόν 1614-15. Βλ. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Τορίνο: Einaudi, 1993, σ. 89-90 και 332. Το αν ο Dal Monte είχε επιδιώξει κατά την τριετή υπηρεσία του στην Κρήτη να προγραμματίσει επίσκεψη επαγγελματικού θιάσου στο νησί ή αν είχε αναλάβει ο ίδιος διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων είναι θέμα περαιτέρω αρχειακής έρευνας.

155 «(Αρμένης) Μα γιάντα αργώ και δε χτυπώ κιανείς τως να προβάλλη. / ν' ανοίξη την Παράδεισο και μέσα να με βάλη; / (Αρμένισσα) Δε θέλεις έμπει, κάτεχε, μ' αντίς του Παραδείσου / κόλαση πλήσια ογιά σέ θέλει έχει το κορμί σου» (Ε' πράξη, 1η σκηνή, στ. 17-20).

2.5. ΠΟΛΙΤΑΡΧΟΣ ΚΑΙ ΝΕΡΙΝΑ

Η υπόθεση του ιντερμεδίου

Ο Πολίταρχος μαζί με τρεις στρατιώτες του αναζητούν στο δάσος την αγαπημένη του βασιλοπούλα Νερίνα. Απελπισμένος που δεν την έχει βρει ακόμη, σκέφτεται να βάλει τέλος στη ζωή του. Οι πιστοί ακόλουθοί του όμως τον εμψυχώνουν λέγοντάς του ότι μπορεί να μάθουν κάποια πληροφορία από τους ανθρώπους που κατοικούν στο δάσος. Καθώς φεύγουν όλοι μαζί, αντιλαμβάνεται την παρουσία τους η Νερίνα που φοβάται μήπως πρόκειται για στρατιώτες που τους έστειλε ο πατέρας της για να τη σκοτώσουν. Η ίδια έχει φτάσει στο δάσος προσπαθώντας να κρυφτεί για να αποφύγει τον γάμο με έναν βοσκό· αποφασίζει να ρωτήσει τους στρατηγούς για τον Πολίταρχο χωρίς να φοβάται, μιας και με τη βοσκική ενδυμασία που φορεί και με βοσκική μιλιτιά δεν θα την αναγνωρίσουν. Επιστρέφει ο Πολίταρχος και οι στρατιώτες· συναντούν τη Νερίνα και ο Πολίταρχος τη ρωτά αν γνωρίζει κάτι για την αγαπημένη του βασιλοπούλα. Η Νερίνα τον αναγνωρίζει κι εκείνος μένει έκπληκτος με την αλλαγή της όψης. Του διηγείται πώς βρέθηκε ανάμεσα στους βοσκούς κυνηγημένη από τον πατέρα της –δεν αναφέρει όμως τον λόγο για τον οποίο ο πατέρας της θέλει να τη θανατώσει– και πώς ένας από τους βοσκούς σκόπευε τη μέρα εκείνη να την παντρεύει με τον γιο του· γι' αυτό κι εκείνη είχε διαφύγει στο δάσος για να γλυτώσει. Παρακαλεί τον Πολίταρχο να φύγουν αμέσως γιατί φοβάται μήπως τους επιτεθούν οι βοσκοί. Τη στιγμή εκείνη παρουσιάζεται με τρεις συντρόφους του ο βοσκός που πρόκειται να παντρευτεί τη Νερίνα, και απαιτεί να την πάρει πίσω με τη βία. Ο Πολίταρχος αρνείται και έτσι καταλήγουν να πολεμήσουν μεταξύ τους για χάρη της βασιλοπούλας. Φυσικά οι τέσσερις στρατηγοί κατορθώνουν τους βοσκούς. Το ζευγάρι μαζί με τους στρατιώτες θα κατευθυνθεί προς το λιμάνι όπου τους περιμένει το πλοίο τους για να φύγουν.¹⁵⁶

Πηγές

Μέχρι σήμερα ως πιθανή πηγή έμπνευσης του ιντερμεδίου αυτού έχουν υποδειχθεί δύο επεισόδια της *Gerusalemme liberata* του Tasso, τα οποία περιέχουν ορισμένες μόνο παράλληλες καταστάσεις με το ιντερμέδιο, ενώ δεν έχουν καμία ομοιότητα ως προς το λεκτικό ή την όλη υπόθεση της ιστορίας του Πολίταρχου και της Νερίνας. Κατά την έρευνά μου στην ιταλική θεατρική παραγωγή του 16ου και του 17ου αιώνα δεν εντόπισα ακριβές πρότυπο για το ιντερμέδιο αυτό, ωστόσο εντόπισα κείμενα τα οποία φαίνεται να συνδέονται στενά με τον τρόπο που οργάνωσε ο Κρητικός ποιητής την πλοκή της ιστορίας του και μας βοηθούν να σχηματίσουμε μια σαφέστερη εικόνα των επιδρά-

¹⁵⁶ Εσφαλμένη είναι η περιγραφή της τελευταίας σκηνής του ιντερμεδίου στο Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 202.

σεων που δέχτηκε στη συγγραφή του από τη λογοτεχνία και το θέατρο της Ιταλίας. Η υπόθεση του ιντερμεδίου και οι λεπτομέρειες της πλοκής του δείχνουν δηλαδή ότι το υλικό του ποιητή δεν προέρχεται αποκλειστικά από μία πηγή.

Καταρχήν το ιντερμέδιο δομείται κατά το πρότυπο των ιστοριών που είναι γνωστές από τα αρχαιοελληνικά μυθιστορήματα, παρουσιάζοντας και αυτό τον χωρισμό και την επανένωση ενός ζευγαριού μετά από περιπέτειες. Ακόμη και το όνομα του πρωταγωνιστή είναι επηρεασμένο από τα πλαστά σύνθετα ονόματα των μυθιστορηματικών ηρώων. Είναι όμως συνάμα προφανές ότι ο Κρητικός ποιητής έπλασε μια ιστορία που θα έδινε ακριβώς την αφορμή για την παρουσίαση μιας θεαματικής μορέσκας. Έτσι οι πιθανές πηγές ανήκουν αφενός στην κατηγορία των λογοτεχνικών και θεατρικών έργων που περιέχουν μυθιστορηματικά στοιχεία και αφετέρου στα θεάματα μορέσκας, το πολύ αγαπητό είδος ψυχαγωγικού θεάματος της ιταλικής θεατρικής σκηνής από τα μέσα του 16ου αιώνα και ύστερα. Ο Κρητικός ποιητής δεν είχε ένα συγκεκριμένο ξένο πρότυπο το οποίο μετέφερε στη γλώσσα του, αλλά είχε στη διάθεσή του ποικίλες πηγές/αναγνώσματα, από όπου άντλησε διάφορα στοιχεία και λεπτομέρειες τα οποία έπειτα συνέθεσε φτιάχνοντας ένα εντελώς πρωτότυπο κείμενο.

Ως κύρια στοιχεία της πλοκής του ιντερμεδίου θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τα ακόλουθα:

- α. τη φυγή της ηρώιδας (βασιλικής καταγωγής) από την πατρική εστία υπό την απειλή θανάτωσής της από τον ίδιο της τον πατέρα·
- β. την καταφυγή της σε δάσος, την ένδυσή της με βοσκική αμφίεση.¹⁵⁷
- γ. την εμφάνιση του απειλητικού βοσκού-απαγωγέα·
- δ. τη διάσωσή της από τον αγαπημένο της, μετά από σύγκρουσή του με τους απαγωγείς.

Η σύγκριση των στοιχείων αυτών με αντίστοιχα στοιχεία που απαντούν σε ορισμένα λογοτεχνικά και ιταλικά θεατρικά έργα θα επιτρέψει να διαφανεί η ποικιλία των κειμένων που είχε στη διάθεσή του ο Κρητικός ποιητής.

Συγκριτική εξέταση του ιντερμεδίου «Πολίταρχος και Νερίνα» με τις πιθανές πηγές του

Τα κείμενα που θα εξεταστούν εδώ είναι τα ακόλουθα: α) επεισόδια του *Orlando furioso* του Ariosto, β) τα επεισόδια της *Gerusalemme liberata* που έχουν ήδη επισημανθεί από

157 Σημειώνω επίσης εδώ ότι η Νερίνα λέει πως θα μιλήσει στους άγνωστους άνδρες (Πολίταρχο και στρατιώτες) που βρίσκονται στο δάσος με «γλώσσα βοσκική» (στ. 25), και μπορούμε να εικάσουμε πως επρόκειτο για «σκηνοθετικό εύρημα» με σκοπό να προκαλέσει γέλιο: ο A. D'Ancona (*Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 159) αναφέρει την πληροφορία ότι σε μια παράσταση εμφανιζόταν ένας «contadino che parla rusticano», ώστε με αυτόν τον τρόπο να διασκεδάσει την πλήξη που θα προκαλούσε στο κοινό το βαρετό έργο που παρακολουθούσε.

τους μελετητές, και αφορούν τις ηρωίδες Armida και Erminia, καθώς και δύο θεατρικές διασκευές του τασσιανού επεισοδίου της Erminia που χρονολογούνται στον 17ο αιώνα, γ) ποιμενικά δράματα που χρονολογούνται στα τέλη του 16ου αιώνα και δ) ιντερμέδια με θέμα ποιμενικό και παρουσίαση μορέσκας που ανήκουν επίσης στον 17ο αιώνα.

Ας ξεκινήσουμε με το πρώτο χρονολογικά έργο, τον *Orlando furioso* του Ariosto. Ως γνωστόν, το έπος αυτό, όπως και το μεταγενέστερο έπος του Tasso, περιλαμβάνει ορισμένες ιστορίες που συνδέονται χαλαρά με την κύρια αφήγηση. Σε τρεις από αυτές εντοπίζονται γνωρίσματα κοινά με αυτά του κρητικού ιντερμεδίου· πρόκειται για ένα επεισόδιο που αφορά την ηρωίδα Angelica, ένα στο οποίο πρωταγωνιστεί η Σαρακηνή πριγκίπισσα Isabella –επεισόδιο με το οποίο έχει τις μεγαλύτερες ομοιότητες η υπόθεση του κρητικού ιντερμεδίου– και ένα τρίτο που αναφέρεται στην αιχμαλωσία βασίλισσας.

1. Η πρώτη ιστορία, που αναπτύσσεται σε τέσσερα άσματα του έπους (8.61-67, 10.92-111, 11.11, 3-8, 19.17), είναι μία από εκείνες που ο Ariosto εμπνεύστηκε από τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις*.¹⁵⁸ Τα στοιχεία που συμπίπτουν με αυτά του κρητικού ιντερμεδίου είναι η φυγή της ηρωίδας από τη χώρα της, η περιπλάνησή της που εγκυμονεί κινδύνους για τη ζωή της, και η εύρεση καταφυγίου σ' ένα δάσος κοντά σε έναν βοσκό: Ηρωίδα της ιστορίας είναι η Angelica, η πανέμνοστη κόρη του μεγάλου χάνου των Catai, η οποία διαμαρτύρεται στην Τύχη που στάθηκε εχθρική απέναντί της και αφηγείται τους λόγους που την οδήγησαν σε τόσο μεγάλα δεινά: αφού διώχτηκε από τον πατρικό θρόνο περιπλανιέται αδιάκοπα· ως επακόλουθο, φυσικό είναι όλοι να θεωρούν πως έχει χάσει πια την παρθενία της, παρότι αυτό δεν αληθεύει. Κι αν η Τύχη επιτρέψει να κατασπαραχθεί από άγριο θηρίο, θ' ανακουφιστεί από τα βάσανά της: «non recuso che mandi alcuna fera / che mi divori, e non mi tenga in strazi.» (*Orlando furioso* 8.43,3-4), που θυμίζει τα λόγια της Νερίνας, η οποία σκέφτεται έναν παρόμοιο τρόπο για να απαλλαγεί από τον επικείμενο ανεπιθύμητο γάμο: «κι είχα στο νου μου να χωστώ στα σπήλια κ' εις τα δάση, / ώστε να βγούσι τα θεριά τ' άγρια να με φάσι.» (στ. 63-64).¹⁵⁹

Αργότερα στο έπος, μετά τη διάσωσή της από τον Ruggiero, εκείνη τού παίρνει το δαχτυλίδι και τρέπεται σε φυγή. Βρίσκει καταφύγιο σ' έναν γέρο βοσκό· εκεί ντύνεται με βοσκικά ρούχα που δεν κρύβουν όμως την ομορφιά και την ευγενική καταγωγή της: «in certi drappi rozzi aviluppossi, / dissimil troppo ai portamenti gai, / che verdi, gialli, persi, azzurri e rossi / ebbe, e di quante fogge furon mai. / Non le può tor però tanto umil gonna, / che bella non rassembri e nobile donna.» (*Orlando furioso* 11.11,3-8).¹⁶⁰ Και στο κρητικό ιντερμέδιο όμως ο Στρατηγός αποκαλεί τη

158 Η διάσωση της Angelica από τον Ruggiero στον *Orlando furioso* 8.61-67 και 10.92-111, που βασίζεται στον μύθο του Περσέας και της Ανδρομέδας. Βλ. σχετικά και κεφ. 2.7.

159 Καταφύγιο σε σπηλιά βρίσκει και η Θίσβη στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου και η ηρωίδα Pasithea στην ομότιτλη ποιμενική κωμωδία του G. Visconti, βλ. κεφ. 2.6.

160 Με βοσκικά ρούχα εμφανίζεται και όταν θεραπεύει τον τραυματισμένο Medoro: «Gli sopravvenne a caso una donzella, / avolta in pastorale et umil veste, / ma di real presenza e in viso bella, / d'alte maniere

Νερίνα «λυγερή» και «ευγενικώτατη» (στ. 31, 33), ενώ ο Πολίταρχος αναφέρεται στην άσχημη αμφίεσή της (στ. 54).

2. Η περιπετειώδης ιστορία της Σαρακηνής πριγκίπισσας Isabella, που εξιστορεί ο Ariosto στο 12ο και το 23ο άσμα, παρουσιάζει έντονες αναλογίες με την ιστορία της Νερίνας και του Πολίταρχου: χωρισμό του ερωτευμένου ζεύγους, φυγή της ηρωίδας λόγω εχθρικής στάσης του πατέρα της, απαγωγή της από βάρβαρους και αιχμαλωσία της σε δάσος, και τελικά αναγνώρισή της από τον αγαπημένο της και επανένωση του ζεύγους μετά την εξόντωση των απαγωγέων. Η εξιστόρηση αρχίζει από το σημείο που ο Orlando, αναζητώντας την Angelica, μπαίνει στη σπηλιά ενός δάσους όπου αντικρίζει την όμορφη Isabella, φυλακισμένη εκεί από ληστές, να κλαίει καθισμένη δίπλα σε μια γριά. Η πριγκίπισσα αφηγείται στον Orlando πώς ερωτεύτηκε ένα χριστιανό βασιλόπουλο (γιο του βασιλιά της Σκωτίας), τον Zerbino, βλέποντάς τον να αγωνίζεται σε γκιόστρες που είχε διοργανώσει ο πατέρας της· επειδή όμως ο τελευταίος της είχε απαγορεύσει τον γάμο με χριστιανό, εγκατέλειψε –τώρα δυστυχής και πονεμένη– μια μέρα το σπίτι της για να βρει τον αγαπημένο της. Στη διάρκεια του πολύπαθου θαλασσινού ταξιδιού την απήγαγαν οι βάρβαροι άντρες που την κρατούν τώρα κλεισμένη στη σπηλιά. Ο Orlando κατορθώνει να εξοντώσει τους ληστές (τους κρέμασε στα δέντρα βορά σε αρπακτικά πτηνά) και να ελευθερώσει την πριγκίπισσα. Εκείνη του ζητά να την πάρει μαζί του. Στο δρόμο τους συναντούν τον Zerbino να σύρεται σιδηροδέσμιος, κατηγορούμενος άδικα για φόνο που δεν διέπραξε. Ο Orlando σκοτώνει τους δημίους του Zerbino, ο οποίος αναγνωρίζει στο πρόσωπο της κοπέλας την αγαπημένη του βασιλοπούλα και ελεύθερος πια ενώνεται ξανά μαζί της.
3. Η τρίτη ιστορία περιέχει ένα μόνο κοινό στοιχείο με την υπόθεση του κρητικού ιντερμεδίου, τον τύπο του απειλητικού βοσκού: στο 17ο άσμα του έπους (17.29-65) εξιστορείται η αιχμαλωσία της Lucina, της γυναίκας του βασιλιά Δαμασκού και Συρίας Norandino, από τον ανθρωποφάγο βοσκό Orco· ο βασιλιάς κατόρθωσε να τη σώσει, βάζοντας πάνω του λίπος και προβιές ζώων και μπαίνοντας στη σπηλιά του τυφλού Orco κρυμμένος μέσα στο κοπάδι του βοσκού.¹⁶¹

Στα δύο επεισόδια της *Gerusalemme liberata* που έχουν ήδη προταθεί από τους Pecoraro και Bancroft-Marcus ως ενδεχόμενες πηγές εντοπίζονται ορισμένα επίσης κοινά μοτίβα με το ιντερμέδιο: η φυγή της ηρωίδας της οποίας απειλείται ο θρόνος και η προσπάθειά της να αποφύγει έναν ανεπιθύμητο γάμο στο πρώτο, και η κατα-

e accertamente oneste. / Tanto è ch'io non ne dissi più novella, / ch'a pena riconoscer la dovreste: / questa, se non sapete, Angelica era, / del gran Can del Catai la figlia altiera.» (*Orlando furioso* 19.17). [Αφού περιποιήθηκε τις πληγές του, τον ερωτεύτηκε, και προτού πάρουν τον δρόμο για τον γενέθλιο τόπο της Angelica, φιλοξενήθηκαν για λίγο καιρό από ένα ζευγάρι βοσκών.]

161 Η ιστορία αυτή βασίζεται στο επεισόδιο του Οδυσσέα στη σπηλιά του Κύκλωπα (*Οδύσσεια* ι 413κ.ε.). (Βλ. για το επεισόδιο αυτό του αριόστειου έπους επίσης στο κεφ. 2.6).

δίωξη και το απειλητικό δάσος όπου καταφεύγει η ηρωίδα στο δεύτερο επεισόδιο. Ειδικότερα:

1. Στο 4ο άσμα του έπους εξιστορείται η ακόλουθη ιστορία: η Armida, ακολουθώντας τη συμβουλή του μάγου Idraote να βλάψει το στρατόπεδο των σταυροφόρων με τα κάλλη και τις μαγικές της ικανότητες, βρίσκεται στο χριστιανικό στρατόπεδο και προσπαθεί να σαγηνεύσει πρώτο από όλους τον Goffredo. Υποκρινόμενη ότι είναι φυγής από το βασίλειό της και ζητώντας τη βοήθειά του να επανακτήσει τον θρόνο της, του αφηγείται τη θλιβερή τάχα ιστορία της: μετά τον θάνατο και των δυο γονιών της βρισκόταν υπό την κηδεμονία του αδελφού του πατέρα της (όπως το είχε ο ίδιος ο πατέρας της φροντίσει, προτού πεθάνει). Εκείνος όμως την προόριζε για γυναίκα του δύσμορφου γιου του, γι' αυτό η Armida που αρνιόταν αυτόν τον γάμο έφυγε από τον τόπο της. Τώρα ζητά από τον Goffredo να την προστατέψει από τους ακόλουθους του πατριού της που την αναζητούν για να τη σκοτώσουν με το να της παραχωρήσει δέκα πολεμιστές για να καταδιώξουν τον σφετεριστή του θρόνου θείο της.¹⁶²
2. Στο 7ο άσμα εξιστορείται το επεισόδιο της αναζήτησης καταφύγιου στο δάσος και οι περιπέτειες ανάμεσα στους βοσκούς, μιας άλλης γυναικείας μορφής του τασσιανού έπους: της μουσουλμάνας περιγίπισσας Erminia. Η Erminia, μαθαίνοντας ότι ο χριστιανός Tancredi, με τον οποίο είναι ερωτευμένη, έχει τραυματιστεί, μπαίνει στο χριστιανικό στρατόπεδο φορώντας την πανοπλία της Clorinda. Καταδιωκόμενη από τους σταυροφόρους που την αντιλαμβάνονται (και νομίζουν πως είναι η Clorinda) και από τον Tancredi (που θέλει να εξακριβώσει την ταυτότητα της μυστηριώδους γυναίκας) φτάνει κουρασμένη και τρομαγμένη σ' ένα δάσος. Εκεί φιλοξενείται από έναν βοσκό, ο οποίος της αφηγείται πώς από υπηρέτης στην αυλή του βασιλιά της Μέμφιδας προτίμησε τη ζωή στην ύπαιθρο, και την δέχεται με αγάπη πατρική· η Erminia βγάζει την πανοπλία της, ντύνεται με βοσκική ενδυμασία και αποφασίζει να ζήσει την απλή ζωή των ποιμένων, προσπαθώντας να ξεχάσει τα βάσανά της.¹⁶³ Αλλά και η ζωή στο δάσος κάθε άλλο παρά ιδανική αποδεικνύεται για την ηρωίδα· και εκεί, ελλοχεύει ο κίνδυνος. Όπως θα διηγηθεί αργότερα στον Vafirino, η περιγίπισσα απάγεται από ληστές.

Το επεισόδιο αυτό, που παραμένει αφήγηση στον Tasso, δραματοποιείται σε μία από τις πρώτες θεατρικές διασκευές του έπους, στην πεντάπρακτη διασκευή του Bartolommeo Tortoletti *Intramezzi d'Erminia* (Βερόνα 1612/β' έκδ. Βενετία 1629).¹⁶⁴ Ο

162 *Gerusalemme liberata*, 4.39-64 (ιδίως 43-51) και 70-73 (ιδίως 73).

163 *Gerusalemme liberata*, 7.1-22 (ιδίως 17-18).

164 Η ιστορία της Erminia στην *Gerusalemme liberata* χωρίζεται σε πέντε μέρη, σε διαφορετικό περιβάλλον το καθένα: α. η απόφαση της ηρωίδας να εγκαταλείψει την Ιερουσαλήμ για να περιποιηθεί τον τραυματισμένο Tancredi (6.64 κ.ε.), β. οι περιπέτειές της έξω από το χριστιανικό στρατόπεδο (6.97 κ.ε.), γ. η συνάντησή της με τους βοσκούς (7.1 κ.ε.), δ. η συνάντησή της με τον Vafirino στο αιγυπτιακό στρατόπεδο (19.77 κ.ε.), ε. η παροχή βοήθειας στον Tancredi (19.102 κ.ε.).

συγγραφέας εισάγει δύο νέες σκηνές με τους βοσκούς: στην πρώτη –που περιλαμβάνεται στο δεύτερο ιντερμέδιο με τίτλο «Erminia pastorella» και αναπτύσσει την αφηγηματική σκηνή του Tasso που αναφέρεται παραπάνω– η Erminia αναζητεί προστασία στη σύζυγο του γηραιού βοσκού: αναπολεί την προηγούμενη ευτυχία της και παραπονιέται πώς για χάρη του έρωτά της έπεσε στη δυστυχία:

«Misera Erminia, à qual fortuna, à quale / Stato di vita ti hà guidato al fine / La tua folle speranza, e'l vano disio. / Perche tanto credesti / à quel fallace lusinghier d'Amore, / Ne pensasti al tenor del tuo destino? / [...] / Ahi, dove sei condotta? / Per soggiorni reali, onde fuggisti / Per tetti, e loggie ricche d'ostro, e d'oro / Meschinamente sei / Venuta ad habitar povere selve, / E vili solitudini deserte, / Et in vece di scudier ti fanno corte / Fere d'umanità tutte lontane. / Ma perche più vicin non ti riguardi? / Queste membra reali / Frà gemme avezze, e pretiose spoglie / Ahi qual porpora copre? e qual diadema / Ti circonda le chiome? / Un'humil gonna, un vil lacero velo / Son fatti i manti tuoi, le tue corone, / Et è ragion, che dove / Ben poche, e ben'abbiette pecorelle / Rette da la tua verga, / E boschi incolti, e vili / Sono le genti tue, le tue Cittati, / L'habito sia conforme. / Lassa me, che sospiro il mal minore; / è nulla questo, è nulla / Un saggio cor', e forte / Al fin sà tollerar povera sorte. / [...] / Sventurata Donzella / Fatta per tua follia / Di figliuola di Rè vil pastorella / A che ti sei condotta? [...]» (σ. 259-265).

Στη δεύτερη σκηνή –στο τρίτο ιντερμέδιο με τίτλο «Erminia prigionera»– την ώρα που βρίσκεται μαζί με τον έμπιστό της γιο του βοσκού και προσπαθεί να επιστρέψει στο στρατόπεδο των σταυροφόρων, απάγεται από Αιγύπτιους ληστές,¹⁶⁵ που τη μεταφέρουν στο αιγυπτιακό στρατόπεδο. Η ευγένεια, η αθωότητα και η ομορφιά της κάνουν τον ληστή που την κρατά στα χέρια του αιχμάλωτη να αναρωτηθεί μήπως κάτω από τα ταπεινά ρούχα που φορεί κρύβεται άτομο υψηλής καταγωγής (σ. 277). Εκεί την βρίσκει ο Vafirino –στο τέταρτο ιντερμέδιο με τίτλο «Erminia libera»– που δύσκολα την αναγνωρίζει λόγω της αλλαγμένης όψης της, εκείνη του διηγείται πώς έπεσε στα χέρια των ληστών που την έδωσαν δώρο στον ηγεμόνα (Capitano) της Γάζας, κι ο Vafirino την διασώζει και την οδηγεί στον Tancredi.

Στη διασκευή της ιστορίας της Erminia από τον Giovanni Villifranchi με τίτλο *La fuga d'Erminia* (Βενετία 1600), η ερωτευμένη ηρωίδα αναλογίζεται σαν μόνη λύτρωση το να κατασπαρασσόταν από τα άγρια θηρία του δάσους: «[...] / Or ti ritrovi al mormorar de l'acque / In solitaria selva, alto ricevo / Di belve crudelissime nocenti, / Le quai non già verranno à devorarmi / Che sendo aspre, e crudel sarian pietose, / E mi torriam dal cor gli eterni morsi / De l'altissimo duolo. [...]» (Parte terza. Ragionamento I, σ. 34), όπως η Νερίνα στον στ. 64.¹⁶⁶ Ωστόσο και στη διασκευή αυτή η παρουσία των βοσκών δεν είναι απειλητική.

165 Ο Tortoletti δραματοποιεί την αφήγηση της Erminia στην *Gerusalemme liberata*, 19.99-100. (Προφανώς πηγή έμπνευσης για τις επιδρομές Αιγύπτιων ληστών αποτελούν οι αρχαίες ελληνικές μυθιστορίες *Λευκίππη και Κλειτοφών και Αιθιοπικά*).

166 Για τη διαφορά με το ειδυλλιακό βουκολικό τοπίο η Erminia λέει παρακάτω: «[...] / Selve se mai non foste al pianto avvezze, / Ma sempre fortunate Pastorelle, / Ninfe beate ne'felici Amori, / E Pastor lieti riteneste, à questa / Novella abitatrice ora sarete / Inondate dal pianto. [...]» (Ragionamento Quarto & ultimo, σ. 42).

Εκτός από τα έπη του Tasso και του Ariosto, το μοτίβο της δραπετεύσης από την αυλική ζωή και της καταφυγής στην ποιμενική ζωή και η μεταμόρφωση μιας ηρωίδας βασιλικής καταγωγής σε βοσκοπούλα χρησιμοποιείται συχνά και μάλιστα πάντοτε με ιδιαίτερη επιτυχία στα ποιμενικά δράματα, στα ιντερμέδια με ποιμενικό θέμα και στη μορέσκα.

Η ποιμενική ζωή παρουσιάζεται κατά κανόνα ως μια ατέλειωτη γιορτή για τις νύμφες/βοσκοπούλες και τους ποιμένες. Επίσης, κατά το πρότυπο της Erminia του Tasso, πριγκίπισσες εμφανίζονται μεταμφιεσμένες σε βοσκοπούλες, χωρίς ωστόσο η ταπεινή αμφίση να κρύβει την ευγενική καταγωγή τους και το κάλλος τους. Όλοι αυτοί, που ζουν μακριά από την πόλη, παριστάνονται να ζουν αρμονική ζωή σ' έναν ιδανικό τόπο, εντούτοις συχνά η ειδυλλιακή εικόνα του τοπίου αλλάζει: τα βοσκικά ρούχα βλάπτουν την ομορφιά των νεαρών βασιλόπουλων. Στο ποίημα *Adone* του Giambattista Marino, παραδείγματος χάριν, η Αφροδίτη λέει στον Πάρη πως δεν ταιριάζουν στη βασιλική καταγωγή του η βουκολική ζωή που βλάπτει την ομορφιά και τη νιότη του: «pregio di gioventù, fior di beltate / deh che giovano a te, se gli anni verdi / e te medesimo inutilmente perdi? // Perché tra boschi, e rupi, e piante, e sassi / in questa solitudine romita / così senz'alcun pro corromper lassi / la Primavera tua lieta e fiorita?» (2.146-147).¹⁶⁷ Παρόμοια ο Πολίταρχος λέει στη Νερίνα: «Νερίνα ευγενικώτατη, πού 'ν' τα βασιλικά σου / φορέματα; πώς έλιωσε κ' εχάθη η ομορφιά σου;» (στ. 53-54).

Στο ζοφερό αυτό ποιμενικό περιβάλλον, εμφανίζεται ο απειλητικός βοσκός. Σύμφωνα με τους A. Pontremoli και P. La Rocca, ο τύπος αυτός ανήκει στην κατηγορία του omo silvatico, όπως αναφέρεται από τον Marino Sanuto,¹⁶⁸ που απαντά στη momaria και μπορεί να εμφανίζεται είτε μόνος είτε ως ομάδα τεσσάρων ανδρών.¹⁶⁹

Παραδείγματος χάριν, στην *Comedia pastoral* του Bartolomeo Braida da Sommariva (έκδ. Τορίνο 1556), τρεις βοσκοί ερωτευμένοι με τρεις νύμφες τελούν μαγικές πράξεις άδοντας και χορεύοντας, και συγκρούονται («leggiadramente») με ένα άγριο ον εκτελώντας μορέσκα.¹⁷⁰ Επίσης, στο ποιμενικό δράμα του Orlando Pescetti *La regia pastorella* (Βερόνα 1589)¹⁷¹ ο πρίγκιπας της Λυδίας ιππότης Toante ερωτεύεται τη βοσκοπούλα Partenia, που αποδεικνύεται τελικά πριγκίπισσα της Καρίας. Στη δεύτερη σκηνή της πέμπτης πράξης, οι πιστοί ακόλουθοι του πρίγκιπα Toante, ο Filandro και ο Olindo, όταν αντιλαμβάνονται την εξαφάνισή του (εκείνος απλώς έχει ντυθεί βοσκός για να βρίσκεται κοντά στην αγαπημένη του), θεωρούν ότι τον έχουν σκοτώσει βοσκοί: «Ahi traditor, com'esser può, ch'in cuori / Rustici stato sia cotanto ardire? / Pastor vili, & abietti

167 Giambattista Marino, *Adone*, a cura di Marzio Pieri, Laterza, 1975, τ. 1, σ. 138-139.

168 Βλ. π.χ. τη momaria που περιγράφεται από τον Marino Sanuto, *I Diarii*, t. XLIX, Βενετία 1897, στήλ. 421-422, με ημερομηνία 4.2.1528 (m.v.).

169 Βλ. A. Pontremoli-P. La Rocca, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, σ. 58.

170 Βλ. M. Pieri, «Il terzo genere», κεφ. 8 στο βιβλίο της ίδιας *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Τορίνο: Bollati Bolringhieri, 1989, σ. 163.

171 Στο έργο αυτό έντονες είναι οι επιδράσεις των *Μεταμορφώσεων* του Dell'Anguillara και της *Gerusalemme liberata* του Tasso.

han dunque osato / Di por le man nel regio sangue? ahi crudi / Cani d'ogni pietà, d'ogni amor privi, / Come v'è dato il cuor di tor dal mondo / Giovinetto sì vago, e sì gentile?» (σ. 125).

Στην ίδια κατηγορία πρέπει να περιλάβουμε μάλλον και τη μορφή του Σατύρου που απαντά στα δράματα και τα ιντερμέδια με ποιμενικό χαρακτήρα. Η εμφάνιση του απαγωγέα Σατύρου είναι συχνή και στα ιντερμέδια. Για παράδειγμα, στο τρίτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Lotto del Mazza *Ifabii* (Φλωρεντία 1567) Σάτυροι φθάνουν ξαφνικά για να αναστατώσουν τη μουσική γιορτή που έχουν οργανώσει τέσσερις βοσκοί μαζί με τις νύμφες τους· οι βοσκοί τρομοκρατημένοι τρέπονται σε φυγή, και οι Σάτυροι απάγουν τις Νύμφες: σύμφωνα με την περιγραφή του Alessandro Ceccherelli, «[...] venne il terzo Intermedio in questo modo, venivano 4 Pastori [...] & avevano ciascuno per mano una leggiadra, e vezzosa Nimfa, [...] cantando dolcissimamente, & quelli sonando, fino à tanto che venuti quattro Satiri, & fuggendosi per la paura i Pastori, le Ninfe furono da quelli rapite, & portate via;».¹⁷²

Σε ένα χορόδραμα του Ottavio Rinuccini που παραστάθηκε στη Φλωρεντία τον Φεβρουάριο του 1613 [=1614], προς τιμήν της Αρχιδούκισσας [Maria Maddalena], εμφανίζονται και οι δύο ανωτέρω απειλητικοί τύποι, αγριάνθρωποι και σάτυροι («uomini salvatici et satirici») που έχουν απαγάγει βασίλισσα, η οποία προσμένει ιππότη γενναίο και δυνατό να την απελευθερώσει και να την μεταφέρει πίσω στο βασίλειό της.¹⁷³ Ενώ ένα παρόμοιο επεισόδιο δραματοποιείται σε μια αυλική παράσταση από αφορμή μια εορτή και πάλι της αρχιδούκισσας στη Φλωρεντία το 1618. Η δομή του είναι παρόμοια με αυτήν του κρητικού ιντερμεδίου:

«[...] si sentì nel bosco nuovi rumori di gridi¹⁷⁴ et comparsero in sul medesimo teatro, guidati da due maestri di campo, al suono di quelli naccheroni, otto uomini, in forma di lioni, con grossi bastoni in mano, i quali erano lottatori, con uno loro araldo che se ramarcavano essersi loro tolte le lor ninfe et le loro dame et ch'erano venuti per combattere. Et in questo comparsero uscendo dal bosco molti uomini satiri, vestiti alla satiresca, con lunghi bastoni in mano, et

172 Alessandro Ceccherelli, *Tutte le Feste, e Mascherate fatte in Firenze per il Carnovale questo anno 1567. Et insieme l'ordine del Battesimo della Primogenita dell'Illust. et Eccell. S. Principe di Firenze e Siena, con gl'Intermedii della Commedia et dell'apparato fatto per detto battesimo*, Firenze 1567, σ. 21v-22r. – Σημειώνεται εδώ και ένα χορόδραμα που είχε λάβει χώρα στη Ρώμη το 1473 προς τιμήν της επίσκεψης της Ελεωνόρας της Αραγωνίας, μέλλουσας τότε συζύγου του δούκα Έρκολε της Φερράρας, κατά το οποίο κένταυροι επιτίθενται σε ομάδες νυμφών οι οποίοι εξουδετερώνονταν από τον Ηρακλή· βλ. J. Burckhardt, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, σ. 284. Παρόμοιο θέμα είχε και το πέμπτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Antonfrancesco Grazzini *La gelosia*, στο οποίο Σάτυροι έχουν απαγάγει Νύμφες οι οποίες τώρα τους εκλιπαρούν να τις απελευθερώσουν. Το συγκεκριμένο ιντερμέδιο περιλαμβάνεται στην έκδοση της κωμωδίας το 1568. Βλ. G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 42. Πβ. και το «Ιντερμέδιο της μορέσκας».

173 *Mascherata di Selvaggi. Ballo danzato nel Palazzo den Signor Lorenzo Strozzi. Presenti li serenissimi Principi di Toscana*, In Firenze, Appresso gli Heredi del Mariscotti, 1613: βλ. το κείμενο στο A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 2, σ. 315-318. Για το κείμενο αυτό βλ. και στο κεφ. 3.1 («Ιντερμέδιο της μορέσκας»).

174 Πβ. στο υπό εξέταση ιντερμέδιο τη διδασκαλία μετά τον στ. 70: «χτύπου».

cominciorno a combattere con bastoni, et poi alle prese della lotta, la quale si vedde di belle forze et di belli atti: et finalmente i lioni rimasero vincitori et gettorno i satiri in nel vivaio di detta fonte et spaziorno per il bosco. Et di nuovo si tornò a ballare diversi balli et a cantare diverse canzone per ispazio di mezza ora.».¹⁷⁵

Στη μορέσκα που παρουσιάζεται στο δεύτερο ιντερμέδιο της κωμωδίας *Li vecchi innamorati* του Girolamo Ronconi (Arezzo 1633) εμφανίζεται ένας βοσκός ο οποίος απευθύνεται στον θεό Πάνα· κρατά λύρα και μιλάει για την αγαπημένη του Νύμφη Agante, την οποία και παρακαλεί να ακούσει για τις πληγές που του έχουν προκαλέσει τα βέλη του Έρωτα. Αρχίζει να τραγουδά όταν εμφανίζεται μια Νύμφη που ακούει το τραγούδι του βοσκού. Ο τελευταίος τονίζει στην Agante ότι είναι εκείνη που του δίνει ζωή· τότε, όμως, εμφανίζονται δύο Σάτυροι, οι οποίοι απάγουν τη Νύμφη και φεύγουν, ενώ εκείνη καλεί τον Tirsi σε βοήθεια. Εκείνος φορώντας τον μαγικό μανδύα πηγαίνει να αποσπάσει τη Νύμφη από τα χέρια των Σατύρων. Εκτελείται τότε μορέσκα από τα τέσσερα αυτά άτομα, στο τέλος της οποίας φεύγουν ένας ένας από τη σκηνή.

Αλλά και νωρίτερα, στο τέταρτο ιντερμέδιο της παράστασης του 1586 στη Φλωρεντία, ο Bernardo Buontalenti είχε τοποθετήσει στη σκηνή τέσσερις ζωγραφικούς πίνακες, ένας από τους οποίους παρίστανε την Αμυμώνη στο δάσος τη στιγμή που ο Σάτυρος προσπαθεί να τη βιάσει και τον Ποσειδώνα να εμφανίζεται ως σωτήρας της.¹⁷⁶ Από τον μύθο αυτό προέκυψε πιθανότατα και η σκηνή της διάσωσης της Silvia από τα χέρια του Σατύρου στην Γ' πράξη του *Aminta* του Tasso.

Προσθέτω, τέλος, ότι και πάλι στον *Aminta*¹⁷⁷ απαντά μία σκηνή με την οποία παρουσιάζει παραλληλία μία σκηνή του υπό εξέταση ιντερμεδίου: στην πρώτη σκηνή της Γ' πράξης του ποιμενικού δράματος, μετά την απόρριψη του ομώνυμου πρωταγωνιστή από τη Silvia, ο Tirsi τον αναζητεί επί τρεις ώρες και, αφού δεν καταφέρνει να εντοπίσει ίχνη του, φοβούμενος ότι ο απογοητευμένος νέος έχει δώσει τέλος στη ζωή του, αποφασίζει να ρωτήσει κάποιους βοσκούς που συναντά εάν τον έχουν δει ή έχουν ακούσει κάτι για κείνον:

Tirsi. [...] Ahi, miserello,
forse ha se stesso ucciso; ei non appare;
io l'ho cerco e ricerco homai tre hore

175 Βλ. A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 134.

176 Βλ. A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, σ. 65.

177 Υπενθυμίζεται εδώ η παρατήρηση του Μ. Ι. Μανούσκα και του V. Pecoraro (βλ. στην Εισαγωγή της παρούσας μελέτης, σ. 39) ότι το όνομα της ηρώιδας (Νερίνα) του ιντερμεδίου είναι παρμένο από την ομώνυμη νύμφη (Nerina) στο ποιμενικό δράμα του Tasso. Και σε ιταλικά ιντερμέδια απαντούν ονόματα παρμένα από ποιμενικά δράματα ή έπη· για παράδειγμα, βλ. τον ήρωα Olindo στο ποιμενικό δράμα του Orlando Pescetti *La regia pastorella* (Βερόνα 1589). Οι Ιταλοί δραματοουργοί αντλούσαν ονόματα ηρώων από τα μεγάλα λογοτεχνικά έργα, έπειτα όμως ανέπτυσσαν ελεύθερα τους χαρακτήρες, ανεξάρτητα από τα πρωτότυπα κείμενα. Επίσης, το 1614 κυκλοφόρησε από το τυπογραφείο του G. B. Ciotti μια ποιητική σύνθεση με τίτλο το όνομα της τασσιανής νύμφης: *Il dono Dell'Innamorata Nerina. Idilio di Francesco Contarini*, In Venetia, Dal Ciotti, 1614.

nel luogo ov'io lasciai lo e ne' contorni:
né trovo lui né orma de' suoi passi.
Ahi, che s'è certo ucciso! Io vo' novella
chiederne a que' pastor che colà veggio.
Amici, havete visto Aminta, o inteso
novella di lui forse?

Στο ιντερμέδιο ο Πολίταρχος, απογοητευμένος από την πολύωρη άκαρπη αναζήτηση της αγαπημένης του Νερίνας στο δάσος, ανακοινώνει στους στρατιώτες του ότι θα βάλει τέλος στη βασανισμένη ζωή του (στ. 1-4: «Απείς δεν είναι βολετό, στρατιώτες μπιστεμένοι, / να βρω την κορασίδα μου την πολυαγαπημένη / σ' αυτά τα δάση, κάνει χρεια την edική μου ζήση / να ξετελειώσω μόνος μου με βάσανα και κρίση.»). Οι σύντροφοί του όμως δεν εγκαταλείπουν την προσπάθεια¹⁷⁸ και ένας από αυτούς τον προτρέπει να ρωτήσουν για την αγαπημένη του μια βοσκοπούλα που βλέπει ξαφνικά εκεί κοντά:

Στρατιώτης. [...] Μα 'δω θωρώ μια λυγερή και θες τηνε ρωτήξει
για τη Νερίνα, αν έμαθε, πού 'ναι, να μας δείξη. (στ. 31-32)
Πολίταρχος. [...] παρακαλώ σε να μας πης, σε τούτα σας τα δάση
αν εν και μια ομορφότατη βασιλοπούλα πράσσει. (στ. 35-36)

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Το ιντερμέδιο έντονα απηχεί στοιχεία από τα έπη του Ariosto και του Tasso, όσο και από ποιμενικά δράματα και ιντερμέδια με θέμα ποιμενικό της περιόδου μεταξύ του όψιμου 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα. Έχει τη δομή μυθιστορήματος, δηλ. χωρισμό και επανένωση του ζευγαριού μετά από περιπέτεια, που την περίοδο αυτή του μπαρόκ προσλαμβάνει αλληγορική σημασία, παρουσιάζοντας το ευμετάβολο του βίου. Σε αυτήν τη σημασία έδινε έμφαση ο Ceccherelli, για παράδειγμα, σχολιάζοντας την πλοκή του ιντερμεδίου της κωμωδίας *I fabii* (Φλωρεντία 1567) το οποίο αναφέρθηκε παραπάνω· έγραφε στην Έκθεσή του: «Per il qual Intermedio si denota, che quando l'huomo pensa essere nella felicità, e prosperità, e vicino alla beatitudine; compiacendosi ne i piaceri, e diletti, ne viene qualche strano accidente, et ne priva d'ogni contento, [...]».¹⁷⁹

Η αναφορά όμως του Πολίταρχου στην «κατάκτηση» της Νερίνας απηχεί επιπλέον τα ανάλογα θεάματα μορέσκας η οποία παρουσίαζε τον ανταγωνισμό για το χέρι μιας κοπέλας, είτε ως ιντερμέδιο είτε ως σκηνή σε κωμωδίες με θέμα τον γάμο. Το είδος

178 Ένας από αυτούς τον ενθαρρύνει λέγοντας «και πριν το τέλος στοχαστής, μην απολιπέσαι τόσα» (στ. 12) και το ίδιο αισιόδοξος για την τύχη του Aminta είναι και ο Χορός στο ομώνυμο ποιμενικό δράμα: «Coro. È uso et arte / di ciascun ch'ama minacciarsi morte: / ma rade volte poi segue l'effetto.» (Γ' πράξη, 1η σκηνή)

179 A. Ceccherelli, *Tutte le Feste, e Mascherate fatte in Firenze per il Carnovale questo anno 1567...*, σ. 22r.

αυτό κατείχε κυρίαρχη θέση ιδιαίτερα στη θεατρική παραγωγή της Ακαδημίας των Rozzi της Σιένας, από τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα και ύστερα.¹⁸⁰ Είναι όμως ανάλογο και προς τα ιντερμέδια και θεάματα που παρουσιάστηκαν στη Φλωρεντία μετά τα μέσα του 16ου και στις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα, με θέμα την απαγωγή νυμφών από Σατύρους και την απελευθέρωσή τους από τους συντρόφους τους. Ειδικά στα θεάματα αυτά τηρείται ο αριθμός (4 τουλάχιστον από την μια πλευρά) των ανδρών που πολεμούν.

Η απαγωγή είναι μοτίβο που απαντά ήδη σε ένα αρχαιοελληνικό μυθιστόρημα που κατά τον 16ο αιώνα γνώριζε μεγάλη επιτυχία στην Ευρώπη και στα ιταλικά κυκλοφόρησε το 1556: τα *Αιθιοπικά* του Ηλιοδώρου· ανάμεσα στα επεισόδια απαγωγών που περιέχονται στο εν λόγω μυθιστόρημα, παραλληλία ως προς το θέμα του ιντερμεδίου παρουσιάζει το επεισόδιο της απαγωγής της Χαρίκλειας από τον πειρατή Τραχίνο, ο οποίος τη μεταφέρει στην Αίγυπτο κι εκεί ετοιμάζεται να την παντρευτεί· ξεσπά εμφύλια μάχη ανάμεσα στον Τραχίνο και τον υπαρχηγό του Πέλωρο και τους υποστηρικτές ενός εκάστου, ο Πέλωρος εξοντώνει τον Τραχίνο, μονομαχεί όμως με τον Θεαγέννη, τον αγαπητικό της Χαρίκλειας, η οποία τον εμψυχώνει και εκείνος κατορθώνει να νικήσει τον πειρατή. Σύμφωνα με τον αφηγητή, «η Χαρίκλεια, μην έχοντας τρόπο να συμπαρασταθεί με έργα στον Θεαγέννη, λόγο επίκουρο εκτοξεύει φωνάζοντας “θάρρος πολυαγαπημένε!” Και από τη στιγμή εκείνη πήρε το πάνω χέρι στη μονομαχία ο Θεαγέννης σαν να του έδωσε δύναμη και θάρρος εκείνη η φωνή που του μηνούσε ότι το έπαθλο της πάλης ήταν ακόμα στη ζωή» (Ε' 26-32:32,5). Όπως είχε πει ο Τραχίνος στη Χαρίκλεια κατά τη σύλληψή της, «δεν είναι εναντίον σου ο πόλεμος αυτός αλλά για χάρη σου» (Ε' 26,1).¹⁸¹

Ορισμένες παρατηρήσεις ως προς τη σχέση του ιντερμεδίου με άλλα κρητικά ιντερμέδια. Το ιντερμέδιο αυτό περιέχει, όπως αναφέρθηκε, δομικά στοιχεία του μυθιστορήματος, δηλαδή ρήξη του πρωταγωνιστή με την οικογένειά του,¹⁸² και τελική ένωσή του με το αγαπημένο του πρόσωπο έπειτα από περιπέτειες.¹⁸³ Όμοια δομή έχει και το ιντερμέ-

180 P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, τ. 2, σ. 488-489· A. Pontremoli – Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Μιλάνο: Vita e pensiero, 1987, σ. 227 [παραπέμπει στον C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel sec. XVI, con appendice di documenti, bibliografia e illustrazioni concernenti quella e altre Accademie e Congreghe senesi*, Firenze: Successori Le Monnier, 1882, I, σ. 337].

181 Ηλιοδώρος, *Αιθιοπικά ή Τα περί Θεαγέννη και Χαρίκλειαν*, σ. 253-261:261, 253. Πβ. τους στ. 89-90 του ιντερμεδίου: «[Πολίταρχος:] Τώρα μπορώ να καυχηθώ, Νερίνα ηγαπημένη, / πως σ' έχω σ' έναν πόλεμο μεγάλο κερδαιμένη». Παρόμοια με την απειλή των βοσκών αλλά και του Πολίταρχου μετά τη νίκη επί των πρώτων (στ. 83-85) είναι η απειλή των πειρατών κατά των Φοινίκων στα *Αιθιοπικά*, στο ίδιο επεισόδιο κατά το οποίο αιχμαλωτίστηκε η Χαρίκλεια: «“Δυστυχισμένοι”, έλεγαν [οι πειρατές], “γιατί παραλογίζεστε και ετοιμάζεστε να σηκώσετε όπλα εναντίον μιας τόσο ακαταμάχητης δύναμης που τόσο ξεπερνάει τη δική σας; [...]”» (Ε' 24,4, ό.π., σ. 252).

182 Ας σημειωθεί ότι και στην *Πανώρια* η ομώνυμη πρωταγωνίστρια βρίσκεται σε σύγκρουση με τον πατέρα της.

183 Βλ. Γιατρομανωλάκης, στην έκδοση *Λευκίππη και Κλειτοφών*, σ. 110.

διο «Πύραμος και Θίσβη»¹⁸⁴ του χειρογράφου Δαπέργολα. Το γεγονός ότι ο έρωτας των δύο νέων προτού ολοκληρωθεί, περνάει πρώτα από δοκιμασία, συνδέει το ιντερμέδιο και με τα ιντερμέδια του χειρογράφου Δαπέργολα «Πύραμος και Θίσβη» και «Περσέας και Ανδρομέδα» αλλά και με τα ιντερμέδια του χειρογράφου Βεργωτή «Ολίντος και Σωφρόνια» και «Ιάσοντας και Μήδεια». Τέλος, η πρωταγωνίστρια του ιντερμεδίου είναι θύμα απαγωγής που απελευθερώνεται μετά από πόλεμο· την ίδια τύχη έχει και η πρωταγωνίστρια του «Ιντερμεδίου της μορέσκας» της κωμωδίας *Στάθης*.

184 Μάλιστα, όπως σημειώθηκε προηγουμένως, η Νερίνα αναζητεί σπηλιά στο δάσος να κρυφτεί (στ. 20), όπως η Θίσβη στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (όχι όμως η Θίσβη του ιντερμεδίου).

2.6 ΠΥΡΑΜΟΣ ΚΑΙ ΘΙΣΒΗ

Η υπόθεση του ιντερμεδίου

Η νεαρή Θίσβη (Τίσβη) έχει φύγει κρυφά από το σπίτι της και τους γονείς της και βρίσκεται ήδη στο δάσος, για να συναντήσει τον αγαπημένο της τον Πύραμο (Πυράμο). Από το προηγούμενο βράδυ έχουν σχεδιάσει μαζί να φύγουν από τα σπίτια τους μέχρι να συμφιλιωθούν μεταξύ τους οι γονείς τους και να συγκατατεθούν στον γάμο των παιδιών τους. Κι ενώ ο Πύραμος καθυστερεί να φτάσει στο σημείο της συνάντησής τους, εμφανίζεται ξαφνικά ένα άγριο θηρίο και η Θίσβη φεύγει για να γλυτώσει. Όταν φτάνει ο Πύραμος καθυστερημένος, βρίσκει το πέπλο και τον κεφαλόδεσμο της Θίσβης ματωμένα, ίχνη από βήματα άγριων ζώων γύρω και νομίζει ότι αυτά την έχουν κατασπαράξει. Θεωρεί τον εαυτό του υπαίτιο για τον χαμό της αγαπημένης του, γι' αυτό αποφασίζει ν' αυτοκτονήσει. Επιστρέφει η Θίσβη και βρίσκει τον Πύραμο πληγωμένο με το μαχαίρι του και λιπόθυμο. Εκείνος προς στιγμήν συνέρχεται και της εξηγεί τον λόγο που τον οδήγησε στην αυτοκτονία· χάνει όμως πάλι τις αισθήσεις του και τώρα η Θίσβη, νομίζοντάς τον νεκρό για χάρη της, τον θρηνεί και αποφασίζει να βάλει κι εκείνη τέλος στη ζωή της. Τότε ακριβώς ακούγεται μια φωνή από τον ουρανό (όπως λέει η Θίσβη) που της λέει πως ο Πύραμος δεν είναι νεκρός και μπορεί να θεραπευτεί με δίκταμο κι επίσης πως οι γονείς τους έχουν εντωμεταξύ συμφιλιωθεί. Η Θίσβη θεραπεύει την πληγή του Πύραμου. Ευχαριστούν τον Θεό για τη θεραπεία του Πύραμου και για τη σταθερότητα του έρωτά τους. Φεύγουν μαζί για να συναντήσουν τους γονείς τους.

Πηγές

Όπως σημειώθηκε στην Εισαγωγή, άμεση πηγή και του ιντερμεδίου αυτού αποτέλεσαν με βεβαιότητα οι οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* σε μετάφραση του Giovanni Andrea dell'Anguillara. Ωστόσο πέρα από τις αναλογίες ως προς το λεκτικό και το ύφος που επισημαίνονται κατά τη συγκριτική ανάλυση του ιταλικού με το ελληνικό κείμενο, ο Κρητικός ποιητής, αντίθετα με τον αρχαίο μύθο που έχει τραγικό τέλος με την αυτοκτονία των δύο ερωτευμένων νέων, σχεδιάζει και δίνει αίσια έκβαση στη δική του ιστορία, ενώ και εδώ παραλείπει το μοτίβο της μεταμόρφωσης της οβιδιανής εκδοχής του μύθου. Κατά την Rosemary Bancroft-Marcus (1991 [1997]) η διαφοροποίηση αυτή οφείλεται σε επίδραση επεισοδίου της τασσιανής *Gerusalemme liberata*, όπου όμως παρατηρούμε ότι γίνεται νύξη μόνο για τον πιθανό τρόπο ίασης του τραυματισμένου ήρωα Tancredi από την Erminia. Εφόσον λοιπόν στη διασκευή του Anguillara βασίζονται 76 στίχοι του ιντερμεδίου, τότε και στην περίπτωση αυτή ο Κρητικός ποιητής είχε σίγουρα υπόψη του και άλλα κείμενα εκτός από τις *Μεταμορφώσεις*, και επομένως έπρεπε να διερευνηθεί η χρήση του μύθου στα ιταλικά θεατρικά κείμενα του 16ου και του 17ου αιώνα για

να εξακριβωθούν οι τυχόν πρόσθετες πηγές του ιντερμεδίου αυτού. Στη συνέχεια θα εξεταστεί το κείμενο του ιντερμεδίου σε σχέση με το αντίστοιχο τμήμα των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων*, τη διασκευή του από τον Anguillara καθώς και με τις ιταλικές θεατρικές διασκευές του μύθου που εντόπισα κατά την έρευνά μου.

Συγκριτική εξέταση του ιντερμεδίου «Πύραμος και Θίσβη» σε σχέση με τον Οβίδιο, τον Anguillara και ιταλικές θεατρικές διασκευές του μύθου

ΓΕΝΙΚΑ

Η ιστορία του Πύραμου και της Θίσβης περιλαμβάνεται στο 4ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου (4.51-166). Πρόκειται για το πιο διάσημο επεισόδιο του μυθολογικού αυτού έργου. Στην οβιδιανή εκδοχή του μύθου, η Αλκιθόη αφηγείται τη δραματική περιπέτεια στις αδελφές της: ο Πύραμος και η Θίσβη είναι δύο νέοι που ζουν στη Βαβυλώνα. Δεν γίνεται αναφορά σε ευγενική καταγωγή των νέων· η φήμη τους βασίζεται μόνο στην ομορφιά τους. Οι δύο νέοι μεγαλώνουν και ζουν σε γειτονικά σπίτια, γεγονός που οδηγεί αναπόφευκτα στο να ερωτευτούν ο ένας τον άλλον και συν τω χρόνω ο έρωτάς τους μεγαλώνει. Οι γονείς τους τους απαγορεύουν τις συναντήσεις, έτσι οι δύο νέοι επικοινωνούν με νεύματα μέσω μιας ρωγμής που ανακαλύπτουν στη μεσοτοιχία των σπιτιών τους. Αποφασίζουν να φύγουν μια νύχτα από τα σπίτια τους και να συναντηθούν στον τάφο του βασιλιά Νίνου και να κρυφτούν κάτω από μια μουριά, δίπλα σε μια κρήνη. Πράγματι, μόλις πέσει το σκοτάδι, η Θίσβη φεύγει από το σπίτι της έχοντας καλυμμένο το πρόσωπό της με ένα πέπλο και φτάνει πρώτη στο σημείο συνάντησης. Τότε εμφανίζεται ένα λιοντάρι που με το στόμα γεμάτο αίματα και αφρούς πλησιάζει στην κρήνη για να πιει νερό. Η Θίσβη φεύγει τρομοκρατημένη και καταφεύγει σε μια σπηλιά, αλλά, στην προσπάθειά της να διαφύγει, πέφτει το πέπλο που φορεί. Το λιοντάρι αφού ξεδιψάσει αρχίζει να τριγυρνά στο δάσος, βλέπει το πέπλο και το σχίζει με τα ματωμένα δόντια του. Ο Πύραμος ξεκινώντας λίγο αργότερα φτάνει σε εκείνο το σημείο, όπου βλέπει τα ίχνη του ζώου και το ματωμένο πέπλο της Θίσβης. Υποθέτει ότι η αγαπημένη του είναι νεκρή εξαιτίας του, πιάνει το πέπλο και το φιλάει, ύστερα πληγώνεται με το ξίφος του και πέφτει νεκρός. Το αίμα από την πληγή του βάφει τους λευκούς καρπούς της μουριάς. Επιστρέφει η Θίσβη, φοβισμένη ακόμη, και ανυπομονεί να διηγηθεί στον Πύραμο από πόσο μεγάλο κίνδυνο διέφυγε. Βλέπει το δέντρο και τους καρπούς του και δεν το αναγνωρίζει. Καθώς αμφιβάλλει, αντικρύζει το σώμα του Πύραμου σε μια λίμνη αίματος να σπαρταρά στο έδαφος. Διαπιστώνει ότι πρόκειται για τον αγαπημένο της, τον αγκαλιάζει και ξεσπάει σε θρήνο. Ο Πύραμος ακούγοντάς την ανασηκώνει προς στιγμήν το βλέμμα του αλλά αμέσως τα μάτια του τα βαραίνει ο θάνατος. Η Θίσβη βλέποντας το ματωμένο πέπλο της και την άδεια θήκη του ξίφους του Πύραμου καταλαβαίνει πως εκείνος αυτοκτόνησε αφού θεώρησε τον εαυτό του υπαίτιο του υποτιθέμενου θανάτου της. Η ίδια δύναμη του έρωτα ωθεί κι εκείνη να βάλει τέλος στη ζωή της. Προτού αυτοκτονήσει προσεύχεται και εκφράζει την επιθυμία της οι γονείς

τους να τους θάψουν μαζί σε έναν τάφο και οι καρποί της μουριάς να είναι πάντα μαύροι/βαθυκόκκινοι σε ανάμνηση της τραγικής μοίρας τους. Έπειτα αυτοκτονεί με το ξίφος του Πύραμου· όμως η προσευχή της έχει εντωμεταξύ εισακουστεί και από τους θεούς και από από τους γονείς τους.

Ο μύθος του Πύραμου και της Θίσβης εισήχθη στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία μετά τον 12ο αιώνα.¹⁸⁵ Ειδικότερα στην ιταλική λογοτεχνία αναφορές στον μύθο απαντούν στον Δάντη (*Purgatorio*, XXVII, 37-42), στον Πετράρχη (*Trionfo d'Amore*, II, 20), και στον Βοκκάκιο (*Amorosa visione*, XX, 43-88· *De claris mulieribus*, XII· επίσης αποτελεί πρότυπο για τη 8η νουβέλα της 4ης μέρας στο *Δεκαήμερο* [ως προς την αρχή και την κατάληξη της ιστορίας, του Girolamo και της Silvestra]).¹⁸⁶ Επιπλέον, επίδραση του μύθου διαπιστώνεται στη βυζαντινή ερωτική μυθιστορία *Βέλθανδρος και Χρυσάντζα* (κυρίως στ. 1149-1205, βλ. και παρακάτω). Στον 16ο αιώνα χρονολογούνται (ορισμένα από αυτά κατά προσέγγιση) επίσης ποιήματα στην ιταλική γλώσσα που πραγματεύονται τον μύθο αυτό. Δύο από αυτά τα κείμενα που μελετήσαμε, το *Inamoramento et morte de Pirramo et Tisbe* (Βερόνα 1503) και το *La historia di Piramo e Tisbe* (αχρονολόγητο) είναι ταυτόσημα –η ιστορία αναπτύσσεται σε 68 οκτάστιχες στροφές– και με παρόμοια προμετωπίδα.¹⁸⁷ Το θέμα πραγματεύεται ο Bernardo Tasso στη συλλογή του *Rime* (Βιβλίο 2ο, αρ. 102) που εκδόθηκε το 1555 και εντάσσεται στο πλαίσιο του πειραματισμού κατά τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα όσον αφορά το είδος του μυθολογικού ποιήματος (*poemetto mitologico*). Όπως γράφει ο ίδιος στην αφιέρωση προς τον πρίγκιπα του Σαλέρνο, αφηγείται την ιστορία αυτή μεταφράζοντάς την από τα λατινικά προσθέτοντας όμως αρκετά στοιχεία ώστε «più vaga render la potesse». Ο μύθος ενέπνευσε επίσης τον γιο του τον Torquato στη σύνθεση του επει-

185 Βλ. Cynthia M. Pyle, *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essays in Cultural History*, Presentation by Paolo Bongrani, Ρώμη: La Fenice, [1997], σ. 139-150. Ενδεικτικά σημειώνω: από τη γαλλική λογοτεχνία το ποίημα *Piramus et Tisbé: poème du XIIe siècle*, έκδ. C[ornelius] de Boer, Les Classiques Français du Moyen Age 26 (πρόσβαση από το Διαδίκτυο), βλ. και Franco Munari, «Il “Piramus et Tisbe” di Matteo di Vendôme», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 31 (1959) 65-78, από την ισπανική το έργο του ποιητή και δραματουργού Luis de Góngora y Argote (1561-1627) *Fábula de Piramo y Tisbe* (1618). Όσον αφορά τη χρήση του μύθου στην αγγλική λογοτεχνία, αναφέρω το ποίημα του Geoffrey Chaucer (περ. 1342-1400) «The Legend of Thisbe of Babylon» από τη συλλογή *The legend of good women* (γράφηκε περί το 1385-86). Γνωστή είναι η χρήση του μύθου αυτού στοσαιξπηρικό *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*: ο Μπότομ και οι σύντροφοί του έπαιζαν την ιστορία αυτή σε γαμήλια συγκέντρωση για να ψυχαγωγήσουν τους προσκεκλημένους· βλ. ειδικότερα, Niall Rudd, «Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid», στο A. B. Taylor (επιμ.), *Shakespeare's Ovid. The Metamorphoses in the Plays and the Poems*, Καίμπριτζ: Cambridge University Press, 2000, σ. 113-125. Στον κώδικα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας Lat. XII 150 (4395), φ. 46ν παραδίδεται η σύνθεση του ποιητή Federico Frangipane (περ. 1530-1599) «Thysbe Pyramo Elegia».

186 Βλ. περισσότερα στο Cynthia M. Pyle, *Milan and Lombard in the Renaissance: Essays in Cultural History*, σ. 146-7. Επίσης, την παλαιά μελέτη: Francesco Alfonso Ugolini, *I cantari di Piramo e Tisbe*, Ρώμη: Cuggiani, 1934 (ανάτυπο από το περ. *Studj romanzi*, v. 24).

187 Αντίτυπο του δεύτερου κειμένου υπάρχει στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη. Στη σύνθεση αυτή, ο αφηγητής στην αρχή επικαλείται τον Ήλιο-Απόλλωνα για να λάβει τη δέουσα έμπνευση προκειμένου να αφηγηθεί την τραγική ερωτική ιστορία.

σοδίου της Erminia ανάμεσα στους βοσκούς.¹⁸⁸ Ο μύθος αποτέλεσε επίσης θέμα ενός ειδυλλίου του Gianbattista Marino (ο οποίος καθιέρωσε το είδος του μπαρόκ ειδυλλίου) με τίτλο *Piramo e Tisbe* (και ένα από τα τρία μακροσκελέστερα της συλλογής, σε 1498 στίχους),¹⁸⁹ και του Tommaso Aversa («Piramo e Tisbe», Παλέρμο 1617).

Στον βαβυλωνιακό μύθο βασίζεται κατά μεγάλο μέρος και ένα θεατρικό έργο με μυθολογικό θέμα (*favola mitologica*) με τίτλο *Pasithea* που γράφτηκε από τον Gaspare Visconti ανάμεσα στα έτη 1493 και 1497.¹⁹⁰

Αναδιφώντας τα σωζόμενα έντυπα έργα του ιταλικού θεάτρου του 16ου και του 17ου αιώνα εντόπισα μία μόνο θεατρική προσαρμογή του μύθου και μάλιστα με μορφή ιντερμεδίου: πρόκειται για το τρίτο ιντερμέδιο της κωμωδίας του Francesco Gasbarrino d'Atri *L'Atriana incognita amante*, που εκδόθηκε στο Chieti το 1627. Το θεατρικό αυτό έργο, εκτός από το πρώτο ιντερμέδιο που έχει θέμα ποιμενικό με άμεση αναφορά στον τιμώμενο δούκα του Atri, τα τρία επόμενα έχουν θέμα επίσης παρμένο από τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις*: το δεύτερο παρουσιάζει την ιστορία της Αφροδίτης και του Άδωνη (που, ως γνωστόν, σκοτώθηκε από κάπρο), το τρίτο όπως αναφέρθηκε την περιπέτεια του Πύραμου και της Θίσβης και το τέταρτο την ιστορία του Απόλλωνα και της Δάφνης.¹⁹¹

Η παράλληλη σύγκριση χωρίων του λατινικού κειμένου, της διασκευής του Anguillara καθώς και των ομόθεμων ιταλικών κειμένων με το κρητικό ιντερμέδιο καταρχήν αποδεικνύει πράγματι την εξάρτηση του Κρητικού ποιητή από τη διασκευή του Anguillara. Ακόμη και τα χωρία που ακολουθούν τον Οβίδιο, αυτά εξηγούνται μέσα

188 Η μουσουλμάνα πριγκίπισσα Erminia, νικώντας –μετά από πάλη ανάμεσα στον Amore και την Onore– κάθε φόβο κι ενδοιασμό λόγω του έρωτά της για τον Tancredi, αποφασίζει, όπως η Θίσβη, να μπει στο δάσος, ένα μέρος γεμάτο κινδύνους (*Gerusalemme liberata* 6.70 κ.ε.). Η προσευχή της Tisbe που επινοεί ο Bernardo Tasso στη σύνθεσή του απηχείται στον μονόλογο της Erminia στο έπος του Torquato (6.103-105): Francesco Ferretti, «Le Metamorfosi nella *Gerusalemme liberata*», στο G. M. Anselmi – M. Guerra, *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 185· βλ. επίσης M. Mastrototaro, «La riscrittura del mito: la “Favola di Piramo e Tisbe” di Bernardo Tasso», *Studi Tassiani*, 49-50 (2001-2002) 195-206. Για τις απηχήσεις έργων του Οβιδίου στο επεισόδιο της Erminia, βλ. La Penna, «Aspetti della presenza di Ovidio nella *Gerusalemme liberata*», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, σ. 312-314.

189 Περιλαμβάνεται στην έκδοση μυθολογικών (οβιδιανής έμπνευσης) και ποιμενικών ειδυλλίων του με τίτλο *La Sampogna*. Ο χρόνος συγγραφής τους τοποθετείται στην πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα, ενώ εκδόθηκαν πρώτη φορά στο Παρίσι το 1620. Βλ. περισσότερα στο Carmine Jannaco – Martino Capucci, *Storia letteraria d'Italia*, τ. 8: *Il Seicento*, νέα έκδ. σε επιμ. A. Balduino, Πάντοβα: Piccin-Nuova Libreria, 1986, σ. 200-207. Για τη χρονολόγηση των ειδυλλίων βλ. Edoardo Taddeo, «Genesi, cronologia e metrica degli idilli della “Sampogna”», *Studi Secenteschi*, 4 (1963) 19 και «Genesi e metrica degli idilli della “Sampogna”», του ίδιου, *Studi sul Marino*, Φλωρεντία: Remo Sandron, 1971, σ. 63-79. Τις παραπομπές στα μελετήματα οφείλω στην ως άνω ιστορία της ιταλικής λογοτεχνίας, σ. 201 σημ. 71.

190 Βλ. Cynthia M. Pyle, *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essays in Cultural History*, σ. 139-150. (Η την περίοδο 1491-1495, σύμφωνα με την Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Τορίνο: Bollati Bolinghieri, 1989, σ. 29).

191 Το τρίτο ιντερμέδιο στις σ. 75-80 της έκδοσης.

από τη σχέση με τη διασκευή του Anguillara. Ενώ όσον αφορά τα ομόθεμα ιταλικά κείμενα, ποιήματα και θεατρικά, αυτά δεν σχετίζονται με το κρητικό ιντερμέδιο ως προς το κείμενο, θα γίνει όμως λόγος αναλυτικότερα για τα θεατρικά έργα *Pasithea* και *L'Atriana incognita amante* σχετικά με την εξέλιξη της πλοκής του ιντερμεδίου. Στη συνέχεια θα παρουσιάσω αναλυτικά τη σχέση του κρητικού ιντερμεδίου με τον οβιδιανό μύθο σε μετάφραση του Anguillara.

Ο μύθος του Πύραμον και της Θίσβης στις Μεταμορφώσεις του Anguillara

α. Θέμα του μύθου

Στη διασκευή του Ιταλού ποιητή την ιστορία αφηγείται –όπως και στον Οβίδιο– η Αλκιθόη στις αδελφές της. Σύμφωνα με την αφήγηση οι δύο νέοι είναι ερωτευμένοι αλλά οι γονείς τους, λόγω κάποιας έχθρας ανάμεσά τους, εμποδίζουν τον γάμο τους. Γι' αυτό σχεδιάζουν να κλεφτούν. Φεύγουν από τα σπίτια τους τη νύχτα, έχουν ορίσει σημείο συνάντησής τους στο δάσος και είναι αποφασισμένοι να καταφύγουν σε μια άλλη πόλη. Η Θίσβη έρχεται πρώτη, φεύγει όμως μακριά για να γλυτώσει από ένα λιοντάρι που με αίματα στο στόμα τραβάει τα ρούχα της και το πέπλο της. Στο θέαμα των ματωμένων ρούχων ο Πύραμος συμπεραίνει ότι τη Θίσβη την κατασπάραξαν θηρία, και γι' αυτό πληγώνεται με το ξίφος του. Το αίμα του βάφει τους λευκούς καρπούς του δέντρου που βρίσκεται δίπλα του. Επιστρέφει η Θίσβη· τον αντικρύζει ετοιμοθάνατο, της εξηγεί την αιτία της αυτοκτονίας του. Η νέα υπόσχεται ότι θα πεθάνει για χάρη του και όταν ο αγαπημένος της πεθαίνει, εκείνη πέφτει πάνω στο ξίφος του. Λίγο πριν πεθάνει αφηγείται την ιστορία τους σε έναν περαστικό. Ο πόνος συμφιλιώνει τους γονείς των δύο νέων, που θάβουν τα παιδιά τους μαζί σ' ένα μνήμα. Από τότε κι έπειτα οι καρποί της μουριάς είναι μαύροι.

β. Ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στο κρητικό ιντερμέδιο και τον οβιδιανό μύθο στη μετάφραση του Anguillara

ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ: Όπως έδειξε η R. Bancroft-Marcus, ο Κρητικός ποιητής βασίζεται στον Anguillara και μεταφράζει τα εξής χωρία:

1. τον θρήνο του Πύραμου, και
2. τον θρήνο της Θίσβης. Ακολουθούν σε παράλληλη παράθεση τα χωρία του κρητικού και του ιταλικού κειμένου που παρουσιάζουν λεκτικές και νοηματικές αντιστοιχίες.

Ο θρήνος του Πύραμου

Από την ομιλία του Piramo (4.109,6-117) στην ιταλική διασκευή, στο ιντερμέδιο αποδίδονται τα εξής χωρία:

i. Το χωρίο 4.110,1-4 παραφράζεται στους στ. 41-44 του ιντερμεδίου:

Ahi quanto, ahi quanto a noi voi fate torto,	Ω μοίρα μου αδικότατη και ριζικό καημένο,
Siate stelle, destin, fortuna o fato,	κι' ωγιάντα τόσα σήμερα μ' έχετε αδικημένο;
A far in questo amor rimaner morto	Έρωτα, ¹⁹² σ' είναι εφταίξαμε τση χάρης σου ποτέ μας
Chi non ha punto in questo amor'errato.	Κ' εις τόνον άμετρο κακό σήμεραν άξιωσε μας;
(4.110,1-4)	(στ. 41-44)

ii. Στο χωρίο 4.111,1-2 αντιστοιχούν νοηματικά οι στ. 45-46:

Non meritava già sì giusta voglia	Τύχη, πρεπό δέν ήτονε τσ' αγάπης μας τση τόσης
Da te, sorte crudel, tal premio havere,	τέτοιο κακό κι' αλύπητο τέλος ποτέ να δώσεις.
(4.111,1-2)	(στ. 45-46)

iii. Το χωρίο 4.111,5-8 παραφράζεται στους στ. 47-48 (και 51-52) και 55-56:

Deh cieli, per aggiunger doglia a doglia,	Μα γιάντα κιες, για πρίκα μου πλιότερη, τα μαλλιά σου
Che non mi fate almen l'ossa vedere?	τα χρυσωμένα ¹⁹³ δε θωρώ γή ένα εκ τά κόκκαλά σου;
	(στ. 47-48)

192 Η Bancroft-Marcus θεωρεί ενδιαφέρουσα την προσωποποίηση του αφηρημένου «amore» του ιταλικού κειμένου, εικάζοντας ότι οφείλεται σε τυπογραφικό σφάλμα κάποιας από τις εκδόσεις του Anguillara που θα παρέδιδε τη λέξη με κεφαλαίο. Κατά τη γνώμη μου, η αποστροφή προς τον Έρωτα σχετίζεται και με την εμφάνιση του θεού στην τέταρτη (και τελευταία) σκηνή της Δ' πράξης της *Πανώριας* και στην πρώτη σκηνή της Ε' πράξης. Πάντως και στα ιταλικά ιντερμέδια περισσότερες είναι οι αναφορές συγκεκριμένα στον θεό (Amore) και λιγότερες στο ερωτικό αίσθημα («amore»). Ενδεικτικά αναφέρω ότι και στο ιντερμέδιο του Πύραμου και της Θίσβης του F. Gasbarrino οι πρωταγωνιστές μνημονεύουν τον Έρωτα: «(Piramo) E credere Amor deggio», «(Disperazione) Che così vuole Amore» (σ. 77), ενώ παρατίθενται από τον δραματουργό αυτούσιοι στίχοι από ποιητικό έργο (που δεν μπόρεσα να το ταυτίσω): «Ahi speranze d'Amor troppo fallaci, / Ah dilette d'Amor troppo fugaci» (σ. 79).

193 Η εικόνα αυτή των «χρυσωμένων μαλλιών», συνήθης στην ποίηση, και στην κρητική (βλ. π.χ. *Πανώρια* Β 219), δεν απαντά στο συγκεκριμένο τμήμα της μετάφρασης του Anguillara. (Υπενθυμίζεται ότι πρόκειται για επίδραση από τον *Canzoniere* του Πετράρχη, «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi ...» στίχος από το σονέτο 90.) Θα μπορούσε όμως ο Κρητικός ποιητής να θυμάται την εικόνα αυτή από άλλο επεισόδιο του έπους: στο πρώτο βιβλίο όπου περιλαμβάνεται η ιστορία του Απόλλωνα και της Δάφνης, περιγράφεται η συνάντηση της Δάφνης με τον θεό ο οποίος: «Vede à la Ninfa inculti i suoi crin d'oro, / E che sarian (disse egli) essendo ornati, / Raccolti in qualche vago, e bel lavoro, / Fra gemme, et oro, in più fogge intrecciati? / [...] Guarda quei prugni, oime, ferma i tuoi passi, / Che non t'involin l'aureo sparso crine[...]». Ο Κρητικός ποιητής είναι βέβαιο ότι γνώριζε τη μετάφραση και αυτού του μέρους των *Μεταμορφώσεων*, όπως υποδεικνύει ο Πρόλογος του Απόλλωνα. Επίσης στην *Dafne* του Ottavio Rinuccini ο Χορός μετά τη μεταμόρφωση της νύμφης λέει: «Sparse più non vedrem di quel fin oro / Le bionde chiome a'l vento»· βλ. κείμενο στο A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τόμ. 2, σ. 95 ενώ η εικόνα επαναλαμβάνεται και σε άλλα σημεία, π.χ. Rinuccini, *Dafne*, Venezia 1600, τρίτη σελίδα από το τέλος: «(Apollo) Ma sempre al mio crin d'oro / Faran ghirlanda le tue fronde, e rami»· στις δύο τελευταίες σελίδες, «(Choro) Venir possa il mio crin d'auro / Non pur Lauro». Πάντως στο δεύτερο ιντερμέδιο της κωμωδίας *L'Atriana incognita* (1627) του F. Gasbarrino στην ομιλία της Αφροδίτης απαντά η φράση «dorato crine». Πβ. και την περιγραφή της Χρυσάντζας από τον Βέλθανδρο στην ομότιτλη μυθιστορία, στ. 688: «Έχει μαλλιά χρυσαφωτά» (έκδ. Cupane 1995).

Chi mi mostra il camin dove ho d'andare
Per trovar quel che non vorrei trovare?
(4.111,5-8)

([...]: κι' από τ'ά κόκκαλά σου
να βρω κιανένα δε μπορώ σκιάς 'ς μια μερά του δάσου.
[στ. 51-52])
Οϊμέν' ο κακορρίζικος! πράμα ξετρέχω να βρω,
κάρβουνο την καημένη μου καρδιά να κάμει μαύρο.
(στ. 55-56)

iv. Το χωρίο 4.112,1-6 παραφράζεται στους στ. 49-51 και 53-54:

Oimè, che molte fiere uccisa l'hanno
E stracciata co i denti e con gli artigli,
Come fa testimonio il sangue e 'l panno
E gli ornamenti suoi fatti vermigli;
E divisa in più parti iti saranno,
A farne parte a i lor voraci figli,
(4.112,1-6)

Οϊμένα, Τίσβη μου ακριβή, χίλια θαρρώ να σώσα
θεριά να σε μοιράσασιν· για κείνο βλέπω τόσα
σ' τούτα τα ρούχα σου αίματα·
(στ. 49-51)
Με τ' όμορφό σου το κορμί, Τίσβη μου, κρίνω, οϊμένα,
νά θρέψα τα παιδιά των χίλια θεριά αγριωμένα.
(στ. 53-54)

v. Το χωρίο 4.113 μεταφράζεται σχεδόν κατά λέξη στους στ. 57-64:

Quanto restiam, panno infelice, mesti;
Ahi quanto, ah quanto ben ci è stato tolto!
Tu le sue belle carne già godesiti,
Io, la divinità del suo bel volto.
Tu di goderle più privato resti,
Et io, del frutto anchor, c'hoggi havrei colto.¹⁹⁴
Quel ben c'havesti già, tu l'hai perduto,
Et io, quel c'hebbi e c'havrei tosto havuto.
(4.113)

Ω ρούχο κακορρίζικο, ρούχο καταραμένο,
πόσο καλό και των οιδυό μάς έχουνσι παρμένο!
Εσύ έβλεπες το στήθος τση και, 'γγίζοντας σ' εκείνο,
δεν άλλασες την τύχη σου με το χρυσάφι, κρίνω·
κ' εγώ έβλεπα το πρόσωπο το λαμπυρό τζη μόνο
κ' εις τσ' ουρανούς μου φαίνετο με <προθυμιά> πως σώνω.
Μα πλια σου δεν τη χείρεσαι· κ' εγώ ποτέ δεν πιάνω
το πωρικό από λόγιασα και την ολπί μου χάνω.
(στ. 57-64)

vi. Από το οκτάστιχο 4.114, στους στ. 1-4 βασίζονται οι στ. 65-66 του ιντερμεδίου ενώ οι στ. 5-8 μεταφράζονται σχεδόν κατά λέξη στους στ. 65-70 του ιντερμεδίου:

Renditi, veste, a me dolce e humana,
Si ch'io ti abbracci e contentarti dei,
Ch'io baci questo sangue e questa lana
Poi ch'abbracciar non posso e baci lei.
Deh, lascia homai, crudel Leon, la tana,
E non ne venga un sol, ma cinque, e sei;
E s'a la moglie mia sepolcro sete,
Me di tal gratia ancor degno rendete.
(4.114)

Παρακαλώ σε, θέλησε κ' εσύ, αίμα τση κεράς μου,
σήμερα ένα να γενής με το αίμα τση καρδιάς μου.
Άγρια λιοντάρια, αφήσετε τσι τρύπες και τα σπήλια
και πετακτείτε απάνω μου τούτη την ώρα χίλια
και μοιραστείτε με όλα σας, θαμμένο ν' απομείνει
και το καημένο μου κορμί σήμερα μετά κείνη,
(στ. 65-70)

194 Πβ. *Orlando furioso* 8.77-78 όπου ο Orlando αναζητώντας την Angelica εκφράζει το φόβο του ότι εκείνη έχει βιαστεί: την παρομοιάζει με αμνό χαμένο στα δάση που, ανυπεράσπιστος από τον ποιμένα του, κατασπαράσσεται από λύκους· γι' αυτό λέει πως αν οι φόβοι του επαληθευτούν κι εκείνος δεν ευτύχησε πρώτος να γευτεί το «πωρικό» (fiore) της, θα αυτοκτονήσει.

vii. Στο χωρίο 4.109,6-8 αντιστοιχούν νοηματικά οι στ. 71-72:

Dunque m'hai tolto, invidiosa morte,	σήμερα, απ' ελόγιαζα 'ς παράδεισο πως μπαίνω,
La mia dolce compagna in un momento,	κ' εγώ <ο> καημένος μετ' αυτή στον Άδη κατεβαίνω.
Hor ch'io speravo averne ogni contento!	(στ. 71-72)
(4.109,6-8)	

viii. Τέλος, σχεδόν κατά λέξη μεταφράζεται το χωρίο 4.115-117 στους στ. 73-88 του ιντερμεδίου:

Ma ben si mostra un huom di poco core Quando cerca d'haver d'altrui la morte; Dovrebbe un ch'arde di perfetto amore Mostrarsi ardito in qualsi voglia sorte. Io n'hebbi colpa, io sol commisi errore, Io le feci lasciar le patrie porte, E se pur che venisse io facea stima, Doveva esser più accorto e venir prima.	Μα ελίγης και κακής καρδιάς είν' όποιοι καρτερούσι μ' άλλων πραμάτω δύναμη εκ τσι καημούς να βγούσι· μ' απ' αγαπά πιστότατα, σ' ό, τι κι' αν του λαχαίνει, να 'χει αντρωμένη την καρδιά και δυνατή τυχαίνει. Εγώ 'μ' αιτιά κι' απόθανε! εγώ 'καμα ν' αφήσει το σπίτιν τως, στα δάσητα να 'ρθει να ξεψυχήσει. Το φταίσιμό μου το κακό τούτο έκαμε κ' εγίνη για να μην έρθω παραμπρός, ως μου 'πρεπε, από κείνη, να 'χα σκοτώσει τα θεριά, αν είχασι σιμώσει γή να 'χασινε φάγει εμέ κ' εκείνη να γλυτώσει. Για τούτο με το θάνατο κ' εγώ τον άδικό μου θα τήνε κάμω σήμερα να γνώσει τον καημό μου. Κ' η ψη τσ' ευγενικότατης δει θέλει και γνωρίσει πως ο Πυράμος τση ποτέ δεν άφηκε να ζήσει μιαν ώρα σαν τη χώρισε, μα εσφάγην απατός του, γιατί άμετρος ευρίσκετον ο πόθος ο δικός του. (στ. 73-88)
E se venia il Leone a l'onda fresca, Forse c'havrei lui morto, e lei difesa; E se pur'io di lui fossi stato esca, Havrei salvata lei da tale offesa. Ma vo'che vegga anchor quanto m'incresca, Quanto m'habbia dolor, quanto mi pesa, Ch'al comparir di lui non mi trovassi Per mostrar che valessi, e quanto amassi.	
Conosca al mio morir l'alma sua degna Di quanto e quale affetto è il mio cor punto, Che, se in un core immenso amor non regna, Non suol l'huom mai condursi a questo punto; E perchè la mia man voglio che spegna La luce mia, conosca che, se giunto Io fossi a tempo, a stimar poco havea La vita, in caso ov'io vincer potea. (4.115-117)	

Ο θρήνος της Θίσβης

Από τον θρήνο της Tisbe στην ιταλική διασκευή (4.132,3-133 και 135-139), στο ιντερμέδιο αποδίδονται τα εξής χωρία:

i. Το χωρίο 4.132,3-8 και 133,2 παραφράζεται στους στ. 95-99:

Dolce Piramo mio, chi mi t'ha tolto?
Rispondi a l'infelice tua consorte.
Chi da la vita tua lo stame ha sciolto?
Qual fato o qual cagion ti diè la morte?
Rispondi a chi tu sai che tanto t'ama,
A la tua cara Tisbe, che ti chiama!
 (4.132,3-8)

Ταίρι μου αγαπημένο μου, γλυκότατε Πυράμο,
 δε μου μιλείς; δε με θωρείς; οϊμέ και τι να κάμω;
 Πυράμο, 'δέ την Τίσβη σου, Πυράμο, μίλησέ μου!
 Ποιος άπρονος σ' εσκότωσε, ταίρι ακριβό μου, 'πέ μου.
 (στ. 95-99)

Leva Piramo allhora i languidi occhi;
 (4.133,2)

ii. Το χωρίο 4.135 μεταφράζεται στους στ. 117-120:

Se le mie sanguinose e tinte vesti
Del non mio sangue ti toccar sì il core
Perchè me morta, Piramo, credesti
 (Se ben potevi in ciò prendere errore),
Che di tua mano uccider ti volesti,
 Per dimostrar la forza del tuo amore,
Che farò io, che te, mio ver conforto,
E veggio, e tocco, e tengo in braccio morto?
 (4.135)

Μ' αν είναι και τα ρούχα μου μόνο τα ματωμένα
 σ' εκάμασι κ' εσφάγηκες, Πυράμο μου, ωγιά μένα,
 πώς, βλέποντάς σε εγώ νεκρό, να μη σφαγώ η καημένη
 η Τίσβη η βαρειόμοιρη κ' η παραπονεμένη;
 (στ. 117-120)

iii. Το χωρίο 4.136 αποδίδεται (κατά λέξη οι τρεις πρώτοι στίχοι) στους στ. 121-126:

Io già non veggio una macchiata scorza,
Né mi posso ingannar d' opinione;
Io te, te, veggio morto, onde mi sforza
 Amor, la tua mort'empia, ogni ragione,
 A mostrar che 'l mio amor non ha men forza
 E che non è di men perfettione;
 E se tu fosti in te per me tant' empio,
 Che debbo io far per te con questo esempio?
 (4.136)

Ρούχο δε βλέπω μοναχάς γή άλλο μικρό σημάδι,
 να στέκω εις δειλοσκοπήση, μα μετά σέν' ομάδι
 βρίσκομαι και στοχάζομαι νεκρό το πρόσωπό σου
 και φανερά η βαρειόμοιρη θωρώ το θάνατό σου.
 Κ' είναι πρεπό στο πλάγι σου, Πυράμο μου, ψυχή μου,
 νεκρό να πέσει σήμερα κ' εμένα το κορμί μου.
 (στ. 121-126)

iv. Οι στίχοι 5-8 του οκτάστιχου 4.137 μεταφράζονται στους στ. 127-130:

Amor dara tal forza a questa mano,
 Se ben sono una tenera donzella,
Che chiamata sarò per l'avenire
E compagna e cagion del tuo morire.
 (4.137,5-8)

Ο πόνος μου τση χέρας μου δύναμη θέλει δώσει,
 γιαμιά την πρικαμένη μου ζωή να μου τελειώσει,
 για να μηδέ μπορούσινε ποτέ να μ' ονομάσου
 του σκοτωμού σου μόνο αιτιά κι' όχι συντρόφισσά σου
 (στ. 127-130)

v. Τέλος, στο χωρίο 4.138 αντιστοιχούν λεκτικά και νοηματικά οι στ. 131-138:

<u>E dove morte sol pria potea fare</u>	κι' ο Χάρος, οπού ελόγιασε να μασε ξεχωρίσει,
<u>Che non s'unnise il tuo bel corpo al mio,</u>	'ς παντοτινή με πλιότερη σμίξη να μας αφήσει.
<u>Morte non ci potrà più separare</u>	Κυρούδες μας, και των οιδυό 'ς μιαν άρκλα τα κορμιά μας
Poi ch'ogni ragion vuol che mora anch'io.	βάλετε, σας παρακαλώ, σα θέλ' η πεθυμιά μας.
<u>Vogliate, o padri miseri, accettare</u>	Μαχαίρι αλύπητο πολλά, πλήσα παρακαλώ σε,
<u>Il nostro ragionevole desio,</u>	γίνου σ' εμέ λυπητερό και θάνατο μου δώσε
Che quei ch'amor congiunse e l'ultima hora	Γιαμιά-γιαμιά, μην κρίνωμαι. Πυράμο μου, <η> ψυχή σου,
<u>Congiunga insieme un sol sepolcro ancora.</u>	κάτω στον Άδην ας δεκτεί την Τίσβη τη δική σου!
(4.138)	(στ. 131-138)

ΔΙΑΦΟΡΕΣ: Εκτός όμως από τα χωρία αυτά στα οποία διαπιστώνονται συμπτώσεις ως προς το λεκτικό και το νόημα ανάμεσα στα δύο κείμενα, το κρητικό ιντερμέδιο διαφέρει σε σχέση με το κείμενο του Anguillara στα εξής σημεία:

1. η αφήγηση της Αλκιθόης στον Anguillara μετατρέπεται σε μονόλογο της Θίσβης και σε μονόλογο του Πύραμου·
2. απαλείφεται το μοτίβο της μεταμόρφωσης της οβιδιανής εκδοχής του μύθου·
3. ενώ ο οβιδιανός μύθος τελειώνει με την αυτοκτονία των δύο ερωτευμένων νέων, η δραματική περιπέτεια των νέων στο κρητικό κείμενο έχει ευτυχή κατάληξη: δηλαδή, ο Πύραμος πληγώνεται μεν με το ξίφος του και λιποθυμά, αλλά όταν η Θίσβη φτάνει στο σημείο όπου κείται πληγωμένος, μια φωνή εξ ουρανού την ειδοποιεί ότι ο Πύραμος δεν είναι νεκρός και η ίδια τη συμβουλεύει να θεραπεύσει αμέσως την πληγή του με δίκταμο· εκείνη επίσης της αναγγέλλει ότι οι γονείς τους έχουν εντωμεταξύ συμφιλιωθεί και σε λίγη ώρα θα είναι κοντά τους για να τους παντρέψουν.

Ως προς το πρώτο σημείο, τη μετατροπή της αφήγησης σε ομιλία του ήρωα, θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι αυτή υπαγορεύτηκε φυσικά από τις ανάγκες της δραματουργικής προσαρμογής. Εξάλλου και στο ιντερμέδιο του Francesco Gasbarrino που αναφέρθηκε προηγουμένως, το μόνο δηλαδή θεατρικό κείμενο με θέμα τον μύθο αυτό, η διασκευή του μύθου είναι ως ένα σημείο όμοια. Η οργάνωση της πλοκής ακολουθεί την εξιστόρηση του Οβιδίου ελαφρά παραλλαγμένη.¹⁹⁵ Η αφήγηση της Αλκιθόης μετατρέπε-

195 Τα πρόσωπα του ιντερμεδίου που παρουσιάζει το δραματικό επεισόδιο της Θίσβης και του Πυράμου είναι η Thisbe, η Disperatione και ο Piramo. Όπως και στο κρητικό ιντερμέδιο, αρχίζει από το σημείο όπου η Θίσβη βρίσκεται ήδη στο δάσος και περιμένει τον Πύραμο. Εκείνη τη στιγμή όμως εμφανίζεται ένα άγριο θηρίο κι εκείνη τρέχει να κρυφτεί. Ακολουθεί μονόλογος της Disperatione – το πνεύμα του κακού που έχει παγιδεύσει τους δύο νέους και εξαιτίας της οδηγούνται στον θάνατο – που προαναγγέλλει τον θάνατο του Πύραμου εξαιτίας της δειλίας της αγαπημένης του. Έρχεται ο Πύραμος στο σημείο συνάντησης όπου βρίσκεται ματωμένο το πέπλο που ο ίδιος είχε χαρίσει στη Θίσβη. Η Disperatione του λέει ότι άγριο θηρίο κατασπάραξε την αγαπημένη του και αν θέλει να τη συναντήσει πρέπει κι εκείνος να πεθάνει, σύμφωνα άλλωστε με τις βουλές του θεού Έρωτα. Ο Πύραμος αυτοκτονεί με το ξίφος του. Επιστρέφει η Θίσβη στο δάσος και βρίσκει τον Πύραμο

ται σε μονολόγους και διαλόγους ανάμεσα στους δύο ερωτευμένους νέους και η δράση αρχίζει όταν η Θίσιβη βρίσκεται ήδη μέσα στο δάσος. Ο Ιταλός δραματουργός επίσης απαλείφει σε αυτό το ιντερμέδιο το στοιχείο της μεταμόρφωσης, καθώς σκοπό έχει να παρουσιάσει την ιστορία του ρομαντικού έρωτα των δύο νέων και τη σταθερότητα του έρωτα, τον θρίαμβο του πνεύματος του Κακού επί του θεού του έρωτα και τα καταστροφικά του αποτελέσματα και όχι να εξηγήσει, στο συγκεκριμένο ιντερμέδιο, τα χαρακτηριστικά ενός στοιχείου της φύσης (γι' αυτό και παραλείπει την κατά Οβίδιο εξήγηση του φυσικού στοιχείου).¹⁹⁶ Ωστόσο, η ομοιότητα στην επινόηση των στοιχείων αυτών δεν δείχνει επίδραση του ιταλικού κειμένου στο κρητικό, αφού και στα δύο κείμενα εξηγείται από το γεγονός ότι προορίζονταν να παιχτούν στη σκηνή· και οι όποιες φραστικές αντιστοιχίες εντοπίζονται ανάμεσα στο ιταλικό και το κρητικό ιντερμέδιο είναι συμπτωματικές και οφείλονται στη μίμηση του ίδιου προτύπου. Και στα δύο κείμενα στον μονόλογο της Θίσιβης με τον οποίο εισάγεται ο θεατής/αναγνώστης στην υπόθεση που θα παρακολουθήσει περιλαμβάνονται όλες οι πληροφορίες για τα προηγμένα συμβάντα τα οποία δεν είναι δυνατόν ή κρίνονται περιττά να παρουσιαστούν ως θεατρικές σκηνές. Το ίδιο ισχύει μάλιστα και για το ιντερμέδιο του «Γλαύκου και της Σκύλλας», όπου ο εισαγωγικός μονόλογος του Γλαύκου περιέχει όσα στοιχεία είναι απαραίτητα για να εισαχθεί ο θεατής/αναγνώστης στη σκηνική δράση.

Όσον αφορά την απάλειψη του στοιχείου της μεταμόρφωσης δεν είναι το στοιχείο εκείνο που συνεπάγεται τροποποίηση της κατάληξης του μύθου· εξάλλου στο ιταλικό ιντερμέδιο και οι δύο νέοι αυτοκτονούν και δεν γίνεται καμία νύξη ως προς τη μεταμόρφωση στοιχείου της φύσης. Πάντως η συγκεκριμένη μεταμόρφωση ήταν μάλλον δύσκολο να παρουσιαστεί, αλλά και πάλι δεν θα επρόκειτο για θεαματική σκηνή.

Όσο για την τρίτη κατά σειρά διαφορά μεταξύ του κρητικού ιντερμεδίου σε σχέση με τον Οβίδιο και τον Anguillara, δηλαδή το αίσιο τέλος της ιστορίας, δεν εντοπίζεται σε κανένα ομοθεματικό λογοτεχνικό ή θεατρικό κείμενο. Όμως η πηγή έμπνευσης της έκβασης αυτής από τον Κρητικό ποιητή ανιχνεύεται σε κείμενα που δεν συνδέονται με τον εν λόγω μύθο, ή συνδέονται έμμεσα με αυτόν.

Κατά την R. Bancroft-Marcus το μοτίβο της θεραπείας του Πύραμου με βότανο «μπορεί να προέρχεται από την *Gerusalemme liberata* του Tasso, όπου η Erminia (που γνωρίζει τις φαρμακευτικές ιδιότητες των βοτάνων) δίνει τις πληγές του αγαπημένου της Tancredi με τα μαλλιά της, μόνο και μόνο γιατί δεν έχει δίκταμο ή σαφρά-

νεκρό. Συνειδητοποιεί ότι ο Πύραμος αντικρίζοντας το πέπλο της ματωμένο νόμισε ότι είναι νεκρή εξαιτίας του γι' αυτό και αυτοκτόνησε. Τότε αποφασίζει να δώσει κι εκείνη τέλος στη ζωή της με το ίδιο ξίφος πέφτοντας πάνω στο σώμα του αγαπημένου της.

196 Ωστόσο στο δεύτερο ιντερμέδιο η Αφροδίτη (Venere) δείχνει στον γιο της το λουλούδι στο οποίο έχει μεταμορφωθεί ο αγαπημένος της Άδωνις (σ. 54) και στο τέταρτο ο Απόλλωνας αντιλαμβάνεται την μεταμόρφωση της Δάφνης στο ομώνυμο φυτό (αλλά από τις ομιλίες διαφαίνεται ότι η μεταμόρφωση αυτή δεν αναπαριστάνεται επί σκηνής – η Δάφνη φεύγει μάλλον από τη σκηνή και στη συνέχεια ο Απόλλωνας μιλάει με τη δάφνη που είναι τοποθετημένη στο σκηνικό, σ. 103).

νι». ¹⁹⁷ Ωστόσο, η πηγή του Κρητικού ποιητή είναι, κατά τη γνώμη μου, διαφορετική. Το συγκεκριμένο αυτό μοτίβο εμφανίζεται, ως γνωστόν, ήδη στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου (της οποίας η επίδραση στον Tasso είναι γνωστή): στο 12ο βιβλίο (στ. 411-424) η Αφροδίτη γιατρεύει τον γιο της τον Αινεία (τραυματισμένο από ακόντιο) χρησιμοποιώντας δίκταμο που μαζεύει από την κρητική Ίδη:

Hic Venus, indigno nati concussa dolore,
Dictamnum genetrix Cretaea carpit ab Ida,
 Puberibus caulem foliis et flore comantem
 Purpureo: non illa feris incognita capris
 Gramina, cum tergo volucres haesere sagittae.
 Hoc Venus, obscuro faciem circumdata nimbo,
 Detulit; hoc fusum labris splendentibus amnem
 Inficit occulte medicans spargitque salubris
 Ambrosiae sucos et odoriferam panaceam.
 Fovit ea volnus lymphæ lognaevos Iapyx
 Ignorans subitoque omnis de corpore fugit
 Quippe dolor; omnis stetit imo volnere sanguis.
 Iamque secuta manum, nullo cogente, sagitta
 Excidit atque novae rediere in pristina vires.

Από το χωρίο αυτό του Βιργιλίου εμπνέεται πιθανότατα ο Ariosto το επεισόδιο που εξιστορεί στο 19ο άσμα του *Orlando furioso* (στρ. 20 κ.ε.): τη θεραπεία της πληγής του Medoro με δίκταμο από την Angelica. Μάλιστα, η αναλογία με τη σκηνή του κρητικού ιντερμεδίου επεκτείνεται στο γεγονός ότι το συγκεκριμένο επεισόδιο έχει το ίδιο αίσιο τέλος με την κρητική διασκευή: μετά τη θεραπεία του ο Medoro ερωτεύεται την κόρη που τον γιατρέψε και οι δυο νέοι επισφραγίζουν τον έρωτά τους με νόμιμο γάμο.

^{xx} Quando Angelica vide il giovinetto
languir ferito, assai vicino a morte,
che del suo re che giacea senza tetto,
 più che del proprio mal, si dolea forte;
 insolita pietate in mezzo al petto
 si sentì entrar per disusate porte,

197 Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 214. Τον Tasso ακολουθούν και οι ιταλικές διασκευές του επεισοδίου: Bartolomeo Tortoletti, *Intramezzi d'Erminia*, (α' έκδ. Βερόνα 1612), στην έκδ. Ρώμη: Lodovico Grignani, 1645, σ. 296· Tobia de Ferrari, *De' successi di Erminia intermedi cinque. Cavati dalla Gerusalemme del Tasso...* (Βενετία 1615), σ. 79. Ωστόσο, στο μουσικό δράμα του Girolamo Manzoni *Il Goffredo* (Νάπολη 1630) η Erminia θεραπεύει την πληγή του Tancredi με υγρό που παρασκευάζει από «timo», «herbasco» και «dittamo fiorito» (σ. 134).– Το δίκταμο, λόγω των θεραπευτικών ιδιοτήτων του, γνωστόν ήδη από την αρχαιότητα, είχε ήδη περιληφθεί σε «ιατροσόφιο» του 16ου αιώνα. Βλ. *Ricettario galante del principio del secolo XVI*, edito per cura di Olindo Guerrini, Bologna 1968, σ. 128-130.

che le fé il duro cor tenero e molle:
e più, quando il suo caso egli narrolle.

^{xxi} E ricovando alla memoria l'arte
ch'in India imparò già di chirugia
(che par che questo studio in quella parte
nobile e degno e di gran laude sia;
e senza molto rivoltar di carte,
che 'l patre ai figli ereditario il dia),
si dispose operar con succo d'erbe,
ch'a più matura vita lo riserbe.

^{xxii} E ricordossi che passando avea
veduta un'erba in una piaggia amena;
fosse dittamo, o fosse panacea,
o non so qual, di tal effetto piena,
che stagna il sangue, e de la piaga rea
leva ogni spasmo e perigliosa pena.
la trovò non lontana, e quella colta,
dove lasciato avea Medor, diè volta.

^{xxiii} Nel ritornar s'incontra in un pastore
ch'a cavallo pel bosco ne veniva,
cercando una iuvenca, che già fuore
duo dì di mandra e senza guardia giva.
Seco lo trasse ove perdea il vigore
Medor col sangue che del petto usciva;
e già n'avea di tanto il terren tinto,
Ch'era omai presso a rimanere estinto.

^{xxiv} Del palafreno Angelica giù scese,
e scendere il pastor seco fece anche.
Pestò con sassi l'erba, indi la prese,
e succo ne cavò fra le man bianche;
ne la piaga n'infuse, e ne distese
e pel petto e pel ventre e fin a l'anche:
e fu di tal virtù questo liquore,
che stagnò il sangue, e gli tornò il vigore;

[...]

xxvii [...]

Quivi a Medoro fu per la donzella
la piaga in breve a sanità ritratta:
ma in minor tempo si sentì maggiore
piaga di questa avere ella nel core.

[...]

xxxiii Angelica a Medor la prima rosa
coglier lasciò, non ancor tocca inante:
né persona fu mai sì avventurosa,
ch'in quel giardin potesse por le piante.
Per adombrar, per onestar la cosa,
si celebrò con cerimonie sante
il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore,
e pronuba la moglie del pastore.

Από το επεισόδιο αυτό εμπνέεται πιθανώς με τη σειρά του ο Tasso το επεισόδιο της θεραπείας του Goffredo με δίκταμο από τον φύλακα άγγελο στο 11ο άσμα της *Gerusalemme liberata* (11.72), και, ίσως από αυτή τη σκηνή να είναι εμπνευσμένη και η επινόηση της ουράνιας φωνής που συμβουλεύει τη Θίσβη (η οποία νομίζει πως η φωνή ανήκει σε άγγελο, στ. 145) στο κρητικό ιντερμέδιο.¹⁹⁸

198 Η επέμβαση αγγέλων προς βοήθεια ή προστασία ηρώων αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο των κλασικών αλλά και των αναγεννησιακών επών. Στην *Gerusalemme liberata* περιλαμβάνονται και άλλες παρόμοιες επεμβάσεις. Βλ. επίσης στον *Orlando furioso*, 14.69 κ.ε. όπου ο Καρλομάγνος προσεύχεται και εισακούεται από τον Θεό, που στέλνει τον αρχάγγελο Μιχαήλ να καταπονήσει τους Σαρακηνούς και να ενισχύσει τους χριστιανούς στο Παρίσι και στο χωρίο 17.39 κ.ε. όπου ο βασιλιάς Norandino καθοδηγείται από τη φωνή της Fortuna, με τη βοήθεια της οποίας κατορθώνει να σώσει την αγαπημένη του. Βλ. και στη *Θεία Κωμωδία* («Inferno», 2.52 κ.ε.) του Δάντη την επέμβαση της Βεατρίκης που με «αγγελική φωνή» (angelica voce) ζητά από τον ποιητή την προστασία φίλου της. Σημειώνω επίσης ότι σε ποίημα του ουμανιστή Giovanni Pontano (για τον ποιητή αυτό βλ. επίσης εδώ σ. 120 και 300) με τίτλο *Ad Musam de conversione Sebethi in fluvium*, επηρεασμένο από τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις*, μια φωνή από ψηλά αναγγέλλει τη θεοποίηση του πρωταγωνιστή Seбето και τη μεταμόρφωσή του (βλ. Donatella Coppini, «Le metamorfosi del Pontano», στο G. M. Anselmi – M. Guerra, *Le Metamorfosi di Ovidio*, σ. 86). – Βλ. όμως και την επέμβαση του Αγγέλου στη *Θυσία του Αβραάμ* (στ. 941-964, βλ. έκδ. W. Bakker – A. F. van Gemert, 1996, σ. 197-198) και της Αθούσας στην *Πανώρια* που αποτρέπει τον Γύπαρη από την αυτοκτονία (B 538 κ.ε.), όπως άλλωστε υποδεικνύει ο Αλέξης Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, 156-157. Δεν πρέπει να παραλείψουμε και μια σκηνή από τον *Filocolo* του Βοκκάκιου (έργο που αποτέλεσε πηγή για τον Tasso στη σύλληψη του επεισοδίου της Sofronia και του Olindo), στην οποία οι δύο ερωτευμένοι Florio και Bianciflore βρίσκονται δεμένοι, καταδικασμένοι να θανατωθούν, τελικά όμως η Αφροδίτη ακούει από τον ουρανό τον θρήνο των δυο νέων, δείχνει συμπόνοια και τους απελευθερώνει. Την παραπομπή οφείλω στο μελέτημα του Ermanno Ciampolini, *L'episodio di Sofronia e i suoi fonti. Contributo agli studi sul Tasso* (Estratto dal vol. XXIX degli *Atti della R. Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*), Lucca: Tipografia Giusti, 1897, σ. 8. – Επιπλέον, ας αναφερθεί και το ότι στο δραματικό είδος των maggi, που οι απαρχές του ανάγονται στους μεσαιωνικούς χρόνους αλλά γραπτά δείγματά του σώζονται μόνο από τον 19ο και εξής, ένα από τα χαρακτηριστικά του μοτίβα είναι η παρέμβαση

(G.l. 11.70-75)

LXX E già l'antico Eròtimo, che nacque
in riva al Po, s'adopra in sua salute,
il qual de l'erbe e de le nobil acque
ben conosceva ogni uso, ogni virtute;
caro a le Muse ancor, ma si compiacque
ne la gloria minor de l'arti mute:
sol curò torre a morte i corpi frali,
e potea far i nomi anco immortali.

LXXI Stassi appoggiato, e con sicura faccia
freme immobile al pianto il capitano.
Quegli in gonna succinto e da le braccia
ripiegato il vestir, leggiero e piano
or con l'erbe potenti in van procaccia
trarne lo strale, or con la dotta mano;
e con la destra il tenta e co 'l tenace
ferro il va riprendendo, e nulla face.

LXXII L'arte sue non seconda ed al disegno
par che per nulla via fortuna arrida;
e nel piagato eroe giunge a tal segno
l'aspro martir che n'è quasi omicida.
Or qui l'angio custode, al duol indegno
mosso di lui, colse dittamo in Ida:
erba crinita di purpureo fiore
c'have in giovani foglie alto valore.

LXXIII E ben mastra natura a le montane
capre n'insegna la virtù celata,
qualor vengon percosse e lor rimane
nel fianco affissa la saetta alata.
Questa, benchè da parti assai lontane,
in un momento l'angelo ha recata,
e non veduto entro le mediche onde
de gli apprestati bagni il succo infonde,

LXXIV e del fonte di Lidia i sacri umori
e l'odorata panacea vi mesce.

του Ουρανού προς σωτηρία των αθώων και ενάρετων πρωταγωνιστών· βλ. M. T. Herrick, *Italian comedy in the Renaissance*, σ. 8.

Ne sparge il vecchio la ferita, e fuori
volontario per sè lo stral se 'n esce
e si ristagna il sangue; e già i dolori
fuggono da la gamba e 'l vigor cresce.
Grida Eròtimo allor: «L'arte maestra
te non risana o la mortal mia destra;

^{LXXV} maggior virtù ti salva: un angiòl, credo,
medico per te fatto, è sceso in terra,
chè di celeste mano i segni vedo.
Prendi l'arme: che tardi? e riedi in guerra». Avido di battaglia il pio Goffredo
gà ne l'ostro le gambe avvolge e serra,
e l'asta crolla smisurata, e imbraccia
il già deposto scudo e l'elmo allaccia.

Η εκδοχή της θεραπείας με βότανο, στην περίπτωση των ηρώων Medoro και Tancredi, ήταν η πιο δημοφιλής στον κύκλο των ζωγράφων του 17ου αιώνα.¹⁹⁹

Νωρίτερα από τα έπη του Ariosto και του Tasso, θεραπεία με σκεύασμα από βότανα απαντά στην κωμωδία του Bernardo Accolti *Virginia*, που παραστάθηκε στη Σιένα το 1494, και στην οποία η ομώνυμη πρωταγωνίστρια έχει από τον πατέρα της ένα θεραπευτικό ποτό με το οποίο θα θεραπεύσει τον αγαπημένο της.²⁰⁰ Ενώ και στην κωμωδία του G. M. Cecchi *L'ammalata* (Φλωρεντία 1555), η πρωταγωνίστρια καθοδηγείται από μια γριά πώς να θεραπευτεί με «un cert'olio cotto con erbe», αναδεικνύοντας έτσι όχι το υπερφυσικό ή θεϊκό στοιχείο αλλά εκείνο της γνώσης (ενώ στην ιερή αναπαράσταση *Santa Guglielma* του ίδιου συγγραφέα, η καταδικασμένη από σύζυγο κι έναν συγγενή πρωταγωνίστρια βοηθείται από την Παναγία να θεραπευτεί με τα ίδια τα χέρια της καθώς και να θεραπεύσει αυτούς που την καταδιώκουν).²⁰¹

Εκτός από τα μυθιστορηματικά έπη του 16ου αιώνα, το μοτίβο αυτό απαντά στην αρχαιοελληνική μυθιστορία του Αχιλλέα Τάτιου *Λενκίππη και Κλειτοφών*, που επίσης διαδόθηκε ευρύτατα στην Ευρώπη ιδίως κατά τον 16ο αιώνα μέσω ιταλικής μετάφρασης και επηρέασε τον Torquato Tasso: η ηρωίδα, που είχε χάσει τα λογικά της με ερωτικό φίλτρο που της είχε δώσει ένας ερωτευμένος μαζί της Αιγύπτιος στρατιώτης, θεραπεύεται με ειδικό φάρμακο που της δίνεται με μεσολάβηση του Χαιρέα στον αγαπημένο της Κλειτοφώντα, ο οποίος νομίζει, λόγω θεϊκού μηνύματος που είχε λάβει τη

199 Βλ. Elena Fumagalli, «Ovidio, Ariosto e Tasso in Casa del Cardinale Carlo De' Medici», στο M. Rossi – Fiorella Gioffredi Superbi (επιμ.), *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, τ. II, σ. 337 (βλ. και την εικ. 9). Ύαση πληγής από βέλος με χρήση βερβένας βλ. στον *Pastor fido* του Guarini, Ε' πράξη, 6η σκηνή, στ. 1277-1292.

200 Βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 15.

201 Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 156-157.

νύχτα, πως ο άνθρωπος εκείνος «είχε σταλεί από τον ίδιο το θεό».²⁰² Επιπλέον, στη μυθιστορία αυτή απαντά και το μοτίβο της αποτροπής μιας αυτοκτονίας, έπειτα από θεϊκή επέμβαση: όταν ο δυστυχής Κλειτοφών νομίζει ότι το θέαμα της (ψευδούς [με θεατρικό τέχνασμα]) θυσίας της αγαπημένης του Λευκίππης είναι αληθινό, αποφασίζει να θέσει τέρμα στη ζωή του· την ώρα όμως που είναι έτοιμος να σφαγεί με το ίδιο του το ξίφος καταφθάνουν οι φίλοι του Μενέλαος και Σάτυρος και τον αποτρέπουν αποκαλύπτοντάς του πως η Λευκίππη είναι ζωντανή και έτοιμη ν' αναστηθεί (πρωτ. *Λευκίππη δε σοι νυν αναβιώσεται*) από το φέρετρο.²⁰³

Παρομοίως, στο ποιμενικό δράμα *Aminta* του Tasso, περιλαμβάνεται μία σκηνή η οποία είναι βέβαιο ότι την εμπνεύστηκε ο Ιταλός ποιητής από τον εν λόγω μύθο του Οβιδίου: στη 2η σκηνή της Γ' πράξης ο Aminta εμφανίζεται μόνος και απρηγόρητος αφού η Silvia μόλις αυτός την απελευθέρωσε από τον απειλητικό Σάτυρο απομακρύνθηκε χωρίς να τον ευχαριστήσει. Την απελπισία του μεγαλώνει η κακή είδηση που του μεταφέρει η νύμφη Nerina· του αφηγείται πως βρήκε το πέπλο της Silvia ματωμένο και πως είδε λύκους να γλείφουν αίμα και κόκαλα. Ο νεαρός βοσκός αναστατώνεται και σκέφτεται να βάλει τέλος στη ζωή του. Ωστόσο, η Silvia είναι ζωντανή. Το αίμα και τα κόκαλα που είχε δει η Nerina ανήκαν σε ζώο που είχε σκοτώσει η Silvia στο κυνήγι.

Παραθέτω χαρακτηριστικό απόσπασμα:

NIRINA. [...]

Quivi il dardo di Silvia in terra scorsi,
n;e molto indi lontano un bianco velo
ch'io stessa le ravolsi al crine; e, mentre
mi guardo intorno, vidi sette lupi
che leccavan di terra alquanto sangue
sparso intorno a cert'ossa affatto nude:
e fu mia sorte ch'io non fui veduta
da loro: tanto intenti erano al pasto;
tal che, piena di tema e di pietate,
indietro ritornai; e questo è quanto
posso dirvi di Silvia: et ecco il velo.

AMINTA. Poco parti haver detto? O velo, o sangue,
o Silvia, tu sei morta!

DAFNE. O miserello,
tramortito è d'affanno e forse morto.

NIRINA. Egli respira pure: questo fia
Un breve isvenimento; ecco, riviene.

AMINTA. Dolor, che sì mi crucci,

202 Ό.π., Λόγος Δ' 15-17, σ. 371-375.

203 Βλ. *Λευκίππη και Κλειτοφών*, έκδ. Γιατρομανωλάκη, (Λόγος Γ' 17-22), σ. 325-337. Βλ. βέβαια και *Πανώρια* Β 524 διδ.-538 και 558 διδ.-559.

che non m'uccidi homai? tu sei pur lento!
 Forse lasci l'uffitio a la mia mano.
 Io sono, io son contento
 ch'ella prenda tal cura,
 poi che tu la ricusi, o tu non puoi.
 Ohimè, se nulla manca
 a la certezza homai,
 e nulla manca al colmo
 de la miseria mia,
 che bado? che più aspetto? O Dafne, Dafne,
 a questo amaro fin tu mi salvasti?
 a questo fine amaro?
 Bello e dolce morir fu certo all'ora
 ch'uccider io mi volsi.
 Tu me 'l negasti e 'l Cielo, a cui pareo
 ch'io precoressi co 'l morir la noia
 ch'apprestata m'havea.
 Hor che fatto ha l'estremo
 de la sua crudeltade,
 ben soffrirà ch'io moia,
 e tu soffrir lo déi.
 [...]

Το μοτίβο αυτό, της επιθυμίας του αγαπημένου να αυτοκτονήσει, φαίνεται ότι υπήρξε ιδιαίτερα αγαπητό στον Tasso, αφού το χρησιμοποιεί και στην *Gerusalemme liberata*. Πιο συγκεκριμένα μετά τη σκληρή μονομαχία ανάμεσα στον Tancredi και την Clorinda, κατά την οποία η νέα τραυματίζεται θανάσιμα, ο Tancredi αναζητώντας το σώμα της Clorinda, εύχεται να κατασπαραχθεί και αυτός από τα ίδια θηρία που υποθέτει ότι κατασπάραξαν και την Clorinda (*Gerusalemme liberata* 12.78-83,1-2· πβ. *Μεταμορφώσεις* 4.112-114 [θρήνος του Πυράμου]).

Παραθέτω ιδίως τις στροφές 78-79:

“Ma dove, oh lasso me!, dove restaro
 le reliquie del corpo e bello e casto?
 Ciò ch'in lui sano i miei furor lasciaro,
 dal furor de le fere è forse guasto.
 Ahi troppo nobil preda! Ahi dolce e caro
 troppo e pur troppo prezioso pasto!
 ahi sfortunato! in cui l'ombre e le selve
 irritaron me prima e poi le belve.
 Io pur verrò là dove sete; e voi
 meco avrò, s'anco sete, amate spoglie.

Ma s'egli avien che i vaghi membri suoi
 stati sian cibo di ferine voglie,
 vuo' che la bocca stessa anco me ingoi,
 e 'l ventre chiuda me che lor raccoglie:
 onorata per me tomba e felice,
 ovunque sia, s'esser con lor mi lice.”

Η επιλογή του lieto fine για ιστορίες που στην πρωτότυπη εκδοχή τους παραδίδονται με τραγικό τέλος ήταν, όπως έχουμε δει προηγουμένως (Εισαγωγή), συνήθης πρακτική στο ιταλικό θέατρο του τέλους του 16ου και του 17ου αιώνα, στο είδος της tragedia di lieto fine, του ποιμενικού δράματος και κυρίως του μελοδράματος. Και αν δεν σώζεται –ή, τουλάχιστον, δεν εντόπισα– θεατρική διασκευή του οβιδιανού μύθου του Πύραμου και της Θίσβης με αίσιο τέλος, εντούτοις σώζεται, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως θεατρικό έργο του 15ου αιώνα (μόνο σε χειρόγραφη μορφή ως τον 20ό αιώνα), του οποίου η υπόθεση βασίζεται κατά μεγάλο μέρος στον (βαβυλωνιακό) μύθο, αλλά διαφέρει ως προς τα ονόματα των προσώπων και την εξέλιξη και (ευτυχή) κατάληξη της πλοκής: η *favola mitologica* του Gaspare Visconti με τίτλο *Pasithea*, που γράφτηκε μεταξύ των ετών 1493-1497 στο Μιλάνο, στην ηγεμονική αυλή του οποίου και πιθανότατα ανεβάστηκε. Σύμφωνα με την Cynthia M. Pyle, που εξέδωσε το κείμενο του έργου στο πλαίσιο της διδακτορικής της διατριβής,²⁰⁴ οι favole mitologiche ήταν σύντομα ψυχαγωγικά θεατρικά θεάματα προορισμένα για τις εορταστικές περιστάσεις στις ιταλικές ηγεμονικές αυλές είτε, ενίοτε, για δημόσια παράσταση στις ιταλικές πόλεις. Κι επομένως, οι ιστορίες που δραματοποιούνταν άρμοζε να έχουν αίσια έκβαση. Ο Visconti χαρακτηρίζει το έργο του «κωμωδία» και πράγματι περιέχει στοιχεία της λόγιας κωμωδίας: παρουσιάζει την ιστορία του τσιγκούνη πατέρα και του άσωτου κι ερωτευμένου υιού που περιστοιχίζονται από τον υπηρέτη και άλλα πρόσωπα που μεσολαβούν ανάμεσά τους. Αξίζει νομίζω να προσέξουμε τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνεται και αναπλάθεται η γνωστή μυθική ιστορία στο θεατρικό έργο του Visconti με τρόπο που δείχνει τον συγκεκριμένο στόχο του δραματουργού, να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις ενός καθαρά ψυχαγωγικού θεάματος. Περιορίζομαι να παραθέσω εδώ τη δομή των δύο τελευταίων πράξεων του έργου:²⁰⁵

204 Δεν μπόρεσα να βρω την ανέκδοτη διδακτορική διατριβή της Cynthia Munro Pyle με τίτλο *Politian's «Orfeo» and Other «Favole Mitologiche» in the Context of Late Quattrocento Northern Italy*, Ph.D. Dissertation, Columbia University, 1976, όπου περιλαμβάνεται διπλωματική έκδοση του κειμένου (σ. 207-261). Όλα τα στοιχεία που αναφέρω εδώ προέρχονται από τη μελέτη της ίδιας, *Milan and Lombardy in the Renaissance*, σ. 139-150. Επίσης, Cynthia Munro Pyle, «Il tema di Orfeo, la musica e le favole mitologiche del tardo Quattrocento», στο *La parola e la musica nel divenire dell'umanesimo*, Φλωρεντία: Olschki, 1981, σ. 121-139 (η παραπομπή από το Warren Kirkendale, *The court musicians*, σ. 687).

205 Βλ. Pyle, *Milan and Lombardy in the Renaissance*, σ. 145-146.

Στην αρχή της Δ' πράξης η Pasithea εμφανίζεται μόνη στη σκηνή· έχει φύγει κρυφά από την πόλη τη νύχτα «come uno homo d'arme»²⁰⁶ και φθάνει πρώτη στον τόπο συνάντησης με τον αγαπημένο της Dioneo. Αντιλαμβάνεται την παρουσία ενός άγριου ζώου που κατευθύνεται προς το μέρος της, εκείνη βρίσκει καταφύγιο σε μια σπηλιά, στην προσπάθειά της όμως αυτή πέφτει το πέπλο της. Ο Dioneo φτάνει στο δάσος, βλέπει τα ίχνη του θηρίου και το σχισμένο πέπλο, και αποφασίζει να βάλει τέλος στη ζωή του. Τον θάνατό του τον διηγούνται δυο βοσκοί, που τους ακούει όμως η Pasithea και αποφασίζει να αυτοκτονήσει κι εκείνη.

Στην Ε' πράξη εμφανίζεται ο Απόλλωνας να θρηνεί την αγαπημένη του Δάφνη η οποία μεταμορφώθηκε σε δέντρο που ο θεός ορκίζεται να το κάνει ιερό, κάνοντάς και μία νύξη για το δέντρο της μουριάς και το έτερο τραγικό ζευγάρι Πύραμου-Θίσβης. Ωστόσο, ακούγοντας από έναν βοσκό για την ομορφιά της Pasithea και μαθαίνοντας από τον ίδιο για την αυτοκτονία εκείνης και του αγαπημένου της αποφασίζει να τους επαναφέρει στη ζωή. Στις δύο σκηνές που ακολουθούν αμέσως μετά, ο Chrysalo, ο πατέρας του Dioneo, πληροφορείται πρώτα την αυτοκτονία του γιου του και έπειτα ότι ο Απόλλωνας τον επανέφερε στη ζωή και εκείνον και την αγαπημένη του. Ο θεός συναντά τον Chrysalo και τον υπηρέτη Pseudolo, και διατάζει τον Chrysalo να συγκατατεθεί στον γάμο του γιου του με την Pasithea. Το έργο τελειώνει με την παρότρυνση του υπηρέτη να μπουν όλοι στο σπίτι για να γίνει ο γάμος.

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Από την παρουσίαση των ανωτέρω επεισοδίων γίνεται νομίζω φανερό ότι το κρητικό ιντερμέδιο βασίζεται συγχρόνως σε τρία λογοτεχνικά έργα: στο μυθολογικό έπος του Οβιδίου σε μετάφραση Anguillara και στα μυθιστορηματικά έπη του Tasso και, κυρίως, του Ariosto. Η κρητική διασκευή του μύθου αποτελεί έναν συμφυρμό κυρίως τριών ιστοριών: του οβιδιανού ζεύγους Πύραμου και Θίσβης, του αριόστειου ζεύγους Medoro και Angelica, και του τασσιανού ζεύγους Aminta και Silvia. Ο Κρητικός ποιητής είχε διαπιστώσει τη συγγένεια/διακειμενική σχέση των Ιταλών επικών ποιητών με τον Λατίνο λογοτεχνικό τους πρόδρομο, διαπίστωση την οποία είχαν κάνει περίπου την ίδια εποχή και οι Ιταλοί συγγραφείς²⁰⁷ αλλά και οι σεναριογράφοι της Commedia dell'arte. Δεν είναι τυχαίο ότι σε έναν διάλογο σεναρίου της Commedia dell'arte με τίτλο *Arlecchino e Colombina*, οι ιστορίες Πύραμου-Θίσβης και Angelica-Medoro αναφέρονται μαζί· συγκεκριμένα, οι δύο τύποι της κωμωδίας προσπαθούν να βρουν θέμα κατάλληλο για παράσταση. Λέει η Colombina: «Bisogna trovare qualche soggetto più elevato... Per esempio, gli amori di Piramo e Tisbe, ovvero d'Angelica e Medoro. Ma no, vorrei ancora qualche cosa di più elevato».²⁰⁸

206 Πβ. τη μεταγενέστερη ιστορία της Erminia του Tasso που μπαίνει στο δάσος ντυμένη με την πανοπλία της Clorinda.

207 Πβ. το απόσπασμα από την *Vita* του G. Chiabrera, προηγούμενως σ. 135 σημ. 438.

208 Βλ. Laura Mangini, *La Commedia dell'arte*, Βενετία 1984, σ. 52. (Σώζεται επίσης μία θεατρική διασκευή του άσματος 37 του *Orlando furioso* από θίασο της Commedia dell'arte, που ανεβάστηκε στη σκηνή στη Μάντοβα το 1567· βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 451 και επαναλαμ-

Ο μύθος του Πύραμου και της Θίσβης στο κρητικό ιντερμέδιο παρουσιάζεται με τη μορφή μιας σύντομης ερωτικής μυθιστορίας: μετά από ρήξη των πρωταγωνιστών με τις οικογένειές τους η οποία τους οδηγεί σε περιπέτειες, η ερωτική ιστορία του ζευγαριού καταλήγει σε αίσιο τέλος, όπως οι ιστορίες των ερωτικών ζευγαριών των αρχαιοελληνικών μυθιστοριών. Ένα στοιχείο που φαίνεται να αποτελεί επίδραση από τις αρχαιοελληνικές μυθιστορίες είναι και το ότι ο Πύραμος εκφράζει το παράπονό του προς τον Έρωτα και την Τύχη (στ. 43 και 45) που στάθηκαν σκληροί απέναντι σε κείνον και την αγαπημένη του. Οι ίδιες δυνάμεις καθορίζουν και τη μοίρα των πρωταγωνιστών των μυθιστοριών.²⁰⁹ Τη λύση στην περιπέτεια των δύο ερωτευμένων Πύραμου και Θίσβης δίνει ένας «από μηχανής θεός», με τη μορφή μιας ουράνιας φωνής αυτή τη φορά.²¹⁰ Η επιλογή αυτή της αίσιας κατάληξης του μύθου στο κρητικό ιντερμέδιο μαρτυρεί πιθανώς ότι προοριζόταν και αυτό όπως και τα λοιπά σωζόμενα ιντερμέδια για παράσταση που θα λάμπρυνε κάποιο επίσημο ή σημαντικό γεγονός, ενώ επιπρόσθετα υπαινίσσεται ότι και η ιστορία των πρωταγωνιστών του κυρίως έργου θα είχε επίσης το ίδιο ευτυχισμένο τέλος. Ωστόσο, το αίσιο τέλος της ιστορίας δεν μπορεί να θεωρηθεί ως πειραματισμός του ποιητή με το είδος της *tragedia di lieto fine* που είχε επινοήσει ο Giraldi αλλά ένδειξη του ότι γνώριζε καλά τη λογοτεχνική και θεατρική παραγωγή και των καινοτομιών των συγγραφέων της εποχής.

βάνει η Μ. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, σ. 151.) Ο Οβίδιος ήταν δημοφιλής ποιητής των ηθοποιών της *Commedia dell'arte*, οι οποίοι ενσωμάτωναν στίχους του στα τραγούδια τους· βλ. F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, σ. 257. Σενάριο της *Commedia dell'arte* με πρωταγωνιστές τον Πύραμο και τη Θίσβη (Ρώμη 1663) βλ. στο K. M. Lea, *Italian Popular Comedy*, σ. 261 σημ. 6. Βλ. επίσης στο ίδιο, σ. 322. Βλ. και στην παρούσα μελέτη, σ. 139 σημ. 453.

209 Βλ. Εισαγωγή Γιώργη Γιατρομανωλάκη στην έκδοση του μυθιστορήματος *Λευκίππη και Κλειτοφών*, ό.π., σ. 59. Πρέπει να σημειωθεί ότι το όνομα της Θίσβης απαντά σε μια αρχαιοελληνική μυθιστορία: Θίσβη ονομάζεται μια υπηρέτρια στα *Αιθιοπικά* του Ηλιοδώρου, έργο που τον 16ο αιώνα μεταφράστηκε σε αρκετές ευρωπαϊκές γλώσσες, με πρώτη χρονικά τη γαλλική μετάφραση που εκδόθηκε το 1547 ενώ στα ιταλικά κυκλοφόρησε το 1556· βλ. Ηλιόδωρος, *Αιθιοπικά ή Τα περί Θεαγένης και Χαρίκλειαν*, σ. 76. Στο ίδιο αυτό μυθιστόρημα σε μια σκηνή των δύο εραστών, Θεαγένη και Χαρίκλειαν, παρατηρείται επίδραση της οβιδιανής ιστορίας του Πύραμου και της Θίσβης με ευοίωνες ενδείξεις για την κατάληξη: μετά την εξόντωση των αντίζηλων του Θεαγένη στη μονομαχία του για τη διεκδίκηση της Χαρίκλειαν, ο Καλάσιρης αφηγείται την ακόλουθη σκηνή: «είδα εκείνον να κείται ίδιος με νεκρό κι εκείνην καθισμένη στο πλάι του να θρηνεί δείχνοντας πως από τη μια ήθελε να σκοτωθεί κι από την άλλη τη συγκρατούσε η ισχνή της ελπίδα ότι ίσως θα γλίτωνε ο νέος» (*Αιθιοπικά*, Ε' 33, 1), ό.π., σ. 261-262. Για την επίδραση του Ηλιοδώρου στη Δύση βλ. ό.π., σ. 75-83. Στενότερη συγγένεια με τον οβιδιανό μύθο και αξιοπρόσεχτες ομοιότητες ως προς την κατάληξή του έχει το επεισόδιο του ναυαγίου στη βυζαντινή μυθιστορία του Βέλθανδρου και της Χρυσάντζας. Εκεί η Χρυσάντζα νομίζει πως το πτώμα του νεκρού ακολούθου του Βέλθανδρου που ανευρίσκει είναι του αγαπημένου της, τον μοιρολογεί, λιποθυμά αλλά τη συνεφέρει ένα τρυγόνι που την καταβρέχει με νερό, και τη στιγμή που ετοιμάζεται να σφαγεί με το ξίφος, ακούει δύο φορές «φωνή» (στ. 1194, 1201) – τον Βέλθανδρο που την αναζητεί αναφωνώντας το όνομά της.

210 Πβ. την Κλορίντα, στο ιντερμέδιο «Ολίντος και Σωφρόνια», η οποία επίσης εμφανίζεται σαν «από μηχανής θεός».

Αν το ιντερμέδιο παρεμβαλλόταν ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη πράξη της Πανώριας, τότε λειτουργούσε σαν σχόλιο στη δράση που προηγούνταν και σε εκείνη που ακολουθούσε. Στην Α' πράξη της ποιμενικής κωμωδίας,²¹¹ θέλοντας ο Γύπαρης να περιγράψει την αντίδραση της Πανώριας στο άκουσμα της εξομολόγησης του έρωτά της γι' αυτήν, λέει ότι εκείνη το έβαλε στα πόδια ακριβώς όπως μια γυναίκα μόνη που συναντά στο δρόμο της θηρίο,²¹² όπως η Θίσβη στο ιντερμέδιο:

*Και τότες δεν ευρέθηκε γυναίκα να γλακήξη,
θεριό σε στράτα μοναχή όντα την απαντήξη,
καθώς εκείνη εγλάκηξε κ' έφυγε μανισμένη
κι' άφηκ' εμέ τον ταπεινό 'ς τέτοια ζωή κριμένη.*
(Α' 361-364)

Αλλά και για τη δύναμη των βοτάνων προς αντιμετώπιση πάσης φύσεως «βλαβών» ακούν επίσης να κάνει λόγο η Φροσύνη:

*Μ' απάνω σ' όλα τω χορτώ τσι χάρες όλες ξεύρει
και τη γιατρεία πάσ' αρρωστιάς δύνεται να την εύρη.
Με χόρτα λέσι μια 'λοιφή πως κάνει και με γάλα
και μετά κείνη γίνονται θαμάσματα μεγάλα*
(Α' 271-274)

Στη Β' πράξη, το σκηνικό είναι όμοιο όπως στο ιντερμέδιο που έχει προηγηθεί: ένα ζευγάρι ερωτευμένων μπροστά σε βρύση. Ορισμένα στοιχεία της πλοκής είναι επίσης όμοια:

- α. Το στοιχείο της αυτοκτονίας και του θρήνου του ερωτευμένου νέου τη στιγμή που συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να ενωθεί με την αγαπημένη του: στο επεισόδιο του ιντερμεδίου ο Πύραμος θρηνεί για την αγαπημένη του Θίσβη (από πόνο και τύψεις για τον υποτιθέμενο θάνατό της) και αποφασίζει να αυτοκτονήσει· παρόμοια ο Γύπαρης θρηνεί για την αγαπημένη του Πανώρια (επειδή όμως, στην περίπτωση αυτή, εκείνη αποκρούει τον έρωτά του), και απευθυνόμενος στη φύση, τους γονείς του, τους φίλους του και τα πρόβατά του, δηλώνει ότι είναι αποφασισμένος να αυτοκτονήσει. Στο ιντερμέδιο η Θίσβη φτάνει στη βρύση και καθώς αντικρίζει τον Πύραμο να κείται λιπόθυμος θρηνεί για τον (δήθεν) θάνατό του, στην Πανώ-

211 Αναφέρω επίσης εδώ και τη λεκτική ομοιότητα που απαντά ανάμεσα σε δύο στίχους στο ιντερμέδιο και στην Α' πράξη της Πανώριας: Ιντερμέδιο στ. 122: «να στέκω εις δειλοσκόπηση, μα μετά σέν' ομάδι» – Πανώρια, Α 202: «κ' εκείνη δειλοσκόπησες πάντα τότε γεμίζει». πβ. και Ερωφίλη, Αφιέρωση, στ. 43: «κ' έτσι σε δειλοσκόπησιν εστέκουμου μεγάλη». Και σημειώνω εδώ μια ακόμη ομοιότητα μεταξύ ιντερμεδίου και Ερωφίλης: πβ. Ιντερμέδιο, στ. 133-134: «Κυρούδες μας, και των οιδυό 'ς μιαν άρκλα τα κορμιά μας / βάλετε, σας παρακαλώ, σα θέλ' η πεθυμιά μας» και Ερωφίλη, Ε 296: «σ' μιαν άρκλα με το ταίρι μου τα χέρια σου ας με χώσου».

212 Την απειλή των θηρίων του δάσους τονίζει και ο Γιαννούλης στην κόρη του στην Β' πράξη, στ. 121-122: «Κι' όζω από τούτο, τα θηριά γυρίζουν όλη μέρα / και βλέπε μη σε φάσινε μιαν ώρα, θυγατέρα».

για ο Γύπαρης (θρηνώντας και πάλι για τα πάθη του) φθάνει στη βρύση και αντι-κρίζει την Πανώρια αποκοιμισμένη (και θρηνεί και πάλι για τα πάθη του) και της απευθύνει λόγια απελπισμένα, που τα επαναλαμβάνει όταν ξυπνά εκείνη και τον αποκρούει·

- β. το στοιχείο της σωτήριας επέμβασης τρίτου προσώπου: στο ιντερμέδιο ο Πύραμος κείται λιπόθυμος, η Θίσβη τον θεωρεί νεκρό, κι ενώ είναι έτοιμη κι εκείνη να βάλει τέλος στη ζωή της, μια ουράνια φωνή επεμβαίνει και αποτρέπει το μοιραίο και για τους δυο, λέγοντάς τους πως οι γονείς τους έχουν συμφιλιωθεί και αποφασίζει τον γάμο των παιδιών τους· στην *Πανώρια*, ο Γύπαρης σκοπεύει να αυτοκτονήσει, η Αθούσα όμως επεμβαίνει και του σώζει τη ζωή, τον παρηγορεί και του υπόσχεται να μεσολαβήσει ώστε να μεταβάλει τη γνώμη της Πανώριας για κείνον. Παρόμοια σκηνή επαναλαμβάνεται και στην Γ' πράξη: ο Αλέξης πέφτει λιπόθυμος στο άκουσμα της απόφασης της Αθούσας να μην παντρευτεί ποτέ, εκείνη όμως επεμβαίνει και τον βοηθάει να συνέλθει.
- γ. το μοτίβο της θεραπείας με βότανο: στη Β' πράξη ο Γύπαρης απευθύνεται στη φύση και σε μια αποστροφή του προς τα φυτά λέει:

*Χόρτα, οι ανθοί σας σήμερα παίρνουσι τόση χάρη
μόσκο να 'δρώνου το ταχύ κι' αργά μαργαριτάρι
και τους νεκρούς να γέρονουσι και να τους ανασταίνουν
και πλια παρά το μπάλαμο πάσα πληγή να γιάνου.
(Β' 203-206)²¹³*

Στην ιστορία της *Pasithea* είδαμε ότι ο από μηχανής θεός που δίνει αίσια λύση είναι ο Απόλλωνας. Ο θεός αυτός ήταν γνωστό ότι κατείχε την τέχνη της ίασης με βότανα.²¹⁴ Όσοι από τους θεατές εικαζόμενης παράστασης (ή/και αναγνώστες) του κρητικού ιντερμεδίου γνώριζαν την ιδιότητα αυτή του Απόλλωνα από τη μυθολογία, τότε εύκολα θα συνέδεαν τη μορφή του Απόλλωνα στον Πρόλογο της *Πανώριας* με τη θεραπεία του Πύραμου κατόπιν άνωθεν συμβουλής και την ευτυχή κατάληξη της ερωτικής του περιπέτειας.

213 Πβ. και Γ' 217-218: (Φροσύνη προς Πανώρια) «μην τον αφήσης να χαθή, μα δώσ' του το βοτάνι / και τη γιατριά του πόθου του σαν τόρχεται να γιάνη» και Ε' 167-168: «Φροσύνη. Το γιατρικό στον άρρωστο δίδουσι περι αποθάνη / και περι βρομέψη τση πληγής βάνουσι το βοτάνι».-

214 Στον μονόλογο του ερωτοχτυπημένου Απόλλωνα στον μεταμορφωσιακό μύθο της Δάφνης, σε μετάφραση Anguillara, αναφέρονται τα εξής: «Anzi m'ha vinto un più sicuro arciero, / Che da' begli occhi tuoi fere, e saetta; / Ho nella medicina il sommo impero, / La gran virtù de l'herbe è à me soggetta; / Oime non vaglion' herbe à l'amor mio, / Né quel, che giova altrui, giova al suo Dio. / [...] Né giovar ponno à le mie piaghe acerbe / Regni, fati, beltà, canto, arco, et herbe»· στον πρόλογο του ποιμηνικού δράματος του Cristoforo Castelletti *Amarille* (Βενετία 1606, β' έκδ. διορθ.) ο Απόλλων με βοσκική ενδυμασία λέει: «Io son, che ritrovai la medic'arte; / Da me con l'herbe a risanar gl'infermi / Corpi, e saldar le piaghe apprese il mondo.»· βλ. και στο τέταρτο ιντερμέδιο της κωμωδίας *L'Atriana incognita*: «(Apollo) Quello mi son, che ritrovai un tempo / Con arte, e con ingegno / De le Piante, e de l'Herbe, / De l'Acque, e de le Pietre / Per l'humana salute / Le loro qualità, l'alte virtute» (σ. 102).

2.7 ΠΕΡΣΕΑΣ ΚΑΙ ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ

Η υπόθεση του ιντερμεδίου

Ο Περσέας (Περσέος) αντικρίζει την Ανδρομέδα (Αντρόμετα) δεμένη σε δέντρο μέσα στο δάσος. Γοητευμένος από την ομορφιά της δεν διστάζει να τη ρωτήσει ποια είναι και γιατί βρίσκεται εκεί αλυσοδεμένη. Εκείνη του λέει ότι είναι η βασιλοπούλα Ανδρομέδα την οποία οι θεοί καταδίκασαν να κατασπαρχτεί από θηρίο, τιμωρώντας έτσι αμάρτημα που είχε διαπράξει η μητέρα της. Ο Περσέας, επικαλούμενος τον Δία, θεωρεί παράλογο να πρόκειται για θέλημα των θεών και, καθώς –όπως πιστεύει– οι ίδιοι αυτοί θεοί τον έχουν στείλει για να τη βοηθήσει, της υπόσχεται πως θα σκοτώσει το θηρίο και θα τη σώσει. Μόλις εμφανίζεται το θηρίο, η Ανδρομέδα προσεύχεται στον Θεό ζητώντας του να δώσει δύναμη στον Περσέα. Ο τελευταίος (χωρίς όμως το κείμενο ή κάποια διδασκαλία να μαρτυρεί ότι ακολουθεί δράση επί σκηνής) πράγματι κατορθώνει να σκοτώσει το θηρίο. Έπειτα της αποκαλύπτει ότι είναι ο βασιλιάς του Άργους και της ζητάει να την παντρευτεί. Η Ανδρομέδα δέχεται καθώς κι εκείνος έχει ευγενική καταγωγή και επέδειξε ανδρεία, και μαζί φεύγουν για να συναντήσουν τους γονείς της.

Πηγές

Όπως αναφέρθηκε ήδη στην Εισαγωγή, η Rosemary Bancroft-Marcus το 1977 απέδειξε σε μελέτημά της ότι οι 20 τουλάχιστον από τους 56 συνολικά στίχους του ιντερμεδίου βασίζονται στην έμμετρη μετάφραση των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων* από τον Anguillara, ωστόσο ο Κρητικός ποιητής διαφοροποιείται στους υπόλοιπους στίχους και ως προς το κείμενο και, εν μέρει, ως προς την εξέλιξη της δράσης. Για να εξακριβώσουμε εάν η απομάκρυνση αυτή από το γνωστό ήδη πρότυπο οφειλόταν σε πρωτοβουλία του Κρητικού ποιητή ή αν εξηγείται ως επίδραση άλλου λογοτεχνικού ή θεατρικού κειμένου που γράφτηκε κατά τον 16ο ή 17ο αιώνα, ανατρέξαμε στη σχετική ιταλική γραμματεία.

Συγκριτική εξέταση του ιντερμεδίου «Περσέας και Ανδρομέδα» σε σχέση με τον Οβίδιο, τον Anguillara και ομόθεμες ιταλικές διασκευές

ΓΕΝΙΚΑ

Ο μύθος του Περσέα και της Ανδρομέδας περιλαμβάνεται στο 4ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου (4.663-762). Στο λατινικό έπος ο Περσέας φτάνει πετώντας με τα φτερωτά του πέδιλα στη χώρα των Αιθιοπών και βλέπει την Ανδρομέδα δεμένη σ' έναν βράχο στην ακτή. Μαγεμένος από την ομορφιά της τη ρωτάει γιατί βρίσκεται εκεί αλυ-

σοδεμένη, ποιο είναι το όνομά της και η χώρα της. Εκείνη ντροπαλά και διστάζοντας στην αρχή, του αποκαλύπτει την ταυτότητα και την καταγωγή της και του αναφέρει την αιτία της καταδίκης της, τον ισχυρισμό της μητέρας της ότι διέθετε αζεπέραστη ομορφιά. Εμφανίζεται ξαφνικά το θαλάσσιο τέρας, η Ανδρομέδα βάζει τις φωνές αλλά οι γονείς της που είναι παρόντες θρηνούν απεγνωσμένοι χωρίς να μπορούν να τη βοηθήσουν. Ο Περσέας τότε απευθύνεται στους γονείς της, αυτοσυστήνεται και τους προτείνει να τον αφήσουν να σώσει την κόρη τους αψηφώντας ο ίδιος τον κίνδυνο. Εκείνοι συμφωνούν και του υπόσχονται ως προίκα το βασίλειό τους. Ο ήρωας φονεύει το κήτος και απελευθερώνει την Ανδρομέδα. Έπειτα, με την απολιθωτική δύναμη της Μέδουσας μεταμορφώνει το κήτος σε βράχο. Στη συνέχεια κάνει τις απαραίτητες προσφορές προς τους θεούς, παίρνει την Ανδρομέδα ως έπαθλο για το γενναίο του κατόρθωμα (απαρνούμενος όμως το βασίλειο) και ακολουθεί το γαμήλιο συμπόσιο.

Η ιστορία του Περσέα και της Ανδρομέδας υπήρξε ένας από τους πιο δημοφιλείς μύθους ήδη από την αρχαιότητα. Μνημονεύεται, για παράδειγμα, σε δύο αρχαιοελληνικά μυθιστορήματα, στα *Αιθιοπικά* του Ηλιοδώρου²¹⁵ και στο *Λευκίππη και Κλειτοφών* του Αχιλλέα Τάτιου,²¹⁶ ενώ εντοπίζεται στα έργα των Ιταλών ποιητών Πετράρχη και Βοκκάκιου.²¹⁷ ο εν λόγω μύθος επηρέασε επίσης τους δύο μεγάλους επικούς ποιητές Ariosto και Tasso: στον *Orlando furioso* το επεισόδιο όπου η Angelica αιχμαλωτίζεται κι απάγεται από κουρσάρους, και εκτίθεται ως βορά ενός θαλάσσιου κήτους (*Orlando furioso* 8.61-67) αλλά σώζεται από τον Ruggiero (*Orlando furioso* 10.92-111) είναι εμπνευσμένο από την ιστορία αυτή του Περσέα και της Ανδρομέδας και το ίδιο ισχύει για το ανάλογο επεισόδιο της διάσωσης της Olimpia από τον Orlando (*Orlando furioso* 11.33-58 περίπου). Στην *Gerusalemme liberata*, πάλι, λόγω του χριστιανικού θέματος

215 Στο 4ο βιβλίο (κεφ. 8) των *Αιθιοπικών*, όπου εξιστορείται η γέννηση της Χαρίκλειας, αναφέρεται ότι τα ανάκτορα της βασίλισσας των Αιθίοπων Περσίννας ήταν διακοσμημένα με εικόνες από την ιστορία θεοτήτων, προγόνων της οικογένειας (Ήλιος, Διόνυσος, ήρωες Περσέας και Ανδρομέδα και Μέμνων): «...στους δε θαλάμους ιστόρησαν τους έρωτες του Περσέα και της Ανδρομέδας»: βλ. *Ηλιοδώρου, Αιθιοπικά ή Τα περί Θεαγέννη και Χαρίκλεια*, σ. 206-207.

216 Στο 3ο βιβλίο (κεφ. 6-7) ο συγγραφέας περιλαμβάνει την περιγραφή ενός ζωγραφικού πίνακα ο οποίος απεικόνιζε τον Περσέα και την Ανδρομέδα, με σκοπό να προϋδεάσει τον αναγνώστη του για ανάλογες περιπέτειες που πρόκειται να υποστούν οι πρωταγωνιστές του. Βλ. *Αχιλλέως Αλεξανδρέως Τατίου, Λευκίππη και Κλειτοφών*, σ. 307-311. Το μυθιστόρημα της *Λευκίππης* κυκλοφορούσε μεταφρασμένο στις ευρωπαϊκές γλώσσες και πριν από την πρώτη του έκδοση το 1601. Βλ. στην παρούσα μελέτη, σ. 113 και 441.

217 Petrarca, *Triumph. Cupid.*, II 143-144 (την παραπομπή οφείλω στην έκδοση της *Gerusalemme liberata* από τον Bruno Maier: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, con le figure di Giambattista Piazzetta, a cura di Bruno Maier, introduzione di Ezio Raimondi, τ. 2, Μιλάνο: Rizzoli, ³1995, σ. 424 (υποσελίδιο σχόλιο). Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, βιβλίο XII, κεφ. XXV. Σώζεται επίσης ποίημα με θέμα την ιστορία αυτή το οποίο εκδόθηκε στη Φλωρεντία: *La bellissima storia di Perseo quando ammazzò Medusa. E trovando Andromeda legata a un sasso che haveva a essere divorata da un mostro marino la liberò e presela per moglie*, Nuovamente ristampata. Stampata in Firenze, appresso Lorenzo Arnese, 1616 (=το αντίτυπο που μελέτησα). (Ταυτίζεται μάλλον με το κείμενο που αναφέρει η Μπάμπη Οικονόμου, «Άγνωστο χειρόγραφο του “Γύπαρη”», 527, και το οποίο φέρει τοποχρονολογία έκδοσης Φλωρεντία 1574.)

του έπους αυτού, ο μύθος παρουσιάζεται στη χριστιανική παραλλαγή του, δηλαδή στον θρύλο του Αγίου Γεωργίου: στο δωδέκατο άσμα, που περιλαμβάνει την αφήγηση της ιστορίας της γέννησης της Clorinda, περιγράφεται (στρ. 23) το δωμάτιο του βασιλιά της Αιθιοπίας Σέναπου, διακοσμημένο με την εικόνα ενός καβαλάρη (δηλ. του Αγίου Γεωργίου) που σκοτώνει τον δράκοντα και ελευθερώνει τη βασιλοπούλα:²¹⁸

D'una pietosa istoria e di devote
figure la sua stanza era dipinta.
Vergine, bianca il bel volto e le gote
vermiglia, è quivi presso un drago avinta.
Con l'asta il mostro un cavalier percote:
giace la fera nel suo sangue estinta.
Quivi sovente ella s'atterra, e spiega
le sue tacite colpe e piange e prega.

Επίδραση του Ariosto όσον αφορά τον μύθο του Περσέα και της Ανδρομέδας εντοπίζεται, ως γνωστόν, στο ποίημα του Gian Carlo Persio *La nobilissima barriera della Canea* (1594). Αναφερόμενος στις πηγές του επεισοδίου του Περσέα και της Ανδρομέδας που περιέχεται στο κείμενο αυτό, ο κριτικός εκδότης του, ο Ιταλός νεοελληνιστής Cristiano Luciani, παραθέτει χωρία που μαρτυρούν ότι ο ποιητής του επηρεάστηκε από τα έπη του Ariosto και του Tasso· ανάμεσα στα χωρία εκείνα συγκαταλέγεται και στίχος του τμήματος όπου εξιστορείται ο εν λόγω μύθος που χωρίς αμφιβολία προέρχεται από το μέρος εκείνο του *Orlando furioso* όπου εξιστορείται η περιπέτεια της Angelica.²¹⁹

Αν ο μύθος του Περσέα και της Ανδρομέδας απαντά στη λογοτεχνική παραγωγή της Κρήτης του τέλους του 16ου αιώνα και στην ποίηση (με το κείμενο του Persio) και στο θέατρο (με το υπό εξέταση ιντερμέδιο), εντούτοις στην ιταλική δραματουργία του 16ου αιώνα δεν εντοπίζονται καθαυτό θεατρικά έργα που να εμπνέονται από το θέμα αυτό. Ακόμη και η ποιμενική τραγικωμωδία του Diomisso Guazzoni με τίτλο *Andromeda*, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1599, εκτός από το όνομα της ηρώιδας, δεν έχει καμία σχέση με τον γνωστό μύθο. Αν και δεν εντοπίζεται σε κανένα έντυπα σωζόμενο ιταλικό ιντερμέδιο κατά την ίδια περίοδο, ωστόσο μια μνεία παράστασης ιντερμεδίου με το συγκεκριμένο θέμα διασώζει ο θεωρητικός του θεάτρου και δραματουργός Leone de' Sommi, στο έργο του για τη σκηνοθεσία (*Quattro dialoghi in materia di*

218 Την επισήμανση αυτή έκανε πρώτος ο Αδαμάντιος Κοραής στην έκδοσή του των *Αιθιοπικών* το 1804 (στα προλεγόμενα που περιέχονται στον πρώτο τόμο της δίτομης έκδοσης, σ. 29: βλ. στην εισαγωγή της έκδοσης του μυθιστορήματος από τον Γ. Γιατρομανωλάκη, σ. 79). Η ίδια επισήμανση περιλαμβάνεται και στην έκδοση της *Gerusalemme liberata* που αναγράφεται στην προηγούμενη σημ., σ. 424 (υποσελίδιο σχόλιο).

219 Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea*. Κρητικό ποίημα του 1594, Εισαγωγή, κριτική έκδοση και σχόλια Cristiano Luciani, Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας-Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου [σειρά «Ελληνολατινική Ανατολή»/«Oriens Graecolatinus», 2], 1994, σ. 38.

rappresentazioni sceniche), που η συγγραφή του τοποθετείται χρονικά στο δεύτερο ήμισυ του 16ου αιώνα, και μάλιστα ο τρόπος της διατύπωσής του υποδηλώνει πως επρόκειτο για θέμα οικείο και κοινό.²²⁰ Πράγματι, σώζεται μια μαρτυρία για αναπαράσταση του επεισοδίου της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας από τον Περσέα με τη μορφή παντομίμας στη διάρκεια εορτών που είχε διοργανώσει ο πάπας Σίξτος Δ΄ και ο καρδινάλιος Pietro Riario στη Ρώμη το 1473 προς τιμήν της Ελεονώρας της Αραγωνίας, μέλλουσας συζύγου του δούκα της Φερράρας Έρκολε. Δεν σώζεται όμως ο τρόπος της σκηνικής πραγμάτωσης του επεισοδίου αυτού ή των άλλων που αναπαραστάθηκαν στο πλαίσιο των ίδιων γιορτών.²²¹ Ενδέχεται επίσης στον μύθο αυτό να βασιζόταν μία μορέσκα που παραστάθηκε στην ηγεμονική αυλή της Φερράρας στις αρχές Φεβρουαρίου του 1502 με αφορμή γαμήλιες εορταστικές εκδηλώσεις, για το θέμα της οποίας υπάρχει μία αόριστη αναφορά: πρόκειται για τη μορέσκα που παίχτηκε ως πρώτο ιντερμέδιο σε διάλειμμα της κωμωδίας του Πλάτου *Bacchide* η οποία ανεβάστηκε επ' ευκαιρία των γάμων του Alfonso d'Este και της Λουκρητίας Βοργία· η ιστορία της μορέσκας αυτής παρουσίαζε μια μικρή κόρη να απειλείται να κατασπαραχτεί από δράκοντα. Η (αόριστη όμως) περιγραφή έχει ως εξής: «[...] Nanti a questa era uscita una giovane che passò spaventosamente senza sono, et andò in capo de la scena. Uscitte poi uno dracone, et andò per divorarla: ma appresso lei era un homo d'arme a pede, che la defese, et combattendo col dracone lo prese, et menandolo legato, la giovane a brazo cum uno giovane lo seguitava; et intorno andavano quelli nudi (cioè «due homini fincti nudi, con un velo a traverso»), ballando et gettando in foco quella vernice».²²² Τέλος, ρητή αναφορά στην παρουσίαση του μύθου αυτού σώζεται για την παράσταση μιας momaria που πραγματοποιήθηκε στις 28 Φεβρουαρίου 1527 στη Βενετία και μαρτυρείται από τον Marino Sanuto στο έργο του *Diarii*· όπως αφήνει η περιγραφή να εννοηθεί, επρόκειτο για αναπαράσταση του κλασικού ερωτικού θέματος με χορογραφία χωρίς όμως σκηνικό λόγο και χωρίς να αναφέρεται αναλυτικότερα στον τρόπο αναπαράστασης της μάχης: «Et a hore zerca 2 vene in corte di palazzo la bellissima mumaria di quelli zoveni zentilomeni con 80 torzi et cavalli marini, serpe et altri benissimo vestiti. Erano da numero... di questi tali portati da fachini, poi li Compagni benissimo vestiti a la greca, et feno la fabula di Andromaca [sic] et Perseo con balleti et soni mirabeli; sichè fo laudata da tutti (...)».²²³

220 Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, σ. 69 («un Perseo scendere con artificio volando, per diffendere una Andromeda»). (Το χωρίο βλ. επίσης σε ευρύτερο απόσπασμα του διαλόγου που παραθέτει ο Α. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 421.)

221 Βλ. Α. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 66 (ο οποίος παραπέμπει στον Corio, *Storia di Milano*, parte VI, cap. II).

222 Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 385. Ο P. Toschi, *Le origini del teatro italiano* (α' έκδ. 1955), τ. 2, Τορίνο: Bollati Boringhieri, 1999, σ. 488, που αναφέρει επίσης την πληροφορία, τονίζει σχετικά με την ιστορία αυτή ότι πρόκειται για το «πασίγνωστο μυθολογικό θέμα της απειλούμενης από δράκοντα κόρης».

223 Αναφέρεται στο Alessandro Pontremoli – Patrizia La Rocca, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Introduzione di Sisto Dalla Palma, [Vicenza], Neri Pozza Editore, [1993], σ. 59 (όπου και το απόσπασμα από το κείμενο του Sanuto· το πρωτότυπο = στο *Diarii*, XLIV, 172). Ως Andromaca αναφέρε-

Από τις αρχές του 17ου αιώνα ο μύθος χρησιμοποιείται σε αρκετά μουσικά δράματα. Άλλωστε, στο είδος αυτό δράματος στη συγκεκριμένη περίοδο παρουσιάζονταν κυρίως μυθολογικά θέματα, τα οποία είναι επηρεασμένα –εκτός από τα έπη του Ομήρου, του Βιργιλίου και του Οβιδίου– και από τα μυθιστορηματικά έπη του 16ου αιώνα, δηλαδή τον *Orlando furioso* του Ariosto και την *Gerusalemme liberata* του Tasso.²²⁴ Ειδικότερα, το 1610 παραστάθηκε στην Μπολόνια το μελόδραμα *L'Andromeda* του Ridolfo Campeggi, δραματουργού και λιμπρετίστα από την ίδια πόλη.²²⁵ Σε θεατρική παράσταση που διοργανώθηκε επ' ευκαιρία της άφιξης του αρχιδούκα της Αυστρίας Λεοπόλδου στην Πίζα τον Φεβρουάριο του 1617 [=1618], ως παρέμβλητη παράσταση που συνόδευσε το κυρίως έργο (ένα ποιμενικό δράμα) χρησίμευσε ένα μουσικό δράμα του Jacopo Cicognini με θέμα τον μύθο της Ανδρομέδας· η θαλασσινή αυτή ιστορία με τίτλο *Andromeda*, που σώζεται μόνο σε χειρόγραφη μορφή και είχε γραφεί από τον Cicognini ήδη πριν από το 1611, παίχτηκε με τη μορφή έξι ιντερμεδίων στη διάρκεια του πεντάπρακτου κυρίως δράματος.²²⁶ Αργότερα, το 1637, ο συνθέτης και συγγραφέας λιμπρέτων Benedetto Ferrari, που δραστηριοποιήθηκε στη Βενετία και την Μπολόνια, εξέδωσε στη Βενετία το έργο του *L'Andromeda*: η διάσωση της Ανδρομέδας –ένα θέμα που περιλάμβανε διάσωση στη θάλασσα ήταν κατάλληλο σε ένα δραματικό είδος που στη Βενετία υπηρετούσε κατεξοχήν πολιτικούς στόχους– παρουσιάζεται στην 3η σκηνή της Γ' πράξης, και το επεισόδιο τελειώνει με γάμο (όπως συνάγεται από τον διάλογο Περσέα-

ται η Ανδρομέδα στο *Filocolo* του Βοκκάκιου (4.45)· στο συγκεκριμένο χωρίο, μάλιστα, εκτός από τον μύθο του Περσέα και της Ανδρομέδας ο Ιταλός ποιητής αναφέρεται και σε άλλους μύθους ως παραδείγματα των αποτελεσμάτων του Έρωτα στους ανθρώπους· πρόκειται για τους ίδιους ακριβώς μύθους που επιλέχθηκαν για ιντερμέδια των χειρογράφων Βεργωτή και Δαπέργολα: «Egli [Amore] fa i cupidi e gli avari, liberali e cortesi: Medea, carissima guardatrice delle sue arti, poi che le costui fiamme sentì, liberamente sé e'l suo onore e le sue arti concedette a Giansone. Chi fa più solliciti gli uomini all'alte cose, di lui? Quanto egli li faccia, rimirisi a Paris e a Menelao. Chi spegne più gl'iracundi fuochi, che fa costui? Quante volte fu l'ira d'Achille quietata da' dolci prieghi di Pulisena cel mostra. Questi, più ch'altri, fa gli uomini audaci e forti, né so qual maggiore essempro ci si potesse dare che quello di Perseo, il quale per Andromaca [διάβ. Andromeda] fece mirabile pruova di virtuosa fortezza» (*Filocolo*, 4.45).

224 Βλ. C. Molinari, *Le nozze degli Dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, σ. 158.

225 *Andromeda. Tragedia del Co. Ridolfo Campeggi. Da Recitarsi in Musica*. In Bologna, Appresso Bartolomeo Cocchi, 1610 (συμβουλευτήκα το κείμενο από την έκδοση *Delle poesie Del Sig. Conte Ridolfo Campeggi. Parte Seconda, La quale contiene le Composizioni Dramatiche, cioè Andromeda Trag. L'Aurora ingannata. Proserpina rapita. Il Reno sacrificante. Le nozze di Teti, e di Peleo. Favolette per Musica*, In Venetia, Apresso Uberto Fabri, & Compagni, 1620). Η σκηνή της εξόντωσης του θηρίου από τον Περσέα, με σπαθί, αναφέρεται από τους κατοίκους της πόλης που παρακολουθεί τη σκηνή (Γ' πράξη, σ. 17r). Τον πρόλογο απαγγέλλει ο Ήλιος-Απόλλωνας (Sole-Febo).

226 Βλ. σχετικά A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 127-129. Πιθανότατα ταυτίζεται με άλλο σύγχρονο δράμα που σώζεται επίσης σε χειρόγραφη μορφή με τίτλο *Perseo*. Στις σωζόμενες περιγραφές της παράστασης των δραμάτων αυτών, η σκηνή δείχνει θαλασσινό σκηνικό όπου ο Περσέας εμφανίζεται καβάλα στον Πήγασο να εξουδετερώνει το απειλητικό κήτος με δόρυ και στη θέα της Μέδουσας εκείνο απολιθώνεται («giostri [Perseo] il mostro con la lancia, di poi col teschio di Medusa lo faccia convertire in sasso»: Solerti, ό.π., σ. 129 σημ. 1).

Ανδρομέδας).²²⁷ Έναν χρόνο αργότερα πραγματοποιήθηκε μια θεατρική γιορτή («festa teatrale») στη Φερράρα: το κείμενο είχε γράψει ο Ascanio Pio di Savoia και είχε παιχτεί σε μεγάλοπρεπο σκηνικό με πολύπλοκα μηχανήματα. Στη σκηνή της διάσωσης της Ανδρομέδας ο Περσέας φτάνει πετώντας με τον Πήγασο, και εξοντώνει το άγριο κήτος δείχνοντάς του την κεφαλή της Μέδουσας που κρατά αφού πρώτα έχει προειδοποιήσει την κόρη να κλείσει τα μάτια της για να μην αντικρίσει το θέαμα κι έχει κι εκείνη την ίδια τύχη που θα έχει το κήτος που την απειλεί.²²⁸

Από την εξέταση όλων των ανωτέρω κειμένων προκύπτουν χρήσιμα συμπεράσματα ως προς τις λογοτεχνικές πηγές του ποιητή του υπό εξέταση κρητικού ιντερμεδίου. Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν πρώτα οι διαπιστώσεις που συνάγονται από τη συγκριτική εξέταση του ιντερμεδίου με τη μετάφραση του Anguillara και σε σχέση με το λατινικό πρωτότυπο, θα παρατεθούν οι ομοιότητες και οι διαφορές που διαπιστώνονται, και έπειτα θα γίνει προσπάθεια οι διαφορές αυτές να εξηγηθούν με βάση άλλα κείμενα που πραγματεύονται τον μύθο ή έχουν εμπνευστεί από αυτόν και τα οποία με τη σειρά τους εικάζουμε πως τροφοδότησαν την έμπνευση του Κρητικού ποιητή.

Ο μύθος του Περσέα και της Ανδρομέδας στον Anguillara

α. Θέμα του μύθου

Στη μετάφραση του Anguillara, 4.411-444, ο Περσέας φτάνει στη χώρα των Αιθίοπων με τον Πήγασο, το φτερωτό του άλογο, κι εκεί αντικρίζει την όμορφη Ανδρομέδα δεμένη στον βράχο. Λόγω αμαρτήματος της μητέρας της ο Ποσειδώνας είχε τιμωρήσει όλη τη χώρα προκαλώντας λιμό στον πληθυσμό της· σύμφωνα με χρησμό, η χώρα θα απαλλασσόταν από την τιμωρία αν ο βασιλιάς Κηφέας θυσίαζε την κόρη του την Ανδρομέδα σε ένα θαλάσσιο τέρας. Ο Περσέας γοητεύεται από την ομορφιά της κοπέλας, τής ζητά να του πει την αιτία για την οποία τιμωρείται κι εκείνη δακρυσμένη του απαντά. Στη θέα του κήτους που εμφανίζεται ξαφνικά, η Ανδρομέδα βάζει τις φωνές, και οι γονείς της θρηνούν· ο Περσέας συστήνεται και ζητά να τον αφήσουν να τη σώσει· οι γονείς της υπόσχονται να τους παντρέψουν και να τους δώσουν ως προίκα το βασίλειό τους. Μετά την περιγραφή της εξουδετέρωσης του κήτους ακολουθεί η περιγραφή και η εξήγηση της δημιουργίας του κοραλλιού. Μέσα σε εκδηλώσεις ευγνωμοσύνης από τον λαό της χώρας εκείνης, ο Περσέας απελευθερώνει την Ανδρομέδα και αφού τελεί θυσία, ακολουθεί ο γάμος.

227 Πρέπει να σημειωθεί ότι ο ίδιος συγγραφέας έγραψε επίσης μουσικά δράματα με τους τίτλους *L'Armida* και *La maga fulminata*: Benedetto Ferrari, *Poesie drammatiche. L'Andromeda, La maga fulminata, L'Armida, Il pastor regio, La ninfa avara, Il prencipe giardiniero, Proserpina rapita (intermedio). Drammi musicali*, Milano 1644.

228 *L'Andromeda d'Ascanio Pio di Savoia. Cantata, e combattuta in Ferrara il Carnevale dell'anno 1638*, [Φερράρα 1639]. Η σκηνή της διάσωσης στις σ. 67-72.

Ο Anguillara ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον Οβίδιο, το κείμενό του όμως διαφέρει στα ακόλουθα σημεία:

1. Ενώ στην οβιδιανή εκδοχή ο Περσέας πετά με φτερωτά σανδάλια που του έδωσε ο Ερμής (Οβίδιος 4.665-667), στον Anguillara ο ήρωας πετά πάνω σε φτερωτό άλογο (Anguillara 4.410, στ. 7-8 και 411, στ. 7-8)· στο σημείο αυτό η ιταλική διασκευή είναι φανερά επηρεασμένη από τον Ariosto: ο Περσέας του Anguillara πετά πάνω σε φτερωτό άλογο όπως ακριβώς ο Ruggiero του Ariosto που πετώντας πάνω σε ιππόγριφο σώζει την Angelica.²²⁹
2. αναφέρεται ποια είναι η αιτία για την τιμωρία της Κασσιόπης, και ότι πρόκειται για απόφαση του Ποσειδώνα (4.414-415), και όχι του αιγύπτιου θεού Άμμωνα (δηλ. του αντίστοιχου ελληνικού Δία) όπως αναφέρει ο Οβίδιος (4.670-671)·
3. ο Περσέας δεν αρνείται το βασίλειο που του έχουν υποσχεθεί οι γονείς της Ανδρομέδας.

β. Ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στο ιντερμέδιο «Περσέας και Ανδρομέδα» και τον οβιδιανό μύθο στη μετάφραση του Anguillara

ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ: Από την ιταλική διασκευή ο Κρητικός ποιητής αντλεί και μεταφράζει ή αναπλάθει τα εξής χωρία:

1. τις στροφές 418-420 που περιλαμβάνουν λόγο του Περσέα:

Donna del ferro indegna, che nel braccio
Fuor d'ogni humanità t'annoda, e cinge,
Ma degna ben de l'amoroso laccio,²³⁰
Che i più fedeli amanti abbraccia, e stringe;
Contami, chi t'ha posto in questo impaccio,
E quale Antropofago ti costringe
à farti lagrimar sul duro scoglio,
Che 'l lito, e 'l mar fai pianger di cordoglio.

229 Στις *Annotationi* του τέταρτου βιβλίου των *Μεταμορφώσεων* του Anguillara ο σχολιαστής Giuseppe Orologgi σημειώνει: «ha quivi l'Anguillara fatto molto honorata concorrenza all'Ariosto». Βλ. και B. Guthmüller, «*Seguire la strada de' moderni*. Sulle traduzioni cinquecentesche delle *Metamorfosi* di Ovidio», στο G. M. Anselmi – M. Guerra, *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 160 που παραπέμπει στον P. Fossataro, «Il salvamento di Angelica e quello di Andromeda», του ίδιου, *Studi di letteratura classica*, Νάπολη: Stab. tipo-stereotipo F. Di Gennaro e A. Morano, 1902, σ. 156-193 (δεν το έχω συμβουλευτεί)· επίσης, του ίδιου, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 273. Ανάλογη ιστορία είναι και εκείνη της Ησιόνης που ελευθερώθηκε από τον Ηρακλή (που αναφέρεται στο ενδέκατο βιβλίο στ. 211-217 των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων*).

230 Από το χωρίο αυτό εμπνέεται ο Tasso την ομιλία του Olindo στο 2ο άσμα της *Gerusalemme liberata*. Βλ. προηγουμένως όσα αναφέρονται στο κεφ. 2.1 («Ολίντος και Σωφρόνια»).

Contami il nome, il sangue, e 'l regio seno,
 Che t'han dato per patria i sommi Dei.
 Ch'io veggio ben nel bel viso sereno
 La regia stirpe, onde discesa sei.²³¹
 Che se quel, che in me può, non mi vien meno,
 Tì sciorrò da quei nodi iniqui, e rei.
 [...]

που αντιστοιχούν στους στ. 9-16 του κρητικού ιντερμεδίου:

Κόρη μου ευγενικώτατη κι' ομορφοκαμωμένη,
 γιάντα σ' ανάξα σίδερα σ' έχου καδενωμένη;
 Κόρη, του πόθου τα σκοινιά, τσ' αγάπης το λητάρι
 κι' ό,τι άλλο πράμαν έπρεπε στον κόσμο να 'χει χάρη,
 μ' όμορφο νιο κ' ευγενικό να σε κρατεί δεμένη,
 πασίχαροι να στέκετε και καλοκαρδισμένοι.
 Μα 'πέ μου, κορασίδα μου, 'πέ μου, χρυσοκερά μου,
 ποια 'σαι, γιατί στην όψ' αυτή τα μάτια τα δικά μου
 θωρού περίσσειαν ευγενειά και θυγατέρα, κρίνω,
 να 'σαι μεγάλου βασιλιού. Το πρόσωπον αυτείνο
 τ' αγγελικό, νεράιδα μου, γύρισε προς εμένα
 κι' ας πάψουσι τα δάκρυα σου, οπού με καίσι, οϊμένα!

2. τη στροφή 413 που περιλαμβάνει την αποστροφή του ποιητή προς τον Δία:

Ò sententia di Giove, ò sommo padre
 Come la tua giustitia (oime) consente,
 Che per l'error d'una orgogliosa madre,
 Patir debbia una vergine innocente?
 Fù di bellezze già così leggiadre,
 E di sì altiera, e gloriosa mente
 La madre di colei, ch'à la catena
 Piange l'altrui delitto, e la sua pena.

που αντιστοιχούν στην ομιλία του Περσέα στους στίχους 25-28:

Ω Ζευς μεγαλοδύναμε, ω Κύριε, πώς τ' ορίζεις
 τούτο το πράμα τ' άπρεπο; και πώς τ' αποφασίζεις,
 μια κόρη απού δεν έφταιξε, να θέλεις να πλερώσει
 τση μάνας της το φταίσιμο με μια απονιάν ετόση;

231 Πρόκειται για στοιχείο που δεν υπάρχει στον Οβίδιο· απαντά μόνο στον Anguillara και σε αυτό αντιστοιχούν οι στίχοι 15-16 του κρητικού ιντερμεδίου.

Στον Anguillara η αποστροφή του ποιητή προς τον Δία τοποθετείται μετά την αναφορά στην αιτία για την οποία τιμωρείται άδικα η δύστηνη πριγκίπισσα και πριν από τη συνάντηση Περσέα και Ανδρομέδας. Στο κρητικό ιντερμέδιο, όπου παραλείπεται το εισαγωγικό αφηγηματικό μέρος της διασκευής Anguillara και έτσι δεν γίνεται λόγος από την αρχή για την αιτία της τιμωρίας της Ανδρομέδας παρά μόνο κατά τη συνομιλία των δύο πρωταγωνιστών, ο ποιητής θεώρησε ότι η αποστροφή προς τον Δία και το σχόλιο για την απόφαση των θεών ταιριάζει να εκφράζεται από τον Περσέα που άλλωστε ήταν και γιος του πατέρα των θεών· προσφυώς λοιπόν τοποθετεί την αποστροφή του Περσέα προς τον Δία αφότου ο Περσέας μαθαίνει από την ίδια την Ανδρομέδα την αιτία της τιμωρίας της.²³²

3. τους τέσσερις πρώτους στίχους της στροφής 423 που περιλαμβάνει την ομιλία του Περσέα (όμως στον Anguillara, ο Περσέας απευθύνεται στους γονείς της Ανδρομέδας και όχι στην ίδια την πριγκίπισσα):

Perseo son io, figliuol del sommo Giove,
Nipote son d'Acrisio, Argo è 'l mio regno.
E se ben stessee à me dir le mie prove,
Io non sarei di voi genero indegno.

που αντιστοιχούν στους στίχους 41-46 της αποστροφής του Περσέα προς την Ανδρομέδα στο κρητικό ιντερμέδιο:

Περσέο με λέσινε· παιδί του Ζευσ, γονή τ' Αγρίζο,
στην Άργον είμαι βασιλιός και μόνιος την ορίζω.
Κι' αν είναι κ' έστεκε από με, να σου 'π', αμίρισσά μου,
τσι χάρες μου τσ' αρίφνητες και τα καμώματά μου,
το 'θελες έχειν ακριβό να σμίζωμεν αντάμι
και ταίρι σου παντοτινό, κόρη, να μ' είχες κάμει.

4. Ο Κρητικός ποιητής αναπλάθει την αφηγηματική στροφή 417, όπου ο Περσέας αντικρίζει πρώτη φορά την Ανδρομέδα και την ερωτεύεται:

Perseo fa, che l'augel nel lito scende,
E più da presso le s'accosta, e vede,
E mentre gli occhi cupidi v'intende,
E la contempla ben dal capo al piede;
Senza saper chi sia, di lei s'accende,
Et ha del suo languir maggior mercede,

²³² Η R. Bancroft-Marcus υποθέτει ότι ο Κρητικός ποιητής παρανόησε στο συγκεκριμένο χωρίο τον Anguillara, νομίζοντας ότι η ομιλία ανήκει όχι στον ποιητή αλλά στον Περσέα, επειδή οι ομιλίες στη μετάφραση του Anguillara δεν διακρίνονται με εισαγωγικά από το υπόλοιπο κείμενο.

E 'n lei le luci accese havendo fisse
Pien d'amore, e pietà così le disse.

που αντιστοιχεί στους στίχους 1-6, όπου ο μονόλογος του Περσέα στο κρητικό ιντερμέδιο:

Ποιαν ομορφιά τα μάτια μου, ποιαν κόρη συντηρούσι
μόνιαν εδώ στα δάσητα; γιάντα τηνέ κρατούσι
'ς τούτα τα δέντρη τ' άγρια τόσα σφικτά δεμένη;
Με τσ' ομορφιέ τση την καρδιά γροικώ θανατωμένη.
Τα κάλλη τζη με σφάζουσι και θε ν' αποκοτήσω
να τση μιλήσω σπλαχνικά, ποια 'ναι να τη ρωτήσω.

5. τέσσερις στίχους (5-8) από τη στροφή 420 όπου ο ποιητής μεταφέρει τα λόγια της Ανδρομέδας:

Pur sì la prega il Greco, che con molto
Pianto, e con poche note il rende instrutto
De l'arroganza de la madre, e poi
Palese fè la patria, e' maggior suoi.

τους οποίους αναπλάθει ο Κρητικός ποιητής στους στίχους 19-24:

Αντρώμετα με κράζουσι, 'νούς βασιλιού παιδί 'μαι
και να με φάγει ένα θεριό αποφασίσασί με
στον ουρανόν όλ' οι θεοί, για να παιδέψου μόνο
τη μάνα μου, στοχάζοντας τον εδικό μου πόνο,
στη γη το φανερώσασι κ' έχου μ' εδώ δεμένη,
θροφή να μείνω 'νούς θεριού, σα με θωρείς, τη ξένη.

ΔΙΑΦΟΡΕΣ: Οι διαφορές που διαπιστώνονται στην κρητική διασκευή του μύθου σε σχέση με το ιταλικό κείμενο είναι οι ακόλουθες:

1. Η ιστορία μεταφέρεται σε ποιμενικό σκηνικό –γι' αυτό προφανώς η Ανδρομέδα αναφέρει ότι την τιμωρία τής την έχουν επιβάλει όλοι οι θεοί και όχι ξεχωριστά ο Ποσειδώνας όπως ταιριάζει στην εκδοχή του Ιταλού ποιητή–, έτσι η Ανδρομέδα είναι δεμένη σε δέντρο στο δάσος, και όχι σε βράχο στην ακτή όπως στους Οβίδιο/Anguillara, και απειλείται από άγριο θηρίο κι όχι θαλάσσιο κήτος όπως στους Οβίδιο/Anguillara.
2. παραλείπεται η μακροσκελής περιγραφή της εμφάνισης και της μάχης του Περσέα με το θαλάσσιο κήτος η οποία στον Anguillara εκτείνεται στις στροφές 426-435 – παράλειψη που υπαγορεύτηκε βέβαια από τη φύση του κειμένου, το οποίο δεν προοριζόταν ως ανάγνωσμα. Η εμφάνιση του θηρίου και η εξόντωσή του αναγγέλλεται

μόνο στην ομιλία του Περσέα (στ. 33, 37), ενώ δεν περιλαμβάνεται σχετική σκη-
νική οδηγία για τον τρόπο παράστασης της εξόντωσης του θηρίου·

3. προστίθεται η επίκληση της Ανδρομέδας για θεϊκή βοήθεια προς τον Περσέα·
4. παραλείπεται η παρουσία των γονέων της Ανδρομέδας·
5. ο Περσέας αποκαλύπτει την ταυτότητά του μετά την εξόντωση του θηρίου·
6. προστίθεται διάλογος ανάμεσα στον Περσέα και την Ανδρομέδα·
7. παραλείπεται η αναφορά στο φυσικό φαινόμενο που αιτιολογεί ο Οβίδιος και ο Anguillara.

Οι διαφορές αυτές δεν εξηγούνται από τη συγκριτική μελέτη του κρητικού ιντερμε-
δίου με τα σωζόμενα ομόθεμα δράματα και το θέαμα της κρητικής «Barriera», επομέ-
νως έπρεπε να διερευνηθούν τα λογοτεχνικά κείμενα που, όπως ήδη αναφέρθηκε, επη-
ρεάστηκαν από το οβιδιανό μυθολογικό έπος και ένα από τα οποία, το αριόστιο έπος
συγκεκριμένα, επηρέασε με τη σειρά του τον Ιταλό μεταφραστή του Οβιδίου καθώς και
τον Torquato Tasso.

Το ποιμενικό σκηνικό. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε βουκολικό περιβάλλον, εύλογα
αφού εντάσσεται στην ομάδα των ιντερμεδίων που συνόδευε την ποιμενική κωμωδία
Πανώρια και αφού ήδη το πρώτο ιντερμέδιο της ομάδας διαδραματίζεται και αυτό σε
παρόμοιο σκηνικό. Σίγουρα η επιλογή της αλλαγής του θαλασσινού τοπίου σε ποιμε-
νικό διευκόλυνε τον σκηνοθέτη και τον σκηνογράφο μιας ενδεχόμενης παράστασης του
θεατρικού έργου με τα παρέμβλητα θεάματά του, αφού το σκηνικό θα μπορούσε να
είναι το ίδιο και για το κυρίως έργο και για τα εμβόλιμα. Ωστόσο στην επιλογή της
τοποθέτησης των ηρώων στο δάσος ανιχνεύεται, επιπλέον, επιρροή του Tasso. Συγκε-
κριμένα, στο ποιμενικό δράμα *Aminta* (α' παράσταση: Φερράρα 1573, α' έκδ. 1580)
εμφανής είναι η επίδραση του οβιδιανού μύθου στο εξής σημείο: στην 1η σκηνή της
Γ' πράξης ο Tirsi αφηγείται στον Χορό πώς ένας Σάτυρος έδωσε τη Silvia γυμνή σ' ένα
δέντρο στο δάσος όπου είχε βρεθεί με την Δάφνη (Dafne) για να δροσιστούν σε μια πηγή
του, και την τελευταία στιγμή την ελευθέρωσε ο Aminta κατατροπώνοντας τον επί-
δοξο βιαστή.²³³ Μάλιστα ο τρόπος που ο ποιητής συνθέτει τον λόγο του Aminta προς

233 Βλ. και την ξυλογραφία που κοσμεί τη σελίδα έναρξης της Γ' πράξης σε βενετική έκδοση του 1590
[1591]: *Aminta. Favola boschereccia del Sig. Torquato Tasso. Di novo corretta, et di bellissime, et vaghe
figure adornata*, In Venetia, Presso Aldo, MDXC, σ. 47. Όπως αναφέρει στην αφιέρωσή του ο Nicolò
Manassi προς τον Girolamo Hotto (με ημερομηνία 1η Ιανουαρίου 1590), έπειτα από τις προηγού-
μενες μικρού σχήματος εκδόσεις των ποιητικών έργων του Tasso, τούτη τη φορά, ανταποκρινόμε-
νοι σε σχετική ζήτηση, επέλεξαν μεγάλο σχήμα και μεγάλα στοιχεία «si per far il dovuto honore
all'opera di così raro spirito, come anco per commodità, & piacere de diversi miei Signori, & amici; frà
quali essendo V.S. Mag.ca uno de' primi, che desiderano le opere di questo Poeta in ampla, & honorata
forma; [...] hò per espediente preso, senza più tardare, inviarli per caparra del rimanente, l'AMINTA
favola Boschereccia di esso Sig. Tasso, poema nobilissimo, & al parer mio perfettissimo, in tutte le sue
parti, & in cotal genere quasi divino.» (σ.χ.α.)

την Silvia μαρτυρεί επίδραση του Οβιδίου (4.678-679), πιθανότατα μέσω του Ariosto ή του Anguillara:

Egli, fattosi inanti, il biondo crine
cominciò a sviluppare, e disse intanto:
-Già di nodi sì bei non era degno
così ruvido tronco: hor, che vantaggio
hanno i servi d'Amor, se lor commune
è con le piante il prezioso laccio?²³⁴

Η απουσία ενδείξεων για τη μάχη επί σκηνής με το «θεριό». Η περιγραφή της μάχης του Περσέα με το θαλάσσιο κήτος στον Οβίδιο και στους μεταγενέστερους ποιητές που εκείνος επηρέασε είναι λεπτομερής και μακροσκελής.²³⁵ Ωστόσο, στο κρητικό ιντερμέδιο περιέχεται μόνο μία νύξη στην ομιλία του Περσέα για τη σκηνή αυτή. Μάλιστα το χειρόγραφο δεν διασώζει καμιά σκηνική οδηγία ως προς τον τρόπο που εμφανίζεται και στη συνέχεια τον τρόπο με τον οποίο φονεύεται το «θεριό» στη σκηνή. Η φράση του Περσέα «Μα το θεριό αρχίνησε να βγαίνει το μεγάλο» (στ. 33) υποδηλώνει πως το πλάσμα εκείνο εμφανιζόταν τμηματικά στη σκηνή, πιθανότατα ωθούμενο πάνω σε κάποια τροχήλατη βάση είτε προβάλλοντας από άνοιγμα βουνού που η θύρα του συρόταν σιγά σιγά. Δύο εικασίες μπορούμε να κάνουμε για τον τρόπο πραγματοποίησης αυτής της εξόντωσής του την ώρα που η Ανδρομέδα προσευχόταν στον Θεό να βοηθήσει τον γενναίο άνδρα: ότι ο ήρωας παρίστανε την πάλη με το θεριό και την εξόντωσή του είτε με χορευτικές κινήσεις κρατώντας ξίφος ή δόρυ,²³⁶ είτε δείχνοντάς του την κεφαλή της Μέδουσας. Ως προς την πρώτη υποθετική εκδοχή, σε ιταλικό ιντερμέδιο του 16ου αιώνα απαντά παρόμοια σκηνή που μπορεί να μας δώσει μια εικόνα για το πώς γινόταν

234 Πβ. *Orlando furioso* 10.97, 7-8. Βλ. και προηγουμένως, σ. 409. Ίδια περιγράφεται η στάση και των δύο ηρωίδων, της Silvia και της Ανδρομέδας (όπως και της Σωφρόνιας στο οικείο ιντερμέδιο), με χαμηλωμένο δηλαδή το βλέμμα ενώπιον του νέου: ο Tirsi περιγράφει την Silvia που «disdegnosa e vergognosa a terra / chinava il viso» (Γ' πράξη, 1η σκηνή) και ο Περσέας προτρέπει την Ανδρομέδα «[...] Το πρόσωπον αυτείο / τ' αγγελικό, νεράιδα μου, γύρισε προς εμένα» (στ. 16-17). Πβ. και τη στάση της Σωφρόνιας που περιγράφεται από τον Ολίντο: «Μα την αλήθεια, εν την εδώ! το πρόσωπό τζη κλίνει / χάμαι στη γη και δεν μπορώ να τη γνωρίσω. [...]» (στ. 82-83).– Πβ. και την εικόνα που περιέχεται στο μυθιστόρημα του Αχιλλέα Τάτιου *Λευκίππη και Κλειτοφών*, Λόγος Γ' 15: η Λευκίππη σύρεται από Αιγύπτιους ληστές για να σφαγεί στο βωμό του θεού· ένας από τους δύο άντρες που την οδηγούν εκεί «ξαπλώνει τη Λευκίππη χάμω ύπτια. Τη δένει στους πασσάλους, που ήσαν στερεωμένοι στο χώμα, έτσι ακριβώς όπως δείχνουν οι αγαλματοποιοί τον Μαρσύα να είναι δεμένος σε δέντρο» (έκδ. Γιατρομανωλάκη, σ. 323).

235 Οβίδιος 4.663 κ.ε. Στην περιγραφή αυτή του Οβιδίου βασίζεται ο Ariosto: 10.100 κ.ε. (μάχη Ruggiero με το θαλάσσιο κήτος – βλ. έκδοση Rizzoli, τ. 1, σ. 354)· και 11.34, 7-8 (εμφάνιση κήτους στο επεισόδιο των Olimpia-Orlando) = Οβίδιος 4.689-690 (βλ. έκδοση Rizzoli, τ. 1, σ. 371). Anguillara 4.426-435.

236 Ο Αλέξης Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, 154, εικάζει ότι η πάλη ήταν μια βουβή παντομίμα –μια μορφή μορέσκας– με συνοδεία μουσικής. (Πβ. την περιγραφή της εξόντωσης του δράκοντα στην ερωτική μυθιστορία *Καλλίμαχος και Χρυσορρόη*, στ. 579-580, έκδ. Cupane 1995).

η αναπαράσταση μιας τέτοιας θεαματικής δράσης, που τελικά ίσως να μην είχε τεχνικές δυσκολίες: πρόκειται για την παράσταση μάχης με μίμηση και χορό, η λεγόμενη *moresca per combattimento*, που μαρτυρείται στο τρίτο ιντερμέδιο της παράστασης της κωμωδίας του Girolamo Bargagli *La pellegrina*, το 1589 στη Φλωρεντία, και έχει θέμα τη νίκη του Απόλλωνα επί του Πίθωνα (πρόκειται μάλιστα για την πρώτη στην ιστορία του ιταλικού θεάτρου *moresca per combattimento* που παραστάθηκε²³⁷). Σύμφωνα με μια περιγραφή: «si muta la prospettiva e escono fuori 36 musici di varie inventioni con 4 ballerini e cantano e nasce di un'antro un mostro horrendo, il quale detti ballerini con canto della musica l'ammazzano, il che seguito si fa un bellissimo ballo in musica, intermedio vago e bellissimo».²³⁸ Ένα σχέδιο του G. Parigi που τεκμηριώνει οπτικά το τρίτο αυτό ιντερμέδιο παριστάνει τον Απόλλωνα να τοξεύει και να πληγώνει τον Πίθωνα.²³⁹ Μια εντύπωση για το θέαμα αυτό παρέχει η «*Descrizione*» του Bastiano de Rossi: το σκηνικό είναι βουκολικό· το τρομερό τέρας που μαστιίζει τους Δελφούς βγαίνει από μια σπηλιά στο δάσος, «con l'aliacce distese, pieno di rilucenti specchi e d'uno stran colore tra il verde e il nero, e con una smisurata boccaccia aperta, con tre ordini di gran denti, con lingua fuori infocata, fischiando, e fuoco e tosco vomendo», κατευθύνεται απειλητικά εναντίον των κατοίκων –δεκαοκτώ ζευγαριών που εμφανίζονται στη σκηνή– οι οποίοι προσεύχονται για να απαλλαγούν από την απειλή αυτή και καλούν τον Απόλλωνα σε βοήθεια. Ο θεός φτάνει εγκαίρως –κατεβαίνοντας με εντυπωσιακή ταχύτητα από τον ουρανό– για να σκοτώσει τον Πίθωνα: «con incredibil maraviglia di chiunque lo rimirò, perciocché con più prestezza non sarebbe potuto venire un raggio; e... niente vide che il sostenesse». Ακολουθεί η εκτενής περιγραφή των πέντε φάσεων του αγώνα που γίνεται με παντομίμα και χορό συνοδεία μουσικής, και καταλήγει στη νίκη του Απόλλωνα και την εξόντωση του τέρατος: «volle il poeta in questo intermedio rappresentar la battaglia Pitica nella guisa che c'insegna Giulio Polluce, il quale dice che in rappresentandosi con l'antica musica questa pugna, si dividea in cinque parti. Nella prima rimirava Apollo se il luogo era alla battaglia conveniente; nella seconda sfidava il serpe, e nella terza col verso iambico combatteva... Nella quarta col verso spondeo, con la morte di quel serpente si rappresentava la vittoria di quello iddio; e nella quinta, saltando, ballava un allegro ballo significante vittoria. Essendo a noi dalla malvagità e della lunghezza del tempo tolto di poter così fatte cose rappresentar con quei modi musici antichi, e stimando il poeta che tal battaglia, rappresentata in iscena, dovesse arrecare, sì come face, sommo diletto agli spettatori, la ci rappresentò con la nostra moderna musica, a tutto suo potere sforzandosi, come intendentissimo di quest'arte, e

237 A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 82-84· N. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 249-250· Aby Warburg, «I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il *Libro di Conti* di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico (1895)», στου ίδιου, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, Φλωρεντία: La Nuova Italia, 1966, σ. 87-88.

238 *Le ultime feste et apparati superbissimi fatti in Fiorenza doppo le nozze del Serenissimo Granduca di Toscana. Con una Battaglia Navalle*, Bologna: Per Alessandro Benacci, 1589.

239 Βλ. το σχέδιο αυτό στο A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 20-21.

d'imitare e di rassomigliare quell'antica».²⁴⁰ Οι κορυφαίες και σκηνοθετικά δυσκολότερες σκηνές, η εμφάνιση του τέρατος και η κάθοδος του θεού από τον ουρανό δεν ήταν τόσο περίπλοκες όσο αφήνει τουλάχιστον η περιγραφή του De Rossi να εννοηθεί. Σύμφωνα με γραπτή μαρτυρία που αφορά αυτή την παράσταση, τεχνικοί της σκηνής έσυραν τη θύρα που κάλυπτε το άνοιγμα από όπου έβγαινε το θηρίο, το οποίο δεν ήταν παρά ένας σκελετός με κεφάλι και πόδια από παπιέ μασέ. Όσο για την εντυπωσιακή εμφάνιση του Απόλλωνα, μια μαριονέτα –«Apollo finto»– που κρεμόταν από σύρμα προσγειωνόταν πίσω από τη σκηνή και αμέσως ένας χορευτής που υποδυόταν τον θεό έβγαινε στη σκηνή έτοιμος να εκτελέσει την παντομίμα.²⁴¹

Ο γραφέας του κρητικού ιντερμεδίου δεν θεώρησε απαραίτητο να παραθέσει οδηγία σχετικά με τον τρόπο αναπαράστασης του φόνου του θηρίου καθώς θα ήταν μια απλή κίνηση. Άλλωστε και στο ιντερμέδιο «Ιάσοντας και Μήδεια» η σχετική σκηνική οδηγία δεν υποδεικνύει συγκεκριμένη δράση (βλ. προηγουμένως, σ. 320). Την δεύτερη εκδοχή αναπαράστασης της εξόντωσης, δηλαδή με την επίδειξη της κεφαλής της Μέδουσας, ίσως ενισχύει το ρήμα «εσκοτώθη» (στ. 37) που χρησιμοποιεί ο ήρωας για να καθησυχάσει τη βασιλοπούλα, που αφήνει να εννοηθεί ότι η θανάτωση δεν προήλθε από επιθετικό χτύπημα.

Φαίνεται όμως ότι ο ποιητής του ιντερμεδίου δεν επιδιώκει να δώσει έμφαση στο θέαμα αξιοποιώντας έτσι τη μυθική αφήγηση. Αλλά και από την εξέταση των ιταλικών ομόθεμων μουσικών δραμάτων συνάγεται το συμπέρασμα ότι κύριο σημείο του θεάματος δεν ήταν η μάχη με το θηρίο αλλά οι ομιλίες των πρωταγωνιστών. Στην πεντάπρακτη μελοποιημένη τραγωδία του Ridolfo Campeggi *Andromeda* (Μπολόνια 1610) ο Περσέας εμφανίζεται και συστήνεται στον Κηφέα ως γιος του Δία που περιπλανιέται (σαν περιπλανώμενος ιππότης/cavaliero – πβ. και την αναφορά στον Αρθούρο, στη σ. 66 της εν λόγω έκδοσης) με το ξίφος στο χέρι αναζητώντας την αληθινή αρετή, και λέγοντας πως όποια καταφέρει να του στερήσει την ελευθερία του, εκείνη θα πάρει για γυναίκα του. Μετά τις υποσχέσεις που δίνουν Κηφέας και Περσέας, ο μεν πρώτος ότι θα του δώσει την κόρη του και τον θησαυρό του ενώ ο δεύτερος τη διάσωση της βασιλοπούλας, απλώς ο Χορός των κατοίκων του βασιλείου αναγγέλλει τη χαρμόσυνη είδηση της εξόντωσης του θηρίου.²⁴² Με διαφορετικό τρόπο εξοντώνεται το θηρίο στην *Andromeda* (Φερράρα 1639) του Ascanio Pio di Savoia: ο Περσέας απολιθώνει το κήτος δείχνοντάς του απλώς την κεφαλή της Μέδουσας, ακολουθώντας έτσι την οβιδιανή εκδοχή.²⁴³

240 Βλ. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 245-249· επίσης, Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 82-84.

241 Η μαρτυρία (που σώζεται χειρόγραφη στο Κρατικό Αρχείο της Φλωρεντίας) είναι το *Memorie e ricordi* του Girolamo Ser Jacopi και αναφέρεται από τον Warburg, *Gesammelte Schriften*, τ. I, σ. 298-299 και τον Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 71, 84. Κοινό θέμα των ιντερμεδίων της παράστασης ήταν η επίδραση της μουσικής στη ζωή θεών και ανθρώπων· βλ. Nagler, ό.π., σ. 72. Σχετικά με τον τρόπο κατασκευής του σκηνικού αυτού τεχνάσματος βλ. Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Libro Primo, σ. 123-124.

242 Βλ. Ridolfo Campeggi, *Andromeda*, σ. 15v-17r.

243 Ascanio Pio di Savoia, *L'Andromeda*, σ. 71-72.

Η επίκληση της Ανδρομέδας στον Θεό. Το στοιχείο της προσευχής της ηρωίδας που βρίσκεται σε κίνδυνο μαρτυρεί πιθανότατα επίδραση του Ariosto. Όπως σημειώσαμε στην εισαγωγή (σ. 134), αλλά και εδώ προηγουμένως, για τη σύνθεση διαφόρων επεισοδίων του έπους *Orlando furioso* ο Ariosto βασίστηκε στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Όσον αφορά τον μύθο του Περσέα που μας ενδιαφέρει εδώ, η επίδραση του Οβιδίου ανιχνεύεται στα επεισόδια της διάσωσης της Angelica από τον Ruggiero (10.94 κ.ε.) και της Olimpia από τον Orlando (11.33 κ.ε.). Από το 10ο άσμα παραθέτω τον λόγο του Ruggiero τη στιγμή που αντικρίζει την Angelica και την προσευχή της τελευταίας μπροστά στον κίνδυνο:

«O donna, degna sol de la catena
con chi i suoi servi Amor legati mena,²⁴⁴

e ben di questo e d'ogni male indegna,
chi è quel crudel che con voler perverso
d'importuno livor stringendo segna
di queste belle man l'avorio terso?»
(10.97,7-8 – 98,1-4)

La bella donna tuttavolta priega
Ch'invan la dura squama oltre non pesti.
«Torna, per Dio, signor: prima mi slega,»
dicea piangendo «che l'orca si desti:
portami teco e in mezzo il mar mi anniega:
non far ch'in ventre al brutto pesce il resti.»
Ruggier, commosso dunque al giusto grido,
slegò la donna, e la levò dal lido.
(10.111)²⁴⁵

(όπου η φράση “per Dio” συμπίπτει με τη φράση “Θεέ μου”, στ. 35 του κρητικού κειμένου).

244 Πβ. Οβίδιος 4.678-679: «Ut stetit, “O” dixit “non istis digna catenis, / sed quibus inter se cupidi iunguntur amantes,».

245 Το μοτίβο της προσευχής φαίνεται να είναι τυπικό των περιγραφών ιπποτικών αγώνων: π.χ. στη *Fiorita* του Armannino Giudice da Bologna (για το κείμενο αυτό βλ. περισσότερα στο κεφ. 4, «Τα Ιντερμέδια του Φορτουνάτου»), στη διάρκεια της τελικής φάσης σύγκρουσης ανάμεσα σε Τρώες και Έλληνες «ιππότες» αναφέρεται ότι «Donne, donzelle e giovani garzoni su per le mura e agli altri balconi stanno per vedere l'affare di quegli baroni che stanno schierati. L'antiche donne stanno per gli tempi a orare e idio pregare, che campi [σώσει] lor gente di morte e di male.»: βλ. Egidio Gorra, *Testi inediti di storia trojana, preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*, Torino: E. Loescher, 1887, σ. 560.

Το επεισόδιο του έπους του Ariosto δραματοποίησε ο Filippo Mengarello στο τελευταίο από τα τέσσερα ιντερμέδια που συνοδεύουν το ποιμενικό δράμα του *La Parinda*, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1618:²⁴⁶ ηρωίδα είναι η Angelica· δεμένη σε βράχο στην ακτή, κινδυνεύει να κατασπαραχτεί από ένα θαλάσσιο τέρας. Ο Ruggiero καταφτάνει πάνω σε φτερωτό άλογο και τη σώζει. Της προσφέρει δαχτυλίδι και φεύγουν με το άλογό του για να ζήσουν μαζί. Παρατηρούμε εδώ ότι ο Mengarello δίνει διαφορετική εκδοχή τέλους της ιστορίας αυτής. Στον Ariosto η περιπέτεια της Angelica δεν οδηγεί σε γάμο της με τον Ruggiero. Αντιθέτως, εκείνη τού κλέβει το μαγικό δαχτυλίδι και φεύγει μακριά. Πέρα από το γεγονός ότι το ιντερμέδιο υπαγόρευε την αίσια λήξη της περιπέτειας, ο Mengarello πρέπει να θεωρείται βέβαιο ότι εδώ επηρεάστηκε από τον Οβίδιο. Η ιστορία του ιντερμεδίου αυτού αποτελεί συμφυρμό της οβιδιανής περιπέτειας Περσέα-Ανδρομέδας και του αριόστειου επεισοδίου των Angelica-Ruggiero.²⁴⁷

Το ίδιο επεισόδιο παρουσιάζεται και στο τρίτο ιντερμέδιο παράστασης της ποιμενικής τραγικωμωδίας του Silvestro Branchi *L'amorosa innocenza* (Μπολόνια 1623): ο Ποσειδώνας, βλέποντας την Angelica γυμνή σε βράχο να απειλείται από θαλάσσιο τέρας (Orca), καλεί τους θαλάσσιους θεούς Γλάυκο, Τρίτωνα και Φόρκο και άλλους να σώσουν την Angelica, την οποία όμως σώζει τελικά ο πολεμιστής Ruggiero, που φτάνει στη σκηνή με τον ιππόγριφο, και της ζητά να τον παντρευτεί ως αντάλλαγμα στην ηρωική του πράξη. Εκείνη τον παρακαλεί να υπερασπίσει την τιμή της περισσότερο και από τη ζωή της ακόμη.

Ίσως οι παράλληλες ιστορίες της Angelica και της Olimpia εξηγούν και ένα άλλο σημείο του κρητικού ιντερμεδίου: η Ανδρομέδα στην αποστροφή της προς τον Περσέα χαρακτηρίζει τον εαυτό της “ξένη”. Στο γλωσσάρι της έκδοσης του ιντερμεδίου από τον Μ. Ι. Μανούσακα (1991) η λέξη ερμηνεύεται ως “έρημη, δυστυχισμένη”.²⁴⁸ Οι ηρωίδες του Ariosto έχουν αιχμαλωτιστεί και οδηγηθεί στο νησί Ebuda, όπου όλες οι ξένες γυναίκες καταδικάζονταν από τον λαό της νήσου σε θάνατο και ρίχνονταν βορά στο θαλάσσιο κήτος. Πιθανότατα η λεπτομέρεια αυτή της ιστορίας των δύο αριόστειων ηρωίδων ερμηνεύει καλύτερα τη λέξη “ξένη” του κρητικού ιντερμεδίου.

Το γεγονός ότι ο μύθος του Περσέα και της Ανδρομέδας δεν αξιοποιήθηκε ευρέως από τους Ιταλούς δραματουργούς είναι πιθανόν να οφείλεται στην ισχυρότερη επίδραση

246 Χαρακτηριστικό είναι ότι τα δύο πρώτα ιντερμέδια βασίζονται στις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις*: το πρώτο δραματοποιεί το επεισόδιο του Κέφαλου και της Πρόκριδος και της αρπαγής του πρώτου από την Ηώ· το δεύτερο παρουσιάζει την αρπαγή της Ευρώπης από τον Δία. Το τρίτο ιντερμέδιο έχει θέμα μυθολογικό-ποιμενικό όπου η λύση της ιστορίας επιτυγχάνεται με μαγική πράξη. (Όλα τα ιντερμέδια περιέχουν σκηνικές οδηγίες.)

247 Στον *Orlando furioso*, το επεισόδιο της διάσωσης της Olimpia από τον Orlando λήγει τελικά με γάμο της Olimpia, όχι όμως με τον Orlando, αλλά με τον ιππότη Oberto (*Orlando furioso* 11.80). Την ιστορία του Orlando διασκεύασε σε μελόδραμα προορισμένο να παιχτεί ως εμβόλιμο δράμα ο Prospero Bonarelli della Rovere με τίτλο *La pazzia d'Orlando* (Βενετία 1635, β' έκδ. Ανκόνα 1647). Όπως αναφέρεται στο «Argomento» του δράματος αυτού, «La favola è tutta dell'Ariosto, variata però e introdotta a senno dell'autore».

248 Μανούσακας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», 341.

που άσκησαν οι ιστορίες του αριόστειου έπους που βασίζονται στον οβιδιανό μύθο.²⁴⁹ Οι συγγραφείς μετέπλαθαν τα επεισόδια του μυθολογικού έπους και του μυθιστορηματικού έπους καθώς αυτά αποτελούσαν ρομαντικές ιστορίες ανάμεσα σε δύο νέους και συνδύαζαν τα όπλα και τον έρωτα. Έτσι πρέπει να εξηγήσουμε και το γεγονός ότι στην ιστορία του κρητικού ιντερμεδίου ο ποιητής παρουσιάζει στη σκηνή μόνο τους δύο ήρωες χωρίς τους γονείς της βασιλοπούλας. Όπως και στα περισσότερα ιντερμέδια εκείνο που τον ενδιαφέρει να προβάλλει είναι τον ήρωα κινούμενο από έρωτα να διασώσει την κόρη που θα την κατακτήσει και θα την παντρευτεί. Γι' αυτό και δεν ενδιαφέρεται ούτε σε αυτό το ιντερμέδιο ούτε και στα υπόλοιπα που έχουν ως θέμα μεταμορφωσιακό μύθο –με την εξαίρεση βέβαια του ιντερμεδίου «Γλαύκος και Σκύλλα», αλλά για άλλους λόγους εκεί– για το στοιχείο της μεταμόρφωσης.

Ο διάλογος Περσέα-Ανδρομέδας. Πρόκειται για σκηνή που απαντά και στην τραγωδία-μελόδραμα του R. Campeggi (1610) και στο θεατρικό έργο του Ascanio Pio di Savoia (1638): μετά τη διάσωση της Ανδρομέδας ακολουθεί διάλογος μεταξύ της τελευταίας και του σωτήρα της, του περιπλανώμενου ιππότη (cavaliero) Περσέα (βλ. σ. 66), στον οποίο εξομολογούνται τον έρωτά τους ο ένας στον άλλον.²⁵⁰ Όπως προαναφέρθηκε, το βάρος στο είδος αυτό δράματος μετατοπίζεται από το θέαμα στον λόγο και τη μουσική.

Η επιλογή του μύθου για την παρουσίασή του στη σκηνή

Όσον αφορά την ιταλική θεατρική πραγματικότητα, ο ιστορικός του θεάτρου Paolo Toschi αναφερόμενος στη μορέσκα που μνημονεύσαμε προηγουμένως τονίζει ότι επιλέχτηκε να παρουσιαστεί στο πλαίσιο των γαμήλιων εορτασμών της Αυλής της Φερράρας μάλλον διότι στη συγκεκριμένη μορέσκα συνδυαζόταν το αγωνιστικό μοτίβο και με μυθολογικά στοιχεία και με το μοτίβο του γάμου.²⁵¹ Κατ' αναλογία προς τους άθλους του Ιάσωνα και του Ηρακλή, ο άθλος του Περσέα θα μπορούσε να συνδέεται επίσης με τις δοκιμασίες από τις οποίες έπρεπε να περάσει ο νέος πριν από τον γάμο του.²⁵² Πιθανώς και η momaria για την οποία έγινε λόγος προηγουμένως είχε πραγματοποιηθεί για κάποιες γαμήλιες εορτές.²⁵³ Ίσως η επιλογή του θέματος από τον Κρητικό ποιητή να έχει σχέση με την αφορμή για την οποία γράφτηκαν τα συγκεκριμένα ιντερμέδια της Πανώριας. Αν υποθέσουμε ότι τα ιντερμέδια προορίζονταν για παράσταση που θα λάμπρυνε κάποιο σημαντικό γεγονός (π.χ. γαμήλια εορτή), τότε η περιπέτεια με

249 Πβ. τη φράση του G. Chiabrera, προηγουμένως σ. 135 σημ. 438.

250 Campeggi, *Andromeda*, σ. 17v-18r· Ascanio Pio di Savoia, *L'Andromeda*, σ. 72-74.

251 P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, τ. 2, σ. 488.

252 Βλ. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, σ. 234 και σημ. 19. Βλ. και προηγουμένως σ. 319.

253 Πρόκειται για κοινό χαρακτηριστικό της μορέσκας και της momaria, η χρησιμοποίησή τους σε γαμήλιους εορτασμούς, σύμφωνα με τους Pontremoli – La Rocca, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, σ. 61.

αίσιο τέλος (γάμο) του Περσέα και της Ανδρομέδας ταίριαζε στην περίσταση.²⁵⁴ Πρόκειται πάντως για άλλη μια ερωτική ιστορία με αίσιο τέλος έπειτα από περιπέτειες.

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Όπως διαπιστώνεται από την ως άνω εξέταση των ιταλικών πηγών, τα κείμενα που φαίνεται να επηρέασαν τον Κρητικό ποιητή είναι η μετάφραση του Anguillara (α' έκδ. 1561 – από τον οποίο έχει επηρεαστεί και ο Ascanio Pio di Savoia), ο *Aminta* του Tasso και ο *Orlando furioso* του Ariosto (α' έκδ. 1513 – από τον οποίο έχει επηρεαστεί ο ποιητής της *Barriera* των Χανίων, 1594). Επομένως, εύλογα η συγγραφή του ιντερμεδίου τοποθετείται χρονικά μετά το 1561, έτος πρώτης έκδοσης της μετάφρασης Anguillara, και ακριβέστερα μετά το 1580, έτος πρώτης έκδοσης του *Aminta*, περίοδος που συμπίπτει και με τη μαρτυρία του Leone de' Sommi, ότι τότε επρόκειτο για σύνηθες σκηνικό θέμα. Ωστόσο, για τον ακριβέστερο προσδιορισμό της χρονολόγησης του ιντερμεδίου και των επιδράσεων που δέχτηκε ο ποιητής από τη σύγχρονη ιταλική δραματογραφία, πρέπει να λάβουμε υπόψη και κάποια άλλα χαρακτηριστικά: ειδικότερα, στην ιταλική σκηνή ο μύθος απαντά σε παραστάσεις momaria όπου το κύριο μέρος του θεάματος αποτελεί η μάχη του ήρωα με το θηρίο, μάχη που παριστάνεται με μορφής μορέσκας. Από τον όψιμο 16ο αιώνα ως τις αρχές του 17ου δεν σώζονται έντυπες τουλάχιστον μαρτυρίες για χρήση του μύθου του Περσέα και της Ανδρομέδας στη σκηνή. Κατά τον 17ο αιώνα πλέον, στα ιντερμέδια και στα μουσικά δράματα που παρουσιάζουν ή βασίζονται στον εν λόγω μύθο, το θέαμα αυτό της μάχης παραλείπεται σχεδόν εντελώς –ή, απλώς, περιγράφεται– ενώ το κύριο βάρος δίνεται στα λυρικά μέρη των κειμένων. Από την άποψη αυτή, το κρητικό ιντερμέδιο του Περσέα και της Ανδρομέδας ως προς τον τρόπο της σύνθεσης του κειμένου και της σκηνικής πραγματοποίησης θα έπρεπε να τοποθετηθεί επίσης στις αρχές τουλάχιστον του 17ου αιώνα, αφού μεγαλύτερη σημασία δίνει ο ποιητής στη σύνθεση των ομιλιών των δύο πρωταγωνιστών ενώ η μάχη του ήρωα περιέχεται μόνο σε μία σύντομη νύξη του τελευταίου χωρίς να υποδεικνύεται από καμία σκηνική οδηγία. Ωστόσο, και στα άλλα δύο (γνήσια) ιντερμέδια της ομάδας του χειρογράφου Δαπέργολα («Πύραμος και Θίσβη», «Κρίση του Πάρη») η σκηνική δράση (αλλά και πληροφορίες για τον τόπο της δράσης) εμπεριέχεται στις ομιλίες των πρωταγωνιστών, και μόνο εκεί όπου δεν υπάρχει σχετική αναφορά σημειώνεται η σκηνική οδηγία που δίνει την εκάστοτε απαραίτητη πληροφορία για την παρακολούθηση της δράσης (βλ. «Πύραμος και Θίσβη, διδασκαλίες μετά στ. 88 και 138). Απουσιάζουν δηλαδή από τα ιντερμέδια αυτά οι λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες που συνοδεύουν άλλα κρητικά ιντερμέδια, μερικές από τις οποίες οφείλονται πιθανώς σε μεταγενέστε-

254 Προς το παρόν δεν είναι δυνατόν να αποδειχτεί η υπόθεση της Bancroft-Marcus περί παράστασης της *Πανώριας* με τα “οβιδιανά” ιντερμέδια επ’ ευκαιρία του γάμου της αδελφής του Μαρκαντώνιου Βιάρου, της Laura. Βλ. Bancroft-Marcus, «The editing of *Panoria* and the Prologue of *Apollo*», *Κρητολογία*, 10-11 (1980) 155 (και σ. 153 σημ. 18).

ρες επεμβάσεις στο κείμενο του ποιητή. Εάν το συγκεκριμένο χειρόγραφο προοριζόταν για παράσταση, τουλάχιστον στο σημείο της μάχης του Περσέα θα περιμέναμε σχετική σκηνική οδηγία. Μήπως η απουσία αυτή υποδηλώνει ότι το χειρόγραφο κείμενο προοριζόταν για ανάγνωση, και όχι μέρος του ρεπερτορίου σκηνοθέτη και ηθοποιών; Πάντως, ο ποιητής του ιντερμεδίου γράφει υπό την αναμφισβήτητη επίδραση του περίφημου *Aminta* καθώς και των μυθιστορηματικών επών του Ariosto και του Tasso, επίδραση που απαντά και στους Ιταλούς δραματουργούς κατά τα τέλη του 16ου αιώνα.

Και μια τελευταία υπόθεση: Ο μύθος που παρουσιάζεται στο υπό εξέταση ιντερμέδιο, το οποίο περιλαμβανόταν στο κείμενο της *Πανώριας* που ο Χορτάτσης αφιέρωνε στον Χανιώτη Μαρκαντώνιο Βιάρo, θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως αλληγορία, ερμηνεία που ενδέχεται να σχετίζεται με ένα στοιχείο που απαντά στην ιστορία της *Barriera* των Χανίων, ότι δηλ. η Ανδρομέδα συστήνεται ως βασιλοπούλα της Κύπρου: όπως επισημαίνεται από την ιστορικό Elena Bonora, ο Ιερός Συνασπισμός Γαληνοτάτης, Πάπα και Βασιλέα της Ισπανίας που χρονολογείται μετά την τουρκική κατάληψη της Κύπρου απεικονιζόταν συμβολικά στη σύγχρονη λαϊκή εικονογραφία σαν τον λέοντα, τον αετό και τον αμνό που ετοιμάζονται να εκδιώξουν τον δράκοντα της Ανατολής, που δεν είναι άλλος από τον Σουλτάνο.²⁵⁵ Το στοιχείο μας οδηγεί στη σκέψη ότι η αλλαγή ενός ονόματος στο επεισόδιο της χανιώτικης Γκιόστρας ίσως δεν υπαγορεύτηκε μόνο από το μέτρο του στίχου: η Ανδρομέδα παρουσιάζεται όχι ως κόρη του βασιλιά των Αιθίοπων Κηφέα, αλλά του Κέφαλου, βασιλιά της Κύπρου. Θα μπορούσε ο ποιητής σε ένα κείμενο που παραστάθηκε στα Χανιά προς τιμήν της επίσκεψης στην Κρήτη του βάλιου της Κωνσταντινούπολης Matteo Zane, μετά την αποχώρηση από το αξίωμά του αυτό, να εκφράσει τον πόθο των Βενετών η Κύπρος (Ανδρομέδα) να απελευθερωθεί κάποτε από τον Τούρκο κατακτητή (δράκοντα); Μια τέτοια εκλογίκευση του μύθου, όμως, θα παραμείνει αναγκαστικά στο επίπεδο της απλής υπόθεσης.

255 Βλ. Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino, Imprenditore, librario e letterato*, σ. 130.

2.8. Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΗ

Η υπόθεση του ιντερμεδίου

Ο Ερμής (Μερκούριος) βρίσκει τον Πάρη στο δάσος και του αναγγέλλει ότι ο Ζευς ζητά από αυτόν να δώσει το χρυσό μήλο στην ωραιότερη από τις τρεις θεές. Ο Πάρης, πρόθυμος πάντοτε στο θέλημα του Δία, δέχεται να γίνει κριτής. Εμφανίζονται οι θεές και η καθεμιά ξεχωριστά υπόσχεται ανταμοιβή στον Πάρη αν επιλέξει εκείνη: η Ήρα (Γιουνόνε) του υπόσχεται ένα μερίδιο του κόσμου, η Αθηνά (Πάλλαντε) νίκη στον πόλεμο και η Αφροδίτη (Βένερε) την ομορφότερη κοπέλα. Διστακτικός ο Πάρης μπροστά στη δύσκολη επιλογή, δίνει τελικά το μήλο στην Αφροδίτη, την οποία και κρίνει ...ομορφότερη.

Παρατηρήσεις

Το ιντερμέδιο αυτό είναι το πιο σύντομο από όλα τα κρητικά ιντερμέδια. Εκτείνεται σε 34 μόλις στίχους. Τα ονόματα των προσώπων προδίδουν προφανώς ότι πηγή του υπήρξε κάποιο ιταλικό κείμενο, ωστόσο δεν είναι δυνατόν να γίνει λόγος για ακριβές πρότυπο. Η ιστορία της κρίσης του Πάρη ήταν πασίγνωστο μυθολογικό θέμα για το οποίο θα γίνει λόγος αναλυτικότερα στα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου*. Σε μια πρώτη ματιά, λόγω της μικρής έκτασης, εύλογα θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως πρόκειται για μια βιαστική σύνθεση που θα χρησίμευε στη συμπλήρωση νέας ομάδας ιντερμεδίων, για ορισμένη παράσταση. Δεν αποκλείεται η υπόθεση²⁵⁶ να αποτελεί συντόμευση μεγαλύτερου κειμένου που έγινε λόγω περιορισμένου χρόνου μιας συγκεκριμένης παράστασης. Ωστόσο, παρατηρούμε ότι στις ομιλίες περιέχονται όλες οι απαραίτητες πληροφορίες ώστε να αναγνωρίσουν οι θεατές ή οι αναγνώστες το διάσημο επεισόδιο. Δεν είναι βέβαιο αν σε εικαζόμενη αρχική εκδοχή ή στις προθέσεις του ποιητή ήταν η παρουσίαση ενός κειμένου με αναπτυγμένους μονολόγους και διαλόγους όπως είναι γνωστοί από το αντίστοιχο επεισόδιο του *Φορτουνάτου*. Άλλωστε, και το ιντερμέδιο «Περσέας και Ανδρομέδα» αποτελείται από 56 στίχους ενώ ο Πρόλογος του Έρωτα που επέχει θέση τέταρτου ιντερμεδίου στο συγκεκριμένο χειρόγραφο (Δαπέργολα) έχει 74 στίχους. Μόνο το ιντερμέδιο «Πύραμος και Θίσβη» είναι εκτενέστερο (174 στίχοι). Εκείνο που θα λέγαμε ότι απουσιάζει είναι συγκεκριμένες σκηνικές οδηγίες: πιθανολογώ πως πριν από την αρχική ομιλία του Ερμή, θα υπήρχε κάποια σκηνική οδηγία που θα προσδιόριζε την αντίδραση του Πάρη στην ξαφνική επίσκεψη του θεού, όπως επίσης σκηνική οδηγία θα περίμενε κανείς και μετά τον στ. 14, η οποία δηλαδή θα δήλωνε τον τρόπο εμφάνισης των θεαινών (ο Ερμής έχει μόνο αναγγείλει ότι πλησιάζουν εκεί που βρίσκεται ο Πάρης, στον στ. 7). Και στα άλλα δύο ιντερμέδια όμως της σειράς αυτής,

256 Η R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», σ. 196 εκτιμά πως πρόκειται για «σχηματικό σενάριο».

απουσιάζουν σκηνικές οδηγίες που δεν επικαλύπτονται από σχετικές αναφορές στην ομιλία κάποιου προσώπου. Στο ιντερμέδιο «Περσέας και Ανδρομέδα», όπως έχει ήδη επισημανθεί, απουσιάζει οδηγία σχετικά με τον τρόπο εξόντωσης του θηρίου, ενώ στο «Πύραμος και Θίσιβη» δεν αναφέρεται τίποτα σχετικά με τον τρόπο παρασκευής του φαρμάκου θεραπείας του Πύραμου μετά τον στ. 157 (δευτερευόντως, σκηνική οδηγία θα είχε θέση και μετά τον στ. 26: έξοδος Θίσιβης, είσοδος Πύραμου). Αν υποθέσουμε ότι το χειρόγραφο αυτό προοριζόταν για το τυπογραφείο και όχι για τις ανάγκες παράστασης, τότε σε αυτό καταγράφηκε μόνο το κείμενο των ομιλιών που προοριζόταν για ανάγνωση.

Μπορούμε πάντως να θεωρήσουμε βάσιμα ότι το ιντερμέδιο της Κρίσης του Πάρη προοριζόταν, ή ταίριαζε, να παιχτεί στο τρίτο διάλειμμα της Πανώριας, ανάμεσα στην Γ' και την Δ' πράξη. Στο σύντομο εμβόλιμο οι θεατές ακούν την Αφροδίτη να υπόσχεται στον Πάρη να του χαρίσει την ομορφότερη κόρη:

*Πλούτος, κανίσκια και καπνό και νίκες δε σου τάσσω,
μα, αν ε κι' από τη χέρα σου αυτό το μήλο πιάσω
και κάμεις εις την ομορφιά τούτες να τσι νικήσω,
θες δει την ομορφύτερη κόρη να σου χαρίσω.*
(στ. 23-26)

Στην Δ' πράξη της ποιμενικής κωμωδίας, κατά την προσευχή που αναπέμπουν ο πρεσβύτες, οι δύο ερωτευμένοι και η Φροσύνη στην Αφροδίτη, επικαλούμενοι τη βοήθειά της για να υποκύψουν οι δύο βοσκοπούλες στον έρωτα των δύο νέων, ο πρεσβύτες υπενθυμίζει στη θεά του την ιστορία του Πάρη και το μήλο της Έριδας:

*Μα εκείνη την απόφαση απ' έκαμεν ο Πάρης
και τσ' ομορφιάς το χάρισμα μόνια έκαμε να πάρεις,
όντες το μήλο σόδωκε, θεά, το χρουσωμένο
κι ήλεγε τσ' ομορφύτερης θεάς ας εί' δοσμένο·*

(Δ' 309-312)²⁵⁷

Γνωρίζοντας την ανταπόκριση της θεάς στο βασιλόπουλο που μεγάλωσε σαν βοσκός στη φρυγική Ίδη, που εδώ σημειωτέον ότι παρουσιάζεται σαν απλός βοσκός σε ποιμενικό περιβάλλον με πηγή τρεχούμενου νερού και δεν γίνεται αναφορά στη βασιλική καταγωγή του αλλά ούτε καν νύξη στα επακόλουθα της κρίσης του, οι θεατές μπορούν να μαντέψουν την ευνοϊκή στάση της θεάς απέναντι και στους αθεράπευτα ερωτευμένους βοσκούς της κρητικής Ίδης.

257 Ενώ αμέσως παρακάτω (Δ' 313) της υπενθυμίζει τους αγαπημένους της Άρη και Άδωνη, μνεία του οποίου θα κάνει έπειτα και ο Αλέξης (Δ' 333-336), γνωστές και αυτές οβιδιακές ιστορίες.

2.9. ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΚΑΤΣΟΥΡΜΠΟΥ ΩΣ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΣΤΗΝ ΠΑΝΩΡΙΑ

Στο κείμενο της *Πανώριας* του χειρογράφου Βεργωτή περιλαμβάνονται ως ιντερμέδια σκηνές του *Κατσούρμπου* συν το ιντερμέδιο «Πολίταρχος και Νερίνα». Ως πρώτο ιντερμέδιο λειτουργεί η πρώτη σκηνή της Β' πράξης της κωμωδίας (οι στ.1-92). Όπως έχει επισημάνει ο εκδότης της κωμωδίας Λ. Πολίτης, πρόκειται για ένα αυτόνομο κωμικό δρώμενο που μόνο μέσω ενός στίχου (στ. 89) συνδέεται με την κωμωδία. Παρουσιάζεται ο καυχησιάρης μπράβος Κουστουλιέρης, ο οποίος παραδίδει μάθημα μονομαχίας στον δούλο του τον Κατσούρμπο. Κι αφού εκφράσει την επιθυμία του να μπορούσε να πολεμήσει κατά των Τούρκων, στο πλευρό μάλιστα του ηγεμόνα Βλαχίας και Μολδαβίας Μιχαήλ του Γενναίου (στ. 16-17), διψώντας να σκοτώσει πασάδες και στρατιώτες – αλλά και γενιτσάρους (πβ. γενιτσάρους στο «Ολίντος και Σωφρόνια»)– να ευτελίσει τον σουλτάνο Μεχμέτ Γ' (στ. 47-48), ο “ετοιμοπόλεμος” και “γενναίος” μπράβος υφίσταται το γνωστό κωμικό πάθημα.²⁵⁸

Η δεύτερη σκηνή που επέχει θέση ιντερμεδίου είναι η όγδοη της Δ' πράξης της κωμωδίας (οι στ. 269-374). Πρωταγωνιστές του επεισοδίου είναι και πάλι ο Κουστουλιέρης (που στην όγδοη σκηνή της προηγούμενης πράξης έχει αποχωρήσει για να φροντίσει καλύτερη πολεμική εξάρτυση), ο Κατσούρμπος και ο Δάσκαλος. Πρόκειται για μια εξίσου κωμική σκηνή που συνδέεται χαλαρά με την πλοκή της κωμωδίας (βλ. την αναφορά στον στ. 275), στην οποία και πάλι ο διψασμένος για πόλεμο μπράβος καυχιέται για την ανδρεία του, ενώ ο διάλογος με τον λατινομαθή Δάσκαλο οδηγεί σε κωμικές παρεξηγήσεις.

Το τρίτο ιντερμέδιο απαρτίζεται από την έκτη και την έβδομη σκηνή της Δ' πράξης της κωμωδίας (στ. 115-268). Στην πρώτη σκηνή, στον διάλογο μεταξύ του Δάσκαλου και του Γιάκουμου γίνεται λόγος για τον κακό δρόμο που έχει πάρει ο νεαρός Νικολός, όπου και πάλι οι λατινικές ρήσεις του Δάσκαλου αποτελούν αφορμή για λογοπαίγνια και συνακόλουθες παρεξηγήσεις. Ακολουθεί κωμικότετη δράση στην επόμενη σκηνή, με την απροσδόκητη άπρεπη συμπεριφορά του μαθητή σε βάρος του δασκάλου του και τη γελοιοποίηση του τελευταίου και από τον μαθητή και από τον πατέρα του, που εξακολουθεί να παρερμηνεύει τα λατινικά του Δάσκαλου. Στην κατακλείδα της σκηνής ο Δάσκαλος κάνει πρόβα ενδεχόμενη προσφώνηση του Δούκα της Κρήτης και του Δόγη της μητρόπολης Βενετίας (στ. 259-260).

Και τα τρία ανωτέρω «ιντερμέδια» αποτελούν τις κωμικότερες σκηνές της κωμωδίας και επομένως δεν πρέπει να αποσπάστηκαν τυχαία και βιαστικά από το κυρίως κείμενο για τις ανάγκες μιας συγκεκριμένης παράστασης. Είναι μάλλον απίθανη η υπόθεση ο συγγραφέας ή ο σκηνοθέτης να κατέφυγε στην εύκολη λύση της επιλογής έτοιμων επεισοδίων λόγω αδυναμίας να εφεύρει νέα θέματα ή λόγω έλλειψης χρόνου προε-

258 Βλ. Γεωργίου Χορτάση, *Κατσούρμπος*, σ. 99.

τοιμασίας μιας νέας παράστασης – πρακτική που απαντά ωστόσο στο ιταλικό θέατρο.²⁵⁹ Το γεγονός ότι η πρώτη σκηνή της Β' πράξης (στ. 1-90) χρησιμοποιήθηκε ως πρώτο ιντερμέδιο («διλούδιο») και στην *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, την πεντάπρακτη τραγωδία που παραστάθηκε στο ιησουτικό κολέγιο της Νάξου στις 29 Δεκεμβρίου 1723, ενώ τμήματα και άλλων σκηνών της κωμωδίας εντοπίζονται και στο δεύτερο διλούδιο,²⁶⁰ υποδεικνύει ότι οι ανωτέρω χιουμοριστικές σκηνές του *Κατσούρμπου* ήταν δοκιμασμένες στη θεατρική σκηνή. Η μεγάλη απήχρησή τους στο κοινό συνετέλεσε ώστε αυτές να χωριστούν από την κωμωδία και να αποτελέσουν αυτόνομο ρεπερτόριο. Είχαν κριθεί κατάλληλες για να προσαρμοστούν σε οποιαδήποτε θεατρική παράσταση ως εμβόλιμο θέαμα, ανεξάρτητα από το γεγονός με αφορμή το οποίο είχε παιχτεί πρώτη φορά η κωμωδία.

Οι διαφορές που έχουν διαπιστωθεί στην παράδοση του κειμένου των «ιντερμεδίων» σε σχέση με το αντίστοιχο κείμενο της κωμωδίας και τις σκηνικές οδηγίες οδηγούν βάσιμα στην υπόθεση ότι το χειρόγραφο περιλαμβανόταν στο ρεπερτόριο θιάσου. Λαμβάνοντας υπόψη τη σχετική πρακτική που παρατηρείται στην Ιταλία, το χειρόγραφο αυτό είτε ανήκε σε μέλος του θιάσου (σκηνοθέτη/ηθοποιό) είτε είχε προετοιμαστεί από ειδικό αντιγραφέα του σωματείου για τις ανάγκες ανεβάσματος παράστασης.²⁶¹ Δεν αποκλείεται επίσης οι σκηνές αυτές να επιλέχτηκαν από τον υπεύθυνο της εικαζόμενης παράστασης της *Πανώριας* με σκοπό να παραπέμψει σε προγενέστερη επιτυχή παράσταση του *Κατσούρμπου*. Σημειώνω ένα ιταλικό παράλληλο: στο μελόδραμα *La finta pazza* σε λιμπρέτο του Giulio Strozzi, που πρωτοανεβάστηκε στο Teatro Novissimo της Βενετίας το 1641,²⁶² περιλαμβάνονται κάποιες σκηνές που συνδέονται χαλαρά με την πλοκή. Μία από αυτές παίζεται εκτός σκηνής: πρόκειται για το επεισόδιο όπου ο Αχιλλέας προκαλεί τον Οδυσσέα σε μονομαχία για την υπεράσπιση της αρχής σύμφωνα με την οποία ο νέος εραστής μπορεί να αλλάζει αισθήματα και αντικείμενα του έρωτα όποτε το επιθυμεί. Η στάση του Οδυσσέα, που διατείνεται ότι είναι πιστός στον έρωτα, αποτελεί υποδήλωση που παραπέμπει στην όπερα *Il ritorno d'Ulisse* που είχε παιχτεί στον Teatro SS. Giovanni e Paolo την προηγούμενη θεατρική σεζόν.²⁶³

259 Βλ. ένα παράδειγμα στην παρούσα μελέτη, σ. 96-97.

260 Βλ. *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, επιμ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης – Β. Πούχνερ, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 1999, σ. 9, 274 κ.ε.

261 Όπως αναφέρει σε μελέτη της η ιστορικός του θεάτρου Julie Stone Peters, βασιζόμενη σε σχετικά τεκμήρια, οι ιταλικοί θιάσοι κατείχαν τους δικούς τους αντιγραφείς χειρογράφων και για τις ανάγκες κάθε νέας παράστασης ετοίμαζαν νέο χειρόγραφο με τις απαραίτητες αναθεωρήσεις· κάτοχοι χειρογράφων μαρτυρούνται και οι ίδιοι οι ηθοποιοί, για τους οποίους αποτελούσαν αντικείμενο διαπραγματεύσεως προκειμένου να γίνουν μέλη κάποιου θιάσου. Βλ. Julie Stone Peters, *Theatre of the book, 1480-1880. Print, Texts, and Performance in Europe*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 2000, σ. 326-327 σημ. 57.

262 Βλ. περισσότερα στο κεφ. 4, σ. 477.

263 Βλ. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991, σ. 115. Η πρώτη σκηνή της Β' πράξης του *Κατσούρμπου* κάλλι-στα θα μπορούσε να παιχτεί σε ξεχωριστή σκηνή στη διάρκεια παράστασης της κωμωδίας.

Τα «ιντερμέδια» αυτά δεν έχουν βέβαια θεματική σχέση με το τέταρτο ιντερμέδιο της *Πανώριας* στο χειρόγραφο Βεργωτή. Ένα κοινό στοιχείο όμως είναι η πολεμική αναμέτρηση, κωμική στα «ιντερμέδια», “πραγματική” στην ιστορία του Πολίταρχου και της Νερίνας. Το τέταρτο ιντερμέδιο κλείνει με σύγκρουση υπό μορφή μορέσκας ανάμεσα στον ανδρείο Πολίταρχο και τους στρατιώτες του και στους ανίκανους στον πόλεμο βοσκούς, που έχουν προκαλέσει τη σύγκρουση. Η αποστροφή του Πολίταρχου προς τους βοσκούς, «Φύγετε πούρι, ανήμποροι, στο φόβο γεννημένοι, / που τ’ άρματα να μάχεστε δεν είστε μαθημένοι!» παρέπεμπε άμεσα στα καμώματα και τα παθήματα του καυχησιάρη Μπράβου κυρίως στο πρώτο «ιντερμέδιο».

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΣΤΑΘΗ

3.1. ΤΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ ΤΗΣ ΜΟΡΕΣΚΑΣ

Η υπόθεση του ιντερμεδίου

Ο Τούρκος στρατηγός Τσελεπής μαζί με τρεις συντρόφους του έχει αιχμαλωτίσει μια χριστιανή κοπέλα που κλαίει. Προσπαθεί να την παρηγορήσει λέγοντάς της πως δεν την βλέπει σα σκλάβα αλλά ότι με την ομορφιά της τον έχει σκλαβώσει ερωτικά. Η κοπέλα, περήφανη και θαρραλέα, διαμαρτύρεται και τον επικρίνει για την πράξη του· τιμή για έναν στρατηγό είναι να πολεμά, κι όχι ν' αφήνει τον πόλεμο από τον πόθο για μια κοπέλα. Ο Τσελεπής απευθυνόμενος στους συντρόφους του τους παραχωρεί όλα τα λάφυρα του νικηφόρου πολέμου τους· για τον εαυτό του θα κρατήσει μόνο τη χριστιανή κόρη. Εν τω μεταξύ εμφανίζονται τέσσερις χριστιανοί στρατιώτες (καβαλιέροι)· κατηγορούν τους Τούρκους για την αρπαγή της κοπέλας. Χριστιανοί και Τούρκοι συγκρούονται μεταξύ τους· οι χριστιανοί καταφέρνουν και τους εξουδετερώνουν. Ο Τσελεπής παραδίδει την κόρη και τα λάφυρα και ζητά από τους χριστιανούς να τους χαρίσουν τη ζωή. Οι χριστιανοί όμως τους συλλαμβάνουν και είναι αποφασισμένοι να τους τιμωρήσουν.

Πηγές

Όπως αναφέρθηκε στην Εισαγωγή, για το σύντομο αυτό ιντερμέδιο, που εκτείνεται σε 48 μόλις στίχους και επιγράφεται «Ιντερμέδιο της μορέσκας»,¹ δεν έχει μέχρι σήμερα εντοπιστεί άμεση πηγή ή πρότυπο. Ο Μ. Ι. Μανούσακας το 1947 κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η μορέσκα αυτή δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός –απορρίπτοντας την εσφαλμένη υπόθεση του Κ. Ν. Σάθα– και ότι αποτελεί απλώς δείγμα του τυποποιημένου κατά τον 16ο αιώνα στην Ιταλία θεάματος της μορέσκας, ενώ ο Vincenzo Pecoraro στη μελέτη του για τους προλόγους και τα ιντερμέδια του Κρητικού

1 Βλ. Μανούσακας, «Ζητήματα του “Κρητικού Θεάτρου”», σ. 61 ο οποίος εξηγεί τον όρο μορέσκα και παραπέμπει στον Κ. Ν. Σάθα, *Κρητικόν θέατρον*, σ. πθ' σημ. 1 και στον Στ. Ξανθουδίδη, *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτζη (1600) εκδομένη εκ των αρίστων πηγών μετ' εισαγωγής και λεξιλογίου υπό Στεφάνου Ξανθουδίδου*, Αθήνα 1929 (*Texte und Forschungen zur Byzantinisch-Neugriechischen Philologie* 9), σ. στ' σημ. 2.

θεάτρου (1972) συμφωνεί με τον Μανούσακα και συμβάλλει στην έρευνα για το πρότυπο του ιντερμεδίου αναφέροντας ένα χορόδραμα που παραστάθηκε στη Φλωρεντία το 1614, το οποίο έχει παρόμοιο με το ιντερμέδιο θέμα, συγκεκριμένα τη διάσωση χριστιανών νεαρών γυναικών έπειτα από τουρκική επίθεση. Η ομοιότητα ωστόσο περιορίζεται μόνο σε αυτό το στοιχείο ενώ η δράση και οι διάλογοι είναι εντελώς διαφορετικά σε σύγκριση με το κρητικό κείμενο.

Από την έρευνά μου στα ιταλικά ιντερμέδια του 16ου και του 17ου αιώνα δεν προέκυψε συγκεκριμένο πρότυπο για το υπό εξέταση ιντερμέδιο. Εντόπισα όμως κείμενα με τα οποία το ιντερμέδιο παρουσιάζει αναλογίες α) ως προς την επιλογή του θέματος της σύγκρουσης ανάμεσα σε χριστιανούς και Τούρκους, β) ως προς τη χρήση της μορέσκας 1. για την αναπαράσταση της σύγκρουσης μεταξύ χριστιανών-μουσουλμάνων/Τούρκων και 2. για την απελευθέρωση μιας κυρίας, και γ) ως προς το θέμα της αιχμαλωσίας και του παραλληλισμού της με τη σκλαβιά του έρωτα.

Συγκριτική διερεύνηση του «Ιντερμεδίου της μορέσκας» με ιταλικά παράλληλα

ΓΕΝΙΚΑ

Με τον όρο μορέσκα² χαρακτηρίζεται ο πολεμικός εκείνος χορός που εμφανίστηκε στην Ιταλία κατά τον 14ο αιώνα ως αναπαράσταση της σύγκρουσης ανάμεσα σε χριστιανούς και μουσουλμάνους. Ιδιαίτερα κατά τον αρχόμενο 16ο αιώνα παρουσιάζεται κυρίως ως αναπαράσταση αγώνα χριστιανών εναντίον Τούρκων.³ Το θέαμα αυτό, που υπήρξε δημοφιλές σε όλη την Ευρώπη, στην Ιταλία συναντάται κυρίως στη Βενετία, στη διάρκεια του Καρναβαλιού, από τον 16ο αιώνα (ακριβέστερα, μετά την τουρκική κατάκτηση της Κύπρου το 1571) ως το πρώτο μισό του 18ου αιώνα –με την κορύφωση της δημοτικότητας του είδους να τοποθετείται στην περίοδο του μπαρόκ–, καθώς και στη Νάπολη και τις νήσους της νότιας Ιταλίας⁴ που ήταν περιοχές εκτεθειμένες στις συνεχείς επιδρομές των Σαρακηνών κουρσάρων.

2 Όσα ακολουθούν αντλούνται από τις εξής μελέτες: Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, (α' έκδ. 1955) Τορίνο ²1976, τ. 2, σ. 483-497· E. Povoledo, «Moresca», λήμμα στην *Enciclopedia dello Spettacolo*, τ. 7, Ρώμη 1960, στήλ. 834-836· Lina Urban Padoan, *La Moresca, danze carnevalesche e musiche antiche veneziane*, Βιτσέντσα: G. Rumor, 1983· Alessandro Pontremoli – Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo*, σ. 219-231· και Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Ρώμη-Μπάρι: Laterza, β' έκδ. αναθεωρ. 1995 (α' έκδ. 1992), σ. 43-46.

3 Κατά τον 14ο και 15ο αιώνα, ιδίως μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, οι Τούρκοι αποκαλούνταν «Τεύκροι», λέξη που παρέπεμπε στην κλασική αρχαιότητα, και δήλωνε την καταγωγή τους από τους Τρώες, ενώ «Μορί» ονομάζονταν οι οθωμανοί υπήκοοι της Βόρειας Αφρικής.

4 Για παραστάσεις μορέσκας στη Σικελία, Έλβα και Κορσική βλ. παραδείγματα στο A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 200, παραστάσεις εις ανάμνησιν πραγματικών ιστορικών γεγονότων μεταξύ Χριστιανών και Τούρκων (π.χ. η νίκη στη ναυμαχία της Ναυπάκτου), οι οποίες συνδέονταν με εορτές αγίων, την ημέρα εορτής των οποίων λάβαιναν χώρα. Ενώ στο Αμπρούτσι, που ανήκε στο Βασίλειο της Νεαπόλεως, εορταζόταν με μορέσκα Χριστιανών και Σαρακηνών η νίκη κατά επίθεσης των Τούρκων που χρονολογείται στις 13 Ιουλίου 1502 (βλ. ό.π., σ. 200). Η εορτα-

Θεωρείται ότι αρχικά επρόκειτο για ένοπλο χορό δαιμόνων της φύσης, γι' αυτό και οι χορευτές έβαφαν το πρόσωπό τους μαύρο και, άγνωστο πότε ακριβώς, πιθανότατα όμως μεταξύ 11ου και 12ου αιώνα, οι «μαύροι» αυτοί αποτέλεσαν προσωποποίηση των Mori, ακόλουθων του Μωάμεθ.⁵ Ο χορός αυτός που εκτελούνταν μόνο από Mori, εξελίχθηκε κατά τον 14ο αιώνα σε ένοπλο χορό ανάμεσα σε mori και χριστιανούς. Την ίδια εποχή, η μορέσκα με τη μορφή αυτή συνοδεύεται από θεατρικό κείμενο σε διαλογική μορφή και με πρόλογο, ενώ προστίθεται μουσική και δίνεται ιδιαίτερη φροντίδα στα κοστούμια και στην κίνηση των χορευτών. Τα θέματα των κειμένων αφορούσαν σχεδόν πάντοτε πραγματικά ιστορικά γεγονότα συγκρούσεων ανάμεσα σε χριστιανούς και «απίστους».⁶ Από τον επόμενο αιώνα λόγω της αυξανόμενης δημοτικότητάς του το θέαμα αυτό άρχισε να εισάγεται στις ιερές αναπαραστάσεις, στις momarie (ως ιντερμέδια σε παραστάσεις του είδους αυτού), καθώς και στα ιντερμέδια: η μορέσκα χρησιμοποιείται ως ιντερμέδιο πρώτη φορά στη Φερράρα, όπου αγαπημένο είδος ψυχαγωγίας ήταν η κλασική κωμωδία.⁷ Στα ιντερμέδια εκείνα (αλλά και γενικά σε όσα παίζονται στη Φερράρα) τονίζεται το χορευτικό και το θεαματικό στοιχείο, το οποίο θα είναι έντονο κυρίως στα ιντερμέδια του δράματος του μπαρόκ, την περίοδο δηλ. της κορύφωσης των αγώνων των χριστιανών εναντίον των Τούρκων στη Μεσόγειο.⁸

Με ποικίλο πλέον περιεχόμενο, η μορέσκα αποτέλεσε ένα από τα πιο αγαπητά αυλικά ψυχαγωγικά θεάματα, λαμπρύνοντας τις γιορτές που τελούνταν επ' ευκαιρία γάμων ηγεμόνων.

Όσον αφορά το θέμα της σύγκρουσης ανάμεσα στον χριστιανισμό και το Ισλάμ, ή τους χριστιανούς και τους Τούρκους ειδικότερα, αυτό εμφανίζεται σε αυλικά αλλά και δημόσια θεάματα⁹ ήδη από τον 12ο, αλλά κυρίως από το δεύτερο μισό του 16ου ως

στική μορέσκα συνέπιπτε πάντα με την εορτή του αγίου που θεωρείτο ότι είχε προστατεύσει τους χριστιανούς (βλ. ό.π., σ. 201, 203).

- 5 Με τη λέξη morisco χαρακτηρίζονταν οι Μαύροι (Μαυριτανοί ή Άραβες) που παρέμειναν στην Ισπανία ακόμη και μετά την «Ανάκτηση», και οι οποίοι ασπάστηκαν τον χριστιανισμό. Έτσι moresca ήταν ο τυπικός χορός των μαύρων, εξού και οι χορευτές που εκτελούσαν τον χορό έβαφαν μαύρο το πρόσωπό τους. – Βλ. επίσης μια μαρτυρία που παραθέτει ο μελετητής της ιταλικής λογοτεχνίας Ireneo Sanesi (1868-1964) στο βιβλίο του *Storia dei generi letterari italiani. La Commedia. Seconda edizione riveduta e accresciuta*, τόμ. 1, Μιλάνο: Vallardi, 1911, σ. 187 (επρόκειτο για μονομαχία με σπαθιά ανάμεσα στον «Re Moro» και τον «Re Bianco», «per il possesso della leggiadria Bulla», θέαμα που εισήγαγαν artigiani στην Curzola, όπου κατά τη διάρκεια της κατοχής της από τους Γενουάτες, την είχαν μάθει από Λιγουρίους ναυτικούς οι οποίοι με τη σειρά τους την είχαν μάθει από τους Σαρακηνούς. Το ίδιο αυτό θέαμα του αγώνα για την κατάκτηση της αιχμάλωτης νέας επαναλαμβάνει η Lina Urban Padoan, *La moresca, Danze carnevalesche e musiche antiche veneziane*, Βενετία-Βιτσέντσα 1983).
- 6 N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, σ. 46. Η λέξη *infedele* (άπιστος) στην ιταλική λογοτεχνία, μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, ταυτιζόταν με τη λέξη Τούρκος: βλ. Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino, Imprenditore, librario e letterato*, σ. 131.
- 7 Βλ. στην παρούσα μελέτη, σ. 63-64, 77.
- 8 N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, σ. 46.
- 9 Βλ. για παράδειγμα την εορταστική πομπή που έλαβε χώρα στη Ρώμη κατά τα τέλη του 15ου αιώνα, όπου αναπαραστάθηκε ο θρίαμβος της παγκόσμιας αυτοκρατορίας της αρχαίας Ρώμης από

και τον 17ο αιώνα: Ένα είδος αυλικού θεάματος που παρουσίαζε το θέμα αυτό ήταν τα torneì, που πρωτοεμφανίστηκαν την εποχή του Μεσαίωνα, και ήκμασαν κυρίως μεταξύ 15ου και 16ου αιώνα (οπότε χρονολογούνται και τα επικά ποιήματα των Ariosto, Tasso), όταν απέκτησαν μορφή θεατρικής παράστασης. Το θέαμα που συνήθως παρουσιάζαν ήταν η επίθεση σε οχυρό «απίστων»¹⁰ ή, ακόμη, η απελευθέρωση γυναίκας αιχμάλωτης σε φρούριο.¹¹ Τέτοια torneì εισήχθησαν με μεγάλη επιτυχία κατά τον 17ο αιώνα και στο είδος της opera-torneo. Η εμφάνιση ιπποτών, που εκτελούσαν τα θεάματα αυτά, στη σκηνή –και με ποιμενικό σκηνικό– προσείλκυε πάντα το ενδιαφέρον των θεατών.¹² Ωστόσο, η σύγκρουση μεταξύ χριστιανών και μουσουλμάνων υπήρξε κυρίαρχο θέμα στις λαϊκές θεατρικές παραστάσεις της υπαίθρου στην Ευρώπη και ιδίως στην Ιταλία:

τη μια και ο κίνδυνος εξ Ανατολών που απειλούσε την Ευρώπη, οι Τούρκοι, τους οποίους συμβόλιζαν με μάσκες που παρίσταναν Οθωμανούς αιχμαλώτους· βλ. J. Burckhard, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, σ. 290.

- 10 Στο πρόγραμμα των εορταστικών εκδηλώσεων επ' ευκαιρία των γάμων του Φερδινάνδου Α' με τη Χριστίνα της Λωρραίνης στη Φλωρεντία –στους κήπους του Palazzo Pitti– το 1589, περιλαμβανόταν ένα torneo και μια ναυμαχία που διεξάγονταν ανάμεσα σε Τούρκους και σε χριστιανούς πολιορκητές τους οι οποίοι βεβαίως αναδεικνύονταν νικητές, καταλαμβάνοντας (με δεκαοκτώ γαλέρες) το κατεχόμενο από τους Τούρκους φρούριο· βλ. A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 91-92. Σύμφωνα με τον Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, σ. 67, το θέαμα αυτό αποτύπωνε την ανάμνηση της ναυμαχίας της Ναυπάκτου που παρέμενε ισχυρή ακόμη τότε για όλες τις δυνάμεις της Μεσογείου. Νωρίτερα, το 1579, σε θέαμα που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του εορτασμού των γάμων του Φραγκίσκου Α' και της Bianca Cappello, το πλοίο (γαλιόνι) του πρωταγωνιστή Βενετού ιππότη που ετοιμάζεται να εξαπολύσει επίθεση εναντίον Σαρακηνών είναι ιστορημένο με εμβλήματα που απεικονίζουν τις νίκες της Βενετίας εναντίον των Τούρκων· βλ. G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, σ. 199. Βλ. επίσης τη ναυμαχία που παραστάθηκε στη Μάντοβα (στο Lago di Mezzo) το 1608 επ' ευκαιρία των γάμων του πρίγκιπα Cosimo και της αρχιδούκισσας των Αψβούργων Maria Maddalena· το θέαμα παρίστανε την κατάκτηση ενός τουρκικού κάστρου το οποίο υπερασπιζόνταν διακόσιοι στρατιώτες ντυμένοι Τούρκοι· βλ. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 111.
- 11 Στην κατηγορία αυτή ανήκουν και οι παραστάσεις που δόθηκαν στη Φλωρεντία τον Φεβρουάριο και τον Οκτώβριο του 1616 στις οποίες εμφανίζονταν δύο ομάδες ιπποτών που παρίσταναν τους στρατούς δύο βασιλιάδων να πολεμούν, για τον έρωτα μιας βασίλισσας στην πρώτη παράσταση, ή για την επιβεβαίωση της ομορφιάς των βασιλισσών τους στη δεύτερη παράσταση. Βλ. C. Molinari, *Le nozze degli Dèi*, σ. 68. Περιγραφή των παραστάσεων βλ. στο A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 102, 115-119. Θέαμα με θέμα παρόμοιο με εκείνο της δεύτερης παράστασης του 1616 είχε πραγματοποιηθεί επίσης στη Φλωρεντία, τον Οκτώβριο του 1579, στο πλαίσιο των εορτασμών του γάμου του Φραγκίσκου Α' και της Bianca Capello· βλ. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, σ. 52-57 και Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Μπάρι: Laterza, 1988, σ. 197-198. Στη δεύτερη αυτή κατηγορία ανήκει η Γκιόστρα των Χανιών του Giovanni Carlo Persio, στην οποία δύο Σπαρτιάτες πολεμιστές (mantenitori) υποστηρίζουν και υπερασπίζονται την ανωτερότητα των κυριών τους, στην πίστη και τη σύνεση, σε σύγκριση με τις γυναίκες όλου του υπόλοιπου κόσμου, απαντούν όμως οι Κρητικοί υποστηρίζοντας ως ανώτερες τις δικές τους κυρίες. Βλ. Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea: Κρητικό ποίημα του 1594*, εισαγωγή, κριτική έκδοση και σχόλια Cristiano Luciani, Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας και Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου, [Ελληνολατινική Ανατολή, 2], 1994.
- 12 Το θέαμα μάλιστα εξελισσόταν ανάμεσα στη σκηνή και στην πλατεία του θεάτρου μέσω μια γέφυρας-σκάλας που ένωνε τη σκηνή με την πλατεία· βλ. Molinari, *Le nozze degli dèi*, σ. 93.

σε ποιμενικά δράματα (pastorali), που παίζονταν κατά το Πάσχα, την Πεντηκοστή ή τις αρχές του φθινοπώρου, εμφανίζεται στη σκηνή ο Μωάμεθ να τον προσκυνούν με ευσέβεια διάβολοι και Τούρκοι.¹³ Το θέμα των Τούρκων και της σύγκρουσής τους με τους χριστιανούς συναντάται –υπό την επίδραση της ιπποτικής ποίησης του 15ου και 16ου αιώνα και των σύγχρονων ιστορικών έργων που πραγματεύονταν την ιστορία των Τούρκων–¹⁴ στο ιταλικό θέατρο, στην τραγωδία και, ιδιαίτερα, στην κωμωδία, ήδη από

13 Βλ. A. D'Ancona, *Origini del Teatro Italiano*, τ. II, σ. 234-235.

14 Στις αρχές του 16ου αιώνα εκδόθηκαν τα πρώτα έργα Ιταλών συγγραφέων με θέμα την ιστορία των Τούρκων· ανάμεσά τους αυτό του Andrea Cambini, *Della origine dei Turchi*, Firenze: Giunta, 1529, του Paolo Giovio, *Commentario delle cose de' Turchi*, Roma: Antonio Blado, 1531, και του Luigi Bassano, *I costumi, et i modi particolari de la vita de' Turchi*, Roma: Antonio Blado, 1545 (και σε φωτομηχανική ανατύπωση: Monaco di Baviera, Max Hueber, 1963). Την ίδια εποχή χρονολογείται και η έκδοση: *Laonici Calcondylae Atheniensis de origine et rebus gestis Turcorum libri decem nuper e graeco in latinum conversi Conrado Clausero Tigurino interprete ec. Basileae, Oporinus, 1556, in fol.* (βλ. E. A. Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana*, Βενετία 1847, ανατ. Μπολόνια: Forni, 1980, σ. 104). Ο Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, σ. 93, μνημονεύει παραδείγματος χάριν την περίπτωση της τραγωδίας του Prospero Bonarelli *Il Solimano* (παραστάθηκε στη Φλωρεντία το 1619) που αντλούσε την υπόθεσή της από το (εμπορικά επιτυχημένο) βιβλίο του Francesco Sansovino για την ιστορία των Τούρκων (*Historia universale dell'origine et imperio de' Turchi*, Venezia: Francesco Sansovino e compagni, 1560) καθώς και από την *Gerusalemme liberata*. Για τον Sansovino και το έργο του βλ. τη μελέτη της Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino, Imprenditore, librario e letterato*, ό.π. (Αντίτυπο της ανωτέρω ιστορίας της καταγωγής των Τούρκων, καθώς και του έργου του P. Giovio αναφέρονται σε κατάλογο βιβλιοθήκης κατοίκου του Χάνδακα, του νομικού Zuan Maria Bevardo [περ. 1590-1638]: «Istorie del origine del imperio di Turchi, lire 3» και «Istorie Giovio prima parte, lire 3/1. Istorie Giovio seconda parte, lire 3/1»· βλ. E. Λυδάκη, «Νέες αρχειακές μαρτυρίες για την ύπαρξη ιδιωτικών βιβλιοθηκών βιβλιοθηκών στον Χάνδακα τον 17ο αιώνα», σ. 421-445:440-441.) Από τον 16ο (ώς τον 18ο) αιώνα χρονολογούνται και οι πρώτες εκδόσεις των έργων των Βυζαντινών ιστορικών: βλ. Agostino Pertusi, «Storiografia umanistica e mondo bizantino», στον τόμο *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco. Tre saggi di Agostino Pertusi*, επιμ. Carlo Maria Mazzucchi, Milano: Vita e Pensiero, 2004, σ. 3-111 (α' αυτοτελής έκδ.: Palermo, Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, Quaderni 5, 1967). (Αντίτυπα έργων βυζαντινών ιστορικών –Νικήτα Χωνιάτη, Ιωάννη Σκυλίτζη, καθώς και Χρονικά Κωνσταντινουπόλεως– συγκαταλέγονται στις πηγές του ιστορικού έργου του Κρητικού λογίου του 16ου αιώνα Ιωάννη Βεργίτση: βλ. E. Λυδάκη, «Ιωάννης Βεργίτσης, Κρητικός λόγιος του 16ου αιώνα: βιογραφικά και εργογραφικά», *Θησαυρίσματα*, 29 [1999] 258.) Επίσης, ο σημαντικότερος κατά τον 16ο αιώνα βιβλιοπώλης και δουκικός τυπογράφος στη Φερράρα Vittorio Baldini, ανταποκρινόμενος αφενός στη μεγάλη ζήτηση του κοινού για εκδόσεις που να αναφέρονται στους Τούρκους και αφετέρου στο πνεύμα μιας νέας σταυροφορίας εναντίον των Τούρκων που επικρατούσε στο αντιπροτεσταντικό περιβάλλον του Alfonso II, εξέδωσε από το 1595 έως το 1607 κείμενα που πραγματεύονταν πολεμικές επιχειρήσεις της Ευρώπης κατά των Τούρκων (κυρίως στην περιοχή των Βαλκανίων). Στις προμετωπίδες των εκδόσεων απεικονίζονταν εκτός από χριστιανούς και μουσουλμάνους και κάστρα, επίσης μάρτυρες δεμένοι σε πάσσαλο και Τούρκοι με μορφή δαιμόνων. Βλ. Giovanni Ricci, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna: Il Mulino, 2002, σ. 69-70 και εικ. 7.– Η τουρκική απειλή αλλά και η τρωική ιστορία αξιοποιείται και σε έργα Γερμανών ουμανιστών, απηχώντας τους προβληματισμούς της εποχής αλλά και την επίδραση του ιταλικού θεάτρου. Βλ. τα δράματα του Jakob Locher «Philomusus» (1471-1528) *Tragoedia de Thurcis et Suldano* (1497 – παραστάθηκε στο Πανεπιστήμιο του Φράϊμπουργκ) και *Tragoedia de regibus et proceribus christianis, qui contra Thurcorum insultus arma parant* (ανεβήστηκε το 1502 στο Πανεπιστήμιο του Ingolstadt, όπου, το 1503, παραστάθηκε επίσης από τους

τις αρχές του 16ου αιώνα κυρίως σε έργα συγγραφέων οι οποίοι προέρχονταν από περιοχές όπου η παρουσία των Τούρκων ήταν ήδη μια οδυνηρή πραγματικότητα.¹⁵ Στα έργα εκείνα άμεσες είναι οι αναφορές σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα. Σε αντίθεση με τη θεωρία για τη συγγραφή της τραγωδίας κατά τον 16ο αιώνα, σύμφωνα με την οποία το είδος αυτό δράματος έπρεπε να παρουσιάζει θέματα μόνο από την αρχαία ιστορία, πολλοί Ιταλοί δραματουργοί, ιδιαίτερα του 15ου αιώνα, εισήγαγαν ως υποθέσεις δραμάτων τους γεγονότα της σύγχρονης τους ιστορίας –αφού εκείνα ήταν που θα είχαν πράγματι απήχηση στο κοινό, που τα είχε μάλιστα βιώσει, περισσότερο απ' ό,τι τα γεγονότα της αρχαίας ιστορίας–,¹⁶ κυρίως εκείνα που αφορούσαν τους αγώνες των χριστιανών εναντίον των Τούρκων.¹⁷ Όπως, για παράδειγμα, η τραγωδία του Vincenzo Giusti *Irene*, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1579 (η έκδοση περιέχει αφιέρωση του Francesco Sansovino), η τραγωδία του Francesco Mondella *Isifile* (1582), που ακολουθεί την πλοκή της *Irene*, καθώς και η τραγωδία του Valerio Fuligni *Bragadino* (Πέζαρο 1589), η υπόθεση των οποίων συνδεόταν με την τουρκική κατάκτηση της Κύπρου το 1571 –πράγμα που θα είχε μεγάλη απήχηση ιδίως στο θεατρικό και αναγνωστικό κοινό της Βενετίας.¹⁸ Ως προς το είδος της κωμωδίας, στην κωμωδία του Ludovico Ariosto *I Suppositi* (1509) κεντρικό στοιχείο της πλοκής αποτελεί η τουρκική επίθεση και κατάληψη του Otranto το 1480, που είχε συμβεί δηλ. τριάντα χρόνια νωρίτερα από την κυκλοφορία του έργου αλλά η ανάμνησή της ήταν ακόμη ζωντανή στον συγγραφέα και στο αναγνωστικό/θεα-

φοιτητές του ιδρύματος το δράμα με τίτλο *Judicium Paridis*): βλ. Federico Doglio, *Storia del Teatro. Il Cinquecento e il Seicento*, Μιλάνο: Garzanti, 1990, σ. 11.

- 15 Εκτός από δραματουργούς, και άλλοι άνθρωποι του θεάτρου είχαν πέσει θύματα των τουρκικών επιδρομών. Για παράδειγμα, ο ηθοποιός Francesco Andreini (1548-1624) είχε υπηρετήσει στις τοσκανικές γαλέρες και είχε αιχμαλωτιστεί από τους Τούρκους επί οκτώ χρόνια. Δραπέτευσε όμως, επέστρεψε στην Ιταλία, όπου και άρχισε να εργάζεται ως ηθοποιός, πιθανότατα με τον θίασο των Gelosi: βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 482.
- 16 Βλ. παραδείγματα στον A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 18 κ.ε., 97-99 (καταδίωξη Μωάμεθ και πιστών του από τους χριστιανούς στην Ισπανία).
- 17 Κατά τον 16ο αιώνα, το γνωστό από την κλασική κωμωδία μοτίβο του χωρισμού και της εύρεσης χαμένου παιδιού συνδεόταν από τους Ιταλούς δραματουργούς με τους Τούρκους πειρατές που απειλούσαν τη Μεσόγειο μετά το 1453. Βλ. και A. Minor – B. Mitchell, *A Renaissance entertainment*, Κολούμπια, Μιζούρι: University of Missouri Press, 1968, σ. 36.
- 18 Βλ. Marvin T. Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, σ. 217-222. – Σημειώνω επίσης την παράσταση που πραγματοποιήθηκε στη Βενετία λίγους μήνες μετά την τουρκική κατάκτηση της Κύπρου, αυτή τη φορά για τον εορτασμό της νικηφόρας ναυμαχίας της Ναυπάκτου (*Il Trionfo di Christo per la vittoria contra Turchi, rappresentato al Serenissimo Principe di Venetia il dì di Santo Stefano*, In Venetia 1571, σε ποίηση του Celio Magno [1536-1602]: βλ. σχετικά, A. Solerti, «Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte», *Rivista Musicale Italiana*, 9, τχ. 3 [1902], σ. 507, 509-510). Το ίδιο γεγονός εορτάστηκε και με παράσταση θιάσου της Commedia dell'arte στη διάρκεια του Καρναβαλιού του 1572: *Ordine, et Dichiaratione di tutta la maschereta, Fatta nella città di Venetia la Domenica di Carnevale, 1571. Per la gloriosa Vittoria contra Turchi*, In Venetia, appresso Giorgio Angelieri, 1572: αναφέρεται στο K. M. Lea, *Italian Popular Comedy*, σ. 80 σημ. 3. – Αναφέρω και μία παράσταση έργου με τίτλο *Prise de l'Isle de Chypre*, στο Τορίνο το 1611: A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 1, σ. 137.

τρικό κοινό του στη Φερράρα.¹⁹ δικαιολογημένα, όπως υποθέτουμε, αφού ελευθερωτής του Otranto από τους Τούρκους ήταν ο δούκας της Καλαβρίας Alfonso, γιος του βασιλέα της Νεαπόλεως Φερδινάνδου Α' και αδελφός της Eleonora, συζύγου του δούκα της Φερράρας Ercole d'Este, περίφημου μαικήνα των τεχνών κατά την Αναγέννηση και πρώτου πάτρωνα του Ariosto. Μετά τη νίκη στο Otranto, που συνετέλεσε ώστε να απομακρυνθεί οριστικά ο κίνδυνος να καταληφθεί ολόκληρη η ιταλική χερσόνησος από τους Τούρκους –πράγμα που διευκόλυνε η γεωγραφική θέση της πόλης εκείνης–, ο Alfonso είχε επιστρέψει θριαμβευτής στη Φερράρα.²⁰

Επίσης από περιοχή της νότιας Ιταλίας, τη Νάπολη, καταγόταν ο Giovanni Battista Della Porta, που στις κωμωδίες του –π.χ. στην *Turca* (γράφ. 1572, εκδ. 1606) και στην *Sorella* (παράσταση το 1589, έκδ. 1604)– εντοπίζεται επίσης αναφορά σε Τούρκους.²¹

Σε μία από τις πρώτες αναγεννησιακές κωμωδίες, την *Calandr(i)a*, που πρωτοπαίχτηκε στο Ουρμπίνο το 1513, ο συγγραφέας της, ο μετέπειτα καρδινάλιος Bernardo Dovizi da Bibbiena, αξιοποίησε από την κωμωδία *Menaechmi* του Πλάτου το θέμα του χωρισμού και της αναγνώρισης κι επανένωσης των δίδυμων αδελφών προσθέτοντας το τουρκικό στοιχείο: τα δίδυμα αδέλφια της ιστορίας, ο Lidio και η Santilla, που ζουν στη Μόντενα, χωρίζουν στη διάρκεια εισβολής Τούρκων στην πόλη τους, η Santilla καταλήγει φιλοξενούμενη στο σπίτι εμπόρου στη Φλωρεντία, ενώ ο Lidio φτάνει κι εκείνος στην ίδια πόλη όπου τελικά η αδελφή του παντρεύεται τον δούκα της πόλης Calandro και ο Lidio την Fulvia.

Αναφορές στην κατάκτηση της Κύπρου αλλά και τη ναυμαχία της Ναυπάκτου περιλαμβάνει ο Luigi Groto στην κωμωδία του με τίτλο *Emilia* (1579) η οποία διαδραματίζεται στην Κωνσταντινούπολη.²² Ενώ στην κωμωδία του Giovanni Francesco Loredano *La turca* (Βενετία 1597) εμφανίζονται δύο πρόσφυγες από την Κύπρο.²³

Επίσης, στην κωμωδία του Francesco D'Ambra *Il furto* (α' έκδ. Φλωρεντία 1560), δίνονται με ακρίβεια τα στοιχεία και η χρονική σειρά των γεγονότων της υπόθεσης πάντα σε αντιστοιχία με το ιστορικό γεγονός που εξιστορείται (τον πόλεμο του στόλου

19 Δεν μπόρεσα να συμβουλευτώ τη μελέτη του Rolf Lohse, «L'immagine degli ottomani nelle commedie e tragedie italiane del Cinquecento», στον τόμο *Italien und das Osmanische Reich*, επιμ. Franziska Meier – Gabriele Schäfer, [Studia Turcica, τόμ. 2], Verlag Herne, 2010, σ. 199-216.

20 Βλ. Giovanni Ricci, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, κυρίως σ. 35.

21 Βλ. τις υποθέσεις των κωμωδιών αυτών στο Achille Mango, *La commedia in lingua nel Cinquecento. Bibliografia critica*, εισαγωγή Vito Pandolfi, Μιλάνο: Lerici Editori, 1966, σ. 253-254 και 254-255 αντίστοιχα (την υπόθεση της *Sorella* –αναζήτηση κόρης αιχμάλωτης στους Τούρκους– βλ. και στο M. Herrick, *Italian comedy in the Renaissance*, σ. 201-204).– Αναφορά στον συγγραφέα σε σχέση με τις πιθανές πηγές του *Στάθης* βλ. στην κριτική έκδοση της κωμωδίας από τη Lidia Martini: *Στάθης, κρητική κωμωδία*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο Lidia Martini, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 45, 162, 173.

22 Ο πρωταγωνιστής Polidoro ζούσε επί είκοσι χρόνια στην Κύπρο όπου απέκτησε παιδί, του οποίου τα ίχνη έχασε μετά την εγκατάστασή του στην Κωνσταντινούπολη. Βλ. Herrick, *Italian comedy in the Renaissance*, σ. 155.

23 Βλ. την υπόθεση της κωμωδίας στο Achille Mango, *La commedia in lingua nel Cinquecento. Bibliografia critica*, σ. 245-246.

του Καρόλου Ε' υπό την αρχηγία του Andrea Doria εναντίον του Μπαρμπαρόσσα στο Αλγέρι). Επεισόδιο απαγωγής κοπέλας από Τούρκους (πειρατές) εντοπίζεται και στην κωμωδία *Gli Straccioni* (πρωτοεκδόθηκε στη Βενετία το 1582, γράφτηκε όμως περί το 1542/44), λογοτεχνικό στοιχείο που έχει αντληθεί από το μυθιστόρημα του Αχιλλέως Τατίου *Τα κατά Λευκίππη και Κλειτοφώντα*.²⁴ Τέλος –ως ένα ακόμη από τα πολλά δείγματα– η τουρκική πειρατεία στο Αιγαίο υπογραμμίζει την πλοκή της κωμωδίας του Giovanni Villifranchi *La greca schiava* (Φλωρεντία 1618).

Η εικόνα των «άπιστων» Τούρκων ήταν οικεία στους κατοίκους της ιταλικής χερσονήσου, αφού πολλοί ζούσαν εκεί ως σκλάβοι, που είχαν φτάσει στην Ιταλία είτε ως αιχμάλωτοι πολέμου είτε αγορασμένοι από τα σκλαβοπάζαρα στην ανατολική Μεσόγειο, από τον 14ο ως και τον 17ο αιώνα.²⁵ Η σύγκρουση ανάμεσα σε χριστιανούς και «άπιστους»/Τούρκους που αποτυπώνεται τόσο έντονα στη λογοτεχνία –στα έπη του Ariosto και του Tasso– και στο θέατρο της Φερράρας οφείλεται στην πολυπληθή παρουσία Τούρκων σκλάβων στην αυλή των Έστε, ενώ μέλη του ηγεμονικού οίκου, όπως αναφέρθηκε σχετικά, είχαν λάβει μέρος σε πολέμους εναντίον των Τούρκων.²⁶ Στο εντόνως αντιτουρκικό περιβάλλον της φερραρέζικης αυλής ο συγγραφέας Annibale Romei, τον οποίο αναφέρει και ο ανώνυμος συγγραφέας του *Στάθη* (Γ 492), έγραψε επτά διαλόγους υπό τον τίτλο *Discorsi*, έργο που μονάχα στην πρώτη του έκδοση το 1585 περιλάμβανε την λεγόμενη «burla di Gorò», μια «μάχη» ευγενών κυρίων και κυριών της αυλής εναντίον κουρσάρων – παιγνίδι που δεν είναι γνωστό εάν παίχτηκε στην αυλή στην πραγματικότητα ή εάν ήταν απλή επινόηση του συγγραφέα: την ώρα που οι Φερραρέζοι ευγενείς βρίσκονταν στην ακτή της Mesola για ψάρεμα, κουρσάροι διακόπτουν τη γαλήνη του τοπίου, ηττώνται όμως μετά από ωριαία μάχη και σύρονται σιδηροδέ-

24 Marvin T. Herrick, *Italian comedy in the Renaissance*, σ. 145. Την επίδραση του Τάτιου καθώς και άλλων Ελλήνων συγγραφέων στο ιταλικό ποιμενικό δράμα (στα έργα του Tasso και του Guarini), την ποιμενική ποίηση καθώς και στο κρητικό θέατρο και τη λογοτεχνία είχε επισημάνει ο Κ. Ν. Σάθας, *Κρητικόν θέατρον*, σ. λά'-λς'.

25 Βλ. ενδεικτικά, A. Tenenti, «Gli schiavi di Venezia alla fine del Cinquecento», *Rivista storica italiana*, 67 (1955)· R. Sarti, «Bolognesi schiavi dei "Turchi" e schiavi "turchi" a Bologna tra Cinque e Settecento: alterità etnico-religiosa e riduzione in schiavitù», *Quaderni storici*, 107 (2001)· I. Origo, «The Domestic Enemy. Eastern Slaves in Tuscany in the XIV and XV Centuries», *Speculum*, 39 (1955), 321-366· S. Bono, *Schiavi musulmani nell'Italia moderna*, Napoli 1999.

26 Πάμπολλες είναι οι σωζόμενες μαρτυρίες τόσο για τους σκλάβους Τούρκους που είχαν αποκτηθεί από τους δούκες στη διάρκεια των αιώνων αυτών όσο και για τους χριστιανούς Φερραρέζους που είχαν πιαστεί αιχμάλωτοι στην Ανατολή. Μεταξύ αυτών και κάποιος ονόματι Iacopo Fabri, που το 1577 βρισκόταν στην Αμμόχωστο, αιχμάλωτος των Τούρκων στη διάρκεια του βενετοτουρκικού πολέμου που οδήγησε στην τουρκική κατάληψη της Κύπρου, αλλά και κάποιος Stefano «Paris» που είχε πιαστεί αιχμάλωτος μαζί με τα δυο μικρά του παιδιά στην Αδριατική και είχε μεταφερθεί στο Αλγέρι. Βλ. G. Ricci, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, σ. 55. (Στο βιβλίο αυτό οφείλω τις βιβλιογραφικές αναφορές της προηγούμενης σημείωσης). Μεταξύ των μελών του οίκου των Έστε, που είχαν ασπαστεί την ιδέα της σταυροφορίας εναντίον της τουρκικής επέκτασης στην Ευρώπη, ο Alfonso II είχε λάβει μέρος στην πρώτη πολεμική σύγκρουση στην Ουγγαρία το 1566 ενώ γνωστός είναι και ο Almerigo d'Este, που πήρε μέρος στην πολιορκία του Χάνδακα όπου και πέθανε το 1660. Βλ. G. Ricci, ό.π., σ. 59-64 και τη μελέτη του K. Setton, *Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth Century*, Φιλαδέλφεια 1991, σ. 190.

σμιοι στη στεριά· και έτσι παραμένουν, σκλάβοι στην υπηρεσία των ευγενών, με απόφαση της εκδικητικής «βασίλισσας» του παιγνιδιού εκείνης της ημέρας, απελευθερώνονται όμως μέσα σε κλίμα ενθουσιασμού από την επόμενη «βασίλισσα» που εκλέγεται το ίδιο βράδυ για να σηματοδοτήσει την εγκαθίδρυση μιας ηπιότερης εξουσίας.²⁷ Στο ίδιο πνεύμα με τη φερραρέζικη *burlesca* εντάσσεται και το χορόδραμα που παίχτηκε στη Φλωρεντία το 1614 –το οποίο έχει επισημάνει ο V. Pecoraro σε σχέση με τις πιθανές πηγές του υπό εξέταση ιντερμεδίου, και για το οποίο θα γίνει λόγος παρακάτω– στη συγγενή των Έστε αυλή των Μεδίκων.²⁸

Στην ιστορία λοιπόν του ιταλικού δράματος συναντώνται έργα που σχολιάζουν σύγχρονα ή προγενέστερα του χρόνου σύνθεσής τους γεγονότα, και μάλιστα τα μεγάλης σημασίας πολεμικά γεγονότα ήταν αναπόφευκτο να επηρεάζουν το θέατρο και μπορούσαν να αποτελούν το πλαίσιο της δράσης: Για παράδειγμα, η κωμωδία *Gl'ingannati*, που γράφτηκε από ανώνυμο μέλος της Ακαδημίας των Intronati της Σιένας, πρωτοανεβάστηκε στη Σιένα το 1531 και ένας από τους πρωταγωνιστές, ο Fabrizio, γιος ενός εμπόρου από τη Μόντενα, είχε χαθεί κατά την άλωση της Ρώμης το 1527 από τις δυνάμεις του Καρόλου Ε'.²⁹ Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι κατά τα τελευταία χρόνια της πολιορκίας του Χάνδακα παίχτηκε στη Γαλλία (που είχε εμπλακεί στον Κρητικό πόλεμο) παράσταση της *commedia dell'arte* που περιείχε αναφορά στο ιστορικό αυτό γεγονός που απασχολούσε τότε την επικαιρότητα σε όλη την Ευρώπη· τίτλος της παράστασης ήταν *Il soldato per vendetta, o Arlechino soldato in Candia – Le soldat par vengeance ou Arlequin soldat en Candie*.³⁰ Τούρκοι ωστόσο και χριστιανοί συναντώνται από πολύ νωρίτερα ως πρωταγωνιστές σεναρίων της *commedia dell'arte*.³¹ Όσον αφορά ειδικά το Κρητικό Θέατρο, στον Φορτουνάτο, ως γνωστόν, η Τύχη, που απαγγέλλει τον πρόλογο, αναφέρεται επίσης στην σύγχρονη πολιορκία του Κάστρου προβλέποντας μάλιστα νίκη εναντίον των Τούρκων, νίκη την οποία εύχεται ο Μποζίκης απευθυνόμενος στους Καστρινούς θεατές στην τελευταία ομιλία της κωμωδίας. Εκτός όμως από το επίκαιρο γεγονός στην ίδια κωμωδία γίνεται λόγος και για το συμβάν που κινεί ουσιαστικά την πλοκή του έργου: ο πρωταγωνιστής Φορτουνάτος είχε απαχθεί μωρό από μουσουλμάνους κουρσάρους, σε πλοίο των οποίων τον εντόπισε ο μετέπειτα θετός

27 Βλ. G. Ricci, *Ossessione turca*, σ. 70-74.

28 Ο Alfonso II d'Este είχε παντρευτεί την Λουκρητία, κόρη του Κόζιμο Α' των Μεδίκων, στη Φλωρεντία το 1558.

29 Την υπόθεση του έργου αντλώ από το M. T. Herrick, *Italian comedy in the Renaissance*, σ. 98-99.

30 Βλ. Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, parte seconda, edizione critica, introduzioni e note, Ρώμη: Bulzoni, 1997. (Παραπομπή στο σενάριο αυτό παρατίθεται και στο K. M. Lea, *Italian popular comedy*, σ. 550.) Άλλωστε οι βενετοτουρκικοί πόλεμοι στην Κύπρο, την Κρήτη και την Πελοπόννησο αποτυπώθηκαν στην ιταλική ποίηση: βλ. Antonio Medin, *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia*, Μιλάνο: Hoepli, 1994, σ. 229-379. Πβ. και μια τραγωδία του 18ου αιώνα που το θέμα της βασιζόταν στην κρητική επανάσταση του 1363-1364: N. Γ. Μοσχονάς, «I Coloni di Candia», τραγωδία του Ιωάννη Pindemonte», *Ο Ερασιστής*, 8 (1970) 91-110.

31 Βλ. Lea, *Italian popular comedy*, σ. 328.

πατέρα του Γιαννούτσος. Αλλά και στον πρωιμότερο *Κατσούρμπο*, γίνεται αναφορά σε ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα που ήταν σύγχρονα με τον χρόνο γραφής της κωμωδίας.³²

Κατά κανόνα λοιπόν οι συγγραφείς μετέπλαθαν λογοτεχνικά την ιστορική τους εμπειρία κάνοντας ενίοτε ακριβείς αναφορές σε χρονολογίες ή πρόσωπα για τις ανάγκες της πλοκής. Πάντως τα επεισόδια που διαδραματίζονταν και οι ιστορικές αναφορές αντανακλούσαν κυρίως τον φόβο και την αγωνία απέναντι στον εχθρό, ενώ δεν υπήρχε πρόθεση καταγραφής της Ιστορίας από μέρους των θεατρικών συγγραφέων.

Στο πλαίσιο της τάσης αυτής που παρατηρείται στο ιταλικό δράμα, νομίζω ότι το ιντερμέδιο της μορέσκας μπορεί πράγματι να είναι μια λογοτεχνική αναπαράσταση ενός ιστορικού συμβάντος, χωρίς όμως να συνιστά ιστορικό τεκμήριο αυτό καθαυτό. Αποκλείω την υπόθεση το συμβάν που εκτυλίσσεται να τοποθετείται χρονικά στην εποχή κατά την οποία έγραφε ο Κρητικός ποιητής και η δράση να συντελείται στον τόπο όπου έζησε ο ίδιος. Μάλιστα, τον τυποποιημένο χαρακτήρα του θεάματος δείχνει και το ότι η μάχη αναπαριστάνεται ως ιπποτικός αγώνας: οι στρατιώτες ονομάζονται «καβαλιέροι». Θα μπορούσε, παραδείγματος χάριν, η σύνθεση του ιντερμεδίου να βασίζεται σε ανάμνηση κάποιου επεισοδίου που συνέβη σε πραγματικό ιστορικό χρόνο και γεωγραφικό χώρο, ίσως, θα μπορούσαμε να εικάσουμε, κατά την πολιορκία και την επακόλουθη πτώση της Κύπρου στους Τούρκους το 1571. Ένα γεγονός δηλαδή που συνδέεται στενότατα με την πλοκή της κωμωδίας, αφού ένα από τα κύρια πρωταγωνιστικά πρόσωπά της, ο Στάθης, κατάγεται από το νησί αυτό και κάνει λόγο ο ίδιος για την τουρκική κατάληψη του γενέθλιου τόπου του.³³ Η αρπαγή του γιου του είναι το στοιχείο ακριβώς που κινεί την πλοκή της κωμωδίας. Επομένως η δράση του ιντερμεδίου μπορούμε να πούμε ότι παραπέμπει τον θεατή σε ένα από τα κύρια στοιχεία εξέλιξης της πλοκής της κωμωδίας και προοικονομεί την αίσια κατάληξη.

Πρέπει ωστόσο να ληφθεί υπόψη και το ότι τα ιντερμέδια παρεμβάλλονταν στην κύρια ιστορία κυρίως για να διασκεδάσουν το κοινό της παράστασης, πέρα από τη διδακτική/παιδευτική λειτουργία που είχαν – είναι μάλλον βέβαιο ότι οι θεατές δεν πήγαιναν στο θέατρο πρωτίστως για να μάθουν την Ιστορία του τόπου τους και να προβληματιστούν πάνω σ' αυτήν. Η αναφορά σε ένα πραγματικό δυσάρεστο γεγονός θα ακύ-

32 Βλ. την ανάλυση του Στέφανου Κακλαμάνη στο βιβλίο του *Ερευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάση*, Ηράκλειο: EKIM, 1993, ιδίως σ. 30-31. Σε σχέση με τον χρόνο πρώτης γραφής της κωμωδίας (που εξηγεί την αναφορά στον Baldassare Rangone) και τη μεταγενέστερη προσθήκη της αναφοράς σε επίκαιρα γεγονότα και πρόσωπα (στους αγώνες του Μιχαήλ του Γενναίου εναντίον των Τούρκων), πρόκειται για διαδικασία οικεία από το ιταλικό θέατρο: π.χ. ανάλογη είναι η διαδικασία γραφής της κωμωδίας *Lena* από τον Ariosto: γράφτηκε και εκδόθηκε το 1528, ενώ στο αρχικό αυτό κείμενο προστέθηκαν σκηνές το 1529 και το 1532· βλ. Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, Μιλάνο: Einaudi 1995, σ. 70.

33 Για την αξιοποίηση των αναφορών αυτών από τους μελετητές στην προσπάθεια χρονολόγησης της κωμωδίας βλ. την έκδοση της L. Martini, σ. 23-31.

ρωνε και τον πραγματικό σκοπό για τον οποίο παριστάνονταν τα ιντερμέδια αλλά και τις προσδοκίες των θεατών.³⁴

Φαίνεται πως η απαγωγή της χριστιανής κόρης όπως παρουσιάζεται στο υπό εξέταση ιντερμέδιο ήταν ένα φανταστικό συμβάν, που βασιζόταν και σε πραγματικό ιστορικό γεγονός αλλά και σε κάποια φανταστική (ίσως μυθολογική) ιστορία, και άρα πρέπει να αναζητήσουμε και την αντίστοιχη λογοτεχνική πηγή από όπου δανείστηκε στοιχεία ο Κρητικός ποιητής.

Η εξέταση των τριών αυτών στοιχείων που αναφέρθηκαν προηγουμένως θα μας επιτρέψει να καταλήξουμε σε ορισμένα συμπεράσματα όσον αφορά τη σύνθεση του ιντερμεδίου.



Από τα θεάματα που παίχτηκαν στην Ιταλία κατά τον 16ο και 17ο αιώνα –μορέσκα, γκιόστρα ή μουσικοχορευτικό δράμα (balletto)– που πραγματεύονται τη σύγκρουση χριστιανών και «απίστων»/μουσουλμάνων κανένα δεν έχει ομοιότητα ως προς τη δομή και το περιεχόμενο με το «Ιντερμέδιο της μορέσκας». Ωστόσο, στη συνέχεια θα αναφερθώ σε τρία παρέμβλητα θεατρικά θεάματα, συναφή ως προς το θέμα και τη δράση του κρητικού ιντερμεδίου, τα οποία αφορούν την αντιπαράθεση χριστιανών και μουσουλμάνων τα δύο πρώτα και την απαγωγή γυναίκας το τρίτο.

Ειδικότερα, όπως ήδη αναφέρθηκε στο εισαγωγικό κεφάλαιο αυτής της εργασίας, μία μουσικοχορευτική παράσταση παρέμβλητη σε θεατρικό έργο που παίχτηκε στη Φλωρεντία το 1614 παρουσιάζει ομοιότητα ως προς την υπόθεσή της με το «Ιντερμέδιο της μορέσκας» – όπως υποστήριξε πρώτος ο Vincenzo Pecoraro: πρόκειται για το χοροδράμα που παίχτηκε στη διάρκεια της παράστασης του έργου του Michelangelo Buonarroti il Giovane *Il Passatempo*, στο πλαίσιο των αποκριάτικων εκδηλώσεων εκείνης της χρονιάς.³⁵ Παρότι, όπως προαναφέρθηκε, η ομοιότητα ανάμεσα στα δύο κείμενα περιορίζεται στο θέμα της απαγωγής χριστιανών γυναικών από Τούρκους, θα παραθέσω στη συνέχεια αποσπάσματα από το κείμενο του ιταλικού αυτού μουσικοχορευτικού δράματος, καθώς περιέχει στοιχεία που μας οδηγούν σε ενδιαφέρουσες επισημάνσεις ως προς το λογοτεχνικό υλικό που είχε στη διάθεσή του και ο Ιταλός συγγραφέας του κειμένου αυτού και το οποίο αξιοποίησε στη δική του σύνθεση.

34 Γι' αυτό και αποκλείω την άποψη ότι το θέμα του Τρωικού πολέμου επιλέχθηκε για τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου* προκειμένου να προβληθεί το ηθικό δίδαγμα περί της επί γης τιμωρίας των αμαρτιών και να τονιστούν έτσι οι αναπόφευκτες αναλογίες της πολιορκίας της Τροίας με την πολιορκία του Κάστρου. Βλ. παρακάτω στο κεφάλαιο 4: «Τα Ιντερμέδια του *Φορτουνάτου*».

35 *Il Passatempo. Favola di Michelangelo Buonarroti, rappresentata il dì 11 di Febbraio 1614 la sera di Carnevale nel Palazzo de' Pitti. Per la quale s'introdusse un Balletto detto della Cortesia nel quale intervennero i Serenissimi Gran Duca di Toscana e Arciduchessa*. Το κείμενο του έργου και του χοροδράματος δημοσιεύτηκε πρώτη φορά από τον Angelo Solerti στο βιβλίο του *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 281-339. Το κείμενο του χοροδράματος περιλαμβάνεται στις σ. 333-337.

Το θέμα της παράστασης, η απαγωγή (χριστιανών) Σύριων νεαρών γυναικών από τουρκικό στόλο –γεγονός που έχει προηγηθεί και δεν παριστάνεται επί σκηνής–, η διάσωσή τους και η υποδοχή τους από ιππότες της Τοσκάνης περιγράφεται στο χειρόγραφο που το παραδίδει ως εξής:

«Invenzione del Balletto. Alcune donzelle di Siria che essendo in su la riva del mare a coglier fiori erano state sopraprese da uno stuolo turchesco, e per iscampar da quello s'erano imbarcate sovra un picciol legnetto, approdano per fortuna a una spiaggia toscana. E vedute da alcuni cavalieri da una torre e udite chieder mercè, son raccolte da quelli e informate del paese dove son giunte. Onde consolate e riconfortate, per letizia ballano e cantano insieme co'cavalieri, e sono inviate da loro alla toscana reggia e inanimite a sperar pietà. *Uno de'cavalieri in su la porta della torre*».

Πρωταγωνιστές της παράστασης αυτής ήταν ιππότες και κυρίες της αυλής της Φλωρεντίας.³⁶ Το θέμα του χοροδράματος εικάζω ότι συνδέεται με την άφιξη, λίγους μήνες νωρίτερα, του εμίρη του Λιβάνου Fakr-ad-din Β', ο οποίος αγωνιζόταν για την απελευθέρωση του Λιβάνου από την οθωμανική κατοχή. Το 1613, που η χώρα του καταλήφθηκε από τον ηγεμόνα της Δαμασκού, ο εμίρης πέρασε εξόριστος στη Φλωρεντία, φιλοξενήθηκε από τον Κόζιμο Β' στην Αυλή του, βαπτίστηκε με το όνομα Faccardino και αιτήθηκε τη συνδρομή του δούκα του στον αγώνα του εναντίον των Τούρκων.³⁷

Στο κείμενο είναι εμφανής ο εγκωμιαστικός χαρακτήρας της παράστασης προς την ηγεμονική αυλή της Φλωρεντίας αλλά και η εξύμνηση της χριστιανικής θρησκείας.³⁸ Αξίζει όμως να σταθούμε σε ένα σημείο του χορικού, αξιοσημείωτο ως προς τα θέματα των κρητικών ιντερμεδίων και τις λογοτεχνικές πηγές από όπου αντλούν υλικό

36 Βλ. Solerti, ό.π., σ. 83-84.

37 Βλ. Solerti, ό.π., σ. 76: «Et adì 20 di novembre avendo S.A.S. sentito che veniva a Livorno Emir Cafardi Principe di Soria, venuto a Livorno con tre nave, con una delle sue moglie et un figliolo con altri suo' capitani et suo' personaggi vestiti alla turchesca; dicono sia venuto a S.A. et ad altri principi cristiani per aiuto di gente et vasalli per fare impresa contro il Turco; dicono abbia portato a Livorno molto tesoro: et dicono che detto Emir Cafardino sia di quella casata antica di Gotofredo Bullioni di casa Lorena che già fece l'impresa di Gerusalemme». (Η Συρία περιλαμβανόταν στα εδάφη κυριαρχίας του ως άνω εμίρη του Λιβάνου. Βλ. επίσης εδώ παρακάτω, σ. 443). Πβ. την αναφορά στον Στάθη, Β 106: «[Πετρούτσος:] κι απόκει πούρι πέψε με να πάγω στη Σουρία».

38 Τη μεγαλοψυχία της ηγεμονικής αυλής της Φλωρεντίας εξυμνούσε και μία χορευτική παράσταση που έγινε στην πόλη την ίδια χρονιά, με τίτλο *Ballo di donne turche insieme con i loro consorti di schiavi fatti liberi. Danzato nel real Palazzo de' Pitti davanti alle Sereniss. Altezze di Toscana*. Γυναίκες από την Τουρκία παρουσιάζονταν στον Μεγάλο Δούκα ζητώντας του να δείξει έλεος στους αιχμάλωτους συζύγους τους. Φυσικά ο μεγαλόψυχος Δούκας δίνει χάρη στους Τούρκους. Το κείμενο εκδίδει ο Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1640*, σ. 367-374 (πρώτη αναφορά στις σ. 93-97). Βλ. επίσης Molinari, *Le nozze degli Dei*, σ. 71-72. Θεάματα (veglie – παρέμβλητα σε εορτές που περιλάμβαναν χορό) που περιλαμβάνονται σε Ημερολόγιο της Αυλής των Μεδίκων που αναφέρεται στα έτη 1600-1630, και το οποίο εντόπισε και πρωτοπαρουσίασε ο Solerti στη μελέτη του *Gli albori del melodramma*, τόμ. 1, ήταν εμπνευσμένα, σύμφωνα με όσα αναφέρει ο μελετητής, ό.π., σ. 30, από πραγματικά συμβάντα που είχαν σημειωθεί εκείνη την εποχή στη διάρκεια συγκρούσεων των ιπποτών του Αγίου Στεφάνου με Μπαρμπαρέζους πειρατές. Βλ. ένα θέαμα που παραστάθηκε τον Νοέμβριο του 1613, στο Solerti, ό.π., σ. 76, 93-97.

και οι Ιταλοί και οι Κρητικοί δραματουργοί. Ο Χορός, κλείνοντας την παράσταση, εξυμνεί την Cortesia και παρομοιάζει τη διάσωση των άτυχων κορασίδων από τους ιππότες με ανάλογα παραδείγματα που είναι γνωστά από τη μυθολογία, ιδιαίτερα από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Η σκηνή των κορασίδων στην ακτή υπό την απειλή μεγάλου κινδύνου ανακαλεί στον Χορό τις παράλληλες ιστορίες της Ησιόνης³⁹ και της Ανδρομέδας,⁴⁰ αλλά και της Angelica, της ηρωίδας του *Orlando furioso* που ο Ariosto εμπνεύστηκε από το οβιδιανό έπος:⁴¹

Il Coro del Ballo
 Gloria al mondo non risuona,
 Fama, onor non si desia
 Che d'un'alta cortesia
 Sia più degna di corona.
 Cortesia l'alme imprigiona,
 Vince gli animi più altieri,
 Vince i petti più guerrieri.
 Affidar donne e donzelle
 Sconsolate, sfortunate,
 Fu costume in quella etate,
 Che fur l'anime più belle.
 Torle al mare, alle procelle,
 Torle a' mostri predatori,
 Torle a' barbari furori.
 Volò 'l grido allor felice
 Quando Alcide i lacci sciolse
 E la bella Esion tolse
 Alla belva voratrice,
 Benchè l' infido infelice
 Genitor portasse morte,
 Dalla man possente e forte.

39 Οβιδίου *Μεταμορφώσεις*, 11.211-217. (Σύμφωνα με τον μύθο, ο Ηρακλής είχε σώσει την Ησιόνη, κόρη του Λαομέδοντα, βασιλιά της Τροίας, και αδερφή του Πριάμου, από θαλασσινό τέρας που είχε στείλει ο Ποσειδώνας για να την κατασπαράξει. – Η μη τήρηση της υπόσχεσης του Λαομέδοντα να ανταμείψει τον Ηρακλή δίνοντάς του τα άλογά του, που ήταν δώρο του Δία, οδήγησε στην αρπαγή της Ησιόνης και την καταστροφή της Τροίας [*Ιλιάδα* E 640-642 H 452-454 Φ 441-457. Βλ. και Δάρης ο Φρύγας, *Ιστορία*, σ. 205].)

40 Ό.π., 4.663-764.

41 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 10.92-111. Ο συγγραφέας του *Στάθη* γνώριζε του αριόστειο έπος, όπως αποδεικνύεται από δύο στίχους του έπους που παρατίθενται αυτούσιοι από τον Δάσκαλο στην Γ' πράξη του έργου (στ. 145-146: «Alcun non può saper da chi sia amato / quando felice in su la roda sede» = *Orlando furioso*, 19.1,1-2: «Alcun non può saper da chi sia amato, / quando felice in su la ruota sieda»· το χωρίο έχει ταυτιστεί από τον J. Nourney, βλ. έκδοση Lidia Martini, σ. 182), αλλά και από την αναφορά στον ήρωα Orlando/Ορλάντο (A 295, Γ 166).

Crebbe allor la fama e 'l vanto
 E la gloria di Persèo
 Ch' ei la figlia di Cefeo
 Liberò nel mortal pianto.
 Degno fu d'eterno canto
 Il guerrier che già in Ebuda
 Liberò la bella ignuda.
 Cortesia nacque d'amore,
 Genitrice ebbe pietade,
 E sorella nobiltade,
 Ch' ebbe il latte dall' onore.
 Suo compagno fu 'l valore,
 Scorta sua la gentilezza,
 E sua luce la bellezza.
 Se cortesi son gli amanti
 Trionfar soglion dell' alme,
 Chè d'amor le care palme
 Non s'acquistan sol co'pianti.
 Quanti servi d' amor, quanti
 Cortesia stolti obbliando,
 Se n' andar d'amore in bando.
 Imparate esser cortesi,
 Cavalieri, o voi ch'amate.
 Cortesia, donne, imparate
 Verso i cor d'amor accesi.
 Gli infelici a i lacci presi
 Cortesia braman ogn'ora,
 Cortesia che gli avvalora.
 E vedransi a i chiari lampi
 De'sereni vostri lumi
 Poggiar monti e varcar fiumi
 Nè temer gli armati campi.
 Se ti guardi donna cortese
 Puoi tentar mill'alte imprese.

Είναι μάλλον προφανές ότι η σύνθεση του χοροδράματος αυτού βασίστηκε στη δομή των μυθολογικών αυτών ιστοριών, αφού έγιναν οι απαραίτητες τροποποιήσεις ώστε να προσαρμοστεί στον εγκωμιαστικό χαρακτήρα της παράστασης, αλλά και σε ένα θέμα που ήταν ευρύτατα διαδεδομένο εκείνη την εποχή που η Οθωμανική αυτοκρατορία εξακολουθούσε να απειλεί τις χώρες της Μεσογείου. Η σύζευξη ιστορικών και μυθιστορηματικών στοιχείων εντοπίζεται στο γεγονός ότι οι νεαρές γυναίκες έχουν πλέον διαφύ-

γει τον κίνδυνο της αιχμαλωσίας από τους «βαρβάρους» («barbari furorin») κι έχουν με τη σειρά τους «αιχμαλωτίσει» τους ιππότες της Τοσκάνης («servi d'amore»).

Η απαγωγή γυναικών από Τούρκους, όπως προαναφέρθηκε σχετικά με την κωμωδία *Gli Straccioni*, πέρασε στο θέατρο της εποχής από το αρχαιοελληνικό μυθιστόρημα *Λευκίππη και Κλειτοφών* (γράφ. 2ο μ.Χ. αι.) που, αν και στα ελληνικά παρέμεινε ανέκδοτο για αρκετούς αιώνες –πρωτοεκδόθηκε μόλις το 1601–, από πολύ νωρίτερα μεταφράστηκε στις ευρωπαϊκές γλώσσες.⁴² Στο μυθιστόρημα αυτό συμβολική για τις περιπέτειες της ηρωίδας είναι μία από τις εκφράσεις που διακόπτουν τη δράση και περιγράφουν λεπτομερώς ζωγραφικά έργα: πρόκειται για την εικόνα που δείχνει τη βασιλοπούλα Ανδρομέδα δεμένη σε βράχο, βορά σε θαλάσσιο κήτος, να σώζεται από τον Περσέα που κατεβαίνει από τον ουρανό για να τη σώσει (Λόγος Γ' 6-7). Ο Κλειτοφών και η Λευκίππη αφού θαυμάσουν τον πίνακα αυτό, αποφασίζουν να ταξιδέψουν προς την Αλεξάνδρεια, κατά το ταξίδι τους όμως τους επιτίθενται Αιγύπτιοι βουκόλοι-ληστές, «μαυριδεροί στο δέρμα» (πβ. μαύρα πρόσωπα χορευτών μορέσκας), τέσσερις από τους οποίους (πβ. και πάλι αριθμό χορευτών μορέσκας) τους αιχμαλωτίζουν και χωρίζουν τους δυο εραστές (Λόγος Γ' 9). Το μυθιστόρημα αυτό αποτέλεσε λογοτεχνική πηγή για τις θεατρικές ανάγκες μιας κοινωνίας την εποχή του διαρκούς κινδύνου από την Ανατολή.⁴³ Σε μια άλλη ελληνική μυθιστορία διαδεδομένη την ίδια εποχή στην Ευρώπη και στην Ιταλία ειδικότερα, τα *Αιθιοπικά* του Ηλιοδώρου, απαντά σκηνή που αναπόφευκτα θυμίζει την τελική σκηνή του κρητικού ιντερμεδίου: στη σκηνή των φοβισμένων

42 Βλ. Αχιλλέως Αλεξανδρέως Τατίου, *Λευκίππη και Κλειτοφών*, σ. 11. Όπως αναφέρει επίσης ο Γ. Γιατρομανωλάκης, το κείμενο σωζόταν στη Δύση σε 23 ελληνικά χειρόγραφα· ό.π., σ. 132. – Το μυθιστόρημα είχε μεταφραστεί στα λατινικά από τον Annibale Cruceio (*Narrationis amatoriae fragmentum e Graeco in Latinum conversum. L. Annibale Cruceio interprete*, Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1544)· από τη λατινική αυτή μετάφραση που εκδόθηκε στο Μιλάνο το 1544 μετέφρασε στα ιταλικά μέρος του μυθιστορήματος ο Lodovico Dolce (*Amorosi ragionamenti. Dialogo, nel quale si racconta un compassionevole amore di due amanti. Tradotto per Lodovico Dolce, da i fragmenti d'uno antico scrittore Greco*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1546)· στη Βενετία τυπώθηκε και η μετάφραση του μυθιστορήματος από τον Francesco Angelo Coccio (Achille Tatius Alessandrino, *Dell'amore di Leucippe et di Clitophonte Nuovamente tradotto dalla lingua greca*, In Vinetia, nuovamente stampati da Piero et fratelli de Nicolini da Sabio, 1550). Επεισόδια του μυθιστορήματος του Τάτιου διασκέυασε ο Agostino Gallini, μέλος της Ακαδημίας των Rozzi της Σιένας, ως ιντερμέδια που συνόδευαν την κωμωδία του με τίτλο *Le false querele d'Amore. Commedia di M. Agustino Gallini da Castel Fiorentino della Congrega de' Rozzi detto il Rospiglioso con gl'Intermedij apparenti del medesimo*, In Siena, appresso Matteo Florimi, 1612.

43 Πβ. όσα γράφει σχετικά με τις πηγές της *Λευκίππης* ο εκδότης του κειμένου Γ. Γιατρομανωλάκης: «αν είναι να ανιχνεύσουμε “πρότυπα” μέσα στο ΑΕΜ αυτά πρέπει να αναζητηθούν (με όλες τις επιφυλάξεις που συνεπάγεται μια έρευνα αυτού του είδους) στους χαρακτήρες ενός ΑΕΜ και όχι στη θεματική του. Καθώς δηλαδή ο ερωτικός συγγραφέας περιγράφει μια αντι-μυθολογική ιστορία, μια ιστορία δύο “κοινών” (παρά την ιδιαιτερότητά τους) προσώπων, εύκολα μπορεί να στρέψει την προσοχή του σε παλαιά μυθολογικά ή ιστορικά πρόσωπα, ενώ την ίδια στιγμή το αφηγηματικό υλικό του παραμένει “συγχρονικό”. Έτσι λ.χ. μπορούμε να αντιληφθούμε την τάση των συγγραφέων του ΑΕΜ να παρομοιάζουν τους κεντρικούς ήρωές τους με κλασικά (μυθολογικά κυρίως) πρότυπα (Steiner 1969) και καταλαβαίνουμε για ποιους λόγους η ομώνυμη ηρωίδα της *Λευκίππης* μπορεί να έχει κάποιες αναλογίες με την Ευρώπη, την Ανδρομέδα, τη Φιλομήλα ή την Ιώ (Laplace 1983), ενώ η όλη πλοκή ακολουθεί τον δικό της δρόμο.» (σ. 38).

Τούρκων του ιντερμεδίου που εκλιπαρούν του χριστιανούς να τους χαρίσουν τη ζωή και να τους αφήσουν να φύγουν παραδίδοντας οι ίδιοι την κόρη και τα άλλα λάφυρα (στ. 43-45) φαίνεται να απηχείται η σκηνή της συμπλοκής πειρατών και Φοινίκων κοντά στη Λιβύη (*Αιθιοπικά*, Ε' 25, 1), όπου οι ηττημένοι στο τέλος Φοινίκες «πέφτοντας στα γόνατα, ικέτευαν τους ληστές να τους χαρίσουν τη ζωή υποσχόμενοι να εκτελέσουν όλες τις προσταγές τους»: οι ληστές-πειρατές τους είχαν προτείνει: «σας επιτρέπουμε να επιβιβαστείτε στη σωσίβια λέμβο και να σωθείτε πηγαίνοντας όπου θέλετε» (*Αιθιοπικά*, Ε' 24, 4).⁴⁴

Τη νίκη του χριστιανισμού έναντι του Ισλάμ παρουσιάζουν τα ιντερμέδια που παίχτηκαν επίσης στη Φλωρεντία το 1623 με την κωμωδία του Iacopo Cicognini *La finta mora*, έργο με τίτλο ενδεικτικό για την υπόθεσή του και τη συνάφεια με την υπόθεση των ιντερμεδίων.⁴⁵ Η προσωποποίηση της Θρησκείας (η οποία εμφανίζεται και αποχωρεί από τη σκηνή μέσα σε σύννεφο) παρακινεί τους (οκτώ) χριστιανούς ιππότες να κηρύξουν πόλεμο εναντίον των «άπιστων» Οθωμανών («perfidi Ottomani»). Τον νικηφόρο αυτό πόλεμο εναντίον των «απίστων», που δεν παριστάνεται επί σκηνής, αναγγέλλει στο τελευταίο ιντερμέδιο η Αθηνά, η άλλοτε θεά-υπέρμαχος των Ελλήνων εναντίον των Τρώων. Κι αφού εκείνη αποδώσει τη δέουσα τιμή στους χριστιανούς πολεμιστές, εμφανίζεται η προσωποποίηση της Ειρήνης, που υμνεί κι εκείνη τους γενναίους πολεμιστές που κατόρθωσαν να υποτάξουν τον σκληρό και βάρβαρο λαό («Trace», «Traci», «barbara gente»).



Πέρα τώρα από την αντιπαράθεση των δύο αυτών κόσμων, απαγωγή με συνακόλουθη εκτέλεση μορέσκας εντοπίζεται σε ένα μόνο ιντερμέδιο κωμωδίας του 17ου αιώνα, η οποία προέρχεται επίσης από την περιοχή της Τοσκάνης, το οποίο διαδραματίζεται σε ποιμενικό περιβάλλον: πρόκειται για το δεύτερο ιντερμέδιο της πεντάπρακτης κωμωδίας του Girolamo Ronconi *Li vecchi innamorati* που εκδόθηκε στο Arezzo το 1633.⁴⁶ Στο ιντερμέδιο αυτό, έκτασης 32 στίχων, πρωταγωνιστές είναι ένας βοσκός (Pastore Tirsi), μία νύμφη (Ninfa Agante) και δύο Σάτυροι (Satiri). Στη σκηνή εμφανίζεται ο βοσκός με τη λύρα του να απευθύνεται στον θεό Πάνα κι έπειτα να παρακαλεί την αγα-

44 Ηλίοδωρος, *Αιθιοπικά ή Τα περί Θεαγένην και Χαρίκλειαν*, σ. 252. Πβ. και τον διάλογο Τραχίνου-Χαρίκλειας, σ. 253-254.

45 *Intermedi di Filippo Vitali fatti per la commedia degl' Accademici Incostanti recitata nel Palazzo del Casino dell' Ill.mo et Rev.mo S. Cardinale de' Medici l' anno 1623*, In Firenze per Pietro Ceconcelli 1623. Περιλαμβάνονται στην έκδοση της κωμωδίας *La Finta Mora. Comedia del Dottor Iacopo Cicognini Accademico Intronato. Dedicata all' Illustrissimo Sig. Roberto Capponi Marchese di Monte Carlo in Regno*, In Firenze, appresso i Giunti, 1625. Βλ. A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea*, σ. 168, το κείμενο στις σ. [393]-408.

46 *Li vecchi innamorati. Commedia ridicolosa. Con Intermedi apparenti. Composta dall' Eccell. Sig. Girolamo Ronconi Medico, Fisico Senese, detto l'Universale. Al Molt' Ill. e M. Rev. Sig. e Padron mio Osservandissimo, Il P. D. Honorio Squadrini Digniss. Priore di S. Maria degl' Angioli di Siena, Arezzo 1633.*

πημένη του νύμφη να ακούσει τα ερωτικά του βάσανα –για τα οποία, φυσικά, αιτία είναι εκείνη–, την ώρα όμως που εμφανίζεται η νύμφη, έρχονται δύο Σάτυροι και την απάγουν. Εκείνη κλαίγοντας παρακαλεί τον Tirsi να φορέσει τον μανδύα και να τρέξει να τη βοηθήσει. Πράγματι ο Tirsi φορώντας τον μανδύα τρέχει να απελευθερώσει την αγαπημένη του. Διεξάγεται τότε μορέσκα ανάμεσα στα τέσσερα άτομα, και στο τέλος ένας ένας φεύγουν από τη σκηνή.

Ένα ακόμη θεατρικό θέαμα θεωρώ ότι θα έπρεπε να επαναλάβω εδώ: πρόκειται για τη «mascherata» του Ottavio Rinuccini που παραστάθηκε στη Φλωρεντία τον Φεβρουάριο του 1613 [=1614], προς τιμήν της Αρχιδούκισσας, θέαμα που έχω αναφέρει ήδη κατά τη διερεύνηση των πηγών του ιντερμεδίου «Πολίταρχος και Νερίνα». Στην εν λόγω παράσταση η βασίλισσα που βρίσκεται αιχμάλωτη αγριανθρώπων και σατύρων και αναζητεί τον γενναίο ιππότη που θα την απελευθερώσει, καλεί τον γιο του μεγάλου Φερδινάνδου [τον Κόζιμο Β'], τον οποίο αποκαλεί «Terror dell'Oriente», να κατατροπώσει τους βαρβάρους που την έχουν αιχμαλωτίσει: «Per te cada trafitta / Questa Barbara gente / Crudel, che m'incatena ...». Όπως έχει αναφερθεί αλλού, στην Ιταλία κατά τον 16ο και 17ο αιώνα, η λέξη «barbaro» ήταν συνώνυμη της λέξης «Τούρκος» όπως απαντά και στο κείμενο του χοροδράματος του 1614. Είναι γνωστό ότι ο Φερδινάνδος είχε συμμετάσχει στις πολεμικές επιχειρήσεις του Φιλίππου Γ' της Ισπανίας εναντίον των Τούρκων και σε ναυμαχία εναντίον τουρκικού στόλου το 1608, ενώ είχε συνάψει συμμαχία με τον εμίρη του Λιβάνου Fakr-ad-din Β', ο οποίος το 1613, φιλοξενούμενος του Κόζιμο Β', προσέβλεπε στη στρατιωτική ενίσχυση της χριστιανικής Δύσης στον αγώνα του εναντίον των Τούρκων. Την εποχή που παραστάθηκε το εν λόγω θέαμα του Rinuccini, ο εμίρης βρισκόταν ήδη στην φλωρεντινή Αυλή –σχετικός υπαινιγμός εντοπίζεται στα λόγια της βασίλισσας– και αυτό εξηγεί το γεγονός ότι τα όντα του δάσους (οι uomini selvatici και οι satiri) ταυτίζονται με τον «βάρβαρο λαό» της Ανατολής.⁴⁷



Είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι ο Κρητικός δημιουργός γνώριζε τα θεάματα αυτού του τύπου και σε αυτά βασίστηκε για την οργάνωση της αναπαράστασης της σύγκρουσης, ωστόσο δεν έχουμε στοιχεία που να μας οδηγούν σε πηγές από όπου μπορεί να άντλησε τη συγγραφή των διαλόγων. Μία μόνο ένδειξη εντοπίσαμε, που σχετίζεται και με τη διττή έννοια της αιχμαλωσίας⁴⁸ που χρησιμοποιεί ο Κρητικός στο ιντερμέδιο:

47 *Mascherata di Selvaggi. Ballo danzato nel Palazzo del Signor Lorenzo Strozzi. Presenti li serenissimi Principi di Toscana*, In Firenze, Appresso gli Heredi del Mariscotti, 1613: βλ. το κείμενο στο A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 2, σ. 315-318.

48 Εκτός από το χορόδραμα του 1614 όπου απαντά το θέμα της σκλαβιάς του έρωτα (βλ. πιο πάνω, σ. 440), σε πολλά έργα του ιταλικού θεάτρου εντοπίζεται το συγκεκριμένο θέμα· αναφέρω ενδεικτικά δύο μαδριγάλια-ιντερμέδια της κωμωδίας του G. Gelli *Lo errore*, που παίχτηκε στη Φλωρεντία το 1555 (*Lo errore. Commedia del Gello, recitata alla cena che fece Ruberto di Filippo Pandolfini alla Compagnia de Fantastichi l'anno 1555*, In Fiorenza, 1556)· ως πρώτο ιντερμέδιο ακουγόταν το εξής μαδριγάλι:

Stiavi (*sic*) siamo, ma d'amore,

Για τον διάλογο ανάμεσα στον Τσελεπή και τη χριστιανή κόρη σκόπιμο κρίνω να παραθέσω ένα ανάλογο χωρίο από τη θεατρική διασκευή του τασσιανού επεισοδίου της *Erminia* (Βερόνα 1612) από τον Bartolommeo Tortoletti,⁴⁹ για την οποία έγινε ήδη λόγος σε προηγούμενη ενότητα (2.8: «Πολίταρχος και Νερίνα»). Στο τρίτο ιντερμέδιο της σειράς, η ηρωίδα απάγεται από Αιγύπτιους ληστές.⁵⁰ Ακολουθεί ο εξής διάλογος ανάμεσα στην *Erminia* και έναν από τους ληστές – όπου γίνεται νύξη για τη διπλή σημασία της λέξης “αιχμάλωτος”:

Erm. Che vuoi da me, Signore?
Ove mi vuoi condurre?
Non son nemica, nò di vostra gente,
Nè congiurai co'Franchi, e co i Latini
Contra i Regi de l'Asia in Chiaramonte;
Son Saracina anch'io,
E come fate voi, Maccone adoro.
Mas.[nadiere] Qual tu ti sia, tu sei mia prigionera.
Altri giudicherà, Ninfa mia cara,
Se tu sia giusta, ò pur'ingiusta preda.
[...]
Mas. Non son le mani tue d'esser legate,

Mandati qui da lui per honorarvi,
Et in parte dimostrarvi
Quanto sien varij in queste sue catene,
I travagli, et le pene,
E i pensier ch'ei ne porge à tutte l'hore,
Con la servitù nostra,
Et con l'error della Commedia vostra.
Το πέμπτο ιντερμέδιο που σαφέστατα σχολιάζει το θέμα της κωμωδίας:
Debbe ciascun haver hormai veduto
Quanto sia grave errore,
Ad huom vecchio, et canuto,
Farsi schiavo d'Amore,
Ove faccendo quel che non conviene,
A l'età sua, con danno, et dishonore,
Quasi sempre gli avviene,
Quel che ei non pensa, o non haria (*sic*) voluto.

(Τα μαδριγάλια αντλώ από την έκδοση του 1603: *Lo errore di Gio. Batista Gelli Fiorentino*, In Firenze: Nella Stamperia de'Giunti, MDCIII, σ. 8 και 61.)

Πβ. επίσης στην *Gerusalemme liberata*, 16.34,7-8 τον Rinaldo να σχίζει τα σύμβολα της ερωτικής σκλαβιάς του: «squarciosi i vani fregi e quelle indegne / pompe, di servitù misera insegne;» και στον *Orlando furioso*, 17.3,1-2: «Pianger de' quel che già sia fatto servo / di duo vaghi occhi e d'una bella treccia.».

49 Bartolommeo Tortoletti, *Intramezzi d'Erminia*, α' έκδ. Βερόνα 1612 (β' έκδ. Βενετία 1629).

50 Οι περιβόητοι βουκόλοι ληστές της Αιγύπτου εμφανίζονται ήδη στο μυθιστόρημα του Τατίου· βλ. έκδοση Γιατρομανωλάκη.

Ma da legar' altrui.
 Nè ti lagnar, che libertate fia
 La tua cattivitate,
 E dove fere saettasti avanti,
 Eroi ne l'avvenir saetterai.
 Rasciuga gli occhi lagrimosi, e credi,
 Che non vi fia chi d'oltraggiarti ardisca.
 [...]
 (Intramezzo terzo, «Erminia prigionera», σ. 276-277)

Τέλος, οι στ. 9-16 που περιλαμβάνουν ομιλία της χριστιανής κόρης παρουσιάζουν ομοιότητα με τους στ. 107-110 της ομιλίας της Πολυξένης στο ιντερμέδιο που συνδέεται με την Πανώρια και τον Κατσούρμπο:

(Κορασίδα)
*Άδικον έχεις, στρατηγέ, μια κόρη ωσάν εμένα,
 οπού δεν ήκαμα κακό στη μάχη σας κιανένα,
 να θες απού τση μάνας μου τη σπλαχνική τζη αγκάλη
 να με ξορίσης τη φτωχή με πρίκα μου μεγάλη.
 Ο βασιλιάς σας πολεμά, κι εισέ λιγάκι ώρα
 παίρνει κι εμπαίνει νικητής στην εδική μας χώρα·
 δεν είν' τιμή 'νούς στρατηγού τον πόλεμο ν' αφήση
 και να γυρεύη μοναχάς μια κόρη να νικήση.*

(Πολυξένη)
*Μα δίκιο είναι, βασιλιά, μια κόρη σαν εμένα
 Μικρή, οπού δεν σας έκαμε ποτέ κακό κανένα,
 Να σφάξετε όχι εις πόλεμο, μ' απείτις δοξασμένοι
 Τη μάχη εκερδίσετε, που'χετε αρχινισμένη;*

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Από την εξέταση των πιθανών λογοτεχνικών πηγών μπορούμε να συναγάγουμε ορισμένα ασφαλή, όπως πιστεύω, συμπεράσματα: απώτερο λογοτεχνικό πρότυπο για τη σύνθεση της ιστορίας του ιντερμεδίου αποτέλεσαν οι οικείες οβιδιανές *Μεταμορφώσεις*. Υπό την επίδραση αφενός των επών του Ariosto και του Tasso που από τα μέσα του 16ου αιώνα γίνονται δημοφιλή θεάματα της θεατρικής σκηνής –κυρίως οι ερωτικές ιστορίες– και παρουσιάζουν τον κόσμο των μουσουλμάνων και τις συγκρούσεις με τους Ευρωπαίους χριστιανούς ιππότες, και αφετέρου της τουρκικής παρουσίας στη Μεσόγειο που γίνεται ολοένα απειλητικότερη μετά τα μέσα του 16ου αιώνα και αποτυπώνεται στα θεατρικά θεάματα, κυρίως κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, η μυθική ηρωίδα –οικεία από τις δημοφιλείς μεταφράσεις των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων* την εποχή αυτή– γίνεται

χριστιανή κόρη σε χώρα τής, χειμαζόμενης λόγω της σταθερής τουρκικής παρουσίας, ελληνικής Ανατολής. Η σύνδεση αυτή των μυθικών ιστοριών με τα σύγχρονα ιστορικά γεγονότα εντοπίζεται ήδη στις μεταφράσεις του Dolce και του Anguillara, που η αφήγησή του βρίσκεται σε άμεση εξάρτηση από τον Ariosto, όπως έχει αναφερθεί στο δεύτερο μέρος της Εισαγωγής της παρούσας μελέτης.⁵¹

Οι πηγές που έχουμε στη διάθεσή μας δεν μας επιτρέπουν να απαντήσουμε οριστικά στο ζήτημα του προτύπου και της χρονολόγησης του ιντερμεδίου. Ωστόσο μπορούμε να ορίσουμε με ασφάλεια τις πηγές έμπνευσης του Κρητικού δημιουργού και τα χρονικά όρια εντός των οποίων εντάσσεται η σύνθεσή του: με κριτήριο δηλαδή τα σωζόμενα θεάματα που προέρχονται από τις περιοχές της Φερράρας και της Φλωρεντίας από τα τέλη του 16ου ως και τη δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα, μπορούμε βάσιμα να τοποθετήσουμε τη σύνθεση του «Ιντερμεδίου της μορέσκας» στην ίδια αυτή περίοδο.⁵² Θεωρώ δηλαδή ότι την αναλογία της χριστιανής ηρωίδας με τις ηρωίδες των *Μεταμορφώσεων* την εμπνεύστηκε έμμεσα ο Κρητικός δημιουργός από το οβιδιανό έπος και άμεσα πιθανότατα από το φλωρεντινό χορόδραμα – ή κάποιο άλλο που είτε δεν σώζεται σε έντυπη μορφή είτε δεν κατάφερα να εντοπίσω. Σε όλα πάντως τα προαναφερόμενα έντυπα σωζόμενα θεάματα που εντόπισα, το τυποποιημένο θέμα της σύγκρουσης χριστιανών και «απίστων» συνδέεται άμεσα με το θέμα των σταυροφοριών όπως αυτό εμφανίζεται στην ιπποτική επική ποίηση του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Θέμα το οποίο πέρασε στο θέατρο –κυρίως στη Βενετία–⁵³ την περίοδο της έξαρσης της τουρκικής απειλής στην Ευρώπη, και απαντά με μεγάλη συχνότητα μετά τη νίκη των χριστιανικών δυνάμεων στη Ναυμαχία της Ναυπάκτου.

51 Βλ. για παράδειγμα την αποστροφή του Anguillara προς τον βασιλέα της Γαλλίας Ερρίκο Β' στον οποίο αφιερώνει το έργο του: «Intanto il crudel Serpe d'Oriente / aguzza contra noi li ferì artigli / mentre, come solean l'afflitta gente / non soccorrono i sacri aurati gigli. / Ah gloriosa stirpe di ponente / che festi i liti oriental vermigli / del turco sangue, e fosti ampia difesa / del Gran Pastor e della Santa Chiesa. / [...] / Volgi la man, volgi il tuo braccio forte / contra la gente a Dio nemica / difendi e serba da più cruda sorte / l'Europa cieca e a sè poca amica / chi dansi a le discordie homai le porte, / qui si ponga lo studio e la fatica. / Questa fia, degna Henrico, opra di voi, / da porvi in pregio fra gli antichi Heroi».

52 Τεκμηριωμένη είναι και η παρουσία Κρητικών λογίων στην Αυλή της Φερράρας: Για τη δράση του Φραγκίσκου Πόρτου (1511-1581· υπήρξε μέλος της Ακαδημίας της Μόντενας και των Filareti της Φερράρας) και του Ιωάννη Κασσιμάτη στη Φερράρα, βλ. Παναγιωτάκης, «Ο Ιωάννης Κασσιμάτης και το Κρητικό Θέατρο», στον τόμο *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, σ. 119-139· επίσης, Μ. Ι. Μανούσας – Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Η φιλομεταρρυθμιστική δράση του Φραγκίσκου Πόρτου στη ΜόδENA και στη Φερράρα και η δίκη του από την Ιερά Εξέταση της Βενετίας (1536-1559)», *Θησαυρίσματα*, 18 (1981) 7-118. (Στην Αυλή των Έστε μαρτυρείται ότι έδρασε και ένας Έλληνας δραματουργός, στις αρχές του 15ου αιώνα, που όμως δεν κατάφερε να αποσπάσει την εύνοια των φερραρέζων ηγεμόνων· βλ. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 136 [όπου αναφέρεται ως povero ed ignoto]).

53 Μέσω θεατρικών τύπων όπως ο Manoli Blessi (που επινοήθηκε από τον Antonio Molino) και ο Magnifico της Commedia dell'arte: βλ. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 112-113. Το θέμα βέβαια πέρασε και στη λαϊκή παράδοση σε όλη την Ευρώπη. Στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια συγκαταλέγεται το γνωστό ακριτικό ποίημα «Της αντρειωμένης Λυγερής και του Σαρακηνού», που από τους μελετητές θεωρείται ότι αποτελεί προσαρμογή στην ιστορική πραγματικότητα του αρχαίου μύθου της Δάφνης και του Απόλλωνα. Την επισήμανση αυτή αντλώ από το Θεοχάρης Ε. Δετοράκης, *Εισαγωγή στη σπουδή των αγιολογικών κειμένων* (πανεπιστημιακές παραδόσεις), Ρέθυμνο 1985, σ. 69.

3.2. ΤΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ ΤΟΥ ΠΡΙΑΜΟΥ

Η υπόθεση του ιντερμεδίου

Ο Παλαμήδης (Παλαμέντες), ο Οδυσσέας (Ουλίσεσ) και ο Μενέλαος (Μενελάος) απαιτούν από τον βασιλιά Πρίαμο να τους επιστρέψει την Ελένη (Έλενα) και τους θησαυρούς της. Ο Πρίαμος, αφού παίρνει τη γνώμη και των συμβούλων του, δίνει εντολή να φέρουν την Ελένη και να απαντήσει η ίδια στις απαιτήσεις του συζύγου της. Ο Μενέλαος ζητά από τον βασιλιά να τον αφήσουν να μιλήσει κατ' ιδίαν με την Ελένη, και ο βασιλιάς δεν έχει καμιά αντίρρηση. Έρχεται η Ελένη και ο Πρίαμος την ενημερώνει σχετικά. Ο Μενέλαος της μιλά και την ικετεύει να γυρίσει σ' αυτόν και το βασίλειό τους. Η Ελένη –κλαίγοντας– λέει πως επιθυμεί να μείνει στην Τροία, και ότι, αν την εξαναγκάσουν να φύγει, θα αυτοκτονήσει. Ο Πρίαμος δηλώνει από τη μεριά του πως θα σεβαστεί την απόφασή της. Ο Οδυσσέας απειλεί τον Πρίαμο με πόλεμο τονίζοντάς του πως η νίκη ποτέ δεν είναι δεδομένη ακόμη και σ' έναν βασιλιά. Κι ύστερα απ' αυτόν, τον λόγο παίρνει ο Μενέλαος που έχει ήδη λάβει την απόφαση να εκδικηθεί με πόλεμο την ανόσια πράξη. Ο πρώτος βασιλικός σύμβουλος παροτρύνει τον Πρίαμο να επιστρέψει την Ελένη υπό τον όρο να μην τη θανατώσουν οι Έλληνες μόλις την πάρουν, ενώ ο δεύτερος διαφωνεί λέγοντας πως αν ο βασιλιάς υποκύψει στις απειλές των Ελλήνων θα δείξει απλώς ηττοπάθεια και δειλία – πράγμα ανάρμοστο για βασιλιά. Παρά τις επιφυλάξεις που εκφράζει πάλι ο πρώτος σύμβουλος, ο Πρίαμος επιμένει πως δεν θα επιστρέψει την Ελένη γιατί σέβεται την επιθυμία της· τέλος, δίνει εντολή στους συμβούλους του να φροντίσουν ώστε οι Έλληνες να φύγουν αμέσως από την Τροία χωρίς να τους βλάψει κανείς αποφεύγοντας έτσι οι Τρώες να δώσουν αφορμή να ξεσπάσει πόλεμος μεταξύ των δύο πλευρών.

Πηγές

Όπως αναφέρθηκε στην Εισαγωγή, από τη μέχρι σήμερα έρευνα δεν έχει εντοπιστεί κάποια άμεση ή έμμεση πηγή του ιντερμεδίου αυτού. Από τους μελετητές που έχουν ασχοληθεί με τα κείμενα των κρητικών ιντερμεδίων, ο Κ. Ν. Σάθας (1879) εύλογα υπέθεσε ότι η ιταλίζουσα μορφή των κυρίων ονομάτων μαρτυρεί μίμηση ιταλικού κειμένου με το ίδιο θέμα, ο Vincenzo Pecoraro (1972) αναφέρει ότι το ιντερμέδιο παρουσιάζει μια σκηνή παρόμοια με εκείνη του τρίτου ιντερμεδίου του *Φορτουγάτου* (στ. 116 κ.ε.), ενώ ο Αλέξης Σολομός (1973) καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο ποιητής δεν βασίζεται στον Όμηρο αλλά σε κάποιο ομόθεμο λατινικό ή ιταλικό κείμενο.

Στο πλαίσιο της έρευνάς μου, από την εξέταση του κειμένου σε σχέση με ελληνικά, λατινικά και ιταλικά κείμενα που εμπεριέχουν το επεισόδιο, άμεσο πρότυπο δεν προέκυψε. Απλή μόνο νύξη στην πρεσβεία των Ελλήνων ενώπιον του Συμβουλίου των

Τρώων περιλαμβάνεται στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, στην ομιλία του Οδυσσέα στη σκηνή που διεκδικεί τα όπλα του Αχιλλέα.⁵⁴ Ωστόσο ανάμεσα στα λογοτεχνικά έργα της αρχαιότητας που πραγματεύονται επεισόδια του Τρωικού πολέμου, συγκαταλέγεται κείμενο το οποίο περιέχει το συγκεκριμένο επεισόδιο και με το οποίο φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σχέση το κρητικό ιντερμέδιο. Όπως είναι γνωστό, το εν λόγω επεισόδιο το αφηγείται ο Δίκτης ο Κρητικός στο χρονικό του με τίτλο *Εφημερίδα του Τρωικού πολέμου* (βιβλίο Α' κεφ. 4-11). Η *Εφημερίδα* του Δίκτη γνώρισε μεγάλη διάδοση από τον Μεσαίωνα και εξής στη Δύση, για την οποία, όπως αναφέρει ο Γ. Γιατρομανωλάκης –εκδότης και μεταφραστής της λατινικής εκδοχής του κειμένου στα ελληνικά– αποτέλεσε την κυριότερη πηγή για τα γεγονότα του Τρωικού πολέμου.⁵⁵ Η συνεξέταση του χρονικού και του ιντερμεδίου μάς επιτρέπει να υποθέσουμε ότι τα κύρια στοιχεία της ιστορίας και τη σειρά των γεγονότων στην εξέλιξη της πλοκής έμμεσα τουλάχιστον ο Κρητικός ποιητής φαίνεται να τα έχει αντλήσει από το χρονικό. Το αμέσως επόμενο βήμα ήταν να αναζητήσουμε ιταλικά ομόθεμα κείμενα που να βασίζονται στον Δίκτη τον Κρητικό. Όπως προέκυψε από την έρευνα στα ιταλικά θεατρικά έργα του 16ου και του 17ου αιώνα, ο μοναδικός συγγραφέας που αξιοποίησε την αφήγηση του Δίκτη είναι ο Ναπολιτάνος δικαστής και δραματουργός Anello Paulilli στην τραγωδία του με τίτλο *L'incendio di Troia* (Νάπολη 1566)⁵⁶ όπου περιλαμβάνεται η αφήγηση του συγκεκριμένου επεισοδίου. Για να φανεί ευκρινέστερα ο τρόπος με τον οποίο συνδέεται το ιντερμέδιο με το κείμενο του Δίκτη και με την τραγωδία του Ιταλού συγγραφέα, θα επιχειρήσω στη συνέχεια συγκριτική εξέταση των τριών αυτών κειμένων.

Συγκριτική εξέταση του «Ιντερμεδίου του Πριάμου» με την αφήγηση του Δίκτη του Κρητικού και με την τραγωδία του Anello Paulilli

Από τη συγκριτική εξέταση του κειμένου του ιντερμεδίου με τα αντίστοιχα χωρία της *Εφημερίδας* του Δίκτη προκύπτει ότι ο Κρητικός ποιητής ως προς την πλοκή του ιντερμεδίου και τις ομιλίες των δρώντων προσώπων συνθέτει το επεισόδιο ακολουθώντας σε

54 Βιβλίο 13ο, στ. 196-204. Το επεισόδιο αναφέρεται επίσης από τον Ιωάννη Τζέτζη στα έργα του *Ανθομηρικά και Αλληγορίες Ιλιάδος: Ioannis Tzetze, Antehomerica, Homerica et Posthomeric* e Codicibus edidit et Commentario instruxit Friedericus Iacobs, Neudruck der Ausgabe 1793, Osnabrück: Biblio Verlag, 1972, σ. 23 (*Antehomerica*, στ. 154-165) και *Tzetze Allegoriae Iliadis accedunt Pselli Allegoriae quarum una inedita* curante Jo. Fr. Boissonade, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967, σ. 24 (στ. 403-404).

55 *Δίκτης ο Κρητικός, Εφημερίδα του Τρωικού πολέμου* (Όπως τη μετέφρασε ο Λεύκιος Σεπτίμιος από τα ελληνικά στα λατινικά). *Δάξης ο Φρύγας, Ιστορία για την Άλωση της Τροίας*, Εισαγωγή και μετάφραση από τα λατινικά Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Άγρα, 1996, σ. 33, 49. Στον *Πόλεμο της Τρωάδος*, κείμενο που ως μετάφραση του *Le roman de Troie* έμμεσα βασίζεται και στον Δίκτη, περιέχεται η σκηνή της πρεσβείας, του Οδυσσέα και του Διομήδη συγκεκριμένα, με αίτημα την επιστροφή της Ελένης, όμως το σχετικό χωρίο (στ. 2533-2705) δεν έχει σχέση με το κρητικό ιντερμέδιο.

56 *L'incendio di Troia. Tragedia di Anello Paulilli Nap. Secondo l'Historie, & Favole antiche*, In Napoli, Appresso Gio. Maria Scotto, 1566.

γενικές γραμμές την αφήγηση του Δίκτη. Τα κοινά σημεία που εντοπίζονται είναι τα ακόλουθα, στα οποία ωστόσο σημειώνονται παράλληλα και ορισμένες διαφορές:

1. Ο Παλαμήδης, ο Οδυσσέας και ο Μενέλαος μεταβαίνουν ως πρεσβευτές στην Τροία με αίτημα την επιστροφή της Ελένης και του θησαυρού της. Ο Πάρις απουσιάζει και από τα δύο κείμενα στη διάρκεια της αρχικής αυτής σκηνής·
2. η συνομιλία Παλαμήδη-Πριάμου. Ο Παλαμήδης εκθέτει τους λόγους της παρουσίας τους εκεί, αναφέρεται στην άδικη πράξη του Πάρι για την οποία δηλώνει βέβαιος ότι την αποδοκιμάζουν και οι ίδιοι οι Τρώες, και απειλεί με πόλεμο εάν δεν αποκατασταθεί το δίκαιο και ο βασιλικός οίκος των Ατρειδών. Ο Πρίαμος, προτού πάρει την απόφασή του, καταφεύγει στη βοήθεια συμβούλων στο ιντερμέδιο (μοτίβο τούτο σύνθητες στην ιταλική τραγωδία), στους γιους του και στους προεστούς στο κείμενο του Δίκτη·
3. ο Μενέλαος με τους συντρόφους του απαιτούν από τον Πρίαμο την επιστροφή της Ελένης, ο βασιλιάς την καλεί να πει δημόσια τη γνώμη της κι εκείνη αρνείται να γυρίσει πίσω στον Μενέλαο. Ο Κρητικός ποιητής παρουσιάζει τον Μενέλαο, συντετριμμένο αλλά έτοιμο να συγχωρήσει την ωραία Ελένη, να δίνει μια τελευταία ευκαιρία στη νόμιμη σύζυγο, της ζητάει να γυρίσει σε κείνον ενώ αρνείται τα πλούτη του (θα αλλάξει όμως γνώμη –δικαιολογημένα πλέον– μετά την αρνητική απάντησή της, βλ. παρακάτω) – στον Δίκτη, δεν απαντά κατ' ιδίαν συζήτηση του Μενέλαου με την Ελένη όπως στο ιντερμέδιο· ο Μενέλαος δεν αφήνει περιθώρια διαπραγματεύσεως με την άπιστη σύζυγο· είναι εξοργισμένος και απειλητικός πριν ακόμη τη δημόσια δήλωσή της·
4. ο Οδυσσέας και ο Μενέλαος απειλούν με πόλεμο εάν δεν ικανοποιηθεί το αίτημά τους·
5. διαφορετικές απόψεις που εκφράζονται ως προς το θέμα της επιστροφής της Ελένης στον Μενέλαο: Στο ιντερμέδιο αντίθετες απόψεις εκφράζουν οι δύο Σύμβουλοι του Πριάμου – στον Δίκτη, την αποδοκιμασία προς τον Πάρι εκφράζει ο λαός της Τροίας (και, μάλλον, και οι προεστοί) ενώ εκείνοι που επιμένουν να μην επιστρέψουν ούτε την Ελένη ούτε τα πλούτη της είναι οι γιοι του Πριάμου·
6. η απόφαση του Πριάμου και η φροντίδα να αποχωρήσουν με ασφάλεια οι Έλληνες – στο ιντερμέδιο δεν υπάρχει ο ρόλος του Αντήνορα ο οποίος εμφανίζεται στον Δίκτη.

Παρατίθενται στη συνέχεια μόνο τα χωρία εκείνα από το κείμενο του Δίκτη που αναφέρονται σε επεισόδια που δραματοποιούνται με παρόμοιο τρόπο στο ιντερμέδιο – σημειώνω τη διαφορά ότι στο ιντερμέδιο το επεισόδιο αναπτύσσεται σε μία σκηνή ενώ στην αφήγηση του Δίκτη εκτυλίσσεται στη διάρκεια δύο ημερών (στο κείμενο του Δίκτη, τα πλάγια δικά μου):

1. Το αίτημα των Ελλήνων (μέσω Παλαμήδη, Μενέλαου και Οδυσσέα) προς τους Τρώες (απόντος του Πάρι) για άμεση επιστροφή της Ελένης:

Ιντερμέδιο, στ. 1-4

Βασιλέας Πρίαμος

Μεσίτες μου 'πα κι ήρθασι στην εδική μας χώρα

απού τη Μακεντόνια, είναι λιγάκι ώρα·

δεν ξεύρω ίντα θέλουσι, μα έν τσι εδεπά, κι ας δούμε

ίντα ζητού, κι απόκριση φρόνιμη να τους πούμε.

Τότες έρχονται ο Παλαμέντες και Ουλίσες και Μενελάος, μεσίτες ζητώντας την Έλενα.

πβ. Δίκτης, Βιβλίο Α' κεφ. 4-5:

«(4) [...] το Συμβούλιο αποφάσισε να στείλουν πρεσβευτές στην Τροία, τον Παλαμήδη, τον Οδυσσέα και τον Μενέλαο, με την εντολή να παραπονεθούν γι' αυτή την αδικία και να απαιτήσουν να επιστραφεί η Ελένη μαζί με τα κλοπιμαία. (5) Σε λίγες μέρες οι απεσταλμένοι έφτασαν στην Τροία. Όμως δεν βρήκαν εκεί τον Αλέξανδρο, επειδή, καθώς είχε ξεκινήσει το ταξίδι του βιαστικός και απροετοίμαστος για τον καιρό, οι άνεμοι τον έσπρωξαν στην Κύπρο».

2. Η συνομιλία Παλαμήδη-Πριάμου:

Ιντερμέδιο, στ. 5-32

Παλαμέντες

Ψηλότατέ μου βασιλιά, οπού την Τρόγια ορίζεις

και με τη φρονιμάδα σου νέκταρε την ποτίζεις,

κι όλοι παινού τες πράξες σου, την πλήσα καλοσύνη,

το πως κρατείς σ' όλους κοινή κι ίσα τη δικιοσύνη,

κι είσαι το ξόμπλι της τιμής, την εντροπή ξωφεύγεις,

τς άτυχους να τους τυραννάς καθημερνό γυρεύγεις.

Ο βασιλιάς μου ξεύρετε το πως μας είχε πέψει

μεσίτες για την Έλενα, οπού 'χε συργουλέψει

ο Πάρις σου, κι επήρεν τη μ' όλους του θησαυρούς τση

κι εντρόπιασε τον άντρα τζη μαζί με τσι εδικούς τση,

να τη γιαγείρετε εδεκεί· δίκιο 'ναι ετούτη η χάρη,

ο Μενελάος άντρας τση σαν πρώτας να την πάρη.

Γιατί ήρθε εις τη χώρα μας, κι ως να 'τονε παιδί μας

πιστά τον εδεκτήκαμε, κι όλοι οι εδικοί μας

εσυνορίζουντανε ποιος σπίτι να τονε πάρη,

να τονε κανισκεύουσι και να του κάμου χάρη·

κι ετούτος χωρίς διάκριση εθέλησε να κάμη

τόσο μεγάλο άδικο, τόση εντροπή αντάμι,
να πάρη τη γυναίκα ντου κι όλο το θησαυρό ντου,
οπού τον είχε σπίτι ντου ωσάν τον εαυτό ντου,
του Μενελάου του ρηγός· μα, κρίνω, δεν μπορούσι
τα μάτια σας, να τονε δου, τα δάκρυα να κρατούσι.
Πάλι και δεν το κάμετε σήμερα, χωρίς άλλο,
αντίδικό σας πόλεμο θα κάμουςι μεγάλο.

Βασιλέας

Ανέν και φοβερίζη μας να μασε κάμη αμάχη,
η Τρόγια δεν εφάνηκε ντήρηση ανθρώπω να 'χη·
γιαύτος τα λόγια παραμπρός μηδεποσώς μην πάσι,
γιατί η φοβέρα σας ποτέ τες γνώμες δεν αλλάσσει.

Τότες σιμώνει και μιλεί με τους συμβούλους του κοντά, αγάλια, να μη γρικούσι
τι λέγει με δαύτους, [...]

πβ. Δίκτης, Βιβλίο Α' κεφ. 6-7:

«(6) Στο μεταξύ στην Τροία, ένας από τους απεσταλμένους μας, ο Παλαμήδης (εκείνη την εποχή η γνώμη του βάραινε πολύ και για την ειρήνη και για τον πόλεμο) επισκέφθηκε τον Πρίαμο και έγινε προς τούτο Συμβούλιο. Εκεί λοιπόν πρώτα πρώτα διαμαρτυρήθηκε για την αδικία του Αλέξανδρου και εξέθεσε τους λόγους για τους οποίους διαλύθηκε η κοινή φιλία. Ύστερα προειδοποίησε ότι αυτή η ενέργεια θα μπορούσε να προκαλέσει μεγάλη εχθρότητα ανάμεσα στα δύο βασίλεια και υπενθύμισε, ανάμεσα στα άλλα, την έριδα του Ίλου και του Πέλοπα, οι οποίοι, για παρόμοιους λόγους, έφτασαν στο σημείο να εμπλέξουν σε αιματηρό πόλεμο τα δύο έθνη. Τέλος αφού εξέθεσε τις συμφορές που προκαλεί ο πόλεμος σε σύγκριση με τις ευλογίες της ειρήνης, είπε ότι γνωρίζει πολύ καλά πως η εγκληματική αυτή ενέργεια αποδοκιμάζεται από τους περισσότερους ανθρώπους. Κατά συνέπεια όλοι οφείλουν να εγκαταλείψουν τους δράστες αυτού του εγκλήματος και οι ένοχοι πρέπει να πληρώσουν για την ασέβειά τους. Τότε ο Πρίαμος διέκοψε το λόγο του ομιλητή και είπε: “Σε παρακαλώ, Παλαμήδη, μη βιάζεσαι τόσο. Δεν είναι δίκαιο να κατηγορείς κάποιον που είναι απών, τη στιγμή μάλιστα που θα μπορούσε εύκολα να αρνηθεί τις κατηγορίες που του προσάπτεις, αν ήταν παρών”. Αυτά και άλλα παρόμοια είπε με τον τρόπο του και πρόσταξε να ανασταλούν οι κατηγορίες έως ότου επιστρέψει ο Αλέξανδρος. [...] Έτσι διαλύθηκε την ημέρα εκείνη το Συμβούλιο. (7) Ύστερα λοιπόν από κάμποσες ημέρες, έφτασε στην Τροία και ο Αλέξανδρος με τους συντρόφους που αναφέραμε παραπάνω. Μαζί του έφερε και την Ελένη. Έτσι με το που έφτασε, ολόκληρη η πόλη άρχισε να αποδοκιμάζει με κατάρες την εγκληματική του ενέργεια, ενώ άλλοι οίκτιραν τον Μενέλαο για την αδικία που του είχε γίνει. Τέλος, καθώς κανένας δεν του συμπαραστεκόταν και όλοι είχαν εξοργιστεί, εκδηλώθηκε ανταρσία. Ο Πρίαμος ανησύχησε με όλα αυτά και κάλεσε τους γιους του και τους ερώτησε τι προτείνουν να γίνει ύστερα από αυτή την εξέλιξη των πραγμάτων. Εκείνοι απάντησαν με μια φωνή ότι με κανέναν τρόπο δεν θα έπρεπε να δώσουν πίσω την Ελένη. Και τούτο επειδή έβλεπαν τα πολλά πλούτη που είχαν φτάσει μαζί της. [...] (8) Τότε ο Πρίαμος έδιωξε τους

γιους του και συγκάλεσε τους προεστούς. Και αφού πρώτα τους αποκάλυψε ποια ήταν η γνώμη των γιων του, ζήτησε κατόπιν από τον καθένα να τον συμβουλέψει τι πρέπει να κάνει. (9) Την επομένη ο βασιλέας Πρίαμος επισκέφθηκε την Ελένη, ύστερα από την προτροπή της Εκάβης [...]

3. Το αίτημα του Μενέλαου και η άρνηση της Ελένης:

Ιντερμέδιο, στ. 33-50 και 81-84:

Βασιλέας Πρίαμος

Την Έλενα να κάμωμε να ῥθῃ ἐδῶ ομπροστά σας,
κι ἀνέν και θέλῃ να συρθῇ εἰς τὰ θελήματά σας,
να τῆνε πάρετε ζιμιό μ' ὅλο το θησαυρό τζῆ·
μα να ῥθῃ δὲν μπορεῖ ποτέ, ξεύρετε, στανικό τζῆ.
Αμέτε, πέτε τση το πῶς εἶναι το θέλῃμά μου
να ῥθῃ με δίχως ντήρηση ογλήγορα ομπροστά μου.

Μενελάος

Παρακαλῶ σε, βασιλιά, χωστά να τση μιλήσω,
σαν ἀντρας τῆς, το λογισμόν κουρφόν τζῆ να γνωρίσω.

Ουλίσες

Ψηλότατέ μου βασιλιά, πολλά παρακαλῶ σε,
ετούτῃ τῇ θαράπαψῃ οπού ζητά, του δώσε.

Βασιλέας

Μετά χαράς, ἐν τῆνε ἐδῶ! Έλενα, ἐπά ῥθα τώρα
μεσίτες κι ἀντρας σου μαζί στην ἐδική μας χώρα,
για να σε πάρου ἐδεκεῖ, κι ἔχω αποφασισμένα
να πάγῃς ὅπου πεθυμάς κι ὅπου σ' ἀρέσει ἐσένα·
κι ἀντρας σου θέλει μοναχός το λέγει να γρικῆσῃς·
πάλι του μόδου σου εἶσαι ἐσύ το θες ν' αποφασίσῃς.

Έλενα

Ψηλότατέ μου βασιλιά, ἐπά ῥμαι ῖς τς ορισμούς σου.

Βασιλέας

Να πάρῃ δὲν μπορεῖ τινάς το θέλεις του κορμιού σου.

– παραλείπω την παράθεση της ομιλίας του Μενέλαου προς την Ελένη, στ. 51-80, καθώς διαφέρει από την αφήγηση του Δίκτη. Στο ιντερμέδιο ο Μενέλαος, σε κατ' ιδίαν συνομιλία του με την Ελένη, την παρακαλεί να γυρίσει σε κείνον ενώ αδιαφορεί για τα πλούτη·

αντίθετα στον Δίκτη ο Μενέλαος ενώπιον του Συμβουλίου απαιτεί να του επιστραφεί και η Ελένη αλλά και τα πλούτη του.–

και στ. 81-84:

Έλενα

Ψηλότατέ μου βασιλιά, απείτις τη βουλή μου
μ' ορίζεις ποια 'ναι να την πω, να στέκη το κορμί μου
πάντα μετά σου πεθυμά, κι ανέν και πάρουσί με
τούτοι στανιώς μου, κάτεχε, σφαμένη βρίσκουσί με.

Τότες μισεύει η Έλενα.

πβ. Δίκτης, Βιβλίο Α' κεφ. 9-10:

«(9) [...] Αφού λοιπόν η Ελένη μνημόνευσε όλη τη γενεαλογία της, στο τέλος με δάκρυα παρακάλεσε τον *Πρίαμο* να μην πάρουν απόφαση να τη στείλουν πίσω, τώρα που την έκαναν δεκτή με εμπιστοσύνη. [...] (10) [...] Την επομένη ο *Μενέλαος*, συνοδευόμενος από τους υπόλοιπους απεσταλμένους, ήρθε στο *Συμβούλιο* και απαίτησε να του επιστραφεί η γυναίκα του και μαζί όσα πλούτη του είχαν αρπάξει. Τότε έγινε σιωπή, ο *Πρίαμος*, που στεκόταν ανάμεσα στους *πρίγκιπες*, ζήτησε από την *Ελένη* (που είχε εμφανισθεί δημοσίως για το λόγο αυτό) να πει τη γνώμη της, αν δηλαδή επιθυμεί να επιστρέψει στην πατρίδα της και στους δικούς της. Λέγεται λοιπόν ότι εκείνη απάντησε ως εξής: ουδέποτε έπλευσε στην *Τροία* χωρίς τη θέλησή της, ουδέποτε ο γάμος της με τον *Μενέλαο* υπήρξε ταιριαστός.⁵⁷ Τότε οι *πρίγκιπες* πήραν την *Ελένη* και αποχώρησαν από το *Συμβούλιο* πολύ ευχαριστημένοι.»

4. Ο Οδυσσέας και ο Μενέλαος απειλούν με πόλεμο εάν δεν ικανοποιηθεί το αίτημά τους:

Ιντερμέδιο, στ. 89-100

Ουλίσες

Σα βασιλέας φρόνιμος μπορείς να το λογιάσης·
για μια γυναίκα, αφέντη μου, έτοια όχθριτα μην πιάσης,
γιατί μηδένας βασιλιός στο χέρι ντου δεν έχει
τη νίκη, και κιανείς ποτέ το τέλος δεν κατέχει.
Ανάμεσά σας βλέπετε τώρα μηδέν αρχίση
φωτιά να ξάψη, κι ουδεγείς μπορεί να σας τη σβήση.

Μενελάος

Ανέν κι ετούτη η άπιστη έφυγε από σιμά μου

57 Αντίθετα, στην *Ιλιάδα*, η Ελένη ανταποκρινόμενη στην πρόσκληση του *Πριάμου*, εμφανίζεται και δηλώνει πικρά μετανιωμένη (Γ 159-180).

κι επήρε μου το θησαυρό χωρίς το θέλημά μου,
 στου λόγου της δε βρίσκειται, της κλέφτρας, η τιμή μου,
 μα ξεύρετε πως κατοικιά σε τούτο το σπαθί μου.
 Και τούτο τάσσω σας, το πως ογλήγορα να κάμνη
 να γδικιωθώ στο πράμα μου κι εις την τιμή μου αντάμι.

Τότες μισεύει ο Μενελάος με τους μεσίτες [...]

πβ. Δίκτης, Βιβλίο Α' κεφ. 11:

«Μετά από αυτά [δηλ. τη δημόσια δήλωση της Ελένης ότι δεν επιθυμεί να επιστρέψει στην πατρίδα της και στους δικούς της] ο Οδυσσέας μάλλον για χάρη της ίδιας της συζητήσεως (επειδή δεν περίμενε κάποιο κέρδος από την ομιλία του) αναφέρθηκε σε όσα αισχρά διέπραξε ο Αλέξανδρος εναντίον της Ελλάδος. *Σύντομα, είπε, θα τιμωρηθεί γι' αυτά του τα εγκλήματα. Ύστερα ο Μενέλαος έξαλλος από οργή και με πρόσωπο αγριεμένο διέλυσε το Συμβούλιο απειλώντας με όλεθρο και καταστροφή.*»

5. Η αντίδραση των Τρώων στο άκουσμα του αιτήματος των Ελλήνων:

Ιντερμέδιο, στ. 101-126

Πρώτος Σύμβουλος

Αφέντη, κάτεχε το πως όλοι τως θε ν' αμόσου
 εις τες εικόνες των θεών να 'ρθου να σε μαλώσου·
 κι ανέν και σμίξουν όλοι τως να 'ρθουν αντίδικά σου,
 να σε γλιτώσου δεν μπορού ποτέ τως τ' άρματά σου,
 γιατί 'ναι μπορεζάμενοι και πλούσοι πολεμάρχοι,
 κι η γιαφεντιά σου εντήρηση πρέπει σ' αυτούνους να 'χη.
 Γιαύτος τον κόμπο, ως φρόνιμος, που εδέσασινε, λύσε,
 και τη φωτιά οπού άναψε ο Πάρις σου τη σβήσε·
 δώσ' τωνε τη γυναίκα ντως, μονάχας ας αμόσου
 απείς την πάρουν εδεκεί, να μην τη θανατώσου.

Δεύτερος Σύμβουλος

Ανέν και πάρουσίν τηνε, θα πούσι πως φοβάται,
 κι ετούτη την αθιβολή ο κόσμος θα δηγάται,
 να μην ψηφού το βασιλιό μηδέ και το θρονί ντου
 οπού τρομάσσου οι βασιλείς όλοι τη δύναμή ντου.
 Κι αν είναι κι έρθου καταπώς λέγεις αντίδικά μας,
 ίντα φοβάσαι; ν' ανεβού ποτέ τως στα τειχιά μας,
 γή να 'χου εμπόρεση ποτέ να μασε πολεμήσου;
 αν έρθου, με ζημιά πολλή τως τάσσω να γυρίσου.
 Τότες, αφέντη, κάτεχε, όλοι θα σε τρομάσσου,
 να σε φοβούνται, να παινού τα άξια καμώματά σου.

Πρώτος Σύμβουλος

Σύμβουλε, σφαίνεις, κάτεχε, εις ό,τι είχες μιλήσει,
μα το θεόν παρακαλώ μόνο να μας βοηθήση·
αυτοί 'ναι πρέντσιποι πολλοί και βασιλείς μεγάλοι,
κι αν έρθουσιν απάνω μας, φωτιά μας θέλου βάλει
να μαςε κάψου, κάτεχε, και οι θεοί ας δώσου
άλλη βουλή στου λόγου τως, τη μάχη να ξηλώσου.

πβ. Δίκτης, Βιβλίο Α' κεφ. 7-8:

«(7) Έστερα λοιπόν από κάμποσες ημέρες, έφτασε στην Τροία και ο Αλέξανδρος με τους συντρόφους που αναφέραμε παραπάνω. Μαζί του έφερνε και την Ελένη. Έτσι με το που έφτασε, ολόκληρη η πόλη άρχισε να αποδοκιμάζει με κατάρες την εγκληματική του ενέργεια, ενώ άλλοι οίκτιραν τον Μενέλαο για την αδικία που του είχε γίνει. Τέλος, καθώς κανένας δεν του συμπαрасτεκόταν και όλοι είχαν εξοργιστεί, εκδηλώθηκε ανταρσία. Ο Πρίαμος ανησύχησε με όλα αυτά και κάλεσε τους γιους του και τους ερώτησε τι προτείνουν να γίνει ύστερα από αυτή την εξέλιξη των πραγμάτων. Εκείνοι απάντησαν με μια φωνή ότι με κανέναν τρόπο δεν θα έπρεπε να δώσουν πίσω την Ελένη. Και τούτο επειδή έβλεπαν τα πολλά πλούτη που είχαν φτάσει μαζί της. Έτσι, αν έδιναν πίσω την Ελένη, αναγκαστικά θα έπρεπε να χάσουν και όλα τα πλούτη. Επιπλέον είχαν συγκινηθεί από την ομορφιά των γυναικών, που είχαν έρθει μαζί με την Ελένη, και ενδομύχως είχαν αποφασίσει να παντρευτούν τη μια ή την άλλη. Και επειδή ήσαν βάρβαροι στη γλώσσα και στα ήθη και αδυνατούσαν να σκεφτούν ή να συμβουλευθούν κάποιον άλλο, είχαν ολοκληρωτικά παρασυρθεί από τα λάφυρα και τη φιληδονία. (8) Τότε ο Πρίαμος έδωσε τους γιους του και συγκάλεσε τους προεστούς. Και αφού πρώτα τους αποκάλυψε ποια ήταν η γνώμη των γιων του, ζήτησε κατόπιν από τον καθένα να τον συμβουλέψει τι πρέπει να κάνει.⁵⁸ Όμως προτού προλάβουν να εκφράσουν τη γνώμη τους (όπως ήταν η συνήθεια), όρμησαν στο Συμβούλιο οι πρίγκιπες και με τρόπο ολωσδιόλου αχαρακτήριστο τους απείλησαν ότι θα πάθουν κακό, αν τυχόν αποφασίσουν κάτι διαφορετικό από εκείνα που οι ίδιοι επιθυμούν. Στο μεταξύ όλος ο λαός αποδοκίμαζε με κατάρες αυτή την επαίσχυντη πράξη και όσα άλλα εγκλήματα είχαν διαπραχθεί με τέτοιο τρόπο. [...]

6. Η απόφαση του Πριάμου:

Ιντερμέδιο, στ. 127-132

Βασιλέας

Να τη γιαγείρω δεν μπορώ, γιατί δεν είν' τιμή μου,
αν ήτونه χίλιες φορές να χάσω το θρονί μου·
κάμετε να μισέψουσι και μη σταθού μιαν ώρα,
κι ας έβγου με πολλές τιμές οκ τη δική μας χώρα·

58 Στον Δάρητα ο Πρίαμος ζητά τη γνώμη όλων σχετικά με το αίτημα του Αγαμέμνονα για ανακωχή. (Πβ. επίσης στον *Πόλεμο της Τρωάδος*, 11166-11289, μια σκηνή που διαδραματίζεται στη διάρκεια της τελικής φάσης του πολέμου, όπου ο Πρίαμος γίνεται αποδέκτης προτάσεων από τους Αντήνορα, Αμφίμαχο και Αινεία σχετικά με τον τρόπο λήξης του πολέμου, με συνθήκη ειρήνης ή συνέχιση του πολέμου.)

δώσετε λόγο πως κιανείς δε θέλω να τους βλάψη,
πλιά αδυνατότερη φωτιά σε τούτο να μην άψη.

πβ. Δίκτης, Βιβλίο Α' κεφ. 11

«[...] Όταν οι γιοι του Πριάμου έμαθαν τα συμβάντα ορκίστηκαν μυστικά να απαγάγουν τους απεσταλμένους με προδοσία και δόλο. Πίστευαν δηλαδή (και δεν είχαν άδικο) ότι αν οι απεσταλμένοι επέστρεφαν στην Ελλάδα χωρίς να έχουν επιτύχει το σκοπό τους, θα ξεσήκωναν μεγάλο πόλεμο εναντίον τους. Όμως ο Αντήνορας, που, όπως αναφέραμε παραπάνω, διακρινόταν για την ευσέβεια του ήθους του, πήγε στον Πρίαμο και διαμαρτυρήθηκε για τη συνωμοσία αυτή: οι γιοι του Πριάμου, είπε, δεν στρέφονται εναντίον των απεσταλμένων αλλά εναντίον του ίδιου, πράγμα που δεν μπορούσε να το ανεχθεί. Αμέσως μετά αποκάλυψε το γεγονός στους απεσταλμένους. Έτσι όταν όλα φανερώθηκαν και διατέθηκε φρουρά στους Έλληνες, ο Αντήνορας, με την πρώτη ευκαιρία, έστειλε τους απεσταλμένους πίσω στον τόπο τους σώους και αβλαβείς.»

Από τα ως άνω χωρία διαφαίνεται ότι το κείμενο του Δίκτη αποτέλεσε πηγή του Κρητικού ποιητή για τη διάρθρωση της σκηνής και τη σύνθεση των ομιλιών του ιντερμεδίου· ενδεχομένως, όπως είπαμε, να γνώριζε το κείμενο μέσω κάποιας ιταλικής διασκευής του. Αναφέραμε ήδη ότι η τραγωδία του Anello Paulilli *L'incendio di Troia*, όπου περιέχεται μία παρόμοια σκηνή, βασίζεται στον Δίκτη, όπως μνημονεύει ο ίδιος ο συγγραφέας της: στην τραγικωμωδία του με τίτλο *Il giuditio di Paride* (Νάπολη 1566) ο Paulilli τονίζει στο σημείωμά του προς τους αναγνώστες πως στις πηγές του υλικού της τριλογίας του –που συμπληρώνεται με την τραγωδία που προαναφέρθηκε και άλλη μία τραγικωμωδία με τρωικό θέμα– συγκαταλέγεται και ο Δίκτης ο Κρητικός.⁵⁹ Το επεισόδιο που διαδραματίζεται στο ιντερμέδιο αποτελεί αντικείμενο αφήγησης στην τραγωδία του Paulilli και περιέχεται στον διάλογο ανάμεσα στον Αινεία, τον ιερέα Πάνθο και τον Πολυκράτη. Παραθέτω το αντίστοιχο χωρίο:

PANTHO. [...]
Sò che l'istesso Menelao, et Ulisse,
Con Palamide, d'Argo, in Troia furo,
Et dimandar con humiltà la Greca.
ENEAS. Palamide fù quel che'l fatto disse
A Priamo, et à noi, e'Ulisse pure;
(Che tal memoria angoscia ancor mi reca.)
Et per che Pari, al'hor non era in Troia,
Ma di Sidonia, à la sanguigna guerra,
Ove uccise quel Rè: Priamo à colui

59 *Il giuditio di Paride. Tragicomedia. A' cui siegue l'altra del Ratto d'Helena, con la Tragedia dell'Incendio di Troia di Anello Paulilli Napl. Secondo l'antiche favole*, In Napoli, appresso Gio. Maria Scotto, 1566, «A' i lettori»: «[...] si come si vede in Verg. in Homero et nel Candiano; i quali nello scrivere di cotal fatto, tutti furono spirati da tre varij venti contrari. Ho imitato Virgilio; ma dilettaomi delle chimere di quegl'altri duo. [...]».

Non consentì: ma pien d'ira, et di noia
 Disse; Accusar l'assente, et por sotterra
 Il decoro, l'honor, la fama altrui,
 Convenevol non parmi, che l'accuse
 Da li presenti vengon ributtate.
 Così fur differite lor querele.
 PANTHO. Sovviemmi; che il consiglio non escluso
 I Messaggier: ma assai fur'inculpate
 L'opre di Pari, al'hor certo infedele.
 ENEA. Anzi, poi ch'ei con le novelle Navi
 Ad Ilio giunse, per tal'atto strano
 Nessun Troian mostrolli amica fronte,
 Ma per ciò, tutti di cordoglio gravi.
 Propose il caso Priamo, in atto humano,
 Al cospetto d'i figli, et havea pronte
 Voglie, di render Helena al suo sposo.
 Et ben che si mostrasse alcun restio,
 Come che fusse per timor d'Argivi,
 Pur al pensiero d'Helena, dubbioso
 Stette ciascun: di cui s'odì favella,
 A lor cospetto, et poi così diss'ivi.
 Sapete tutti (Argivi) ch'io derivo
 Dal nobil sangue de Troiani; et chiaro
 Agenor di Fenitia, v'è à la mente,
 Superbo Rè; dal cui bel seme divo
 Venir Taigeda, et Hecuba, al preclaro
 Priamo, hoggi moglie, c'hor quì stà presente.
 Da Taigeda io dependo; Ella fù madre
 Di Lacedemon, donde Muscol nacque;
 Dal quale Ergal; dacui Ebal fù nato;
 Da Ebal venne Tindaro mio padre:
 Et vi raccordo, (et sò ch'ogn'hor vi spiacque)
 Che la mia madre Leda, hà parentato
 Con Hecuba, per che Fenicio, il figlio
 Anco d'Agenor, ciò mi fè palese,
 Ond'io v'affirmo, che la mia partenza
 D'Argo, fù pronta, et ciò non turbi il ciglio
 Di voi, che Venere anco ciò concesse,
 Per sua sì giusta, à me grata Sentenza.
 Però riprender altri, non conviene,
 S'à tanto io consentei; n'il mio marito

Dovea la preda offrire al cacciatore.
 Io son di Priamo nora, et la mia spene
 In Paride dimora; à me è sparito
 Ogni pensiero d'Argo, et lungi è fuore.
 Nè questo, ingiuria reputate voi,
 Ch'io la prima non son trà le rapite,
 Che sapete, che Giove pur si vanta,
 Haver dato di ciò, gli esempi à noi,
 Quando per aspre vie, lunghe, et rominte,
 Rivolto in fiamma rigida cotanta,
 D'Asopi tolse la figlia; onde nacque
 Eaco, di voi predecessore altero.
 Europa ancor rapì cangiato il Tauro,
 Et con la figlia d'Inaco si giacque
 Soavemente; che tal'atto fiero
 Giunon non si soffrì. Quel che di Lauro
 S'orna le tempie, non rubbò Marpissa?
 Plutone il Dio, Proserpina non tolse?
 Il padre di Narcisso, non condusse
 De l'Ocean la figlia? e'n grave rissa,
 Hercol, Pirena prese, et seco volse:
 Augena, de Diana Ninfa, duse
 Anco à cordoglio de la Dea, et con'onte
 Del Rè d'Arcadia; et le cinquanta Sere
 Thespiadi, in sola memorabil notte.
 Et se ciò non vi basta, io farò conte
 Opre simil de vostri Avoli; et fuore
 Palesarò di voi, le Fedi rotte.
 Così diss'ella, ch'era in dir gran spatio,
 S'impedita non era: ove ciascuno
 E Troiano, et Argivo al fin quietossi.
 POLICRATE. Con sospir mi raccordo del solatio
 C'hebbber de Priamo i figli; et l'importuno
 Deifobo, ch'à i Greci empio mostrossi.
 ENEA. Et quantunque, à sì fatte aspre risposte
 D'Helena; Ulisse, et Menelao doglioso
 S'opponissero; et con protesta grave
 Dicesser, che per giusto, et aspero hoste
 Havesser'ogni Greco, et odioso,
 Con rimembrar le ingiurie così parve
 Di Pari, et minacciando à noi Troiani

Vendetta, strage, et ultima rovina,
 Per giuditio anco giusto de gli Dei:
 Però nulla curar de i casi strani,
 Nè di tali minacci, nè s'inchina
 Al ben comune, alcun d'i figli rei
 Del nostro Rè, tal che lo sdegno accrebbe
 Tanto, non solo à i Greci, e' à l'Asia intera,
 Ma anco à le nostre prossime contrade:
 Et per ciò s'è veduto, se l'increbbe
 A nostri promontori onta sì fiera,
 Che fur del sangue human tinte le strade.
 Ma è pietà d'i Dei, che l'empio eccesso
 In tutto non castigan; poi ch'al fine
 Sono partiti i Greci; ma non parte
 Di Menelao l'ingiuria, che l'è appresso.
 [...]

(Πράξη 2η, σ. 17v-19v)

Στον διάλογο αυτόν περιέχονται τα κύρια σημεία της πλοκής του κρητικού ιντερμεδίου, για το οποίο το κείμενο του Paulilli θα μπορούσε να έχει λειτουργήσει ως βασικό σενάριο, υπόθεση όμως που δεν είναι δυνατόν να αποδειχθεί.

Πιθανολογώ πως η αναφορά του Κρητικού ποιητή στο μακεδονικό φύλο αντί για κάποιο άλλο από τα ελληνικά –με την ονομασία «Μακεντόνια» ο Τρωαδίτης βασιλιάς ορίζει τον τόπο προέλευσης των μεσιτών του εχθρού του (στ. 2)–, είναι επηρεασμένη από συγκεκριμένες εκδόσεις που πραγματεύονταν την ιστορία της περιοχής αυτής: από τον 15ο αιώνα κυκλοφορούσαν ήδη διασκευές της μυθιστορίας του Αλεξάνδρου, που περιλαμβάνονται στην εκδοτική σειρά Λατίνων ιστορικών του διάσημου τυπογράφου Gabriele Giolito,⁶⁰ ενώ και το κείμενο της *Ριμάδας* του Μεγάλου Αλεξάνδρου ήταν

60 Αντιγράφω από N. F. Haym, *Biblioteca italiana*, τ. 1, σ. 25 και τ. 2 (1803), σ. 33:

1. *Istoria di Alexan. Magno* (di Q. Curzio) tradotta da Pietro Candido Decembrio [[γιος του Uberto Candido που έδωσε στο γιο του το όνομα του Πέτρου Φιλάρχη/Αλέξανδρου Ε'. Ήταν μαθητής του Μανουήλ Χρυσολωρά στη Φλωρεντία]] ec. Firenze 1478/Milano 1488/Firenze per i Giunti 1519 και 1530 in 8o/Venezia pel Ravano alla Serena ec. 1531 και 1535 in 8o (η μετάφραση του Candido χρονολογούνταν πριν από το 1438).
2. Q. Curzio de' fatti di Alessandro Re de' Macedoni tradotto per Tomaso Porcacchi con alcune annotazioni, dichiarazioni, avvertimenti; e con una lettera d'Alessandro ad Aristotile del sito dell'India. Venezia pel Giolito 1558 και 1559 in 4o. Τη μετάφραση αυτή αρεσκόταν να διαβάξει στη νεότητά του ο δούκας Έρκολε Α' της Φερράρας: A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 127.
3. *Trionfo Magno*, nel quale si contiene le famose Guerre de Alessandro Magno (di Domenico Falugi). Roma 1531 in 4. *L'Autore fu laureato poeta da Leone X*.
4. *Libro de Alessandro Magno in Rime*, nel quale se tratta delle Guerre, che fece, e come conquistò tutto il Mondo, nuovamente colle Istorie stampato (di Jacopo di Carlo Prete Fiorentino). Venezia per Alessandro de Vian 1566 in 8 e Milano pel Meda 1581 in 4. *Sono XII Canti in ottava rima*.

ευρύτατα διαδεδομένο ήδη από την πρώτη του βενετική έκδοση το 1529.⁶¹ Άλλωστε ο Πάρης παραδίδεται και με το όνομα Αλέξανδρος (βλ. και προηγουμένως, σ. 450, σε απόσπασμα από τον Δίκητη), που αυτόματα προκαλούσε τον συνειρμό με τον Μακεδόνα βασιλιά.

Επίσης στο τέταρτο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος του Bernardino Percivallo *L'Orsilia* (Μπολόνια 1589), με θέμα τον μύθο του Δευκαλίωνα και τη Πύρρα, ο συντάκτης της περιγραφής του παρέμβλητου δράματος σημειώνει την εξής λεπτομέρεια, ότι ο τόπος όπου διασώθηκαν οι δύο επιζώντες του κατακλυσμού βρισκόταν στα σύνορα της Μακεδονίας, και από εκεί μετέβησαν τελικά στον Παρνασσό.⁶²

Μαρτυρούνται όμως και θεάματα που παρουσίαζαν σύγκρουση Τούρκου και Μακεδόνα βασιλιά –πιθανολογώ λόγω γειτνίασης θρακικών (Θράκη, χώρα των Τούρκων στα ιστορικά συμφραζόμενα) και μακεδονικών εδαφών– καθώς και σύγκρουση Τούρκων και χριστιανών, συγκεκριμένα στη Ρώμη στα τέλη του 15ου αιώνα: ειδικότερα, πρόκειται για θεάματα που παραστάθηκαν στη διάρκεια δείπνου που παρέθεσε ο καρδινάλιος Pietro Riario, ανειψός του πάπα Σίξτου Δ', κατά την περίοδο των απόκρεων του 1473 [=1474]. Σύμφωνα με τη σωζόμενη περιγραφή πρώτα έκανε την εμφάνισή του ένας βασιλιάς (rege), συνοδευόμενος από στρατιώτες (scudieri) και συμβούλους. Ακολούθουσε μουσική, τραγούδι και στο τέλος μορέσκα. Έπειτα, εμφανίστηκε ο απεσταλμένος ενός Τούρκου, μαζί με έναν διερμηνέα, κρατώντας έγγραφο όπου περιλαμβανόταν η διαμαρτυρία του Τούρκου προς τον Σίξτο επειδή ο τελευταίος είχε κρίσει άλλον ως βασιλιά της Μακεδονίας και όχι τον ίδιο, πράγμα που αποτελούσε αιτία πολέμου. Στη συνέχεια πρόβαλλε στη σκηνή μια ομάδα Τούρκων, που είχαν αιχμαλωτιστεί από Χριστιανούς, να μεταστρέφονται στον χριστιανισμό υμνώντας τον πάπα Σίξτο. Ακολούθησαν μορέσκες ως τις πέντε το πρωί, όταν έκλεισε η βραδιά και όλοι πήραν το δρόμο για τα σπίτια τους. Την επόμενη μέρα διεξήχθη η πολεμική αναμέτρηση: από τη μια πλευρά τα άρματα των Τούρκων και από την άλλη τα άρματα του Μακεδόνα βασιλιά και των ακολούθων του. Οι αντίπαλοι μπήκαν στη μάχη με ράβδους και λόγχες· οι

61 Σώζονται συνολικά 14 εκδόσεις του κειμένου αυτού – πέντε από αυτές χρονολογούνται ως τις δύο πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα: 1529, 1553, 1600, 1603, 1620· βλ. την κριτική έκδοση του κειμένου από τον David Holton (για την έντυπη παράδοσή του, στην προτασόμενη Εισαγωγή): *Διήγησις του Αλεξάνδρου. The tale of Alexander – the rhymed version*. Critical Edition with an Introduction and commentary by David Holton (α' έκδ. 1974), β' έκδοση, διορθωμένη, Αθήνα: MIET, 2002. – Έχει ήδη διατυπωθεί η άποψη ότι η έμμετρη αυτή μυθιστορία ενέπνευσε τον Κορνάρο να πλάσει τη μορφή του Μακεδόνα Νικοστράτη στη γκιόστρα του *Ερωτόκριτου*· βλ. David Holton, «Erotókritos and Greek tradition», στο *The Greek novel AD 1-1985*, επιμ. Roderick Beaton, Λονδίνο 1988, σ. 150-152. – Αναφορά στον Μέγα Αλέξανδρο γίνεται και στην ποιμενική εκλογή του Donato Porfido Bruno *Il giuditio di Paris*, In Napoli, Appresso Gio. Battista Sottile, 1602, σ. 128.

62 *L'Orsilia boscareccia sdrucchiola, Del Signor Dottore, & Cavaliere, Il Sig. Bernardino Percivallo. Esposta nell'Heroiche, & sontuosissime Nozze del Sereniss. & invitto Don Ferdinando Medici Gran Duca III di Toscana. All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Principe di vero effetto, & di nome, il Signore Don Cesare D'Este*, In Bologna, Nella Stamperia di Giovanni Rossi, 1589, σ. 116: «si salvarono con una nave nella Grecia ne'confini della Macedonia, & fingono con quella essersi transferiti nel monte Parnaso».

Τούρκοι ηττήθηκαν από τον Μακεδόνα στρατηγό και μεταφέρθηκαν αιχμάλωτοι στη Ρώμη.⁶³

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Από τις διαθέσιμες πηγές μας λοιπόν δεν μπορούμε να καταλήξουμε σε ασφαλές συμπέρασμα σχετικά με τυχόν πρότυπο για τη σύνθεση του ιντερμεδίου. Δεν είναι όμως χωρίς σημασία η επισήμανση της αρχικής τουλάχιστον πηγής έμπνευσης του ποιητή, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι δεν μας επιτρέπει να διατυπώσουμε οριστικά συμπεράσματα σχετικά με τον χρόνο συγγραφής του ιντερμεδίου καθώς και βάσιμη υπόθεση για τον δημιουργό του. Βέβαια, όπως θα αναφερθεί και στο επόμενο κεφάλαιο για τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου*, τα θέματα του Τρωικού κύκλου ήταν πολύ δημοφιλή στην Ευρώπη ήδη από τους μεσαιωνικούς χρόνους και πάμπολλα ήταν τα κείμενα από όπου οι συγγραφείς θα μπορούσαν να αντλήσουν υλικό, κείμενα που θα ήταν γνωστά και προσβάσιμα και στον Κρητικό δημιουργό. Αν ωστόσο δεν κατέστη δυνατόν, με βάση τουλάχιστον τα στοιχεία που συλλέχθηκαν κατά την έρευνά μου, να εντοπίσω ακριβές πρότυπο για το υπό εξέταση ιντερμέδιο, και κατ' επέκταση να οριστεί ακριβέστερα η χρονολογία σύνθεσής του, εντούτοις είναι δυνατόν να διατυπωθούν ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με τις αναλογίες που παρουσιάζουν τα δύο ιντερμέδια του *Στάθη*, αφενός μεταξύ τους και αφετέρου με το κείμενο της κωμωδίας – παρατηρήσεις που θα μας επιτρέψουν να εικάσουμε τον χρόνο συγγραφής του ιντερμεδίου. Παρότι όλοι οι προηγούμενοι μελετητές έχουν υποστηρίξει πως τα δύο ιντερμέδια δεν έχουν καμία σχέση μεταξύ τους αλλά ούτε και με το θέμα της κωμωδίας, και επομένως ότι επιλέχθηκαν τυχαία για να εμπλουτίσουν κάποια θεατρική παράσταση, κατά τη γνώμη μου τα δύο ιντερμέδια φαινομενικά μόνο είναι άσχετα μεταξύ τους, αφού το θέμα τους μαρτυρεί ουσιαστικές αναλογίες. Και τα δύο ιντερμέδια πραγματεύονται την απαγωγή μιας γυναίκας – ακούσια στο πρώτο και εκούσια στο δεύτερο –, ενέργεια που προκαλεί τη σύγκρουση δύο κόσμων: της Ευρώπης, ειδικότερα της Ελλάδας, εναντίον της Ασίας – των χριστιανών Ελλήνων εναντίον των μουσουλμάνων Τούρκων στο «Ιντερμέδιο της μορέσκας», των Ελλήνων εναντίον των Τρώων, προγόνων των Τούρκων, στο «Ιντερμέδιο του Πριάμου». Αξίζει να παρατηρήσουμε, όσον αφορά το «Ιντερμέδιο του Πριάμου», ότι στο απόσπασμα από τη διασκευή του Paulilli που παρέθεσα παραπάνω, η Ελένη προσπαθεί να δικαιολογήσει την απόφασή της να μείνει στην Τροία και κοντά στον βασιλικό οίκο του Πριάμου μνημονεύοντας όλη τη γενεαλογία της –όπως και στον Δίκητη, Βιβλίο Α' κεφ. 9– αλλά και κάνοντας λόγο για ανάλογα περιστατικά μυθολογικών απαγωγών που είναι γνωστά (η τελευταία αυτή προσθήκη στον λόγο της Ελένης αποτελεί επινόηση του Ναπολιτάνου συγγραφέα). Για το «Ιντερμέδιο της μορέσκας», όπως αναφέρθηκε κατά την ανάλυσή του, απώτερο πρότυπο έμπνευσης είναι οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, όπου περιλαμβάνεται και αναφορά στην απαγωγή της Ελένης. Μάλιστα, νύξη στο γεγονός της μετάβασης της πρεσβείας στην Τροία για να πάρει

63 Τη σωζόμενη περιγραφή παραθέτει ο A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 67.

πίσω την Ελένη κάνει ο Οδυσσέας σε ομιλία του που περιέχεται στο 13ο βιβλίο του οβιδιανού έπους (στ. 196-204) και αντιστοίχως στη μετάφραση του Anguillara (13.71-73) με τη διαφορά ότι στην εκδοχή αυτή των *Μεταμορφώσεων* (λατινικό και ιταλικό κείμενο) ο Πάρης είναι παρών (και είναι βέβαιο ότι ο Κρητικός ποιητής δεν έλαβε υπόψη του αυτή την αφήγηση). Το μοτίβο της απαγωγής συνδέει θεματικά τα ιντερμέδια αυτά και με την ιστορία της ανατολίτισσας βασιλοπούλας Μήδειας και του Ιάσονα που παραπέμπει στο αντίστοιχο κρητικό ιντερμέδιο της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου*.

Αλλά και με την ίδια την κωμωδία δεν είναι άσχετα τα ιντερμέδια. Στην Α' Πράξη, στ. 219-264, γίνεται η πρώτη αναφορά για το χαμένο παιδί του Κύπριου Στάθη, που το είχαν κάποτε απαγάγει κουρσάροι, και η αναγνώριση γίνεται στην Γ' Πράξη, στ. 269-354. Όπως ήδη ειπώθηκε στην ενότητα για το «Ιντερμέδιο της μορέσκας», λογοτεχνική διάσταση του γεγονότος αυτού της πρόσφατης τότε ιστορίας της ελληνικής ανατολής θα μπορούσε να αποτελεί το ιντερμέδιο της αρπαγής κι αιχμαλωσίας της χριστιανής κόρης από Τούρκους πολιορκητές και κατακτητές της χώρας της, που εκδικούνται, αιώνες μετά, την άλωση της δικής τους χώρας, της Τροίας. Η ταύτιση των Τρώων με τους Τούρκους και των Ελλήνων με τους χριστιανούς κυριαρχούσε στην Ευρώπη αλλά και στην Οθωμανική αυτοκρατορία ήδη από τις αρχές του 15ου αιώνα, και εντονότερα μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, όπως είχε αποτυπωθεί στα έργα των βυζαντινών ιστορικών Κριτόβουλου Ίμβριου⁶⁴ και Λαόνικου Χαλκοκονδύλη.⁶⁵ Κι αν οι ρωμαιοκαθολικοί λαοί της Ευρώπης, οι θεωρούντες

64 Στο τέταρτο βιβλίο της *Ιστορίας* του ο Κριτόβουλος συγκρίνει την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους το 1453 με την άλωσή της από τους Λατίνους το 1204 αλλά επίσης και με την άλωση στο παρελθόν άλλων πόλεων, μεταξύ αυτών και της Τροίας και της Ιερουσαλήμ. Κατά τη διάρκεια της εκστρατείας εναντίον της Λέσβου ο Μωάμεθ Β' πέρασε στην Τροία, όπου, βλέποντας τους τάφους του Αχιλλέα και του Αίαντα, είπε πως εκείνος έμελλε να πάρει εκδίκηση για την καταστροφή της πόλης και τις συμφορές των κατοίκων της:

«(5)και αφικόμενος ες το Ίλιον κατεθέατο τα τε ερείπια τούτου και τα ίχνη της παλαιάς πόλεως Τροίας και το μέγεθος και την θέσιν και την άλλην της χώρας επιτηδειότητα και ως έκειτο γης και θαλάσσης εν επικαίρω, προσέτι δε και των ηρώων τους τάφους ιστόρει, Αχιλλέως τε φημι και Αίαντος και των άλλων, και επήνεσε και εμακάρισε τούτους της τε μνήμης και των έργων και ότι έτυχον επαινέτου Ομήρου του ποιητού· (6) ότε λέγεται και μικρόν συγκινήσας την κεφαλήν ειπείν· “εμέ της πόλεως ταύτης και των αυτής οικητόρων εν τούτοις περιόδοις ετών εκδικητήν εταμιεύετο ο θεός· εχειρωσάμην γαρ τους τούτων εχθρούς και τας πόλεις αυτών επόρθησα και Μυσών λείαν τα τούτων πεποίημαι. Έλληνες γαρ ήσαν και Μακεδόνες και Θετταλοί και Πελοποννήσιοι οι ταύτην πάλαι πορθήσαντες, ων οι απόγονοι τούτοις ες ύστερον περιόδοις ενιαυτών νυν εμοί την δίκην απέτισαν δια τε την τότε ες τους Ασινούς ημάς και πολλάκις γενομένην ες ύστερον ύβριν αυτών”·» (*Κριτοβούλου Εγγραφής Ιστοριών*, Δ' 11,5-6): *Critobuli Imbriotae Historiae*, έκδ. D. R. Reinsch [Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 22], Βερολίνο-Νέα Υόρκη 1983, σ. 170.

65 Σύμφωνα με την αφήγηση του Χαλκοκονδύλη: «Περί μεν τους του Βυζαντίου Έλληνες τοσαύτα εγένετο· δοκεί δε η ξυμφορά αύτη μεγίστη των κατά την οικουμένην γενομένων υπερβαλέσθαι των πάθει, και τη των Ιλίου παραπλησίαν γεγονέναι, δίκην γενέσθαι του Ιλίου υπό των βαρβάρων τοις Έλλησι <πασσιν> απολουμένοις, και ούτω τους Ρωμαίους οίεσθαι ξυμβήναι, την τίσιν αφίχθαι τοις Έλλησι της πάλαι ποτέ γενομένης Ιλίου ξυμφοράς.» (αντιγράφω το απόσπασμα από τον τόμο *La Caduta di Costantinopoli. L'eco nel mondo*, testi a cura di Agostino Pertusi, Parte seconda: Gli echi in Occidente e in Oriente, Μιλάνο: Mondadori, 1990, σ. 226).

εαυτούς απογόνους των Τρώων (ιδιαίτερα οι ηγεμονικοί οίκοι, όπως π.χ. οι Έστε της Φερράρας), εξέλαβαν την άλωση της Κωνσταντινούπολης ως τιμωρία των «αιρετικών» Ελλήνων, σύντομα και υπό το βάρος της συνεχόμενης τουρκικής επέκτασης στην Ευρώπη αποποιήθηκαν την καταγωγή τους και απέρριψαν την άποψη περί συγγένειας των Τούρκων με τον βασιλικό οίκο του Πριάμου, έτσι ώστε να αναλάβουν τη νέα σταυροφορία εναντίον του εξ Ανατολής εισβολέα.⁶⁶ Υπό το πνεύμα αυτό, το «Ιντερμέδιο της μορέσκας» εντάσσεται στο σταυροφορικό κλίμα εναντίον της μουσουλμανικής απειλής που επικρατεί στο περιβάλλον των ευρωπαϊκών μοναρχιών την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης.

Μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι τα ιντερμέδια του Στάθη δεν επιλέχθηκαν τυχαία –ή τουλάχιστον η επιλογή των θεμάτων για τη συγγραφή των ιντερμεδίων δεν ήταν τυχαία– από τον συγγραφέα/διασκευαστή/σκηνοθέτη για να εμπλουτίσουν ενδεχομένως μια παράσταση της κωμωδίας.⁶⁷ Τα κείμενα συνδέονται θεματικά και μεταξύ τους αλλά και με τη δράση της κωμωδίας: υπαινιγμός στην αρχαία σύγκρουση εντοπίζεται στα λόγια του Μπράβου (απευθυνόμενου στον δούλο του τον Πετρούτσο) στην 3η σκηνή της Α' Πράξης της κωμωδίας (στ. 83-90):

*Καταραμένο ριζικό! κι ογιάντα εις τον καιρό μου
δεν είν' του Ξέρξε ο πόλεμος και να τον έχω οχθρό μου!
γιάντα δεν είναι η ταραχή της Τρόγιας γή κι η μάχη
τ' Ανίμπαλε τον θαυμαστού κα να 'μαι εκεί να λάχη!
γιάντα δεν είναι οι παλαιοί πολέμοι οπού 'σα πλήσοι
στον όστρο και προς το βορρά, σ' ανατολή κι εις δύση,
να λάχω μόνιος 'ς μια μερά και τα φουσάτα εις άλλη
να τωσε δίδω σκότιση και ταραχή μεγάλη!*

Όσον αφορά τη νεότερη εποχή, ένα από τα κύρια πρόσωπα της κωμωδίας, ο Κύπριος Στάθης, έχει καταφύγει στην Κρήτη πρόσφυγας μετά την κατάκτηση του γενέθλιου τόπου του από τους Τούρκους το 1571. Αναφορές στη νεότερη εποχή στην τουρκική απειλή και στον κίνδυνο της πειρατείας εντοπίζονται επίσης στα χωρία Α 248, 249-262 και Γ 318 κ.ε., 378.⁶⁸

Συνδέονται όμως τα κείμενα αυτά και με τα άλλα σωζόμενα ιντερμέδια των κρητικών δραμάτων αφού και αυτά τα δύο κείμενα παρουσιάζουν ισχυρότατες ενδείξεις

66 Βλ. G. Ricci, *Ossessione turca*, σ. 108-109.

67 Πβ. την άποψη του Α. Σολομού, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 150 (βλ. Εισαγωγή, σ. 17), ότι η συγκρότηση των ιντερμεδίων σε ομάδες «έγινε σύμφωνα με το κέφι των γραφιάδων», όμοια και η Martini θεωρεί ότι ο ανώνυμος διασκευαστής τα ανέσυρε αδιακρίτως από υφιστάμενο ρεπερτόριο, καθώς και την πολύ παλαιότερη υπόθεση του Σάθα ότι η απλούστερη μορφή των ιντερμεδίων του Στάθη υπαγορεύτηκε από την έως τότε κουραστική εμπειρία από τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*. Βλ. Εισαγωγή, σ. 46 και 44 αντίστοιχα.

68 Σχετικά με την αξιοποίηση των αναφορών αυτών για τη χρονολόγηση συγγραφής της κωμωδίας βλ. έκδοση Martini, σ. 23-31.

ότι αντλούν την υπόθεσή τους από την κοινή δεξαμενή θεμάτων που αξιοποιείται συστηματικά από τα τέλη του 16ου αιώνα και έπειτα, τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* και την ιπποτική ποίηση δηλαδή, τόσο στο ιταλικό όσο και στο κρητικό θέατρο.

Ένα επιπλέον στοιχείο που ενισχύει την υπόθεση ότι τα συγκεκριμένα ιντερμέδια δεν επιλέχτηκαν τυχαία είναι το γεγονός πως σε αυτά, εκτός από τη θεαματική σκηνή της μορέσκας, το βάρος δίνεται στις ομιλίες των προσώπων που αντανakλούν τους χαρακτήρες τους. Η κωμωδία *Στάθης* γράφτηκε αρχικά ως πεντάπρακτο δράμα, αλλά κάποια στιγμή συρρικνώθηκε σε τρεις πράξεις πιθανότατα για τις ανάγκες συγκεκριμένης παράστασης. Παράστασης που θα είχε σχεδιαστεί να έχει μικρή χρονική διάρκεια, και πιθανώς σε θεατρικό χώρο που δεν θα παρείχε τεχνικές δυνατότητες για ανέβασμα απαιτητικών σκηνών. Τα δύο ιντερμέδια, που απαιτούσαν τα διαλείμματα του τρίπρακτου έργου, έπρεπε να είναι σύντομα ώστε να μην κυριαρχούν έναντι της έκτασης της κωμωδίας και επιπρόσθετα να μην απαιτούν περίπλοκο σκηνικό εξοπλισμό.⁶⁹ Τα ιντερμέδια του Πριάμου και της Μορέσκας πληρούσαν αυτά τα κριτήρια και συνάμα είχαν θέματα που έστω και χαλαρά συνδέονταν με την υπόθεση της κωμωδίας. Οι υποθέσεις που εκτυλίσσονται σε αυτά απηχούνται ήδη στον Πρόλογο του Έρωτα και στα αποτελέσματά του που ο ίδιος ο παντοδύναμος μικρός θεός απαριθμεί.

Ο Κρητικός δραματουργός ή ο σκηνοθέτης της παράστασης γνώριζε ίσως την πρακτική αυτή από την ιταλική θεατρική παραγωγή: τα μέλη της Ακαδημίας των Gelosi, παραδείγματος χάριν, έγραφαν τρίπρακτες κωμωδίες, οι οποίες απαιτούσαν κατ' επέκταση μικρότερο από τον συνήθη αριθμό ιντερμεδίων και μπορούσαν να ανεβαστούν σε οποιαδήποτε σκηνή.⁷⁰

69 Ο Βάσας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, σ. 176-178 έγραφε: «αδυνατούμε να αντιληφθούμε ακριβώς το είδος διασκέδασης που αποτελούσε το ιντερμέδιο αυτό», ενώ εύστοχα ο Α. Σολομός, *Το Κρητικό θέατρο*, σ. 165, τόνιζε ότι το ιντερμέδιο αυτό ήταν μάλλον «ένα μικροσκοπικό ψυχολογικό δράμα, παρά ψυχαγωγικό ιντερμέδιο με την ιταλική έννοια».

70 Βλ. Pirrotta, *Li due Orfei*, σ. 270. (Δύο από τους διασημότερους ηθοποιούς των Gelosi ήταν ο Francesco Andreini και η Isabella Canali (†1604) που ο Francesco την παντρεύτηκε το 1578 (η Ισαβέλλα αναφέρεται από τον Ν. Μ. Παναγιωτάκη, «Ιταλικές Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα», *Θέατρο*, 27-28 (1966) 34 [= *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, επιμ. Σ. Κακλαμάνης – Γ. Μαυρομάτης, Αθήνα: Στιγμή, 1998]). Βλ. σχετικά Winifred Smith, *The Commedia dell'Arte*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 1964 και Giacomo Oreglia, *The Commedia dell'Arte*, Λονδίνο: Methuen, 1968.– Αναφέρω επίσης σε σχέση με τα ιντερμέδια του *Στάθης* και το τρίπρακτο μελόδραμα του Giovanni Francesco Busenello *La Didone* που ανεβίστηκε στο Θέατρο San Cassiano της Βενετίας το 1641: στο κείμενο, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1656, μετά το τέλος της πρώτης πράξης υπάρχει η ακόλουθη σημείωση: «Qui passa l'Armata Troiana a vele gonfie, e finisce il Primo Atto», ενώ στο τέλος της δεύτερης πράξης σημειώνεται: «Dopo un Ballo de Mori Affricani, finisce il Secondo Atto» (το «argomento» του μελοδράματος παρατίθεται από τον F. Testi, *La musica italiana nel Seicento*, τ. 1, σ. 284).

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟΥ

Οι υποθέσεις των ιντερμεδίων

Πρώτο ιντερμέδιο: Το μήλο της Έριδος

Οι θεές Ήρα, Αθηνά (Πάλλα) και Αφροδίτη ερίζουν για το χρυσό μήλο που η επιγραφή πάνω του γράφει πως πρέπει να δοθεί στην ωραιότερη. Παρουσιάζονται μπροστά στον Δία και του ζητούν να κρίνει εκείνος σε ποιαν από τις τρεις πρέπει να δοθεί. Η Ήρα θεωρεί δίκαιο να το πάρει εκείνη καθώς, υποστηρίζει, είναι γυναίκα κι αδερφή του πατέρα των θεών και ορίζει το στοίχειό του αέρα χαρίζοντας ζωή στη γη. Η Αθηνά, που διαφωνεί με το κριτήριο της συγγένειας που θέτει η Ήρα, αφού κι αυτή είναι θυγατέρα του Δία, υποστηρίζει ότι δικαιούται το μήλο λόγω της σοφίας και της τιμής της. Η Αφροδίτη, θυγατέρα του Δία κι εκείνη, στηρίζει την υπεροχή της στη δύναμη του έρωτα και της ομορφιάς που κατέχει. Ο Δίας, αν και τους υπενθυμίζει πώς βρέθηκε το μήλο ανάμεσά τους και τους κινδύνους που αυτό εγκυμονεί, και γι' αυτό πρέπει να το πετάξουν στη θάλασσα, δεν καταφέρνει να μεταπείσει τις θεές, που τώρα υποστηρίζονται και από τους άλλους θεούς, η Αθηνά από τον Απόλλωνα και η Αφροδίτη από τον Άρη. Έτσι ο Δίας, επειδή κρίνει ότι ο ίδιος δεν μπορεί να κρίνει αμερόληπτα τις τρεις θεές –πρόσφορο πρόσχημα για να αποφύγει δυσάρεστες συνέπειες–, αποφασίζει να ορίσει κριτή τους τον Πάρη, γιο του Πριάμου, που εξαιτίας κάποιου χρησμού ανατράφηκε σε βοσκός στη Φρυγική Ίδη και θεωρείται δίκαιος κριτής. Στέλνει τον Ερμή να ειδοποιήσει τον Πάρη.

Δεύτερο ιντερμέδιο: Η Κρίση του Πάρη

Ο Πάρης βρίσκεται στην Ίδη, βουνό κοντά στην Τροία, και καθώς περιμένει κάτω από μια σκιά την αγαπημένη του Νένω (Οινώνη), βλέπει να τον πλησιάζει ο Ερμής. Ο μαντατοφόρος των θεών τού ανακοινώνει την απόφαση του Δία και του παραδίδει το χρυσό μήλο. Ο Πάρης διστάζει, αλλά οι θεές (που έχουν εντωμεταξύ έλθει με τον Ερμή) τον πείθουν να υπακούσει στην εντολή του μεγάλου θεού, του οποίου τελικά ζητά ο Πάρης τη συνδρομή στη δύσκολη κρίση που του ζητούν να κάμει. Καλεί έπειτα τις θεές να

εκθέσουν τα επιχειρήματά τους. Η Ήρα, που συστήνεται ως βασίλισσα των θεών, που κατέχει δύναμη, σοφία, γνώση και τιμή, του υπόσχεται εξουσία και πλούτη. Η Αθηνά, η θεά της σοφίας και των όπλων, του υπόσχεται σοφία και ανδρεία. Η θεά της ομορφιάς και του έρωτα που ορίζει τα πάντα σε γη κι ουρανό, του υπόσχεται ως ανταμοιβή την ομορφότερη κοπέλα του κόσμου. Ο Πάρης, λαμβάνοντας υπόψη την εντολή του Δία να απονεμίσει το μήλο στην ωραιότερη και όχι στη φρονιμότερη ή την πιο δυνατή, δίνει το μήλο στην Αφροδίτη. Εκείνη τον ευχαριστεί και του ανακοινώνει πως θα πρέπει να εγκαταλείψει το δάσος, αφού δεν ταιριάζει σ' ένα βασιλόπουλο να ζει ανάμεσα στους βοσκούς, κι έπειτα να μεταβεί στη Σπάρτη όπου βρίσκεται η Ελένη (Ελένα), η κοπέλα που του υποσχέθηκε η θεά. Η Ήρα και η Αθηνά καθυβρίζουν τον Πάρη και εξαπολύουν κατάρες κι απειλές εναντίον του. Η Αφροδίτη όμως τον καθησυχάζει λέγοντάς του πως τον έχει υπό την προστασία της και έτσι εκείνος δεν έχει τίποτα να φοβηθεί. Γι' αυτό πρέπει τώρα ακολουθώντας την εντολή της να φύγει από τα δάση της Ίδης και να μεταβεί στη Σπάρτη.

Τρίτο ιντερμέδιο: Η άφιξη του Πάρη και της Ελένης στην Τροία και η έναρξη του πολέμου

Ο Πάρης και η Ελένη έχουν φτάσει πια στην Τροία· βρίσκονται ακόμα στο λιμάνι, έξω από τα τείχη της πόλης όπου υπάρχει ναός της Αφροδίτης. Ως πρωτότοκος γιος και διάδοχος του βασιλιά Πριάμου, ο Πάρης καλωσορίζει στο βασίλειό του την Ελένη ως σύζυγο και μελλοντική βασίλισσα. Εκείνη, κυριευμένη μόνο από πόθο για τον σύντροφό της και αδιάφορη για τη βασιλική δύναμη και τα πλούτη, του ζητά να μπου γρήγορα στην πόλη γιατί φοβάται πως, όταν ο Μενέλαος αντιληφθεί την απουσία της κατά την επιστροφή του από την Κρήτη, θα στραφεί αμέσως εναντίον τους. Ο Πάρης την καθησυχάζει λέγοντας πως βρίσκονται υπό τη σκέπη της θεάς Αφροδίτης και την παροτρύνει να πλησιάσουν στον ναό και γονατιστοί να ευχαριστήσουν τη θεά και να προσευχηθούν στην εικόνα της. Πράγματι, πρώτος ο Πάρης ζητά από την Αφροδίτη να συνεχίσει να τους προστατεύει κι έπειτα η Ελένη την παρακαλεί να συγχωρήσει το σφάλμα της, που άλλωστε η ίδια η θεά το επέτρεψε, και να τους απαλλάξει από τα όποια εμπόδια. Η Αφροδίτη ανταποκρίνεται: η εικόνα της πάνω στην τράπεζα του ναού τρέμει και εν μέσω βροντών και αστραπών ανοίγει ο “ουρανός” (ενν. της σκηνής) και προβάλλει η ίδια η θεά, η οποία τους βεβαιώνει ότι δεν πρόκειται να τους εγκαταλείψει, ούτε και τώρα που, όπως τους ειδοποιεί, ο Μενέλαος (Μενελάος) κατευθύνεται ήδη με πολυάριθμο στρατό εναντίον τους. Τους προειδοποιεί να είναι προσεκτικοί γιατί η Ήρα και η Αθηνά ζητούν εκδίκηση και τους συμβουλεύει να μπου στην πόλη, ενώ εκείνη θα παρακαλέσει τον Δία να είναι ευνοϊκός απέναντί τους. Κλείνουν οι ουρανοί και μαζί εξαφανίζεται η θεά με τον ίδιο εντυπωσιακό τρόπο που είχε κάνει την εμφάνισή της· ύστερα ανοίγει η πύλη της πόλης όπου καταφεύγει το ζευγάρι. Εμφανίζονται τότε ο Μενέλαος με τον Οδυσσέα (Ουλίσεσ) και δύο ακόμη στρατιώτες, όλοι οπλισμένοι. Ο Μενέλαος

δίνει εντολή στους στρατιώτες να καλέσουν κάποιον από τους Τρώες για να διαπραγματευτεί μαζί τους. Στο άκουσμα της σάλπιγγας του στρατιώτη, ανοίγει η πύλη και βγαίνει ένας Τρωαδίτης κήρυκας. Ο Μενέλαος απαιτεί την επιστροφή της Ελένης και την τιμωρία του Πάρη· αν ο βασιλιάς δεν ανταποκριθεί στο αίτημά του, απειλεί με πόλεμο. Φεύγει ο κήρυκας για να μεταφέρει στον βασιλιά του το αίτημα του Μενελάου. Στην επιθυμία του τελευταίου να ξεπλύνουν τη ντροπή που τους προκάλεσε ο Πάρης, έρχεται η διαβεβαίωση των στρατιωτών του ότι είναι έτοιμοι να πάρουν εκδίκηση. Παρουσιάζεται ο Έκτορας με τρεις οπλισμένους στρατιώτες και ανακοινώνει πρώτα την άρνηση του Πριάμου να παραδώσει την Ελένη κι έπειτα το αίτημά του να του επιστρέψουν την αδερφή του την Ησιόνη (Εζιόνη)· διαφορετικά απειλεί κι εκείνος με πόλεμο. Ακολουθεί συμπλοκή (σε μορφή μορέσκας) ανάμεσα σε Έλληνες και Τρώες, στο μεταξύ όμως αρχίζει να νυχτώνει και τότε επεμβαίνουν δύο κήρυκες, ένας Τρωαδίτης κι ένας Έλληνας, και τους χωρίζουν, επιβάλλοντας ανακωχή μέχρι το ξημέρωμα.

Τέταρτο ιντερμέδιο: Η άλωση της Τροίας

Κάτω από τα τείχη της Τροίας ο Αγαμέμνωνας (Αγαμεμνόνες) και ο Πρίαμος αρχίζουν τις διαπραγματεύσεις· όμως και οι δύο είναι σταθεροί στις απαιτήσεις τους: ούτε ο Αγαμέμνωνας δέχεται να επιστρέψει την Ησιόνη ούτε και ο Πρίαμος την Ελένη. Έτσι ο Αγαμέμνωνας προτείνει να κριθεί ο πόλεμος σε μονομαχία ανάμεσα σε τέσσερις Έλληνες και άλλους τόσους Τρώες και, αν νικήσουν οι Τρώες, εκείνος υπόσχεται πως θα φύγει πάραυτα με τον στρατό του από την Τροία· αν όμως νικήσουν οι Έλληνες, ο Πρίαμος θα πρέπει να του παραδώσει την Ελένη, αποκαθιστώντας έτσι την τάξη και τη σχέση ανάμεσα στους δυο λαούς. Ο Πρίαμος συμφωνεί και μπαίνει πάλι στη χώρα του ώστε να επιλέξει τέσσερις ικανούς στρατιώτες του για την επικείμενη μάχη. Ο Αγαμέμνωνας εμψυχώνει τους στρατιώτες του και ο Αχιλλέας λέει πως και τούτη τη φορά θα φανούν αντάξιοι της εμπιστοσύνης του βασιλιά τους. Αρχίζει η μάχη ανάμεσα στους Τρώες, με επικεφαλής τον Έκτορα, και τους Έλληνες με επικεφαλής τον Αχιλλέα· η μάχη είναι μάλλον αμφίροπη και τούτη τη φορά, και παρεμβαίνουν οι κήρυκες με εντολή των βασιλέων τους και τους χωρίζουν. Βγαίνει ο Πρίαμος μέσα από τα τείχη της πόλης και πλησιάζει ο Αγαμέμνωνας, που οι στρατιώτες του εμφανίζονται φέροντας τον δούρειο ίππο. Ανακοινώνει στον Πρίαμο την απόφασή του μετά από αιματηρή εννιάχρονη πολιορκία να φύγουν οι Έλληνες από την Τροία· επειδή όμως η φοβερή τρικυμία εμποδίζει την αναχώρησή τους, παρακαλεί τον Πρίαμο να τους αφήσει να προσφέρουν στον ναό της Παλλάδας ως δώρο τον ξύλινο ίππο, για να γαληνέψει η θεά τη θάλασσα. Στη δήλωση του βασιλιά της Τροίας προς τον Πάρη και τους στρατηγούς του ότι θα δεχτεί την πρόταση του Αγαμέμνονα, ο Λαοκόων (Λαοκοόντες) εκφράζει την υποψία του για το δήθεν δώρο των εχθρών τους· φοβάται ότι πρόκειται για απάτη των Ελλήνων· καθώς ρίχνει ένα ακόντιο στη μια πλευρά του αλόγου, ο Πρίαμος το εκλαμβάνει ως ασέβεια προς τη θεά και τον επιπλήττει. Πηγαίνει έπειτα στον ναό για να ετοι-

μάσει τη θέση όπου θα τοποθετηθεί ο ίππος· το κατασκεύασμα όμως αυτό είναι τόσο μεγάλο που, για να περάσει την πύλη, οι Τρώες αναγκάζονται –παρά τις επιφυλάξεις τους απέναντι στην εντολή του Πριάμου– να την γκρεμίσουν. Τότε ο Σίνων (Σινόνες) προβάλλει πάνω από τα τείχη και με φωτιά και καπνό ειδοποιεί τον Αγαμέμνονα και τους στρατιώτες του ότι οι Έλληνες που ήταν κρυμμένοι στον ίππο, έχουν βγει· ο Αγαμέμνονας και οι στρατιώτες μπαίνουν στην πόλη από την γκρεμισμένη πύλη. Η καταστροφή έχει ήδη αρχίσει· από τη φλεγόμενη Τροία ακούγονται οι θρήνοι των γυναικόπαιδων. Βγαίνει ο Αινείας (Αινέας) με τον πατέρα του τον Αγχίση (Ανκίζες), τη γυναίκα του και τα δυο του παιδιά, μεταφέροντας τα ειδώλια των εφέστιων θεών τους. Ο ηλικιωμένος και ανήμπορος Αγχίσης παρακαλεί τον γιο του να τον αφήσει να πεθάνει στην πατρίδα του που τη μοίρα της θρηνεί, ο Αινείας όμως τον παίρνει στους ώμους του και όλοι μαζί παίρνουν τον δρόμο της προσφυγιάς.

Πηγές

Όπως αναφέρθηκε στην Εισαγωγή, ως πηγές μερών των ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου* έχουν μέχρι σήμερα επισημανθεί το δεύτερο άσμα από το αφηγηματικό ποίημα *Adone* του Giambattista Marino –το πιο φημισμένο ποίημα του 17ου αιώνα– και το δεύτερο βιβλίο της *Αινειάδας* του Βιργιλίου. Παράλληλα έχουν διαπιστωθεί ομοιότητες ανάμεσα στα εν λόγω ιντερμέδια και σε προγενέστερα κείμενα του Κρητικού Θεάτρου. Στο πλαίσιο της έρευνάς μου για τον εντοπισμό τυχόν ακριβούς προτύπου για τα εμβόλιμα της κωμωδίας του Φόσκολου μελέτησα κείμενα της αρχαίας, της βυζαντινής, λατινικής και κυρίως ιταλικής γραμματείας, δίνοντας βαρύτητα στα θεατρικά κείμενα που χρονολογούνται από τον 16ο ως και τα μέσα του 17ου αιώνα· από την έρευνα αυτή προέκυψαν χρήσιμα, πιστεύω, στοιχεία όσον αφορά τις πηγές έμπνευσης του Βενετοκρητικού ποιητή.

Συγκριτική εξέταση των ιντερμεδίων του Φορτουνάτου με τις πηγές τους

ΓΕΝΙΚΑ

Η ιστορία του Τρωικού πολέμου και ιδίως το επεισόδιο της Κρίσης του Πάρη υπήρξε πολύ διαδεδομένο θέμα στη λογοτεχνία της Ιταλίας και της λοιπής Ευρώπης από τον Μεσαίωνα και έπειτα. Τα κείμενα που ήδη από τους μεσαιωνικούς χρόνους αποτέλεσαν κύρια πηγή τόσο για τους Δυτικούς όσο και τους Βυζαντινούς συγγραφείς ήταν δύο αφηγήσεις που περιείχαν όλα σχεδόν τα επεισόδια του πολέμου από τις παραμονές του ως το τέλος του: η *Εφημερίδα του Τρωικού πολέμου* του Δίκτη του Κρητικού και η *Ιστορία για την άλωση της Τροίας* του Δάρητα του Φρύγα.¹ Σε αντίθεση με την περιορισμένη

1 Βλ. Egidio Gorra, *Testi inediti di storia trojana, preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*, Torino: E. Loescher, 1887, σ. 6 κ.ε. Αναλυτικότερα βλ. και την Εισαγωγή στην ελληνική έκδοση των κειμένων του Δίκτη και του Δάρητα από τον Γ. Γιατρομανωλάκη: *Δίκτης ο Κρητικός*,

διάδοση που είχαν άλλοι αρχαίοι Έλληνες και Λατίνοι συγγραφείς, π.χ. ο Όμηρος,² ο Ευριπίδης³ και ο Οβίδιος,⁴ σε έργα των οποίων περιλαμβάνεται εξιστόρηση επεισοδίων του τρωικού πολέμου, τα κείμενα του Δίκτη και του Δάρητα, που ήταν γνωστά μόνο από λατινική μετάφραση, γρήγορα γνώρισαν μεγάλη διάδοση, ιδίως κατά τον Μεσαίωνα, αξιοποιήθηκαν από τους Βυζαντινούς ιστορικούς⁵ –που έγραψαν βασιζόμενοι στον Δίκτη, όπως αναφέρεται από τους ίδιους διάσπαρτα στο έργο τους– και ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα είχαν μεταφραστεί στα ιταλικά και κυκλοφορούσαν σε έντυπες εκδόσεις.⁶ Στα δύο αυτά κείμενα, κυρίως στην *Ιστορία του Δάρητα* και εν μέρει στην

Εφημερίδα του Τρωικού πολέμου (Όπως τη μετέφρασε ο Λεύκιος Σεπτίμιος από τα ελληνικά στα λατινικά). Δάρης ο Φρύγας, *Ιστορία για την άλωση της Τροίας*, Εισαγωγή και μετάφραση από τα λατινικά: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Άγρα, 1996. Σε αυτήν την έκδοση των κειμένων του Δίκτη και του Δάρητα βασίστηκα για την παρούσα εργασία. Για το επεισόδιο της Κρίσης του Πάρη ως θέμα στη μεσαιωνική δυτική λογοτεχνία βλ. τη μελέτη της Margaret J. Ehrhart, *The Judgement of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

- 2 Μέχρι και τον 16ο αιώνα τα έπη του Ομήρου δεν είχαν μεταφραστεί· μόνο η *Ιλιάδα* (η κρίση του Πάρη αναφέρεται στη ραψωδία Ω 28-30) ήταν γνωστή από τη σύντομη λατινική παραλλαγή με τίτλο *Ilias Latina*. Οι πρώτες μεταφρασμένες εκδόσεις της *Ιλιάδας* (και της *Οδύσσειας*) χρονολογούνται από τον 16ο αιώνα και ύστερα. Βλ. N. F. Haym, *Biblioteca italiana*, τ. 2, σ. 195-198 (εκδόσεις 16ου-18ου αιώνα). Συμφυρμό της *Ιλιάδας* και της *Αινειάδας* ήταν το έργο του Lodovico Dolce με τίτλο *L'Achille, e l'Enea. Poema in ottava rima di LV Canti*, Venezia pel Giolito 1572 in 4. Η παράφραση της *Ιλιάδας* από τον Κωνσταντίνο Ερμονιακό περιλαμβάνει, στη ραψωδία Α 189-337, εξιστόρηση της ιστορίας από τους γάμους της Θέτιδας και του Πηλέα ως την αρπαγή της Ελένης που οδήγησε στο ξέσπασμα του πολέμου. Στην επόμενη ραψωδία (Β 14 κ.ε.) αφηγείται το όνειρο της Εκάβης και τη διάσωση του Πάρη. Έκδοση του κειμένου στο Émile Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, τ. 5, Παρίσι 1890. Ο Ερμονιακός ήδη από την αρχή του ποιήματός του (Α 338 κ.ε.) αμφισβητεί τον Όμηρο, χαρακτηρίζει ψεύδη τα όσα αφηγείται στα έπη, ενώ εκείνος θα εξιστορήσει την αληθινή ιστορία. Σε εκείνον βασίζεται η μετάφραση με τίτλο *Ομήρου Ιλιάς* που εξέδωσε ο Νικόλαος Λουκάνης στη Βενετία το 1526. Η μετάφραση των 24 ραψωδίων συνοδεύεται και από ένα ξεχωριστό κείμενο που υπογράφει ο ίδιος με τίτλο *Άλωσις ήγουν έπαρσις της Τροίας, συντεθείσα παρά Νικολάου του Λουκάνου*. Βλ. Νικολάου Λουκάνη, *Ομήρου Ιλιάς* (Βενετία 1526), Εισαγωγή Francis R. Walton, Αθήνα: Γεννάδειος Βιβλιοθήκη-Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών, 1979 (facsimile edition). (Το πρώτο μέρος του κειμένου έχει εκδοθεί στο É. Legrand, *Collection de monuments grecs*, vol. 5, 1870). Με κανένα από τα κείμενα αυτά δεν έχουν ομοιότητες τα ιντερμέδια του Φορτουνάτου.
- 3 Ο Έλληνας τραγικός ποιητής πραγματεύεται την ιστορία στα έργα του *Τρωάδες*, 920-932, *Ανδρομάχη*, 274-308 και *Ελένη*, 22-30.
- 4 Ο Οβίδιος πραγματεύεται το θέμα στις *Μεταμορφώσεις* –στα βιβλία 11-13 περιέχεται η ενότητα για την Τροία και τον Τρωικό πόλεμο και στα βιβλία 13-14 τα γεγονότα που περιλαμβάνονται είναι η άλωση της Τροίας, οι περιπλανήσεις του Αινεία και η ιστορία ίδρυσης της Ρώμης– και στις «Επιστολές από τον Πόντο»/Epistole ex Ponto, τελευταία ελεγεία στο 4ο βιβλίο.
- 5 Egidio Gorra, *Testi inediti di storia trojana*, σ. 11-16· Γιατρομανωλάκης, Εισαγωγή στην έκδοση των κειμένων του Δίκτη και του Δάρητα, σ. 32-45.
- 6 Οι αφηγήσεις του Δίκτη και του Δάρητα είχαν ήδη εκδοθεί στη λατινική εκδοχή τους στη Βενετία το 1499: *Dictys cretensis De Historia belli troiani. Dares Phrygius Historia de Excidio Troiae*, Franciscus Faragorus magnifico viro Bernardo Rictio messanensi. Per Christophorum Mandellum de Pensis, Venetiis 1499. Βλ. Raimondo Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Μολόνια: Il Mulino, 1995, σ. 132, ο οποίος εκτός από το κείμενο του Guido delle Colonne, αναφέρει επίσης το ποίημα *Libro del Troiano* που πρωτοεκδόθηκε το 1483 και γνώρισε πολλές επανεκδόσεις· ό.π., σ. 132 σημ. 21. Η πρώτη ανώνυμη ιταλική μετάφραση του Δίκτη και του Δάρητα

Εφημερίδα του Δίκτη βασίστηκε και το *Roman de Troie* του Benoît de Sainte-Maure (περ. 1170), έργο που αποτέλεσε σημαντικότερη πηγή για τη διάδοση του τρωικού θρύλου στην Ευρώπη και το οποίο μεταφράστηκε από μεταγενέστερους ποιητές στην Ευρώπη, με πρώτο τον Guido delle Colonne στο έργο του με τίτλο *Historia Destructionis Troiae* (η συγγραφή του ολοκληρώθηκε το 1287).⁷ Όπως είναι γνωστό, μετάφραση του *Roman de Troie* στα ελληνικά είναι το ποίημα *Ο πόλεμος της Τρωάδος*.⁸

Για τα μετά την άλωση της Τροίας γεγονότα μεγάλη επίδραση είχε η *Αινειάδα* του Βιργιλίου. Λόγω της ευρείας διάδοσης του έπους σε όλη την Ευρώπη σχεδόν όλοι οι λαοί της ηπείρου άρχισαν να ανάγουν την καταγωγή τους σε κάποιον Τρωαδίτη ήρωα που κατέφυγε εκεί μετά την άλωση. Οι Τρώες αναφέρονταν από τους Ιταλούς ως πρότυπα ιπποτικής αρετής και ανδρείας. (Ήδη στο *Roman de Troie*, τον 12ο αιώνα, οι πρωταγωνιστές του πολέμου παρουσιάζονται ως ιππότες⁹ [π.χ. στ. 20114: *chevalier*· επίσης ενδιαφέρον ο όρος *Turqueis* στον στ. 21927], όπως και στον *Πόλεμο της Τρωάδος*, π.χ. στ. 3241: *καβαλλάριους*). Σε πάμπολλα μεσαιωνικά χρονικά γίνεται αναφορά στην άλωση της Τροίας και στη μετάβαση του Αινεία στην Ιταλία.¹⁰ Αλλά και σε πολλά ποιήματα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης¹¹ που πραγματεύονται πολεμικές συγκρούσεις γίνεται αναφορά στον Τρωικό πόλεμο.¹² Ήδη από τον Μεσαίωνα χρονολογείται ο ανταγωνισμός ανάμεσα στη Ρώμη, που οι κάτοικοί της θεωρούσαν εαυτούς απογόνους του Αινεία, και την Κωνσταντινούπολη των αντιπαθών Ελλήνων. Η εκδίκηση εναντίον

εκδόθηκε στη Βενετία (pel Vaugris al segno d'Erasmo, in 8o) το 1543 (στην τιμή των 2 λιρών). Στο πλαίσιο της προσπάθειας του Tommaso Porcacchi και του τυπογράφου Gabriele Giolito για τη συγκρότηση εκδοτικής σειράς αρχαίων Ελλήνων και Λατίνων ιστορικών, τα έργα αυτά μεταφράστηκαν από τον Porcacchi και εκδόθηκαν από το τυπογραφείο του G. Giolito στη Βενετία το 1570: *Ditte Candiotto, e Darete Frigio della Guerra Trojana tradotti per Tommaso Porcacchi*, Venezia pel Giolito 1570 in 4o («ediz. rarissima», στην τιμή των 30 λιρών) (ανατύπωση, Βερόνα, Ramanzini, 1734, in 4o). Βλ. N. F. Haym, *Biblioteca italiana*, τ. 1, σ. 3. Η αφήγηση του Δάρητα αξιοποιήθηκε για το θέατρο από πολύ νωρίς. Σε αυτήν ήταν βασισμένη η τραγωδία του Antonio Loschi (1365-1441) *Achilles*, που η συγγραφή της τοποθετείται γύρω στο 1390 και εκδόθηκε στη Βενετία το 1636: βλ. M. T. Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, σ. 11. (Στην τραγωδία αυτή, ο Χορός των Τρωάδων σχολιάζει την αστάθεια της μοίρας, Herrick, ό.π., σ. 14).

- 7 Βλ. Guido delle Colonne, *Historia Destructionis Troiae*, translated with an Introduction and notes by Mary Elizabeth Meek, Bloomington-London: Indiana University Press, 1974, σ. xi κ.ε.
- 8 *Ο Πόλεμος της Τρωάδος (The War of Troy)*, Κριτική έκδοση με εισαγωγή και πίνακες Μ. Παπαθωμόπουλου – E. M. Jeffreys, *Editio Princeps*, Αθήνα: MIET, 1996. Στο κείμενο αυτό έχει παραλειφθεί το επεισόδιο της Κρίσης του Πάρη που περιέχεται στο πρότυπό του.
- 9 Βλ. και ένα αποκριάτικο διαλογικό τραγούδι που αποδίδεται στον κύκλο του Lorenzo il Magnifico και των μιμητών του, αδόμενο κατά το φλωρεντινό καρναβάλι, με τίτλο «Canto de' Turchi e de' Cavalieri», στο Ferrari, *Biblioteca di letteratura popolare*, τ. 1, σ. 46 (την παραπομπή οφείλω στο G. Giannini, *Sulle origini del dramma musicale*, σ. 27).
- 10 Βλ. E. Gorra, *Testi inediti di storia trojana*, σ. 70-100.
- 11 Για παράδειγμα στον *Orlando furioso* του Ariosto, 35.70-71 (οι Bradamente-Ruggiero απόγονοι των Τρώων), 41.63· βλ. Gorra, ό.π., σ. 84, 90.
- 12 Βλ. Gorra, ό.π., σ. 62-63. Για έμμετρες και πεζές αφηγήσεις του Τρωικού πολέμου κατά τον Μεσαίωνα βλ. στου ίδιου, σ. 101-151 και 263-364, 152-264 αντίστοιχα.

των Ελλήνων ήταν θέμα διαδεδομένο στη διάρκεια του Μεσαίωνα και εντοπίζεται στο *Roman de Troie*. Η άλωση της Πόλης από τους Τούρκους, λαού με τρωική καταγωγή επίσης, θεωρήθηκε από τους λαούς της Ευρώπης ως εκδίκηση για την καταστροφή της Τροίας. Μια μεσαιωνική πεζή αφήγηση του Τρωικού πολέμου με τίτλο *La vendetta dei discendenti (ή descendenti) di Ettore* που βασίζεται στον Benoît και τον Guido εξιστορεί την εκδίκηση των απογόνων του Έκτορα με τη βοήθεια άλλων βασιλέων και περιπλανώμενων ιπποτών εναντίον των Ελλήνων. Ρωμαίοι και Τρώες συγκεντρώθηκαν στη γαλλική πόλη Gannes (πιθανότατα η πόλη Καν) για να πάρουν εκδίκηση από τους Έλληνες, να επιστραφεί η αυτοκρατορία από τα χέρια των Ελλήνων στα χέρια των Ρωμαίων, και να αποτρέψουν μια τρίτη καταστροφή της Τροίας (μετά την πρώτη καταστροφή του κάστρου της από τον Ηρακλή, επί βασιλείας του Λαομέδοντα, που είχε σαν αποτέλεσμα και την αιχμαλωσία της Ησιόνης [βλ. *Ιλιάδα*, Ε 640-642 και Οβιδίου *Μεταμορφώσεις* 11.211-217] και τη δεύτερη, τον γνωστό Τρωικό πόλεμο).¹³

Από τις αρχές του 16ου αιώνα, το θέμα του Τρωικού πολέμου εμφανίζεται στο θέατρο και στις εορταστικές εκδηλώσεις της Ιταλίας, κυρίως στη Βενετία, αλλά και στη Νάπολη και τη Σικελία, πόλεις που ιδρύθηκαν από Τρώες, η Βενετία από τον Αντήνορα, η Νάπολη από τον Αινεία και η Σικελία από τον Σικανό.¹⁴ Αποτελούσε επίσης προσφιές θέμα των λαϊκών θεατρικών παραστάσεων της τοσκανικής υπαίθρου, όπου παρατηρείται ιδιαίτερη προτίμηση στα ηρωικά και τα ιπποτικά θέματα.¹⁵

Η πρώτη μαρτυρία χρήσης του μύθου στο θέατρο παραδίδεται από τον Βενετό ιστορικό και χρονικογράφο Marino Sanuto/Sanudo στο έργο του *Diarii*: στα τέλη Ιουλίου του 1502, πραγματοποιήθηκε μια momaria με θέμα επεισόδια από τον Τρωικό πόλεμο από την Compagnia della Calza των Elettii ανάμεσα σε άλλες τιμητικές εκδηλώσεις που έγιναν στη Βενετία, στην αίθουσα του Μεγάλου Συμβουλίου του Δουκικού ανακτόρου, επ' ευκαιρία της επίσκεψης της Anna di Foix di Candale.¹⁶

13 Βλ. E. Gorra, ό.π., σ. 248-264, ιδίως 259-260. Το κείμενο σώζεται σε ένα μοναδικό, ανέκδοτο έως τώρα, χειρόγραφο χρονολογούμενο στα τέλη του 15ου αιώνα που φυλάσσεται στην Κεντρική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας (Magl. Cl. XXIII, num. 113)· ένα τμήμα του είναι διαθέσιμο πλέον στο διαδίκτυο (<http://wayback.archive-it.org/1077/20080610074757/http://www.wellesley.edu/Italian/riflesso2.html>, πρόσβαση στις 23.06.2009), όπου και αναρτημένη σχετική μελέτη των Richard Trachsler και Sergio Parussa με τίτλο «Un riflesso della tradizione arturiana in Italia: la *Vendetta dei discendenti di Ettore*». Σύμφωνα με τους μελετητές, είναι το μοναδικό κείμενο στο οποίο παρουσιάζονται οι ιππότες της Στρογγυλής Τραπέζης να πολεμούν στην Ανατολή όχι για να κατακτήσουν την Ιερουσαλήμ αλλά για να τιμωρήσουν και να εξοντώσουν τους Έλληνες.

14 Βλ. Gorra, ό.π., σ. 137.– Για την αξιοποίηση του μύθου στην Αγγλία σώζεται αρκετά προγενέστερη μαρτυρία: Το κείμενο *The History of the Destruction of Troy the Great* (1484) πιθανώς είχε διασκευαστεί από τον Jacques Milet· βλ. Julie Stone Peters, *Theatre of the book 1480-1880. Print, Text, and Performance in Europe*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 2000, σ. 134.

15 Βλ. προηγούμενως, σ. 116 σημ. 354, 141-142.

16 Η Anna, εξαδέλφη της Άννας της Βρετάνης, χήρας του Καρόλου Η' [του «βασιλέα των Γραικών», *ΙΕΕ*, Ι' 280] και μετέπειτα συζύγου του Λουδοβίκου ΙΒ', επισκέφθηκε τη Βενετία κατά το ταξίδι της προς την Ουγγαρία, όπου θα παντρευόταν τον βασιλιά της Βοημίας και Ουγγαρίας Ladislao. Η πληροφορία του Sanuto βρίσκεται στον 4ο τόμο των *Diarii*, στήλ. 267-298. Όλες αυτές τις πλη-

Ο Sanuto μνημονεύει, ακόμη, momarie με θέματα παρμένα από τον Τρωικό κύκλο οι οποίες εκτελούνταν στους δρόμους της πόλης και τα επόμενα χρόνια κατά την περίοδο του Καρναβαλιού. Επίσης, τον Φεβρουάριο του 1515, μετά το τέλος της παράστασης της κωμωδίας του Πλάτου *Miles gloriosus*, που ανεβάστηκε στο προαύλιο του Ca' Pesaro στο San Beneto (και περιλάμβανε κωμικά ιντερμέδια που είχε γράψει ο Zuan Polo) αναφέρει πως παρουσιάστηκε στη σκηνή από τους Immortali (da Demonstration de Paris e quelle Dee a chi dètte il pomo a Venere), από τους ίδιους επίσης μία «edificazione de Troia» το 1520, και από τους Valorosi μια «rappo de Helena» τον Ιούλιο του 1524.¹⁷

Από τις αρχές του 16ου αιώνα εντοπίζονται επίσης θεατρικά κείμενα που πραγματεύονται επεισόδια του τρωικού μύθου, είτε αυτοτελώς είτε ως μέρος της πλοκής σχετικού με τον Τρωικό πόλεμο θεατρικού έργου, είτε με τη μορφή ιντερμεδίων. Τα επεισόδια τα σχετικά με τον Τρωικό πόλεμο που δραματοποιούνται είναι κυρίως η Κρίση του Πάρη, η απαγωγή της Ελένης και η άλωση της Τροίας. Με εξαίρεση μία τραγωδία, που αφορά αποκλειστικά τα γεγονότα του Τρωικού πολέμου, όλα τα άλλα κείμενα είναι ποιμενικά δράματα (πβ. και το δεύτερο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου* που διαδραματίζεται σε ποιμενικό, φυσικό, σκηνικό με πρωταγωνιστή το πριγκιπόπουλο βοσκό) ή τραγικωμωδίες.¹⁸ Η πρωιμότερη δραματοποίηση των επεισοδίων αυτών, από όσες τουλάχιστον παραδίδονται σε έντυπη μορφή, ανήκει στον Ναπολιτάνο δικαστή και δραματουργό Anello Paulilli: τα έργα του κατά σειρά είναι α. η τραγικωμωδία *Il giuditio di*

ροφορίες τις αντλώ από το βιβλίο του R. Guarino *Teatro e mutamenti*, σ. 119-146 (κεφ. III: Uno spettacolo su Troia nel 1502).

17 Στα αποκριάτικα άρματα όπου παίζονταν τα θέματα αυτά κυριαρχούσαν παραστάσεις με θέματα παρμένα από τον Όμηρο και τον Οβίδιο. Βλ. Mario Apollonio, *Storia del Teatro Italiano*, τ. 2, σ. 5-6 σημ. 2· R. Guarino, *Teatro e mutamenti*, σ. 126 σημ. 14. Τις μαρτυρούμενες από τον Sanuto momarie αναφέρει πρώτος ο D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 119, 121· για τη momaria του 1515 βλ. επίσης E. Povoledo, «L'intermezzo apparente e la scena mutevole», σ. 403 (παραπέμπει στο *Articoli estratti dai Diarii di Marin Sanudo concernenti notizie storiche di Commedie, Mumarie, Feste e Compagnie della Calza*, σ. 29-30). Οι αναφορές του Sanuto: *Diarii*, τ. 19, στήλ. 443· τ. 28, στήλ. 254· τ. 36, στήλ. 459. Σημειώνονται εδώ και δύο μουσικές παραστάσεις ενός δράματος που πραγματοποιήθηκαν στη Βενετία στις 23 Μαΐου 1596 και στις 25 Ιουνίου 1605 προς τιμήν του δόγη Marino Grimani (1595-1605): το δράμα είχε θέμα την Κρίση του Πάρη, η οποία όμως είχε αίσιο τέλος με τη συμφιλίωση των τριών θεαίνων και την εξύμνηση της ειρήνης: βλ. A. Solerti, «Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte», *Rivista Musicale Italiana*, 9, τχ. 3 [1902], σ. 551-552. Βλ. και παρακάτω, για παρόμοια θέματα των βενετικών μελοδραμάτων.

18 Ενδεικτικό του τρόπου προσαρμογής του θέματος στη σκηνή αναφέρω το *maggio* με τίτλο *l'Incendio di Troja*, που σώζεται αχρονολόγητο, είναι όμως μάλλον μεταγενέστερο του 17ου αιώνα, στο οποίο διαδραματίζονται γεγονότα που δραματοποιούνται στα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου*: η πρεσβεία των Ελλήνων με σκοπό να ζητήσουν να τους επιστραφεί η Ελένη, πολεμικές συγκρούσεις μεταξύ Ελλήνων και Τρώων, η είσοδος του δούρειου ίππου και η προτροπή του Σίνωνα να βγουν οι κρυμμένοι σε αυτό στρατιώτες, η φλεγόμενη πόλη και η έξοδος από εκεί του Αινεία με τον Αγχίση στους ώμους και κρατώντας από το χέρι τον Ασκάνιο. Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 281-283.

Paride (Νάπολη 1566),¹⁹ β. η τραγικωμωδία *Il ratto d'Helena* (Νάπολη 1566)²⁰ και γ. η τραγωδία *L'incendio di Troia* (Νάπολη 1566).²¹ Όπως αναγράφεται στη σελίδα τίτλου και των τριών έργων, ο δραματουργός βασίζεται στα κείμενα των αρχαίων Ελλήνων και Λατίνων συγγραφέων και ειδικότερα –όπως σημειώνει στην αφιέρωσή του αλλά και στον Πρόλογό του (προς τους αναγνώστες/θεατές)– στον Όμηρο, τον Βιργίλιο, τον Οβίδιο, και τον Δίκτη τον Κρητικό. Εκείνος συνταιριάζει τα κείμενα αυτά στη δική του σύνθεση, ενώ αναπτύσσει περαιτέρω τα γεγονότα που οι ως άνω συγγραφείς περιλαμβάνουν μόνο σε μια σύντομη αναφορά, όπως π.χ. συμβαίνει με την Κρίση του Πάρη.

Η αρπαγή της Ελένης και η άλωση της Τροίας αποτέλεσε το θέμα του δεύτερου ιντερμεδίου του δράματος του Bernardino Percivallo *L'Orsilia boscareccia sdrucchiola* (Μπολόνια 1589), που ανεβάστηκε επ' ευκαιρία του γάμου του Φερδινάνδου των Μεδίκων με τη Χριστίνα της Λωρραίνης, στη Φλωρεντία το 1589· ωστόσο, στην έκδοση έχει καταγραφεί μόνο το σενάριο του ιντερμεδίου, χωρίς το κείμενο της παράστασής του.²²

Το θέμα της Κρίσης του Πάρη επιλέγει ο Alessandro Dionisio για την ποιμενική εκλογή του με τίτλο *Amorosi sospiri*, που εκδόθηκε στο Παλέρμο το 1599.²³

Το ίδιο επεισόδιο περιλαμβάνεται και στην ποιμενική εκλογή του Donato Porfido Bruno *Il Giudizio di Paride*, που εκδόθηκε στη Νάπολη το 1602.²⁴

19 *Il giudizio di Paride. Tragicomedia. A' cui siegue l'altra del Ratto d'Helena, con la Tragedia dell'Incendio di Troia. Di Anello Paulilli Nap. Secondo l'antiche favole. Con Privilegio per anni diece*, In Napoli, Appresso Gio. Maria Scotto, 1566.

20 *Il ratto d'Helena. Tragicomedia. Di Anello Paulilli Nap. Secondo l'antiche favole. Con Privilegio per anni diece*, In Napoli, Appresso Gio. Maria Scotto, 1566.

21 *L'incendio di Troia. Tragedia. Di Anello Paulilli Nap. Secondo l'Historie, & Favole antiche. Con Privilegio per anni diece*, In Napoli, Appresso Gio. Maria Scotto, 1566.

22 *L'Orsilia boscareccia sdrucchiola, Del Signor Dottore, & Cavaliere, il Sig. Bernardino Percivallo. Esposta nell'Heroiche, et sontuosissime Nozze del Sereniss. et invitto Don Ferdinando Medici Gran Duca III di Toscana. All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Principe di vero effetto, & di nome, il Signor Don Cesare D'Este*, In Bologna 1589. Ο συγγραφέας δίνει περίληψη της υπόθεσης αφενός για να εξηγήσει στον θεατή το θέμα που πρόκειται να παρακολουθήσει –εάν υποτεθεί ότι το κείμενο περιεχόταν σε πρόγραμμα που διανεμόταν στους θεατές πριν από την παράσταση– και αφετέρου στον αναγνώστη, για να σχηματίσει εικόνα της παράστασης. Και τα τέσσερα ιντερμέδια της παράστασης εκείνης έχουν θέμα παρμένο από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου: α. «Il rapto di Europa col pianto, e stridi delle sorelle in Musica», β. «Il ratto d'Helena, e incendio di Troia», γ. «Il bagno di Diana, e la trasformazione di Atteone in Cervo, con rampogne delle Ninfe in Musica», δ. «Il sacrificio di Deucalione, e Pirra col gittare de' sassi, e il sorgere delle genti, che cantano, e fanno bella Moresca».

23 *Amorosi sospiri: egloga pastorale del C. Alessandro Dionisio Palermitano*, Palermo 1599.

24 *Il Giudizio di Paris. In Egloga Pastorale Tradotto da Donato Porfido Bruno di Venosa, Con la forza in ogni Terzetto de' versi di Petrarca, Ariosto, e Sanazaro, con alcuna sentenza di Dante, e d'altri. Diretto al Cavalier Fra Horatio Giustiniano, dell'Ordine Gierosolimitano. Diviso in Cinque Atti. Opera Curiosa, e ridiculosa*, In Napoli, Appresso Gio. Battista Sottile, 1602. Εκτός από τους συγγραφείς που αναφέρει στον τίτλο του έργου του, ο Bruno δέχτηκε και την επίδραση του Tasso, όπως δείχνει η χρήση των ονομάτων Clorinda και Erminia [Berecinthia ως την Ε' πράξη] για δύο από τις νύμφες, και του Guarini, όπως υποδεικνύει η επιλογή του ονόματος Silvio. Όπως αναφέρει ο συγγραφέας στην αφιερωτική επιστολή του (με τοποχρονολογία Νάπολη 15 Νοεμβρίου 1602), ο Horatio Giustiniano ανήκε στην «Illustriss. famiglia de' Giustiniani Padroni, e Signori dell'Isola di Scio, [...]» [η Χίος, ως γνωστόν, από την ηγεμονία των Giustiniani πέρασε στα χέρια των Τούρκων το 1566] (σ.χ.α.). Σχε-

Η Κρίση του Πάρη υπήρξε το κεντρικό θέμα της ποιμενικής κωμωδίας *Il giudizio di Paride* του ποιητή και μαικήνα των τεχνών στη Φλωρεντία Michelangelo Buonarroti του νεότερου, που παίχτηκε με ιντερμέδια το 1608 στη Φλωρεντία. Στην εκδοχή του ποιητή, εμφανίζεται και η Οινώνη ως η ζηλιάρα απατημένη σύζυγος.²⁵

Με τη μορφή ιντερμεδίων παρουσιάζεται το επεισόδιο της Κρίσης στην τρίπρακτη τραγικωμωδία του Angelita Scaramucci *La Stratonica*, που πρωτοεκδόθηκε στο Βιτέρμπο το 1609.²⁶

Στο τρίπρακτο μελόδραμα του Orazio Persiani *Le nozze di Teti e di Peleo*, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1639, δραματοποιείται επίσης το επεισόδιο του μήλου της Έριδας και της Κρίσης του Πάρη. Το κεντρικό σκηνικό της παράστασης απεικόνιζε τη Ναύπακτο («La scena maestra rappresenta Lepanto. Lido più frequentato della Grecia»).²⁷

τικά με τις πηγές του σημειώνει στο ίδιο κείμενο: «hò certe mie cose pastorali in versi composte, primitie de' miei teneri anni, e quasi tutte di timori avolte per il pelago, che si ritrova al mondo de' virtuosi ingegni, e per le pravità delle lingue malevoli [ο γνωστός κοινός τόπος και στα ελληνικά κείμενα], volendo i suoi vestigi seguire, per non defraudarlo, hò fatto questo Giudizio di Paris con forzati versi ne' terzetti del Petrarca, Ariosto, e Sanazaro con alcuna sentenza di Dante, e Virgilio, e di Filosofi illusi, opera credomi di gran sudore, [...]» (σ.χ.α.)· επίσης, σχετικά με το περιεχόμενο σημειώνεται στον Πρόλογο: «[...] questa opera pastorale intitolata, IL GIUDITIO DI PARIS. Fatica non di giovane di teneri anni, ma forse di Poeti nell'essercitio vecchissimi. Poiche ivi si scorgono beffe pastorali, giochi, e scorni ninfali, favori di Fortuna, rapine di Ninfe, spreggio, e racquisto di bellezze, giudizio d'huomini verso Dei, minaccie da quegli, [...]» (σ.χ.α.).

25 *Il Giudizio di Paride. Favola del S. Michelagnolo Buonarroti. Rappresentata nelle felicissime Nozze del Sereniss. Cosimo Medici Principe di Toscana e della Seren. Principessa Maria Maddalena Arciduchessa di Austria, In Firenze, Nella Stamperia de Sermartelli*, 1608. Η κωμωδία παίχτηκε τον Οκτώβριο του 1608 στο πλαίσιο εορτασμού των γάμων του πρίγκιπα Κόζιμο Β' των Μεδίκων και της Μαρίας Μαγδαληνής της Αυστρίας, ενώ ανεβάστηκε ξανά έναν μήνα αργότερα από αφορμή την επίσκεψη στη Φλωρεντία του Δούκα της Μάντοβας. Περιγραφή της πρώτης παράστασης με ιντερμέδια περιλαμβάνεται στην Έκθεση των αυλικών γαμήλιων εορτασμών που συνέταξε ο Camillo Rinuccini (*Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, In Firenze, Appresso i Giunti, 1608. Βλ. Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari. (Con illustrazioni)*, Φλωρεντία: Arnaldo Forini Editore, 1989 ('1905), σ. 39-57· του ίδιου, *Gli albori del melodramma*, σ. 75 κ.ε., 111· A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, σ. 104-115· Janie Cole, «*La musica ben adattata è l'anima e'l condito di tutta la festa*»: music and poetry in Michelangelo Buonarroti il giovane's *Il giudizio di Paride* (1608)», σ. 168-202. Το έργο αυτό πρωτοπαραστάθηκε στη Φλωρεντία το 1589 στο πλαίσιο των εορτασμών των γάμων του Φερδινάνδου των Μεδίκων και της Χριστίνας της Λωρραίνης· βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τόμ. II, σ. 494-495. – Ποιμενικό δράμα ήταν και το χαρακτηριζόμενο ως «περίφημο, θαυμαστό και τελειότατο» έργο του ηγεμόνα Francesco (Ferrante II) Gonzaga με τίτλο *Enone*, το οποίο παίχτηκε πριν από το 1586 αλλά παρέμεινε ανέκδοτο και δεν σώζεται. Επρόκειτο για ένα ακόμη έργο που παρουσίαζε («d'arme e gli amori») βασιλέων. Βλ. A. Ingegneri, «Della poesia rappresentativa. Discorso», στο *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, σ. 4, 35-36.

26 *La Stratonica. Tragicomedia del Sig.r Angelita Scaramucci. All'Ill.mo et R.mo Sig.r Mons. P. Paolo Crescentio, Auditore della Camera*, In Viterbo, Per Girolamo Discepoli, 1609. Επανεκδόθηκε στη Βενετία το 1626.

27 *Le nozze di Teti e di Peleo. Opera scenica, del Signor Oratio Persiani All' Illustrissimo et Eccellentissimo Sig. Antonio Conte da Rabatta. Libero Barone di Dorimbergo, Signor di Canale, Ereditario Cavallerizo*

Η ιστορία επαναλαμβάνεται και στην τέταρτη πράξη του δράματος του Alessandro Ciccolini *Il dono del pomo d'oro*, που εκδόθηκε στη Ματσεράτα το 1643.²⁸ Είναι από τα ελάχιστα έργα στα οποία εμφανίζεται και η Οινώνη. Το επεισόδιο της Κρίσης αποτελεί την κατάλληλη αφορμή για να εξυμνηθεί η δύναμη του Έρωτα.

Η Κρίση του Πάρη περιλαμβάνεται μόνο ως νύξη, χωρίς να δραματοποιείται, στην *Arcadia* του Jacopo Sannazzaro: σε ζωγραφική παράσταση στον ναό της Pales, θεάς των ποιμένων, εμφανίζεται ο Πάρης να σμιλεύει το όνομα της Οινώνης στον φλοιό μιας φτελιάς αλλά δεν καταφέρνει να ολοκληρώσει το έργο του αφού εντωμεταξύ παρουσιάζονται μπροστά του γυμνές οι τρεις θεές, που περιμένουν την κρίση του.²⁹

Ως προς την Κρίση του Πάρη: Σε όλα σχεδόν τα έργα η ιστορία δίνει την ευκαιρία στους συγγραφείς να συγκρίνουν την ποιμενική με την αυλική ζωή. Το στοιχείο αυτό αποτελεί επίδραση του Βιργιλίου, όπως σημειώνει ο Anello Paulilli στον πρόλογο προς τους αναγνώστες τού *Il giudizio di Paride*: «[...] così anco poiche v'intervieneno tra Imperadori, et Reggi, gli humili pastori: manifattura di Vergilio, l'orme del quale io mi son forzato di seguire» (*A i lettori*, σ.χ.α.).

Σε μία τουλάχιστον παράσταση έχει υποστηριχτεί ότι η επιλογή του θέματος είχε σαφώς αλληγορικούς υπαινιγμούς. Όπως σημειώνει η Janie Cole για το δράμα του Buonarroti, ο τελευταίος δεν επέλεξε τυχαία τον μύθο αυτό· η Κρίση του Πάρη, ο οποίος έπρεπε να διαλέξει ανάμεσα στις τρεις θεές, συσχετιζόταν με την κρίση του Φερδινάνδου Α', πατέρα του Κόζιμο Β', ο οποίος έπρεπε, στο πλαίσιο χειρισμού των θεμάτων της εξωτερικής πολιτικής, να διαλέξει σύζυγο για τον γιο του που να καταγόταν είτε από τη Γαλλία, είτε την Αυτοκρατορία των Αψβούργων είτε την Ισπανία. Στην περίπτωση αυτή βέβαια το έργο εστιάζεται στον Πάρη και τις τρεις θεές ενώ δεν γίνεται λόγος φυσικά για τις γνωστές επιπτώσεις της κρίσης εκείνης.³⁰ Ο ίδιος πάντως ο Buonarroti θεωρούσε ότι το θέμα αυτό άρμοζε να παιχτεί σε κήπο ή σε εξοχική κατοικία, έδινε την

nell' Illustrissimo Contado di Goritia, Cameriero, Consigliere secreto, et Ambasciadore ordinario della Maestà Cesarea, Venetia 1639. Το μελόδραμα αυτό παραστάθηκε στη Βενετία την ίδια χρονική περίοδο που ανεβάστηκε και η *Armida* του Benedetto Ferrari· βλ. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991, σ. 78. – Επίσης σημειώνω ότι ιντερμέδια με θέμα τον γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας είχαν γραφτεί για παράσταση του *Pastor fido* στη Μάντοβα το 1598 (δεν παραδίδονται σε έντυπη μορφή)· βλ. Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Φλωρεντία: Olschki, 1993, σ. 564, και στη σ. 588 τον τίτλο του δράματος του Scipione Angelli *Favola marittima delle nozze di Tetide* που προοριζόταν να λαμπρύνει τον γάμο του Φερδινάνδου Gonzaga και της Αικατερίνης των Μεδίκων το 1617.

28 *Dono del pomo d'oro di Alessandro Ciccolini nobile maceratese. Fatto rappresentare dal medesimo signore della caccia*, In Macerata, appresso Giuliano Carboni, 1643.

29 Iacopo Sannazzaro, *Arcadia*, Βενετία 1571, σ. 33.

30 Βλ. Janie Cole, «*La musica ben adattata è l'anima e'l condito di tutta la festa*»: music and poetry in Michelangelo Buonarroti il giovane's *Il giudizio di Paride* (1608)», σ. 169.

ευκαιρία να υμνηθεί η ομορφιά και ο έρωτας, αλλά συνάμα ήταν και άκρως διασκεδαστικό.³¹

Σχετικά με την επιτυχία που είχαν ενδεχομένως τα έργα με το θέμα της Κρίσης του Πάρη, η μοναδική σχετική μαρτυρία που έχουμε στη διάθεσή μας αφορά και πάλι το *Il giudizio di Paride* του Michelangelo Buonarroti και προέρχεται από περιγραφή της παράστασης: σύμφωνα με τον συντάκτη του κειμένου Alfonso Fontanelli, με τον τίτλο *Ragguaglio*, η επιτυχία της παράστασης οφειλόταν αποκλειστικά στα ιντερμέδια που συνόδευαν την ποιμενική κωμωδία. Το κοινό πολύ λίγη προσοχή έδωσε στην παράσταση του κυρίως έργου, είτε επειδή τα ιντερμέδια ήταν θεαματικότατα («vaghezza») –πράγμα που αντικατοπτρίζει την ολοένα μεγαλύτερη δημοτικότητα του θεαματικού στοιχείου την εποχή αυτή– είτε επειδή το θέμα του κυρίως έργου, ο μύθος της Κρίσης του Πάρη, ήταν πασίγνωστο και δεν προκαλούσε την περιέργεια να το παρακολουθήσει κανείς.³²

Ως προς τον Τρωικό πόλεμο: Σε όλα τα έργα εκείνο που τονίζεται είναι ότι η απόφαση του Πάρη αποτέλεσε την κύρια αιτία του Τρωικού πολέμου, απόφαση όμως που καθορίστηκε από θεϊκή βούληση – το «μυθιστορηματικό» αυτό στοιχείο απαντά ήδη στην *Εφημερίδα* του Δίκτη.³³

Εκείνο όμως που είναι σημαντικό και ενδιαφέρον είναι ότι στα εν λόγω κείμενα ο Τρωικός πόλεμος θεωρείται ως σύγκρουση ανάμεσα στην Ευρώπη και την Ασία με αναπόφευκτη τη σύνδεση με σύγχρονα των συγγραφέων γεγονότα. Η χρήση του τρωικού μύθου εμπεριείχε σαφείς πολιτικούς υπαινιγμούς και αλληγορική σημασία. Μαρτυρείται στα θεάματα των ευρωπαϊκών Αυλών από τα τέλη του 14ου αιώνα, και μάλιστα παρατηρείται σε πολλές παραστάσεις επεισοδίων του τρωικού κύκλου οι ήρωες-πολεμιστές να εμφανίζονται ως ευγενείς ιππότες παραπέμποντας στη γενεαλογία των ευρωπαϊκών μοναρχιών μετά τη διασπορά των Τρώων.³⁴

Ιδιαίτερα στη Βενετία, η ιστορία του Τρωικού πολέμου αναφέρεται σε όλα τα χρονικά του 13ου και του 14ου αιώνα ως η αρχή της ιστορίας της πόλης.³⁵ Στο ίδιο πνεύμα εντάσσεται καταρχήν και η momaria που παίχτηκε το 1502· το επικό θέμα, που παρουσίαζε ηρωικές μορφές, όχι μόνο θα ταίριαζε ασφαλώς στον επίσημο χαρακτήρα της

31 Βλ. Cole, ό.π., σ. 188, 189 (Παράρτημα Ι).

32 Βλ. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 47 («[...] La Comedia era il Giudizio di Paride, onde, o perchè la vaghezza consisteva negli intermedij, o perchè, come favola troppo nota, non generava molta curiosità di sentirla, fu ascoltata con pochissima attenzione.»).

33 Τα κείμενα του Δίκτη και του Δάρητα χαρακτηρίζονται «μυθιστορήματα» από τον Tomas Hägg, *Το αρχαίο μυθιστόρημα*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, μτφρ. παραθεμάτων Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: MIET, 1992, σ. 183-185.

34 Βλ. R. Guarino, *Teatro e mutamenti*, σ. 132 σημ. 21 όπου βιβλιογραφία για τη Γαλλία και την Αγγλία.

35 Βλ. κυρίως, Antonio Carile, «Aspetti della cronachistica veneziana nei secoli XIII e XIV», στο A. Pertusi (επιμ.), *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Φλωρεντία: Olschki, 1970, σ. 90-92. Βλ. και E. Gorra, *Testi inediti di storia trojana*, σ. 84.

περίστασης, αλλά εντασσόταν και στο κατάλληλο ζωγραφικό σκηνικό: στην αίθουσα του Μεγάλου Συμβουλίου από τα τέλη του 15ου αιώνα ο Bellini και ο Carpaccio είχαν αναλάβει τον ζωγραφικό διάκοσμο που απεικόνιζε τα θεμελιώδη γεγονότα της ιστορίας της πόλης της Βενετίας· ο τρωικός μύθος παρέπεμπε σαφώς στον μύθο της ίδρυσης της πόλης.³⁶ Αλλά και στη χώρα στην οποία επρόκειτο να παντρευτεί η τιμώμενη επισκέπτρια της Γαληνοτάτης, την Ουγγαρία, θεωρούνταν πως είχε ιδρύσει πόλη ένας από τους γιους του Πριάμου, ο Πρίαμος ο νεότερος.³⁷

Σημειώτέον ότι το 1502 μαινόταν ο β' βενετοτουρκικός πόλεμος, με τη συμμετοχή και των Ούγγρων, που είχε ξεκινήσει το 1499. Έτσι, ανάμεσα στις εορταστικές εκδηλώσεις εκείνης της χρονιάς, εκτός από τη momaria, περιλαμβανόταν και μια regata με θέματα ιπποτικά, εξωτικά και αντιτουρκικά.³⁸ Την ίδια χρονιά, το 1502, ο Λουδοβίκος ΙΒ', σύζυγος της εξαδέλφης της Άννας (και παππούς του Alfonso II Este) ανταποκρινόμενος στην έκκληση του πάπα Αλέξανδρου ΣΤ' έφθασε στη Μυτιλήνη όπου εξαπέλυσε επίθεση εναντίον των Τούρκων κατακτητών του νησιού.

Επιπλέον, όμως, η Βενετία εμφανιζόταν και ως το προπύργιο του ελληνισμού που είχε επιζήσει μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, το γεγονός που συνετέλεσε ώστε ο τρωικός μύθος να αρχίσει έκτοτε να προβάλλεται ιδιαίτερα.

Ο Anello Paulilli, πάλι, αφιερώνει το έργο του στον Don Perafan de Ribera, δούκα του Αλκαλά και αντιβασιλέα της Νεαπόλεως (1556-1598), ως αντίδωρο στη μεγαλοσύνη και τη γενναιοδωρία του απέναντι στον συγγραφέα («alla grandezza della cortesia del vostro generoso core»). Πράγματι το θέμα θα του παρείχε πολλές δυνατότητες για να ανεβάσει μια μεγαλοπρεπή παράσταση, αντάξια του τιμώμενου προσώπου. Αμέσως παρακάτω όμως διαφαίνεται καθαρότερα ο σκοπός για τον οποίο επέλεξε το συγκεκρι-

36 Βλ. Guarino, *Teatro e mutamenti*, σ. 131. Ο μύθος αυτός ήταν διαδεδομένος και τον επόμενο αιώνα. Μια όπερα που παίχτηκε στη Βενετία το 1641, με τίτλο *La finta pazza*, είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό ακριβώς επειδή περιείχε υπαινιγμό στον μύθο της τρωικής καταγωγής της πόλης (η θεά Αφροδίτη δήλωνε πως η πτώση της Τροίας αποτελούσε προάγγελο της ανάδυσης της Βενετίας). Βλ. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-century Venice. The Creation of a Genre*, σ. 125 κ.ε. Στο κείμενο της όπερας διευκρινίζεται ότι: «Deve il veneto e 'l roman / non d'Achille greco uscir, / ma dal buon sangue trojan»: βλ. Fabrizio Dorsi – Giuseppe Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Μιλάνο: Mondadori, 2000, σ. 27. Να σημειωθεί ότι τα θέματα των μελοδραμάτων που γράφτηκαν και παραστάθηκαν στη Βενετία από το τέλος της τρίτης δεκαετίας του 17ου αιώνα ήταν η προβολή της μυθικής καταγωγής της πόλης, όπως ήταν π.χ. το μελόδραμα *Le nozze di Teti e di Peleo*, για το οποίο γίνεται λόγος στο παρόν κεφάλαιο. Βλ. Rosand, ό.π., σ. 90, 125 κ.ε.

37 Βλ. Gorra, *Testi inediti di storia trojana*, σ. 92.

38 Βλ. Guarino, *Teatro e mutamenti*, σ. 126 και σημ. 13. [Για τη momaria αυτή σώζονται δύο διαφορετικές περιγραφές: η πρώτη προέρχεται από τον Βενετό Angelo Gabriel και η δεύτερη από τον Γάλλο Pierre Choque που την απευθύνει στην Άννα της Βρετάνης. Η καταστροφή της Τροίας παρουσιάζεται από τον Choque ως επακόλουθο της αρπαγής της Ελένης. Ο Βενετός όμως Gabriel υπογραμμίζει ότι η Τροία εκπορθήθηκε «postremo dolo». Πβ. την πρόβλεψη της Αφροδίτης απευθυνόμενης στον Πάρη και την Ελένη στο Ιντερμέδιο Γ 107-112: «Μόνον από τραϊτοριά βλέπετε μη σας κάμου, / γιατί η Ήρα η θεά και η Πάλλα να συντράμου / χτάσσονται εναντία σας, ογια να γδικιωθούν / στην έχθρα και εις την όργιτα απόύ σ' εσέ βαστούσι. / Μόνο για την απόφαση του μήλου απόύ 'χες κάμει / βρίσκονται σε πολύ θυμό και σ' έχθριταν αντάμι.»]

κριμένο θέμα. Κάνει ιδιαίτερη αναφορά στον βασιλιά Φίλιππο της Ισπανίας, τον οποίο εκπροσωπεί ο τιμώμενος αντιβασιλέας, και σημειώνει: «[...] l'istesso nostro Benigniss. Rè, nell'aurea sua Hispania, si sforza annichilare l'ira del gran Tiranno d'Oriente; mentre che tenta fare osservar le Cattoliche leggi di CHRISTO, da i furiosi Britanni: ch'aggiunge ogni giorno novello Mondo, al Mondo [...]»· στο κείμενο, που γράφεται τρία χρόνια μετά τη Σύνοδο του Τριδέντου, γίνεται ρητή αναφορά στους αγώνες του Φίλιππου Β' της Ισπανίας κατά της επέκτασης/παρουσίας της Οθωμανικής αυτοκρατορίας στη Μεσόγειο, που κορυφώθηκαν πέντε χρόνια αργότερα στη νικηφόρα ναυμαχία της Ναυπάκτου, το 1571, και το ότι υπήρξε επίσης πρωτεργάτης της Αντιμεταρρύθμισης. Ωστόσο, ο Ναπολιτάνος την καταγωγή Paulilli δεν μπορεί να μην είχε στον νου του και ένα άλλο μέλος του βασιλικού οίκου του τόπου του που είχε ηγηθεί πολέμου εναντίον των Τούρκων: τον γιο του βασιλέα της Νεαπόλεως Φερδινάνδου Α', τον δούκα της Καλαβρίας Alfonso, που το 1480 είχε απελευθερώσει την πόλη του Otranto από τους Τούρκους εισβολείς. Αλλά και η περίοδος κατά την οποία κυκλοφορούν και τα τρία του έργα με θέμα επεισόδια από τον τρωικό μύθο, έχει σημαδευτεί από πολέμους εναντίον του ίδιου εχθρού: την πολιορκία της Μάλτας με την ήττα του οθωμανικού στόλου (Μάιος-Σεπτέμβριος 1565), και αμέσως μετά, τον αγώνα –υπό την ηγεσία του Alfonso II Este– εναντίον των Τούρκων στην Ουγγαρία.

Αλληγορική πρέπει να θεωρήσουμε και τη χρήση της απεικόνισης της Ναυπάκτου ως κεντρικού σκηνικού για τη δράση του μελοδράματος του Orazio Persiani *Le nozzi di Teti e di Peleo*. Δεν αναφέρεται στο κείμενο εάν το μελόδραμα αυτό ανεβάστηκε πιθανώς με αφορμή εορτασμό επετείου της ναυμαχίας,³⁹ ωστόσο ο συγγραφέας φαίνεται να είχε την πρόθεση να συνδέσει το επεισόδιο που προκάλεσε τον Τρωικό πόλεμο με τον αγώνα της χριστιανικής Ευρώπης εναντίον της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, το οποίο τροφοδότησε τη θεματολογία των βενετικών ψυχαγωγικών θεαμάτων σε εορτασμούς της ένδοξης Γαληνοτάτης.⁴⁰ Άλλωστε σε όλα τα βενετικά μελοδράματα –το δραματικό είδος που χρησιμοποιήθηκε κυρίως για την προβολή της εικόνας της Γαληνοτάτης– από τα τέλη της δεκαετίας του 1630, ιδίως όμως από την έναρξη του Κρητικού πολέμου έως και την τουρκική κατάκτηση της Κρήτης, το βάρος της θεματολογίας μετατίθεται από τη μυθολογία, τις ιπποτικές και ποιμενικές ιστορίες και την προβολή της καταγωγής της Βενετίας⁴¹ και της υπεροχής της έναντι της Ρώμης που κυριαρχούσε έως τότε, στα σύγχρονα γεγονότα και στην προβολή της ως υπερασπιστή της ελευθερίας των χριστιανικών χωρών εναντίον των «βάρβαρων» Τούρκων – και με ρητές αναφορές στην Κρήτη μετά το 1650, κατά κανόνα στους προλόγους και στην κατακλείδα

39 Υπόθεση που στηρίζω στο γεγονός ότι ο Claudio Monteverdi, π.χ., “δάνειζε” έργα του για διάφορες εορτές της Βενετίας, μεταξύ αυτών και για επετείους της εν λόγω ναυμαχίας· βλ. F. Dorsi – G. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, σ. 32.

40 Βλ. P. Fabbri, *Il secolo cantante Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, σ. 112-113.

41 Βλ. για παράδειγμα τα μελοδράματα του B. Ferrari *Andromeda* (Βενετία 1637) και *Armida* (Βενετία 1639).

των λιμπρέτων, ενώ το κύριο δράμα περιλάμβανε νύξεις στα ιστορικά γεγονότα, εκείνο όμως στο οποίο δινόταν ιδιαίτερη βαρύτητα ήταν το θέαμα.⁴²

Τα επεισόδια του τρωικού μύθου ήταν τόσο διαδεδομένα, που ο κάθε συγγραφέας τα ανέπλαθε με τον δικό του τρόπο χωρίς να βασίζεται αναγκαστικά σε κάποιο πρότυπο και να το ακολουθεί πιστά.

Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν αναλυτικά τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου* σε σύγκριση κυρίως με τα κείμενα τα οποία χειρίζονται το υλικό κατά παρόμοιο τρόπο, και θα παρατεθούν τα ποιητικά χωρία που παρουσιάζουν αναλογίες με το ελληνικό κείμενο. Πρώτα θα γίνει λόγος για το πρώτο και το δεύτερο ιντερμέδιο (στο εξής Α και Β) που έχουν θέμα την Κρίση του Πάρη και έπειτα για το τρίτο και το τέταρτο ιντερμέδιο (στο εξής Γ και Δ) που πραγματεύονται τον Τρωικό πόλεμο.

ΤΟ ΜΗΛΟ ΤΗΣ ΕΡΙΔΟΣ ΚΑΙ Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΗ – ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ Α και Β

*Τα ιντερμέδια του Φορτουνάτου και ο Adone του G. B. Marino*⁴³

Όπως έδειξε ο Vincenzo Pecoraro, το επεισόδιο της Κρίσης του Πάρη περιλαμβάνεται στο δεύτερο άσμα του αφηγηματικού ποιήματος του G. B. Marino *L'Adone* (α' έκδ. Παρίσι 1623· την ίδια χρονιά εκδόθηκε και στη Βενετία).⁴⁴ Στο συγκεκριμένο κείμενο ο Άδωνις βρίσκεται στο ανάκτορο του Έρωτα και ο βοσκός Clizio του διηγείται την ιστορία του μήλου της Έριδας και της Κρίσης του Πάρη. Σε γενικές γραμμές η ιστορία της κρίσης εξελίσσεται ως εξής (οι αριθμοί σε παρένθεση δηλώνουν στροφή του δεύτερου άσματος): ο Clizio αρχίζει να αφηγείται στον Adone την ιστορία του μήλου της Έριδας που οδήγησε στην αρπαγή της Ελένης από τον Πάρη και την άλωση της Τροίας από τους Αχαιούς (40). Αναφέρεται στον γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας, στο τέχνασμα που επινόησε η απρόσκλητη θεά της διχόνοιας για να χαλάσει το γαμήλιο συμπόσιο και τον ανταγωνισμό που προκάλεσε στις τρεις θεές (42-52), θεωρώντας η καθεμιά άξιο τον εαυτό της για το βραβείο (53). Αφηγείται ότι ο Απόλλων και ο Άρης εμφανίστηκαν απειλητικοί, υπερασπίζοντας ο καθένας την ευνοούμενή του (54)· και τότε πήρε τον λόγο ο Δίας, ο οποίος όρισε αντικειμενικό κριτή για τις διαγωνιζόμενες (55-61). Ακολουθεί η περιγραφή της προετοιμασίας (και της ενδυμασίας) της κάθε θεάς για το

42 Βλ. γενικά E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, σ. 125 κ.ε. (κεφ. 5: «*All'immortalità del nome di Venetia: The Serenissima on Stage*»). Επίσης, Paolo Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 112-113, 145 (βιβλιογραφία στη σημ. 40), 194-198, και F. Dorsi – G. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, σ. 28.

43 Για τη μελέτη μου χρησιμοποίησα την έκδοση Giambattista Marino, *Adone*, a cura di Marzio Pieri, τ. 1, Canti I-XI, Laterza, 1975, σ. 101-147.

44 Κατά το πρώτο ήμισυ του 17ου αιώνα το ποίημα αξιοποιήθηκε από λιμπρετίστες, όπως π.χ. τον Ottavio Tronsarelli στο μελόδραμά του με τίτλο *La catena d'Adone* (Ρώμη 1626, τρία μόλις χρόνια μετά την πρώτη έκδοση του *Adone*)· βλ. P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 44-45 και L. Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caretteri, storia*, σ. 50.

ταξίδι ως τα δάση της Ίδης (62-65). Ο Ερμής παίρνει το μήλο και μεταβαίνει μαζί με τις θεές στην Ίδη· εκεί τους μεταφέρει χρυσό σύννεφο (66-67). Εν συνεχεία περιγράφεται ο Πάρης και ο τόπος όπου ζει (68-71). Την ώρα που παίζει τη φλογέρα του, βλέπει ένα σύννεφο να κατεβάζει τις θεές και τον Ερμή (72-73). Ο τελευταίος τον ενημερώνει σχετικά (74-75), και ο Πάρης τρομοκρατείται στο άκουσμα του καθήκοντος (76). Ως θνητός που είναι, διστάζει, αφού βρίσκει ισάξιες τις θεές, που τις συνδέει και συγγένεια με τους άλλους θεούς (77-82). Υπακούει όμως τελικά και, αφού ζητά προκαταβολικά συγγνώμη από τις θεές που θα είναι οι χαμένες του διαγωνισμού (83), ετοιμάζεται για την κρίση (84). Ο διαγωνισμός ξεκινά με την Ήρα που παρουσιάζει τις αρετές της (85-88), αλλά ο Πάρης δεν βιάζεται να αποφανθεί· της λέει πως πρέπει να ακούσει και τις άλλες θεές (89-91). Έρχεται η σειρά της παρθένου Αθηνάς (92), η οποία υποστηρίζει τη δική της υποψηφιότητα (93-97). Ο Πάρης εκτιμά τις αρετές της (98-100) κι ο λόγος του της δίνει ελπίδες (101). Πλησιάζει έπειτα κι η Αφροδίτη (102), που προσπαθεί με τη σειρά της να κερδίσει την ευνοϊκή κρίση του βοσκού (103-108). Τα λόγια της θεάς του έρωτα τον επηρεάζουν αμέσως (109), και μένει άφωνος (110). Αναλογίζεται τις αρετές της καθεμιάς και δυσκολεύεται να αποφασίσει (111-112). Όμως εμφανώς κυριαρχεί ο έρωτας (113-118). Έπειτα ο Πάρης ζητά από τις θεές να εμφανιστούν γυμνές μπροστά του (119-121). Αρνούνται η Ήρα και η Αθηνά (121), αλλά πανέτοιμη δηλώνει η Αφροδίτη (122), κι έτσι και τις τρεις τις θαυμάζει η Φύση γυμνές (123-131)· τις θαυμάζει κι ο Πάρης (132), και τον θαυμασμό του τον εκφράζει στις θεές, πλην όμως ζητά επιπλέον να τις δει προσεκτικά μία μία ξεχωριστά (133-136). Πρώτη και πάλι η Ήρα, που του δίνει την υπόσχεσή της (137). Ακολουθεί η Αθηνά με τη δική της υπόσχεση (138). Ο Πάρης δηλώνει πως δεν μπορεί να κρίνει με βάση το όφελος, ο ίδιος δεν εξαγοράζεται (139). Ο αφηγητής έπειτα περιγράφει την ωραία Αφροδίτη (140-141), η οποία παίρνει τον λόγο και λέει στον Πάρη πως όσα του υπόσχονται η Ήρα και η Αθηνά εκείνος δεν τα έχει ανάγκη· αυτή όμως του δίνει την ωραία Ελληνίδα την ταυτότητα της οποίας του φανερώνει (142-152). Κι ο Πάρης της απονέμει το έπαθλο (154-156). Τότε η νικήτρια στρέφεται προς τις άλλες θεές, καυχιέται πως τις νίκησε χωρίς η ίδια να διαθέτει σκήπτρο και σπαθί και ζητωκραυγάζει για τη νίκη του Έρωτα (157-159). Η Ήρα και η Αθηνά εξοργίζονται (160). Η πρώτη προδικάζει το άσχημο τέλος του Πάρη (161-165) και η δεύτερη προλέγει επίσης την καταστροφή (166-169). Ο Πάρης τρομάζει, αλλά η Αφροδίτη του μιλά με λόγια γλυκά (170), τον καθησυχάζει και του λέει να διώξει κάθε φόβο, αφού εκείνη έχει τη δύναμη να τον προστατέψει, και ότι η καλλονή που του έχει υποσχεθεί θα τον κάνει ευτυχισμένο. Έστερα, περιστοιχισμένη από τους ακόλουθούς της, χάριτες και ερωτιδείς, αναχωρεί με άρμα (171-175). Ακολουθεί το ηθικόν δίδαγμα: η παρέκκλιση από τον δρόμο της αρετής και οι ερωτικές παρεκτροπές οδηγούν στην (ηθική) πτώση (176-177). Όλα αυτά τα ακούει προσεκτικά ο Άδωνις, που έμελλε να γνωρίσει την Αφροδίτη (178). Εκείνος έπειτα βάλθηκε να κυνηγά, ως γνωστόν από τον μύθο, έναν κάπρο, κουρασμένος όμως ξαποσταίνει, κι εκεί τελειώνει το άσμα (179).

Οι αντιστοιχίες που παρατηρούνται ανάμεσα στο ιταλικό αυτό κείμενο και τα ιντερμέδια είναι οι ακόλουθες:

ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ

1. Ο λόγος του Δία στο ιντερμέδιο A 147-178 παρουσιάζει περιορισμένες νοηματικές αναλογίες με τον λόγο του Giove στο *Adone* 2.56-61. Ειδικότερα:

α. στο *Adone* 2.56 (στ. 1-2, 8) ο Giove εκφράζει την άποψη πως η σωστή κρίση απαιτεί η λογική να κυριαρχεί στο συναίσθημα, κι επίσης σεβασμό στο δίκαιο που ορίζει ο νόμος:

Ubbidir fia gran senno, *ed è ben dritto*
ch'a la ragion la passion soggiaccia,
 e ch'a quanto si vole ed è prescritto
 da la Necessità si sodisfaccia;
 ché se ben di chi regna alcuno editto
 talor, troppo severo, avien che spiaccia,
 non ostante il rigor con cui si regge,
giusto non è di violar la legge.

Παρόμοια ο Ζεϋς στο A 147-150:

Ζεϋς. *Τυχαίνει καθανός κριτή, που μια δουλειά θα κρίνη,*
πόθον, αγάπη ουδ' έχθριτα να μη βαστά σ' εκείνη,
α θα ξανοίγη τα πρεπά, τα δίκια να γνωρίζη,
το δίκιον απού τ' άδικο καλά να ξεχωρίζη.

β. στο *Adone* 2.59,1-2 ο Giove δηλώνει αδυναμία να είναι ο ίδιος κριτής και παραιτείται:

Io renunzio a l'arbitrio; esser tra voi
arbitro idoneo in quanto a me non posso,

Παρόμοια και ο Ζεϋς στο A 154-155:

[...] δεν είναι μπορετό μηδ' είναι στην εξά μου
 να σασε κρίνω. [...]

γ. στο *Adone* 2.58 (στ. 1, 3) ο Giove ανακοινώνει την απόφασή του να ορίσει άλλον κριτή για τον διαγωνισμό:

Giudice delegar dunque conviensi,
saggio conoscitor del vostro merto,
a cui conforme il guiderdon dispensi
con occhio sano, e con giudicio certo.
A lui quanto di bello ascoso tiensi
vuolsi senz'alcun vel mostrar aperto,

perché le differenze onde garrite
Distinguer sappia, e terminar la lite.

Παρόμοια ο Ζευς στο Α 155-156:

[...] Το λοιπόν άλλο κριτή σας δίδω,
και να σας κρίνη την εξάν όλη του παραδίδω.

δ. στο *Adone* 2.60-61 ο Giove αναφέρεται στην ταυτότητα του κριτή:

*Pastor vive tra' boschi in Frigia nato,
ma sol nel nome e ne l'ufficio è tale,
ché s'ancor non tenesse invido fato
chiuso tra roze spoglie il gran natale,
al mondo tutto il suo sublime stato
conto fora, e 'l legnaggio alto e reale.
Di Priamo è figlio, Imperador Troiano,
Di Ganimede mio maggior germano.*

*Paride ha nome, e non è forse indegno
ch'egli tra voi la question decida,
poi c'ha l'integrità pari a l'ingegno
da poter acquetar tanta disfida.*
Sconosciuto si sta nel patrio regno
dove il Gargaro altier s'estolle in Ida.
*Itene dunque là; colui che porta
l'ambasciate del Ciel, vi sarà scorta».*

Παρόμοια, και με όμοιο λεκτικό σε ορισμένα σημεία, ο Ζευς στο Α 157-173 (με τη διαφορά ότι εδώ ο θεός αναφέρεται λεπτομερώς στην αιτία που το βασιλόπουλο βρίσκεται βοσκός στο δάσος):

*Ένας βοσκός ευρίσκεται σση Φρύγιας τα μέρη,
οπού μεγάλες αφορμές εκεί τον είχα φέρει.
Τούτος τση Τρόγιας του ρηγός του Πρίαμου παιδί 'ναι,
και πως σ'Ιδας τα δάσητα ήρθεν η αφορμή 'ναι
γιατί ονειρεύτη η μάνα του πως είχε να γεννήση
ένα δαυλόν αφτούμενο τον κόσμο να κεντήση.
Ζιμιό σαν εγεννήθηκεν ετούτο το παιδάκι,
πάραυτας εις ένα μικρό το 'βαλε κιβουράκι
και ρίχνει το στον ποταμό, και ο ποταμός το βγάνει
στα δάση τούτα. Κι εδεκεί βόσκισσα μια το πιάνει,*

που βλέποντας τα πρόβατα το ἔβρε, και ανάθρεψέν το,
κι απείτις εμεγάλωσε κι αυτό βοσκό έκαμέν το.

Πάρι τον ονομάτησε, κι έχει μεγάλη γνώση,
κι αντόνος την απόφαση μπορεί να σάσε δώση.

Το λοιπονίς κινήσετε να πα να τον ευρήτε,
και τς αφορμές απόυ ἔχετε τση δίκαςης τού πήτε.

Κι εκείνος δίκια τάσσω σας πως θέλει αποφασίσει,
κι όποιας εμπαινεί απ' των τριώ το μήλο να χαρίση.

2. Ο λόγος του Ερμή στο ιντερμέδιο B 7-26 παρουσιάζει ομοιότητες με τον λόγο του Mercurio στο *Adone* 2.74-75:

α. στο *Adone* 2.74 ο Mercurio προσφωνεί τον Paride και του ανακοινώνει τον λόγο της παρουσίας του σ' αυτόν:

«Fortunato Pastor, Giovane illustre»
il messaggio divin dissegli allora,
«il cui gran lume ascoso in vel palustre
lo stesso Ciel, non che la terra onora;
degno ti fa la tua prudenza industrie
di venture a mortal non date ancora.
A te con queste Dee Giove mi manda,
E che tu sia lor Giudice comanda.

Όμοια, και ως προς το λεκτικό, ο Ερμής στο B 7-20:

Ευγενικότατε βοσκέ, νέο χαριτωμένε,
με τόσες εχ τον ουρανό χάριτες στολισμένε,
το αίμα σου απού οι βοσκικές στολές κουρφό κρατούσι,
στη γη και απάνω στις ουρανούς οι πάντες το τιμούσι.
Σήμερο καλορίζικος θα κράζεσαι μεγάλος
᾽ς τούτο τον κόσμο, και ίσα σου κανείς δε βρίσκεται άλλος,
πειδή σου εξώσα οι ουρανοί τόσο μεγάλη χάρη
οπού άνθρωπος εδώ στη γη ποτέ δεν είχε πάρει,
να σε διαλέξουσι κριτή τς ίδιους θεούς να κρίνης,
τσι διαφορές απόχουσι να τώσε ξεδιαλύνης.
Τούτες τσι τρεις θεές ο Ζευς μαζί στη συντροφιά μου
᾽ς τούτα τα δάσητα ἔπεψε να ᾽ρθον να σε ξεδράμον,
και ογιά κριτήν τως εκλεχτό σε ᾽χεν αποφασίσει,
τσι διαφορές απόχουσι να τως ξεκαθαρίσης.

β. στο *Adone* 2.75 ο Mercurio παρουσιάζει στον Paride το έπαθλο:

Vedi questo bel pomo? a la contesa
questo, che fu soggetto, or premio fia.
Colei l'avrà, che'n così bella impresa
di bellezza maggior dotata sia.
Donalo pur senza temere offesa
a chi 'l merita più ch'a chi 'l desia.
Ben sopir saprai tu discordie tante
 come bel, com'esperto, e com'amante».

Όμοια ως προς το λεκτικό ο Ερμής στο Β 21-26:

Ή τούτο το μήλο το χρουσό στέκεται η δίκασή τως,
και όποια 'ναι η ομορφύτερη να το 'χη απού τσι τρεις τως.
 Κι εσύ τες αποφάσισε, τες άγριτές τως λιώσε,
και τσ' όμορφυτερής τωνε οπού σου φανή, το δώσε.
Ντήρηση 'ς τούτο μηδεμιάς μην έχης, μα ως γνωρίζει
η γνώση σου αποφάσισε, γιατί έτσι ο Ζευς τ' ορίζει.

3. Ο λόγος του Πάρη στο ιντερμέδιο Β 27-40, 47-54 και 129-134 βασίζεται στον λόγο του Paride στο *Adone* 2.77-83:

α. στο ιταλικό ποίημα 2.77 και 79, ο Paride απορεί πώς εκείνος, ένας βοσκός, θα είναι ικανός να ανταποκριθεί σε θεϊκή κρίση:

(77) «*La conoscenza c'ho de l'esser mio,*
 o de le stelle Ambasciador felice,
questa gran novità, che qui vegg'io,
al mio basso pensier creder disdice:
gloria, di cui godere ad alcun Dio
maggior forse lassù gloria non lice;
 che dal Ciel venga a povero Pastore
 tanto bene insperato, e tanto onore.

(79) Può ben d'umane cose ingegno umano
 talor deliberar senza periglio.
 Trattar cause divine ardisce invano
 senz'aiuto divin saggio consiglio.
Come dunque poss'io rozo e villano
 non che le labra aprir, volgere il ciglio,
dove l'istessa ancor somma scienza
Non seppe in Ciel pronunziar sentenza?

Παρόμοια ο Πάρης στο Β 27-40:

*Η εγνώρα εκείνη οπού ορανός κι η μπορεμένη φύση
του καθανός εδώκασι, πώς είναι να γνωρίση,
την ίδιαν έχοντας κι εγώ και γνώθοντας ποιος είμαι,
ετούτη η μαντατοφοριά πολλά δειλιό κρατεί με,
γιατί κατέχω και γρικώ και γνώθω πως τυχαίνει
απού τς αθρώπους οι θεοί να 'ν' πάντα δοξασμένοι,
και εις κείνους να προστρέχουσι, μ' ευλάβεια να σπουδάζου
τσι διαφορές και χρείες τως πάσα καιρό να σάζου,
και όχι από μας να θέλουσι κρίσιμο στσι δουλειές τως,
γή πούρι ξεκαθάριση 'ς τούτες τσι διαφορές τως–
περιτοπλιάς σ' ένα βοσκό άγνωστο σαν εμένα,
που άλλο παρά τα δάσητα δεν έχω γνωρισμένα,
να θέλου ν' αποθέσουνσι τη διαφοράν εκείνη,
που ο μεγαλύτερος θεός δεν το γρικά να κρίνη.*

β. στο *Adone* 2.81-82 ο Paride στη συνομιλία του με τον Mercurio και παρουσία των θεαινών εύχεται να 'ταν τρία τα έπαθλα ώστε να ικανοποιήσει και τις τρεις υποψήφιες ισάξιες θεές:

(81) [...] *Ma così belle son tutte costoro,
che distinguer non so questa da quella.
Tutte egualmente ammiro, e tutte sono
Degne di laude eguale, e d'egual dono.*

(82) *Dogliomi, che tre pomi aver vorrei,
qual è quest'un ch'a litigar l'ha mosse,
ch'allor giusto il giudicio io crederei
quando commun la lor vittoria fosse.
Aggiungo poi, che degli eterni Dei
paventar deggio pur l'ire e le posse,
poi che di questa schiera avventurosa
due son figlie di Giove, e l'altra è sposa.*⁴⁵

Παρόμοια ο Πάρης στο Β 129-134, απευθυνόμενος στις θεές:

*Ήθελα να 'το μπορετό 'ς τούτη τη δίκασή σας
όξω από μένα σήμερα να 'χετε άλλο κριτή σας,*

45 Πβ. Α 151 και 153: «(Ζευς) Πως είναι η Ήρα, ξεύρετε, γυναίκα και αδερφή μου,» και «(Ζευς) και πάλι εσείς οι άλλες δυο, έστοντας και παιδιά μου».

γῆ και τα μήλα να ἔσανε τρία στην ἴδια χάρη,
το ένα από σας η καθαμιιά για να μπορή να πάρη,
πειδὴ κι οι τρεις σας βρίσκεστε πολλά χαριτωμένες
και αφού τσι θεϊκές στολές και χάρες στολισμένες.

γ. στο *Adone* 2.83,1 ο Paride δηλώνει πως θα υπακούσει σ' ό,τι ορίζει ο πατέρας των θεών:

«Ma da che tali son gli ordini suoi,»

όπως παρόμοια ο Πάρης στο B 47:

«Τα πράματα όπου ο Μέγα-Ζευς ορίζει να γενούσι».

4. Ο λόγος της Ἥρας στο ιντερμέδιο B 59-76 παρουσιάζει περιορισμένες ομοιότητες με τον λόγο της θεάς στο *Adone* 2.85-87 και 137:

α. νοηματικά τα κείμενα συμπίπτουν μόνο στα χωρία εκείνα –3 στίχοι– όπου η θεά συστήνεται ως σύζυγος του Δία και βασίλισσα των θεών:

«Tu discerni *colei*, se me discerni,
cui cede ogni altro Nume i primi onori,
Imperadrice degli Eroi superni,
consorte al gran Motor Re de' Motori.»,

πβ. B 71-73:

«και ὅξω από τούτο βρίσκομαι θεά ἔτσι μεγάλη,
του Ζευς τον μεγαλότατον γυναίκα του, και πάλι
βασίλισσα όλους τσι θεούς τς άλλους μαζί του ορίζω,».

β. Η υπόσχεση της Ἥρας στο *Adone* 2.137 αποτελεί αντικείμενο αφήγησης, ενώ στο ιντερμέδιο διατυπώνεται σε α' πρόσωπο από την ἴδια τη θεά στους στίχους 75-76. Αν και η υπόσχεση είναι σύμφωνη με την παράδοση και στα δύο κείμενα, η αντιστοιχία είναι μόνο νοηματική, και δεν παρατηρείται καμία λεκτική επίδραση του ιταλικού κειμένου στο ελληνικό. Επιπλέον, στο ιταλικό κείμενο ο κριτής μένει μόνος με τη θεά, αφού πρώτα έχει απομακρύνει τις άλλες δύο, κάτι που δεν συμβαίνει στο ιντερμέδιο B:

Fa, così detto, allontanar le due
e soletta ritien seco Giunone,
la qual promette lui che, se le sue
bellezze a le bell'emule antepone,
principe alcun già mai non fia, né fue
più di scettri possente, e di corone;
e ch'ogni gente al giogo suo ridutta,
il farà possessor de l'Asia tutta.

Πβ. τον λόγο της Ήρας στο Β 75-76:

Και α μου το δώσης, αφεντιές και βασιλείες και πλούτη
να σου χαρίσω τάσσω σου να ἔχης στην γην ετούτη.

5. Από τον λόγο της Αθηνάς στο ιντερμέδιο Β 77-96,
α. οι στίχοι 87-89 παρουσιάζουν νοηματική και λεκτική ομοιότητα με το χωρίο
2.94 του ιταλικού ποιήματος:

Tu, che lume contanto hai ne la mente,
ed appregi valore e cortesia,
rivolgerai ne l'animo prudente
tutto ciò ch'io mi vaglia, e ciò ch'io sia:
ond'oggi crederò che facilmente
vincitrice farai la beltà mia,
quell'ossequio e quel dritto a me porgendo
che merito, che bramo, e che pretendo.

Πβ. Β 87-89:

Μα συ, οπού μετά λόγου σου γνώση βαστάς μεγάλη,
τάξζη, αρχοντιά και φρόνεψη παρά στον κόσμον άλλοι,
στο νου σου και στο λογισμό θε να λογιάσης ποια ἔμαι,

(και Β 91-92:
και τότες δίκια απόφαση να κάμης, ως σου αρέσει,
το μήλο τούτο το χρουσό στα χέρια μου να πέση.)

β. οι στίχοι 95-96 όπου περιλαμβάνεται η υπόσχεσή της προς τον κριτή παρουσι-
άζουν νοηματική απλώς αντιστοιχία με το χωρίο 2.138 του ιταλικού ποιήματος, όπου
εξιστορείται από τον αφηγητή η υπόσχεση (δόξα και νίκες) της Pallade προς τον Paride:

Spedito di costei, Pallade appella,
che 'n aspetto ne vien bravo e virile,
e patteggiando gli promette anch'ella
gloria, cui non fia mai gloria simile;
e che se lei dichiarerà più bella,
farallo invitto in ogni assalto ostile,
chiaro ne l'armi, e sovra ogni guerriero
inclito di trofei, di palme altero.

πβ. Β 95-96:

και να σε κάμω φρόνιμο πολλά και παλληκάρι,
να μη σου μοιάζη άλλος κιανείς, γή να ἔχη τέτοια χάρη.

6. Ο λόγος της Αφροδίτης στο ιντερμέδιο Β 97-128 και 149-164 παρουσιάζει αναλογίες με τον λόγο της Venere στο *Adone* 2.104-105 και 143-152:

α. στο *Adone* 2.105,1-3, όπου η Venere απευθύνεται στον Paride,

Se 'l pomo, per cui noi stiam qui pugnando,
come senso non ha, potesse averlo,
tu lo vedresti a me correr volando,

αντιστοιχούν κατά λέξη οι στίχοι Β 97-99:

Αν είχεν έχει εγρίκηση τση δίκασης το μήλο,
πρίχου μιλήσω άλλον εγώ ουδέ λόγο ν' ανατείλω,
απού τα χέρια σου ήφευγε να δώση στα δικά μου,

ενώ στους αμέσως επόμενους στίχους του ελληνικού κειμένου (Β 100-101), «βλέποντας την εμπόρεση την έχει η ομορφιά μου, / η οποία έχει τόση δύναμη,», η θεά τονίζει τη δύναμή της, και στο *Adone* 2.104,3-4 η Venere αναρωτιέται τι υπάρχει πιο δυνατό από τον Έρωτα, «Qual possanza o virtù, ch'abbia ne' petti / più de le forze sue forza e valore?».

β. στο *Adone* 2.143 η Venere τονίζει στον Paride ότι τα δώρα που του υπόσχονται οι δύο άλλες θεές, εκείνος δεν τα έχει ανάγκη, γιατί απλώς τα έχει ήδη:

So che sei tal che signoria non brami,
né di scettri novelli uopo ti face,
ch'ad appagar del tuo desir le fami
il gran regno paterno è ben capace.

Παρόμοια –νοηματικά– η Αφροδίτη στο Β 121-124:

Ανέν και αυτές σου τάσσουσι γνώση και βασιλεία,
σα λέσι, να σου δώσουσι, τούτα δεν τα 'χεις χρεία,
γιατί 'σαι βασιλιού παιδί, κι έχεις μεγάλη γνώση,
κι εκείνο απόχρεις καθαμιά γυρεύγει να σου δώση.

γ. στο *Adone* 2.145 η Venere λέει στον Paride πως βασιλόπαιδο εκείνος δεν του πρέπει γενικά η ζωή στα δάση:

Ad uom che d'alta stirpe origin tragge,
sposa non si convien di bassa sorte.
Nulla teco hanno a far nozze selvagge,
nulla confassi a te roza consorte.
Cedano a tetti illustri inculte piagge,
ceda l'umil tugurio a l'ampia Corte.

*Curar non dee di contadini amori
Pastor fra' Regi, e Rege in fra' Pastori.*

Στο B 151-154 η Αφροδίτη προτρέπει τον Πάρη να εγκαταλείψει τα δάση:

Ὅς τούτα τα δάση τ' άγρια μη σταματήσης πλέα,
γιατί δεν είναι το πρεπό παιδί του βασιλέα,
σαν είσαι συ, να κατοικιάς με τσι βοσκούς στα δάση,
μα εις χώρες άξαζόμενες και όμορφες θες περάσει.

δ. στο *Adone* 2.148-152 η Venere λέει στον Paride πως νεαρά και πανωραία Ελληνίς θα τον ερωτευτεί με την πρώτη ματιά.

i. Το χωρίο 2.148, στ. 1-2, 5-6 παρουσιάζει αντιστοιχία ως προς τον φραστικό τρόπο με το χωρίο B 155-158:

Giovinetta sì bella in Grecia vive,
che di bellezza ogni altra Donna eccede;
né sol fra le Cortithie e fra l'Argive
questo publico onor le si concede,
ma poco inferior tiensi a le Dive,
e quasi in nulla a me medesima cede.
Questa agli studi miei forte inclinata,
ama amica d'Amor d'essere amata.

πβ. B 155-158:

Μια λυγερή ομορφότατη παρά γυναίκαν άλλη,
με δίχως ταίρι στες ομορφιές κι εις τα περίσσα κάλλη,
ευγενικότατη πολλά, και στες ομορφιές εμένα
μόνο ταιριάζει,

ii. Το χωρίο 2.151,5-8 παρουσιάζει φραστική ομοιότητα με το χωρίο B 162-163:

Al primo incontro sol degli occhi suoi
farti di lei signore io ti prometto.
Farò ch'abbandonato il lido greco,
Dovunque più vorrai, ne venga teco.

πβ. B 162-163:

«μονάχας ό,τι να σε δη, κι εγώ σου τάσσω αντάμι
πάραυτας μετά λόγου σου να ῥθή όπου την ορίζεις,».

7. Ορισμένοι στίχοι από τον λόγο του Πάρη που περιέχει την ετυμηγορία του στο ιντερμέδιο B 135-148 αντιστοιχούν νοηματικά σε ορισμένους στίχους του λόγου του Paride στο *Adone* 2.155-156.

Στο ιταλικό κείμενο, 2.156,5-8 ο βοσκός-κριτής τονίζει το δίκαιο της απόφασής του:

Or di mia bocca la Giustizia estessa
 pubblica il suo parer chiaro e sincero.
 L'obligo suo per la mia mano offerto
 Questo pomo presenta al vostro merto.»

όμοια και στο B 139-140:

Λοιπό τυχαίνοντας κι εγώ το δίκιο να πλερώσω,
 και μόνο τσ' ομορφύτερης σήμερο να το δώσω,

και B 143-144:

τούτο το μήλο η θεά τσ' αγάπης η άξα να 'χη
 μόνια τση δίχως δίκαση κιαμιά μηδ' άλλη μάχη.

8. Ο λόγος της οργισμένης Ήρας στο ιντερμέδιο B 165-170 εν μέρει αντιστοιχεί νοηματικά στο αφηγηματικό χωρίο 2.161-165 του *Adone*. Δεν υπάρχουν αντιστοιχίες ως προς το λεκτικό ανάμεσα στο ιταλικό και το ελληνικό κείμενο.

Η Giunone αντιδρά με τα εξής λόγια στο ιταλικό ποίημα, 2.161-163:

«Misero, e come del suo proprio velo
 il cieco Arcier» dicea «gli occhi t'involve,
 sì che de la ragion perduto il zelo,
 il bel lume del ver scorger ti tolse?
 Te dunque scelse il gran Rettor del Cielo?
 Te deputar per Giudice ne volse,
 quasi un uomo il miglior de l'Universo,
 perché poi si scoprisse il più perverso?»

Vie più che gloriosa, a te funesta
 sarà (sii certo) elezzion sì fatta.
 E sappi pur, che quest'onore, e questa
 gloria, che m'abbi al tuo giudicio tratta,
 il vituperio fia de la tua gesta,
 e l'infamia immortal de la tua schiatta.
 Quella istessa beltà malvagia e ria
 che fu il tuo premio, il tuo supplicio fia.

Quella impudica e disonesta putta,
che dee con dolce incendio arderti il core,
ancor sarà de la tua patria tutta
e di tutto il tuo regno ultimo ardore.
Caduto Ilio per te, Troia distrutta
(così ferisce, e così scalda Amore)
sarà, de l'armi e de le fiamme gioco,
campo di sangue, e Mongibel di foco.

πβ. τις κατάρες της Ήρας στο B 165-170:

Αυτήνη αφού σ' εκίνησε η αφορμή να δώσης
απόφασην έτσι άδικη, το δίκιο να δολώσης
για σιργουλιές ψοματινές και γαλιφιές του πόθου,
οπού εις μεγάλους εγκρεμνούς να γκρεμνιστής σ' αμπώθου,
πρικύ να σόβγη ανάλαιμα,⁴⁶ σκληρό και ασβολωμένο
σου τάσσω απάνω στο χρουσό στέμμαν αφού βασταίνω.

9. Ο λόγος της οργισμένης Αθηνάς στο ιντερμέδιο B 171-176 αντιστοιχεί –εν μέρει και λεκτικά– στο *Adone* 2.166,5-8-167 (και 169 που αντιστοιχεί με αρκετή ακρίβεια στο ιντερμέδιο A 111-112 [Ζευς]).

Στο σχετικό ιταλικό χωρίο η Pallade εκδηλώνει την οργή της με τα ακόλουθα λόγια:

«Lingua bugiarda, e temeraria, e *stolta*»
dice con fiera man crollando l'asta
«ben si conforma *il tuo decreto iniquo*
al cor fellone, ed al pensiero obliquo!

Ah così ben distribuisci i premi
preso a vil éscia di fallaci inganni?
Così mi paghi i gloriosi semi
ch'io t'infusi nel cor fin da' prim'anni?
Che la lascivia essalti, e 'l valor premi,
e 'l Vizio abbracci, e la Virtù condanni?
E per sozza mercé di molli vezzi⁴⁷
Onor rifiuti, e Castità disprezzi?

πβ. τα λόγια της Πάλλας στο B 171-176:

Άγνωστε και ανενόητε, λωλέ και ψοματάρη,

46 Η φράση αυτούσια στον Κατσούρμπο, Ε' 15: «(Αρμένισσα) Πρικύ να σόβγη ανάλαιμα, γέρο λωλέ, σου τάσσω»· πβ. και Γ' 410.

47 Πβ. και B 167: «(Ήρα) για σιργουλιές ψοματινές και γαλιφιές του πόθου,».

ετούτη η αδικοκρισά τάσσω σου πλήσα βάρη
στ' ασβολωμένο σου κορμί το βρωμερό να δώση,
τη βασιλεία, που μελετάς, να τήνε ξεριζώση.
Γιατί του πόθου ελίξεψες, και τση τιμής οχθρεύτης,
και ωσάν κριτής δεν έκαμες, μα ως άτυχος και ψεύτης.

Επίσης, στο χωρίο 2.169,1-2 του ιταλικού ποιήματος η Pallade τονίζει πως το έπαθλο προμηνύει πολέμους και καταστροφή:

Sarà questo tuo pomo empio e nefando
seminario di guerre e di ruine.

Την ίδια πεποίθηση εκφράζει και ο Ζευς προτού ακόμη αρχίσει ο διαγωνισμός στο ιντερμέδιο A 111-112:

Μα τούτο μάχες και αφορμές πολέμω και θανάτω
και βασιλιάδω χαλασμούς μονάχας ει γεμάτο.

10. Ο λόγος με τον οποίο καθησυχάζει τον Πάρη η Αφροδίτη στο ιντερμέδιο B 177-178 αντιστοιχεί (σχεδόν κατά λέξη) στο *Adone* 2.171.

Η Venere απευθύνεται στον Paride και του λέει πως, αφού ο Έρωτας είναι μαζί του, τότε δεν έχει τίποτα να φοβάται:

«Paride caro, e qual timor t'assale?
S'è teco Amor, di che temer più dèi?

Αντίστοιχα, η Αφροδίτη καθησυχάζει τον Πάρη, λέγοντάς του πως εκείνη (και όχι ο Έρωτας όπως στο ιταλικό κείμενο) είναι δίπλα του κι επομένως δεν πρέπει να φοβάται:

Πάρι, στα λόγια τα γρικάς, τίβετας μη ντηράσαι,
Και όντεν εμέ συντρόφισσα έχης, μηδέ φοβάσαι.

ΔΙΑΦΟΡΕΣ

Εντοπίζονται ωστόσο οι εξής διαφορές ανάμεσα στα ιντερμέδια A και B και το δεύτερο άσμα του *Adone*:

1. Στο ιντερμέδιο A 113-124 ο Ζευς εξηγεί στις θεές και, βέβαια, στους θεατές, πώς προέκυψε το μήλο για το οποίο ερίζουν, εξιστορεί τα προηγηθέντα γεγονότα τα γνωστά από τον μύθο σχετικά με τον γάμο της Θέτιδας και του Πηλέα και την εκδίκηση της απρόσκλητης θεάς Έριδας. Νύξη στη χρονική στιγμή και στον χώρο όπου άρχισε το συμβάν κάνει και η Ήρα στην αρχή της ομιλίας της, στο ιντερμέ-

διο A 1-4. Αντίθετα, εκτενής και λεπτομερής είναι η αφήγηση των συγκεκριμένων γεγονότων στο *Adone* 2.42-52.

2. Στο ιντερμέδιο A 1-106 –την αρχική δηλ. σκηνή του εμβόλιμου θεάματος του Φορτουνάτου– οι θεές προσπαθούν με επιχειρήματα να πείσουν η καθεμιά τον Δία να απονείμει σ’ αυτήν το έπαθλο της ομορφιάς. Αντίθετα, στο ιταλικό αφηγηματικό ποίημα, αναφορά στη στάση των θεαινών που η καθεμιά αξιώνει το έπαθλο για τον εαυτό της περιέχεται σε μία αφηγηματική στροφή (*Adone* 2.53).
3. Στο ιντερμέδιο A 135-152 αναπτύσσεται διάλογος ανάμεσα στον Απόλλωνα και τον Άρη, οι οποίοι προσπαθούν να υποστηρίξουν τις ευνοούμενές τους υποψήφιες θεές: την Αθηνά ο πρώτος, την Αφροδίτη ο δεύτερος. Στο *Adone* 2.54 περιέχεται νύξη μόνο για την υπεράσπιση της Αφροδίτης και της Αθηνάς από τους δύο θεούς, οι οποίοι, σύμφωνα με την αφήγηση, εμφανίζονται επιθετικοί και απειλητικοί. Εκτός λοιπόν από την παρουσία-αναφορά των δυο θεών, δεν υπάρχει επίδραση του ιταλικού στο ελληνικό κείμενο στο συγκεκριμένο χωρίο.
4. Στην αρχική σκηνή του ιντερμεδίου B, ο Ερμής και οι θεές βρίσκονται ήδη στο δάσος της Ίδης· αντίθετα, στο ιταλικό ποίημα κατεβαίνουν με σύννεφο από τον ουρανό στην Ίδη.
5. Οι ομιλίες των θεαινών, που προσπαθούν να πείσουν τον Πάρη για την ανωτερότητά της η καθεμιά, διαφέρουν σε σχέση με το ιταλικό κείμενο.
6. Οι θεές υποστηρίζουν τη διεκδίκηση του βραβείου και εκφράζουν την υπόσχεσή τους με μία μόνο ομιλία η καθεμιά και παρουσία των υπολοίπων, ενώ στο *Adone* μετά την αυτοπαρουσίαση κάθε θεάς ακολουθεί σχόλιο του Πάρη και η υπόσχεση της καθεμιάς δίνεται αφού παρουσιαστούν γυμνές μπροστά του (σε αφηγηματική μορφή η υπόσχεση της Ήρας και της Αθηνάς και σε α’ πρόσωπο της Αφροδίτης).
7. Δεν υπάρχει σκηνή όπου οι θεές να εμφανίζονται γυμνές όπως στο ιταλικό κείμενο.

Από τη συγκριτική εκτίμηση των κειμένων συνάγεται ότι ο ποιητής των ιντερμεδίων γνώριζε προφανώς και είχε στη διάθεσή του το κείμενο του Marino,⁴⁸ ωστόσο, για τη σύνθεση των ιντερμεδίων βασίστηκε μάλλον και σε άλλα ομόλογα ιταλικά θεατρικά κείμενα. Από την εξέταση των θεατρικών εκείνων κειμένων που περιέχουν όμοια επεισόδια μπορέσαμε να επισημάνουμε αναλογίες που αν δεν αποτελούν δάνεια του ποιητή, είναι δυνατόν να δείχνουν ότι είχε κατά νου είτε αυτά τα κείμενα είτε άλλα παρόμοια και γνώριζε τον τρόπο της δραματοποίησης του συγκεκριμένου επεισοδίου.

Στη συνέχεια θα παρουσιάσω τα θεατρικά κείμενα του 16ου και του 17ου αιώνα που παρουσιάζουν αναλογίες με τα ιντερμέδια του Φορτουνάτου ως προς τη δραματοποίηση του επεισοδίου της Κρίσης του Πάρη.

48 Άλλωστε ο Marino βασίστηκε στον Dolce και τον Anguillara. Βλ. Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 273 σημ. 43.

Τα ιντερμέδια Α και Β του Φορτουνάτου και ομόλογες ιταλικές θεατρικές προσαρμογές του επεισοδίου της Κρίσης του Πάρη

A. ANELLO PAULILLI, *IL GIUDITIO DI PARIDE* (ΝΑΠΟΛΗ 1566)

Όπως προαναφέρθηκε, η πρωιμότερη έντυπη σωζόμενη ιταλική θεατρική διασκευή του επεισοδίου της Κρίσης του Πάρη, ανήκει στον Ναπολιτάνο συγγραφέα Anello Paulilli. Ο Paulilli συνέθεσε την «Κρίση του Πάρη» ως μια τραγικωμωδία με πρωταγωνιστή τον βοσκό Πάρη και ήρωες βοσκούς και νύμφες· το επεισόδιο της κρίσης πλέκεται στον καμβά της δράσης και περιλαμβάνεται στην πέμπτη πράξη του έργου. Ο Πάρης, ο βοσκός βασιλικής καταγωγής που διάγει βίο ευτυχή κοντά στη φύση, έχει δώσει προηγουμένως (Γ' πράξη, σ. 11r-v) τις απαραίτητες πληροφορίες για να δικαιολογηθεί η επιλογή του ως κριτή από τον πατέρα των θεών· διηγείται την ιστορία του, πώς από έναν χρησμό («Per l'aspra vision di quella Face / ...») βρέθηκε απ' το παλάτι στο δάσος ανάμεσα στους βοσκούς («...à gli pastori / ...trà gli boschi»). Στην Ε' πράξη ο Ερμής, παρουσία των τριών θεαινών, γνωστοποιεί στον Πάρη τα σχετικά με το μήλο της Έριδας και ότι ο Δίας, καθώς και οι άλλοι θεοί, θέλοντας να αποφύγουν την ανάμειξή τους σε μια τέτοια σοβαρή κρίση, με εντολή του πατέρα των θεών επιέχτηκε αυτός ως κριτής για τις θεές («Di queste sacre Dee de gl'elementi», σ. 22v) (σ. 22v-23r). Παρά τις επιφυλάξεις και τον φόβο του αφού και οι τρεις θεές τού φαίνονταν το ίδιο όμορφες, ο Πάρης τελικά υπακούει στη θεία εντολή. Η Ήρα συστήνεται πρώτη, ως αδελφή και σύζυγος του Δία και ως εκ τούτου βασίλισσα των πάντων. Ακολουθεί η όμορφη παρθένος Αθηνά, η κόρη του Δία, η θεά της γνώσης, της τιμής και της πολεμικής αρετής (πβ. τα ίδια ακριβώς λέει η Αθηνά στον Πάρη στο Ιντερμέδιο Β). Κι έπειτα έρχεται η σειρά της Αφροδίτης, που διατείνεται ότι η δύναμή της επηρεάζει όλη τη φύση. Κι αφού ο Πάρης αδυνατεί να διακρίνει την καλύτερη ανάμεσα σε ίσες, οι θεές αρχίζουν τις υποσχέσεις: η Ήρα, που ορίζει τον αέρα, υπόσχεται εξουσία και πλούτο. Η Αθηνά, γνώση και ικανότητα στον πόλεμο. Η φλόγα της Αφροδίτης επιβάλλει την ισχύ της παντού. Ενώ, όταν ο Πάρης αμφιταλαντεύεται ακόμη, και οι θεές επιχειρηματολογούν ξανά για να ενισχύσουν τη θέση τους, η Αφροδίτη συνεχίζει αναφέροντας παραδείγματα της επιβολής της δύναμής της στους θεούς, κυρίως στον Δία (προσφιλές άλλωστε παράδειγμα στα ιταλικά ποιμενικά δράματα –νωρίτερα, στα αρχαιοελληνικά μυθιστορήματα– αλλά και στην κρητική *Πανώρια* και στην *Ερωφίλη*⁴⁹). Στον νέο γύρο επιχειρημάτων η Αφροδίτη προσκομίζει επιπλέον αποδείξεις της δύναμής της. Μια στιχομυθία [δύο στίχοι ανά πρόσωπο] ακολουθεί, οι θεές χρησιμοποιούν και τα τελευταία τους όπλα, η Ήρα υπογραμμίζει άλλη μια φορά: «Paride, tu sarai nel Mondo il primo, / A regger sommo

49 Βλ. *Πανώρια*, Α 325-328. Το σχετικό χωρίο από το πρώτο χορικό της *Ερωφίλης* (στ. 597-605, αναφορά στη δύναμη του Έρωτα, όχι της Αφροδίτης) έχει ήδη επισημανθεί από τον Α. Vincent στην Εισαγωγή της έκδοσης του *Φορτουνάτου*, ό.π., σ. νβ'. Για το ίδιο θέμα, κοινό και στα αρχαιοελληνικά μυθιστορήματα, βλ. στην εισαγωγή του Γιατρομανωλάκη στην έκδοση της Λευκίπης: *Λευκίπη και Κλειτοφών*, Αθήνα 1990, σ. 140.

scettro, et potestade» (σ. 29r), είναι όμως ώρα να αποκαλύψει η Αφροδίτη το επιχείρημα που κρατούσε ως εκείνη τη στιγμή κρυμμένο και το οποίο θα έκρινε την αναμέτρηση: του υπόσχεται την ωραιότερη γυναίκα.

Ο Paulilli, ως νομομαθής που ασχολείται επαγγελματικά με τη δικηγορία, πλέκει αριστοτεχνικά έναν δικαστικό αγώνα με λόγους, που περιλαμβάνουν την επιχειρηματολογία των θεαινών αλλά και αντανακλούν χαρακτηριστικά της προσωπικότητας και την ψυχολογία της καθεμιάς: οι ομιλίες των θεαινών είναι εκτενείς στην αρχή, στην κορύφωση όμως του ανταγωνισμού γίνονται συντομότερες (σε δύο στίχους συμπυκνώνει η καθεμιά ό,τι νομίζει πειστικότερο) και τα επιχειρήματα ενισχύονται κλιμακωτά και κορυφώνονται στην τελευταία σκηνή.

Ο Πάρης τους ζητά να τον αφήσουν μόνο του να σκεφτεί και δίκαια ν' αποφανθεί. Όταν μένει μόνος εξετάζει τα επιχειρήματα των θεαινών και η ανάλυση αυτή δικαιολογεί καλύτερα την οριστική επιλογή του (πβ. εδώ τα λόγια της Αθηνάς στο ιντερμέδιο B 175-176 που ερμηνεύει σωστά τη σκέψη του: «Γιατί του πόθου ελίξεψες, και τση τιμής οχθρεύτης, / και ωσάν κριτής δεν έκαμες, μα ως άτυχος και ψεύτης.»), παρ' όλα αυτά, το ίδιο υποκριτικά όπως στο ιντερμέδιο B 129-148, ανακοινώνει την απόφασή του σύμφωνα με την οποία η Αφροδίτη... είναι η ωραιότερη. Η Ήρα και η Αθηνά ξεσπούν και του υπόσχονται μέλλον ζοφερό, ενώ η Αφροδίτη τον καθησυχάζει (πβ. τα λόγια της Αφροδίτης, B 149-150, 177-178). Με τη θριαμβευτική νίκη της θεάς της ομορφιάς και του έρωτα (και με μια αποστροφή του Πάρη και της Αφροδίτης προς τις κυρίες του κοινού και την Clarice, το τιμώμενο πρόσωπο της παράστασης) τελειώνει το έργο.

Από την παραπάνω σύνοψη της σκηηνικής εξέλιξης του επεισοδίου, φαίνεται ότι ο Ιταλός συγγραφέας ακολουθεί τα βασικά σημεία της γνωστής από τον μύθο υπόθεσης. Ανάμεσα στο τμήμα αυτό της ιταλικής τραγικωμωδίας και τα ιντερμέδια A και B εντοπίζονται ομοιότητες και ως προς τη δραματοποίηση του επεισοδίου και ως προς τη σύνθεση των λόγων:

1. Ο βοσκός Πάρης διηγείται την ιστορία του (Γ' πράξη, σ. 11r) όπως ο Ζευς στην αναδρομική αφήγηση στο ιντερμέδιο A 157-170: μετά τη μνεία στη βασιλική του καταγωγή, αναφέρεται στον γνωστό χρησμό που συνόδευε τη γέννησή του και στον τρόπο διάσωσής του, το ίδιο και στο κρητικό ιντερμέδιο – ωστόσο δεν προκύπτει άμεση λεκτική επίδραση του ιταλικού στο ελληνικό κείμενο. Σημειώνεται, όμως, ότι η συγκεκριμένη αναφορά δεν περιλαμβάνεται στο *Adone*.

2. Ο Ερμής παρουσία των θεαινών ανακοινώνει στον Πάρη το συμβάν και την απόφαση κι εντολή του Δία (Ε' πράξη, σ. 22v-23r) όπως και στο ιντερμέδιο B 7-26. Η ομοιότητα αυτή αφορά τη σκηνή που είναι κοινή και στα δύο κείμενα, χωρίς και πάλι να διαπιστώνεται καμιά επίδραση του ιταλικού στο ελληνικό κείμενο.

3. Ο Πάρης δεν αποδέχεται αμέσως την εντολή του Δία, αλλά αφού πρώτα εκφράσει επιφυλάξεις και τον φόβο του, για διαφορετικό όμως λόγο σε σχέση με το ελλη-

νικό κείμενο: φοβάται γιατί και οι τρεις θεές είναι ισάξιες (Ε' πράξη, σ. 24r-25r), ενώ στο ιντερμέδιο ο Πάρης έχει επίγνωση της αδυναμίας του ανθρώπου έναντι των θεών. Ο Πάρης μιλάει ενώπιον των θεαινών, όπως και στο ιντερμέδιο Β. Αλλά και πάλι δεν υπάρχουν φραστικές ή λεκτικές συμπτώσεις ανάμεσα στα κείμενα.

4. Η Ήρα συστήνεται όπως στο ιντερμέδιο Α 14, 19-20 και Β 71-74. Τονίζει ότι εκτός από σύζυγος του Δία και βασίλισσα των πάντων είναι και αδελφή του πατέρα των θεών (Ε' πράξη, σ. 25r-v), στοιχείο που δεν αναφέρεται στο ποίημα *Adone* (όπου, στο 87,4, αναφέρεται μόνο ως *Consorte*):

Paride, si son'io Sorella, et Sposa
Del Rè del Cielo, et seco ancor Reina,
S'io più de gl'altri tutti, gloriosa
Ne vado più soprema, et più divina,
Et s'in Olimpo, non si regge cosa,
Che co'l consenso mio non si destina,
Dirai, che la Bellezza corrisponde,
A le Divinitadi mie profonde.

πβ. ιντερμέδιο Α 14 και 19-20 (η Ήρα απευθυνόμενη στον Δία και τους άλλους θεούς):

«το πως εγώ 'μαι μοναχή γυναίκα κι αδερφή σου», και
«Λοιπός κι εγώ βασίλισσα των αλλωνώ λογούμαι,
απείς γυναίκα των θεών του βασιλιού κρατιούμαι,»

και ιντερμέδιο Β 65-68:

«Οι ομορφιές το λοιπονίς δε στέκονται στα κάλλη
μόνο και στς ωραιότητες απόχει ένα κεφάλι,
μα στέκονται στη δύναμη, στη φρόνηση, στη γνώση
και εις την τιμήν, οπού στολή μόνια τως δίδει τόση.»

και Β 71-73:

«και όξω από τούτο βρίσκομαι θεά έτσι μεγάλη,
του Ζευς του μεγαλότατου γυναίκα του, και πάλι
βασίλισσα όλους τσι θεούς τς άλλους μαζί του ορίζω,»

5. Η Αθηνά συστήνεται όπως στο ιντερμέδιο Α 48 και Β 77-91. Είναι κόρη του Δία, και συνδυάζει το κάλλος και την παρθενία με τη γνώση και την πολεμική αρετή (Ε' πράξη, σ. 25v), στοιχεία που –εκτός της αρετής/*Virtù*– δεν απαντούν στον αντίστοιχο λόγο στο *Adone* (μία νύξη μόνο στην παρθενία της, στο 167,8 απαντά στην ομιλία της Αθηνάς, αλλά μετά την απονομή του βραβείου· επίσης, πριν αρχίσει την ομιλία της, στην αφηγηματική στροφή 92, στ. 7):

D'Hecuba altero figlio, se ben sai,
 Che Giove è'l Padre mio, et *ch'Io son Dea*
Che Vergin casta mai sempre mostrai
Il poter, il saver de la mia Idea;
 Se d'Eloquenza, et cor le genti armai,
 Cui teme, et Aracinto, Ithino, et Nea:
 Dirai, *ch'egual risona la Beltade*
A la di me sopra dignitade.

πβ. ιντερμέδιο Α 48 και 57-61 (απευθυνόμενη στον Δία και ενώπιον των άλλων θεών):

«πως είμαι θυγατέρα σου κι εγώ, κι είμαι παιδί σου.», και
 «Μα κείνο αφού 'ναι πλιότερο και αφού την ομορφιά μου
 στολίζει περισσότερα, και πλια χαρά γεννά μου,
 κατέχεις πως τση φρόνεψης και τση τιμής ομάδι
 θεά 'μαι γνωριζόμενη εις ορανούς κι εις Άδη,
 και την τιμή με φρόνεψη και γνώση συντροφιάζω.»

και Β 81-82

Το κάλλος του προσώπου μου και η ωραιότητά μου
συντροφιασμένη με τιμή και με την παρθενιά μου,

6. Η Αφροδίτη συστήνεται ως παντοδύναμη (Ε' πράξη, σ. 25ν), όπως στο ιντερμέδιο Β. Αν και το ελληνικό χωρίο φαίνεται να βασίζεται στο κείμενο του *Adone*, εδώ διαπιστώνονται ορισμένες φραστικές και λεκτικές αναλογίες:

Invitto del fort'Hettore fratello,
 Et del possente Rè di Frigia figlio,
S'ogni Pianta, ogni Fera, *et ogni Augello*,
Scorgon la mia virtude, e'l mio periglio,
 Et s'`a la Dea d'Amor, il vago, e'l bello
 Chiaro, per fama vedi; ardir'io piglio
 Dir, che si come tutti il mio *gran foco*
Accende, ch'io di tutti hò primo il loco.

Πβ. στο ιντερμέδιο Β όπου η Αφροδίτη αντίστοιχα τονίζει τη βασιλική καταγωγή του Πάρη:

«γιατί 'σαι βασιλιού παιδί» (Β 123) (παρόμοια ωστόσο και στο *Adone* 2.143),

την παντοδυναμία της στα όντα της γης:

Τούτη τα χόρτα, τα πουλιά, τα δέντρη και τς ανθρώπους»,
 καθώς και το αίσθημα που προκαλεί:
 «τσ' αγάπης τα γλυκίσματα και τσι φωτιές του πόθου.» (Β 104),

7. Η Ήρα [στη δεύτερη ομιλία της] παρουσιάζει τον εαυτό της να εξουσιάζει τον αέρα (Ε' πράξη, σ. 26r), όπως στο ιντερμέδιο A 21-22 – το συγκεκριμένο στοιχείο δεν απαντά στο *Adone*:

La mia virtù che l'aria rasserena,

πβ. A 21-22:

«και αφού τα τέσσερα στοιχειά του κόσμου ένα ορίζω,
του αήρος [...]».

8. Η Ήρα [στη δεύτερη ομιλία της] υπόσχεται στον Πάρη βασιλείες και πλούτη (Ε' πράξη, σ. 26r [και 29r]), όπως και στο ιντερμέδιο B 75-76. Και στα δύο κείμενα πρόκειται για πρωτοπρόσωπο λόγο της θεάς ενώπιον του βασιλόπουλου, ενώ, αντίθετα, στο *Adone* η υπόσχεση της θεάς αποτελεί τμήμα της αφήγησης του ποιητή:

«[La mia virtù] T'offerisce Regni, et d'Oro larga vena,»

(και 29r: «Paride, tu sarai nel Mondo il primo, / A regger sommo scettro, et potestade.»)

πβ. B 75-76:

«[...] αφεντιές και βασιλείες και πλούτη
να σου χαρίσω τάσσω σου [...]».

9. Η Αθηνά [στη δεύτερη ομιλία της] υπόσχεται στον Πάρη γνώση και πολεμική ικανότητα (Ε' πράξη, σ. 26r), όπως και στο ιντερμέδιο B 95-96. Πρόκειται και πάλι για πρωτοπρόσωπο λόγο, σε αντίθεση με το αντίστοιχο, αφηγηματικό μέρος στο *Adone*:

Spirto dar ti poss'io vivace, et chiaro,
D'estrema, et singulare meraviglia,
Che spreggiando n'andrai il Tempo avaro,
Et sempre altere portarai le ciglia,
Ch'in scienza, et valor, non visse à paro
(Qual tu) Mortale, à cui cheggio ch'appiglia
Cotal vigore à l'Armi, à le Battaglie,
Ch'à correr d'anni, nessun vò t'agguaglie.⁵⁰

πβ. B 95-96:

«και να σε κάμω φρόνιμο πολλά και παλληκάρι,
να μη σου μοιάζω άλλος κιανείς, γή να 'χη τέτοια χάρη.»

50 Βλ. ωστόσο και *Adone* 2.138.

και A 137 (λόγος Απόλλωνα):

«γιατί όπου τ' άρματα σμιχτά με γνώση κατοικούσι,».

10. Η Αφροδίτη αναφέρει παραδείγματα της επιβολής της δύναμής της στους θεούς, και κυρίως στον Δία (Ε' πράξη, σ. 26ν και 27r-v [πβ. και *Πανώρια*, E 59-60]), όπως παρόμοια αναφέρεται στο ιντερμέδιο A 96-100 και 141-144.⁵¹ [Παρόμοια μνεία δεν απαντά στο *Adone*]:

«Hò fatt'io transformar Giove in Augello,
In Tauro, in Foco, in Satiro, et in Auro:
Apollo divenir seco rubello,
Mentre che Dafne siegue, et stringe un Lauro,
E di me teme, in questo loco, e'n quello
Dio, et Mortale, et non li val tesauo,
Perche non giova à l'amoroso Foco,
Arme, Forza, Virtude, Impero, ò Loco.»

πβ. A 96-100:

«(Αφροδίτη) [...] Πούρι ξεύρει το κι η χάρη η εδική σου,
απού πολλές φορές εδώ στη γη κατεβασμένος,
αφήνοντας το θρόνο σου, στην πρόσοψη αλλαμένος,
ήρθες για πόθον ερωτιάς, που μέσα σου είχε ξάψει
στο λογισμό, και την καρδιά δριμιά σου 'θελε κάψει.»

και A 141-144:

«(Άρης) Κι εσύ, Απόλλωνα θεέ, το ξεύρεις στις έξοδές σου,
όντεν η Δάφνη η κορασιά το νουν εσήκωσέ σου,
και στσ' Αφροδίτης το ζιμιό, ογιά να σου βοηθήση
ωσά θεά της ερωτιάς και πόθου, είχες γλακήσει.»

11. Η Αφροδίτη υπόσχεται στον Πάρη την ωραιότερη γυναίκα (Ε' πράξη, σ. 29r), όπως και στο ιντερμέδιο B 121-128 (και 155-158). Παρόμοια βέβαια και στο *Adone*:

*Paride, de' tesori sei nel cimo,
Et mancan le vertudi, con l'etade,*

51 Πβ. επίσης «Al Regno mio d'Amor, porgon Tributi, / Et forti, et saggi, et Reggi, e' Imperadori,» (σ. 27r-v) και *Πανώρια*, E 59-60: «Άρχοντες, πλούσιους, βασιλιούς, σκλάβους, φτωχούς και δούλους / με δίχως 'ντήρηση κιαιμιά σύρνω, δοξέωγω τσ' ούλους».

*Priamo, e' l padre tuo, ricco, et altero,
 Tu coraggioso, et di giuditio intiero.
 Havrai il più pomposo alto tesoro,
 C'haver si possa giù nel Mondo mai,
 Ch'avanzarà grandezza, Gemme, et Oro,
 Che trà Mortali son fraggili assai,
 Bella DONNA formata al sommo Choro,
 Cinta di chiari, et luminosi rai,
 Questa ti manca; et questa io ti concedo,
 Se la Sentenza è mia, si com'io credo.
 Opra più bella mai non parse al Mondo,
 Da che Forme, fè il figlio di Giapeto,
 Più delicato viso, et più giocondo,
 Ch'avanza ogn'altro, e bello, e vago, e lieto,
 Da Divin seme nata, et da fecondo,
 Per darti Regno eternamente quieto,
 Figlia de la leggiadra, et bella Leda,
 Che'n grembo al sommo Giove, io diedi in preda.*

πβ. B 121-128:

*Ανέν και αυτές σου τάσσουσι γνώση και βασιλεία,
 σα λέσι, να σου δώσουσι, τούτα δεν τα 'χεις χρεία,
 γιατί 'σαι βασιλιού παιδί, κι έχεις μεγάλη γνώση,
 κι εκείνο απόχεις καθαμιά γυρεύγει να σου δώσει.
 Μ' ανέν και την απόφαση σ' εμένα θέλεις κάμει,
 για αντιμοιβή τάσσω κι εγώ να σου χαρίσω αντάμι
 και να σου δώσω λυγερή με παινεμένα κάλλη,
 που σαν αυτή δε βρίσκεται ποθές στον κόσμον άλλη.⁵²*

12. Το σκεπτικό και η αιτιολόγηση της απόφασης την οποία κοινοποιεί ο Πάρης στις θεές (Ε' πράξη, σ. 31r), ότι δηλ. το μήλο το αξίζει η ομορφότερη, είναι ανάλογα με αυτά που διατυπώνει στο ιντερμέδιο B 129-148. Νοηματική και μόνο η αντιστοιχία όπως άλλωστε και με το ανάλογο χωρίο από το *Adone*.⁵³

52 Και B 155-158: «Μια λυγερή ομορφότατη παρά γυναίκαν άλλη, / με δίχως ταίρι στις ομορφιές κι εις τα περίσσα κάλλη, / ευγενικότατα πολλά, και στις ομορφιές εμένα / μόνο ταιριάζει, [...]».

53 Tutte voi degne sete del bel POMO, / Come che sostenete il Mondo, e'l Cielo: / Anzi più Cieli, non ch'un fragil POMO, / Accrescer debbon sopra il vostro Cielo: / Et altro vi si deve, ch'un tal POMO, / Da voi prodotto quì sotto del Cielo: / *Ma VENERE habbia questo amato POMO, / Qual più bella di voi, giudico, et nemo.*

13. Η Ήρα και η Αθηνά ξεσπούν σε κατάρρες ενώ η Αφροδίτη τον καθησυχάζει (Ε' πράξη, 31ν), όπως άλλωστε και στο ιντερμέδιο B 165-176· 149-150 και 177-178. Παρόμοια και στο *Adone*:

Η Αθηνά χαρακτηρίζει την κρίση του Πάρη «*empia sentenza*» όπως στο ιντερμέδιο B η Ήρα την ονομάζει «απόφαση έτσι άδικη» (B 166) και η Αθηνά «αδικοκρισιά» (B 172). Η Αθηνά και πάλι προβλέπει πως η άδικη αυτή κρίση θα επιφέρει καταστροφή, «[...] *l'empia tua Sentenza / Porgerà cruda stragge trà Mortali.*», παρόμοια η Αθηνά στην αντίστοιχη σκηνή του δεύτερου ιντερμεδίου προβλέπει απειλητικά πως η απόφασή του θα προκαλέσει «πλήσα βάρη» (B 172) και «τη βασιλεία, που μελετάς, να τήνε ξεριζώση» (B 174).

Η Αφροδίτη όμως κρίνει δίκαιη την απόφαση του πρίγκιπα και τον καθησυχάζει:

Ven. Paride mio, la giusta tua Sentenza
Felice conduratti trà Mortali,
Che ben monstrato hai tu l'animo invitto,
Giudicando prudente il giusto, e'l dritto.
Nulla temer d'empio sinistro Fato,
Ch'io sempre l'occhio havrò cortese, et pio.
[...]

πβ. B 149-150:

«(Αφρ.) Ής τούτη δίκια απόφαση που 'καμες, φκαριστώ σου,
Πάρι,

και B 177-178:

«(Αφρ.) Πάρι, στα λόγια τα γρικάς, τίβετας μή ντηράσαι,
Και όντεν εμέ συντρόφισσα έχης, μηδέ φοβάσαι.»

14. Δεν απαντά σκηνή όπου οι θεές εμφανίζονται γυμνές, το ίδιο και στο ιντερμέδιο B, αντίθετα από ό,τι στο *Adone*.

B. BERNARDINO PERCIVALLO, ΔΕΥΤΕΡΟ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ ΤΟΥ ΠΟΙΜΕΝΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ
L'ORSILIA (ΜΠΟΛΟΝΙΑ 1589)

Όπως αναφέρθηκε στην αρχή, το δεύτερο ιντερμέδιο του δράματος του Bernardino Percivallo *L'Orsilia boscareccia sdrucchiola* έχει θέμα την αρπαγή της Ελένης και την άλωση της Τροίας, παραδίδεται όμως μόνο το λεπτομερές σενάριο του ιντερμεδίου. Ο συντάκτης του παρουσιάζει την εξέλιξη των γεγονότων όπως είναι γνωστή από την παράδοση του μύθου, από το όνειρο της Εκάβης ως την άλωση της Τροίας, και συμπίπτει με τη σειρά που εξελίσσονται τα επεισόδια στα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου*. Γίνεται αναφορά στα εξής επεισόδια: α) το όνειρο της Εκάβης ότι θα γεννούσε έναν αναμ-

μένο δαυλό που θα κατέστρεφε την Τροία· β) την ανάθεση του Πάρη στους βοσκούς και τη διάσωσή του· γ) την Κρίση του Πάρη με τα υποσχόμενα των θεαινών: γνώση (Αθηνά), εξουσία και πλούτο (Ήρα), και την ωραιότερη γυναίκα (Αφροδίτη)· δ) τη μετάβαση του Πάρη και της Ελένης με τον θησαυρό της στην Τροία· ε) το ξέσπασμα του Τρωικού πολέμου· στ) τον καταλυτικό ρόλο του Σίνωνα που, παραπλανώντας τον Πρίαμο, συνέβαλε στην κατάληψη της Τροίας από τους Έλληνες μέσω του δούρειου ίππου· ζ) την καταστροφή της πόλης.

Πρόκειται για το μοναδικό έντυπα σωζόμενο ιντερμέδιο που, όπως και στα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου*, εξιστορεί τον μύθο του Πάρη από τη γέννησή του ως την κρίση του και την καταστροφή που ακολούθησε. Δεν γίνεται γνωστό πώς πραγματώθηκαν στη σκηνή τα επεισόδια κατά την γαμήλια εορταστική παράσταση, πάντως εκείνο που αφήνει το σενάριο να εννοηθεί είναι πως η καταστροφή της Τροίας δεν οφείλεται στην κρίση του Πάρη και την αρπαγή της Ελένης αλλά στην ασέβεια που επέδειξε η Εκάβη στο γνωστό θέσφατο, και διέσωσε τον γιο της. Σε σχέση με τα ιντερμέδια Α και Β του *Φορτουνάτου* το ιταλικό κείμενο διαφέρει ως προς το ότι περιλαμβάνει σκηνή κατά την οποία οι θεές εμφανίζονται γυμνές μπροστά στον Πάρη, όπως άλλωστε και στο αφηγηματικό ποίημα *Adone*. Το στοιχείο όμως που πρέπει να τονιστεί είναι ότι στο κείμενο αυτό οι πολιορκητές αναφέρονται πλέον ως ιππότες (*Cavalieri*) και όχι απλώς ως πολεμιστές, και γιορτάζουν τη νίκη τους χορεύοντας μορέσκα.

Το σενάριο παραδίδεται ως εξής:⁵⁴

«Priamo Re di Troia hebbe d'Hecuba sua moglie tra gli altri un figliuolo, chiamato Paris: ma avanti che nascesse, si sognò di partorire una facella, che abbruciava tutta Troia. Per lo qual sogno Priamo colmo d'affanno, s'andò à consultare con l'Oracolo di Apollo: il quale gli rispose, che per opra di questo figliuolo, Troia sarebbe destrutta. La onde Priamo comandò ad Hecuba, che facesse morire il figliuolo subito, che fosse nato. Ma Hecuba partorito il figliuolo, & vistolo così bello, mossa à compassione, lo fece portare à Pastori del monte d'Ida, da quali fu nodrito, & crebbe in tanta sapienza, che tra litiganti riuscì giustissimo giudice.

54 *L'Orsilia boscareccia sdrucchiola, Del Signor Dottore, & Cavaliere, il Sig. Bernardino Percivallo. Esposta nell'Heroiche, et sontuosissime Nozze del Sereniss. et invitto Don Ferdinando Medici Gran Duca III di Toscana. All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Principe di vero effetto, & di nome, il Signor Don Cesare D'Este*, In Bologna 1589. Nella Stamperia di Giovanni Rossi. Και τα τέσσερα ιντερμέδια του ποιμενικού δράματος είχαν μυθολογικό περιεχόμενο –δύο είχαν θέμα αρπαγή γυναίκας, και δύο παρουσίαζαν μορέσκα–, τα τρία από αυτά βασισμένα στους οβιδιανούς μεταμορφωσιακούς μύθους (ενώ και το δεύτερο κατά σειρά ιντερμέδιο παρουσιάζει θέμα για το οποίο γίνεται αναφορά στις *Μεταμορφώσεις*, βλ. κυρίως το 12ο βιβλίο σε μετάφραση Anguillara): 1. «Il rapto di Europa col pianto, e stridi delle sorelle in Musica», 2. «Il ratto d'Helena, & incendio di Troia», 3. «Il bagno di Diana, e la trasformatione di Atteone in Cervo, con rampogne delle Ninfe in Musica», 4. «Il sacrificio di Ducalione, e Pirra col gittare de' sassi, & il sorgere delle genti, che cantano, & fanno bella Moresca» (από άποψη σκηνοθεσίας, το ιντερμέδιο αυτό έχει κοινό στοιχείο με το ιντερμέδιο του «Ιάσωνα και της Μήδειας» την επί σκηνής αναπαράσταση της γέννησης ανθρώπων από σπορά στη γη [και ακολούθως εκτέλεση μορέσκας, έστω και με διαφορετική μορφή σε κάθε περίπτωση]: στο παρόν ιταλικό ιντερμέδιο Δευκαλίων-Πύρρας αναφέρεται: «scagliando Deucalione, e Pirra sassi insieme, da quelli scagliati da Deucalione nacquero huomini, & da gli scagliati da Pirra nacquero femine, che tutti uniti insieme cantano in musica, & fanno poi bella Moresca» [σ. 116]).

Così litigando Pallade, Giunone, & Venere sopra le bellezze loro, per havere il pregio del Pomo d'oro, che nel convito le fu gettato dalla Discordia, nel quale era scritto DIASI ALLA PIU BELLA, da Giove furono mandate per la sentenza da Paris. Così d'accordo se n'andarono da Paris, & spogliatesi tutte tre ignude, Pallade gli disse; Se tu giudichi me più bella dell'altre, ti darò la cognitione di tutte le cose. Giunone allhora soggiunse; & se tu giudichi à mio favore, io ti darò il dominio de' reami, & d'ogni altra ricchezza. Venere disse anch'ella; che se dava la sentenza à suo favore, l'havrebbe fatto padrone della più bella donna del mondo. Alla cui offerta commosso Paris, diede la sentenza à favor di Venere, & gli pose il Pomo d'oro in mano. Dopò non molto, mosso Paris dalla rara beltà d'Helena, passò in Grecia, non vi essendo Menelao suo marito, & pose il campo attorno Sparta, & per forza la prese, & si rapì la bella Helena, & con seco tutti li suoi thesori, & se la menò à Troia. Per la qual cosa i Greci sdegnati di questo ratto, con un grande essercito assediaron Troia, standovi attorno da dieci anni, che non la poterono conquistare. Finalmente Sinone Greco astuto finse di fuggirsi dal campo Greco, & fatto prigioniero, & condotto alla presenza del Re Priamo, gli diede ad intendere, che mentre un Cavallo grandissimo di legno stava nel campo de' Greci, fabricato per far sacrificio alli Dei loro, non levariano mai l'assedio di Troia: ma come fosse entrato dentro alle mura della Città, subito si levarebbe l'assedio. Il che creduto da Priamo, fece forza di rapirlo, & condurlo dentro alle mura, si come fece. Dal quale poi per un sportello fatto nel ventre del cavallo, n'uscì Cavalieri fortissimi, che presero la porta, & in questo mentre vi entrò l'essercito, & messe à fuoco, & fiamma la Città. Et in fine questi Cavalieri con canti, & suoni fanno una bella Moresca». ⁵⁵

Γ. ALESSANDRO DIONISIO, ΠΙΕΝΤΕ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΜΕΝΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ
AMOROSI SOSPIRI (ΠΑΛΕΡΜΟ 1599)

Το θέμα της Κρίσης του Πάρη επιλέγει ο Alessandro Dionisio για την ποιμενική εκλογή του (egloga pastorale) *Amorosi sospiri*, που εκδόθηκε στο Παλέρμο το 1599. Στο πρώτο ιντερμέδιο εμφανίζονται στη σκηνή η Ήρα και η Αθηνά, από τη μια πλευρά, και η Αφροδίτη από την άλλη· στη δήλωση της τελευταίας για την υπεροχή της στην ομορφιά και στη χάρη σε σύγκριση με τις άλλες θεές, η Ήρα τονίζει ότι αυτός που θα κρίνει είναι ο βοσκός της Ίδας. Όταν αρχίζει το δεύτερο ιντερμέδιο, η Κρίση του Πάρη έχει ήδη προηγηθεί· αρχίζει με τον λόγο της εξοργισμένης Ήρας που καταφέρεται εναντίον του βοσκού που αποδείχθηκε ανάξιος να εκτιμήσει την εσωτερική αξία, ανθρώπου ή θεού, ενώ βράβευσε το εξωτερικό κάλλος. Η Αθηνά συμφωνεί, ενώ η Αφροδίτη τις κατηγορεί για φθόνο εναντίον της, εξαιτίας της ευνοϊκής προς αυτήν απόφασης του βοσκού. Ακολουθεί το τρίτο ιντερμέδιο, όπου η Αθηνά εμφανίζεται να προβάλλει σαν δική της δύναμη το ατσάλι-όπλο, ενώ η Αφροδίτη αντιπαράθετει σε αυτό την ομορφιά της. Η θεά

55 Ας σημειωθεί εδώ ότι και η *Βυζαντινή Ιλιάδα* που βασίζεται στη *Σύνοψη χρονική* του Κωνσταντίνου Μανασσή αρχίζει με το όνειρο της Εκάβης (που σε αυτό το κείμενο το βλέπει ο Πρίαμος) και τελειώνει με την άλωση της Τροίας και την εκδίκηση του Νεοπτόλεμου για τον θάνατο του Αχιλλέα. Αλλά και ο Ιωάννης Τζέτζης στα *Προοιμικά*, τα *Καθ' Όμηρον* και τα *Μεθοιμηρικά* εξιστορεί τον τρωικό θρύλο ξεκινώντας από το όνειρο της Εκάβης και καταλήγοντας στην καταστροφή της Τροίας. Η Κρίση του Πάρη και η αρπαγή της Ελένης εξιστορούνται από τον Τζέτζη και στην *Εξήγηση Ιλιάδας* 38 κ.ε. και στις *Αλληγορίες Ιλιάδος*, Προλεγόμενα, 135 κ.ε. Τα γεγονότα (και τα περί χρησμού για τη γέννηση του Πάρη) αφηγείται και ο Κωνσταντίνος Ερμονιακός στην *Ιλιάδα* του καθώς και η *Fiorita* του Armannino Giudice da Bologna.

της σοφίας ομολογεί την ήττα της ενώπιον της Αφροδίτης. Τα δύο επόμενα ιντερμέδια έχουν θέμα τους τον Απόλλωνα και τη Δάφνη.⁵⁶

Το μόνο στοιχείο που είναι κοινό με τη δραματοποίηση του ποιητή των ιντερμεδίων Α και Β είναι το ξέσπασμα της Ήρας και της Αθηνάς στο άκουσμα της άδικης κατά τη γνώμη τους απόφασης. Επίσης, το θέμα των δύο ιντερμεδίων που συμπληρώνουν την ομάδα των παρέμβλητων κειμένων στο ιταλικό κείμενο, η γνωστή μεταμορφωσιακή ιστορία Απόλλωνα-Δάφνης αναφέρεται και στο ιντερμέδιο Α 141-144 του *Φορτουνάτου*: εκεί, ο Άρης, υπερασπιστής της Αφροδίτης, θυμίζει στον Απόλλωνα που είναι με το μέρος της Αθηνάς, ότι ο ίδιος είχε προσφύγει στη θεά Αφροδίτη όταν ερωτεύτηκε τη Δάφνη. Προφανώς η ερωτική αυτή ιστορία αντανakλούσε την παντοδυναμία της θεάς του έρωτα και η παράθεσή της είναι σχετική με το κύριο θέμα της Κρίσης του Πάρη.

Δ. DONATO PORFIDO BRUNO, *IL GIUDITIO DI PARIDE* (ΝΑΠΟΛΗ 1602)

Το επεισόδιο της Κρίσης του Πάρη περιλαμβάνεται και στο ποιμενικό δράμα (egloga pastorale) του Donato Porfido Bruno *Il Giuditio di Paride*, που εκδόθηκε στη Νάπολη το 1602. Εμφανείς είναι στο έργο αυτό οι επιδράσεις από τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις*, την *Gerusalemme liberata* και τον *Orlando furioso*.⁵⁷ Η Κρίση βέβαια συνιστά μέρος της όλης δράσης του έργου, επιλέγω όμως εδώ τα χωρία εκείνα που περιέχουν στοιχεία που μας ενδιαφέρουν, παραλείποντας την υπόλοιπη ενδιάμεση δράση. Στη δεύτερη πράξη του έργου εμφανίζεται ο Έρωτας που διακόπτει το τραγούδι του Πάρη, του εξηγεί τον λόγο της επίσκεψής του και του επιδίδει το γράμμα του Δία που τον πληροφορεί για το γαμήλιο συμπόσιο, το μήλο της Έριδας και την απόφαση του πατέρα των θεών να αναθέσει την κρίση σ' αυτόν αφού ο ίδιος δηλώνει αναρμόδιος. Ο Πάρης διστάζει αλλά τελικά θα υπακούσει στην εντολή του Δία. Οι τρεις θεές, σχολιάζοντας την ενέργεια της Έριδας και την απόφαση του Δία, πλησιάζουν το φτωχόσπιτο του Πάρη: εκείνος θα ακούσει τα επιχειρήματα της καθεμιάς ξεχωριστά κι έπειτα, υπακούοντας στον Δία, θ' απονείμει το έπαθλο. Αρχίζουν οι ομιλίες των θεαινών: η Ήρα, αδελφή και γυναίκα του Δία, που εξουσιάζει όλα τα στοιχεία της φύσης, υπόσχεται στον Πάρη κυριαρχία του κόσμου· η Αθηνά, αειπάρθενη θεά της σωφροσύνης και της σοφίας, του υπόσχε-

56 Την ιστορία του Απόλλωνα και της Δάφνης αναφέρει και η νύμφη Clorinda στον βοσκό Silvio στην ποιμενική εκλογή του Donato Porfido Bruno *Il giuditio di Paride* (Νάπολη 1602), για την οποία θα γίνει λόγος αμέσως παρακάτω, Δ' πράξη, σ. 103: «Così fer Dafne, e Febo il bel connubio / Che altrimenti sarà, qual'è secc'herba / Mia tela breve al dispietato subbio».

57 Βλ. π.χ. τη συνομιλία της Ελένης με την Clorinda, Πράξη 3η, κυρίως σ. 85-86, όπου αναφέρονται ονόματα ηρωίδων όπως της Sofronia, της Πολυξένης και της Εκάβης. Αλλά και το ίδιο το όνομα της Clorinda είναι τασσιανό. – Στην ομιλία της η Giunone αναφέρει (ελαφρά παραλλαγμένο) τον πασίγνωστο πρώτο στίχο του αριόστειου έπους «Le donne, in cavalier l'arme, e gli amori». Για την επίδραση του ρομαντικού έπους του Ariosto στη σύλληψη του Τρωικού πολέμου ως αγώνα ανάμεσα στον Έρωτα και τον Πόλεμο και ως ιπποτικό αγώνα θα γίνει λόγος παρακάτω. Ο Porfido φροντίζει δίπλα σε σχεδόν κάθε στίχο να σημειώνει, στο περιθώριο της σελίδας, την πηγή άντλησής του· πάντως, κύρια πηγή του αποτελεί ο Ariosto.

ται αυτές τις ίδιες ακριβώς αρετές που θα του χαρίσουν δόξα· τέλος, η Αφροδίτη, θεά του έρωτα, του υπόσχεται την ωραιότερη γυναίκα του κόσμου. Ωστόσο, τα λόγια δεν αρκούν. Τα μάτια είναι που βλέπουν την ομορφιά, γι' αυτό ο κριτής απαιτεί να εμφανιστούν γυμνές μπροστά του· οι θεές συμφωνούν χωρίς κανέναν ενδοιασμό. Στην τρίτη πράξη πια ο Πάρης ανακοινώνει την απόφασή του· νικήτρια είναι απλώς η ωραιότερη. Και η Αφροδίτη τον προτρέπει να πάει αμέσως στη Σπάρτη. Ακολουθούν οι κατάρρες των ηττημένων θεαινών. Η Αφροδίτη όμως τον καθησυχάζει. Ο Πάρης μεταβαίνει στη Σπάρτη, απάγει την Ελένη και δηλώνει ευτυχής. Προτού αναχωρήσουν αγκαλιασμένοι για την Τροία, η Ελένη θα προσευχηθεί για να ζητήσει την προστασία των θεών στο θαλασσινό ταξίδι τους.

Ανάμεσα στο ιταλικό κείμενο και τα ιντερμέδια Α και Β του *Φορτουνάτου* παρατηρούνται μόνο νοηματικές αναλογίες. Κοινά ωστόσο σημεία παρατηρούνται στην εξέλιξη της πλοκής ανάμεσα στο ιταλικό αυτό κείμενο και τα ιντερμέδια, που είναι τα ακόλουθα:

1. Οι πληροφορίες για την αιτία που προκάλεσε την Κρίση περιλαμβάνονται στην επιστολή του Δία προς τον Πάρη (Β' πράξη, σ. 32)· τα γεγονότα στο ιντερμέδιο Α 113-124 εξιστορεί ο Ζεός στις τρεις θεές. Δεν εντοπίζονται λεκτικές ομοιότητες ανάμεσα στα δύο χωρία. (Αντίστοιχο κείμενο δεν υπάρχει στον *Adone*).

2. Ο Πάρης αφού αρχικά εκφράσει δισταγμό, τελικά θα υπακούσει στην εντολή του Δία (Β σ. 32-33), όπως άλλωστε και στο ιντερμέδιο Β 27 κ.ε., χωρίς όμως να εντοπίζονται φραστικές ομοιότητες ανάμεσα στα κείμενα. (Το ελληνικό κείμενο φαίνεται να βασίζεται στο ανάλογο χωρίο του *Adone*).

3. Ο Πάρης προσκαλεί τις τρεις θεές και δηλώνει έτοιμος να εκτελέσει την εντολή του Δία (Β σ. 36), όπως και στο ιντερμέδιο Β 57-58. (Αντίστοιχο κείμενο δεν υπάρχει στο *Adone*). Παρότι δεν εντοπίζονται λεκτικές ομοιότητες ανάμεσα στα αντίστοιχα χωρία, παραθέτω ενδεικτικά το ιταλικό σε αντιπαραβολή με το ελληνικό:

Par. Dentro il mio core insin'al Ciel traluce
Vostra bontà, vostra beltà, *ma apporte*
Le sue ragioni ogn'una, che pur io
Pongo il mio gregge, e me stesso in oblio;
Sol per servir il gran Tonante, e voi
Che sentirete il mio parer dappoi,
Quest' è la carta del tonante, e'l preggio
Ch'havrò da dar à chi più bella veggio.

πβ. ιντερμέδιο Β 57-58:

«Πάρις. Άξες θεές, σιμώσετε, τίβετσι α θε να πήτε,
απείτις την απόφαση από μένα καρτερείτε.»

και B 49-50:

«Πάρις. Γιαύτος τα μ' όρισε κι' εμέ χρειά μου 'ναι να τα κάμω,
και τούτο το δικάσιμο σήμερο να ξεδράμω».

4. Οι ομιλίες των τριών θεαινών παρουσιάζουν περιορισμένες αναλογίες με τις αντίστοιχες ομιλίες στα ιντερμέδια A και B.

- α. Η Giunone (σ. 37-39) τονίζει τη συγγένειά της με τον πατέρα των θεών: «Primo sorella, e moglie son di Giove» και, λίγο παρακάτω, «Questo fia il fin, ch'io son sorella, e moglie / Del Dio de'Dei, [...]», όπως η Ήρα στο ιντερμέδιο A 14 «το πως εγώ 'μαι μοναχή γυναίκα και αδερφή σου,». Χαρακτηρίζεται βασίλισσα των πάντων: «Dea de'Regni, e ricchezze, e d'ogni stato.», όπως στο A 19 «Λοιπός κι εγώ βασίλισσα των αλλωνώ λογούμαι»· βασίλισσα των θεών: «Quando fia, che mia pari al mondo trove / Se m'han gli Dei scettro, e governo dato?», όπως στο B 73 «βασίλισσα όλους τσι θεούς τς άλλους μαζί του ορίζω,» κυρίαρχη, αφενός, των στοιχείων του κόσμου: «Son terra, et acqua, et aere, e quiete, e affanno» –ενώ στο A 21-22 δηλώνει πως ορίζει το στοιχείο του αέρα «και απού τα τέσσερα στοιχειά του κόσμου έναν ορίζω, / του αήρος [...]»– αφετέρου, των φυσικών φαινομένων: «Stà poi nel mio poter far il sereno, / Nubi, pioggia, rugiada, tuoni, e neve, / Arco celeste, nuvoli, e baleno, / Saette ardenti à chi non fa che deve, / Spiego l'ale nell'aere sereno [...]» –όπως ανάλογα αναφέρει η Ήρα για τον Δία στο A 16-18 «και τς ουρανούς γιαμιά γιαμιά όντε σου φανή γυρίζεις, / και με βροντές και με αστραπές τ' αστροπελέκια ρίχτεις,»– τέλος, των όντων της φύσης: «Le donne, in cavalier l'arme, e gli amori / Vedo dopò costor, s'io non mi'inganno, / Sotto del braccio mio senza a i miei lampi / Ne fior, n'herbetta nasce in questi campi.», όπως ανάλογα η Ήρα στο A 22-23 «[...] και κάτω στη γη από 'δεκεί χαρίζω / κάθα πραμάτου τη θροφή, χορτώ, δεντρώ και αθρώπω». Και υποσχεται στον Πάρη τη βασιλεία του κόσμου: «Ma se'l pomo Pastor gentil dell'auro / Donate à mè, farò ch'à voi sia unita / Dal Borea all'Auro, e dal mar Indo al Mauro / Quanta possanza tien Moro, Afro, e Scita,» (στο B 75-76 «Και α μου το δώσης, αφεντιές και βασιλείες και πλούτη / να σου χαρίσω τάσσω σου να 'χης στη γην ετούτη.»).
- β. Η Minerva (σ. 39-41) τονίζει με τη σειρά της τη δική της συγγένεια με τον Δία: «Dal capo nata son, per forza d'arme / Di Giove, *che del tutto hà lui il maneggio*,», ανάλογα η Αθηνά (προς τον Δία) στο A 48 «πώς είμαι θυγατέρα σου κι εγώ, κι είμαι παιδί σου.» (πβ. και A 37 «και μετά κείνη [τη σοφία] κυβερνάς τα πάντα [...]»)· και καυχιέται για τις αρετές της, την παρθενία, τη σοφία και την ομορφιά: «Dea essendo di prudenza, e seggio. / [...] / Se non per altro, almen per il mio lume / D'esser Vergine sempre, tengo speme / D'haver il pomo, e perche sono il nume / Della mente di Giove, ch'ogniun teme / Sua dolce forza, e suo santo costume, / Che non mai più e per coppiar insieme / Tante beltadi, e virtù salutifere / Di Mirre pretiose, et odorifere», όπως ανάλογα η Αθηνά στο B 81-84 «Το κάλλος του προσώπου μου και η ωραιότητά μου /

συντροφιασμένη με τιμή και με την παρθενιά μου, / οι τάξεις μου οι ευγενικές που την τιμή μυρίζου, / κι οι άλλες χάρες που το νου και το κορμί στολίζουν,». Τις αρετές της αυτές υπόσχεται να μεταδώσει στον κριτή: «Tutte queste virtudi, oltre gli lumi / T'imprimerò in tua sagace mente,» ενώ στο B 95-96 «και να σε κάμω φρόνιμο πολλά και παλληκάρι,».

- γ. Η Venere (σ. 42-44) συστήνεται ως η θεά που ενεργεί για την ένωση των όντων της φύσης: «Io son che faccio unir co' i sessi amore, / L'amicitia, gl'affetti in compagnia / Della domestichezza, e unirsi ardore / In ogn'altro animal, che fatto sia, / E farvi mentre vive il mondo honore, / Che tardando stagion perder potria, [...]», όπως ανάλογα η Αφροδίτη στο B 105-110 «Ετούτη μόνο είναι αφορμή και όλα στον κόσμο ζούσι / τα πράματα, και θρέφονται και δε μπορά χαθούσι. / Τούτη τα χόρτα, τα πουλιά, τα δέντρη και τς ανθρώπους / κάνει συχνιά και σμίγουσι αλλήλως τως με τρόπους / πολλώ λογιώ, και από 'δεκεί σπέρνουνται και γεννούσι / στον κόσμο και πληθαίνουνται και πάντα τως κρατούσι.». Υπόσχεται την ωραιότερη γυναίκα του κόσμου: «Oltre ch'io ti prometto forse havere / La più bella del mondo, e possedere / Donna, à cui par ch'ogni beltà si termini / Ond'avien, ch'ogni guerra, e mal si Gemini.», ανάλογα στο B 127-128 «και να σου δώσω λυγερή με παινεμένα κάλλη, / που σαν αυτή δε βρίσκεται ποθές στον κόσμον άλλη.».

5. Μετά την ανακοίνωση της απόφασης του Πάρη υπέρ της Αφροδίτης, η θεά τον παρακινεί να ξεκινήσει αμέσως για τη Σπάρτη (Γ σ. 77), όπως και η Αφροδίτη στο ιντερμέδιο B 178-180. (Αντίστοιχο κείμενο δεν υπάρχει στον *Adone*):

Poi che degna son io del pomo d'oro
Vattene à Sparta, in cui mio aiuto serbo
Da ricovrar il tuo caro thesoro.

πβ. B 178-180:

Μα γείρου, μίσεψε από δω, σηκώσου απού τα δάση,
και κατὰ πώς σου 'ρμήνεψα στη Σπάρτα θες περάσει.

6. Οι κατάρες των ηττημένων θεαινών και ο καθησυχαστικός λόγος της Αφροδίτης (Γ, σ. 78, 79), χωρίς και πάλι να παρατηρούνται φραστικές ομοιότητες με το ελληνικό κείμενο.⁵⁸

58 Ενδεικτικά: GIUNONE. Questo giuditio è iniquo, e non hà nerbo / E si può star come gli iniqui stannosi / E quest'è, perch'è d'huom già d'anni acerbo. / MINERVA. Mi doglio assai, che di tre Dee già fannosi / Un giuditio; verrà, qual vengano monti / Di nevi, che pe'l Sol tutte disfannosi. / Ma non vedrai levar molti Orizonti, / Che dirai di tua donna non à sorte / Stilla d'acqua non vien da questi fonti / GIUNONE. Pastor non degno d'un Rè figlio, corte / Te siano le letitie, e 'n mal tuo ergansi / Le man rapaci, e l'ungue incurve, e torte. / Poco sia il gaudio tuo, sempre di spergansi / Le cose tue, e sian qual

7. Ο Πάρης δηλώνει ευτυχής που η Ελένη είναι δική του –βρίσκεται όμως στη Σπάρτη– (Γ, σ. 90) και η Ελένη προσεύχεται προσβλέποντας στην προστασία των θεών στο ταξίδι τους ως την Τροία (Γ, σ. 91) – η δήλωση ευτυχίας του Πάρη και το μοτίβο της προσευχής του ζευγαριού απαντούν και στο ιντερμέδιο Γ 1-2, 71-73 και 85-86. Δεν παρατηρούνται ωστόσο φραστικές αντιστοιχίες:

Λέει ο Πάρης (σ. 90):

Chi più felice dunque, è chi più cole
Di me, et hor c'hò meco in mia faretra.
Una donna più bella assai, che 'l Sole.

πβ. Γ 1-2:

Πάρης. Σήμερα πλια παρά ποτέ, ψυχή μου αγαπημένη,
περίσσεα καλορίζικος να κράζωμαι τυχαίνει.

Και η Ελένη (σ. 91):

Si volta con le mani congiunte, e quasi piangendo, dice.
Ma pria che offenda i Dei per ogni strada.
Gli pregherò, che à l'onde non mi lascino
Gittata in mar, e à placar Proteo vada.

πβ. Γ 71-73 (ευχαριστήρια προσευχή Πάρη)

Εσύ το μόδον έδειξες χωστά του μισεμού μας,
εσύ μόνια μάς ήφηρες σε τούτους τς εδικούς μας
τόπους με δίχως κίντυνο ουδέ αμπόδιστρο κιανένα,
και χάρη δε γνωρίζομεν αλλού, μονάχα σένα.

και Γ 85-86 (ικεσία Ελένης, κοινό μόνο το μοτίβο της προσευχής)

παρακαλώ σε, σάσε το το σφάλμα μου κι εμένα,
και αμπόδιστρο στον πόθο μας μηδέ βρεθή κιανένα.

E. MICHELANGELO BUONARROTI (IL GIOVANE),
IL GIUDIZIO DI PARIDE (ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ 1608)

Την Κρίση του Πάρη επέλεξε ο αυλικός συγγραφέας Michelangelo Buonarroti ο Νεότερος για να συγγράψει θεατρικό έργο που προοριζόταν να λαμπρύνει τον εορτασμό ηγεμονικού γάμου στη Φλωρεντία το 1608. Η γνωστή από τον μύθο υπόθεση περιγράφεται στο κοινό της παράστασης –και μέσω της έντυπης μορφής του έργου, στο αναγνω-

fur distese / I fier Giganti in Flegra, e poi sommergansi. – Senza segno di benevolenza si partono, e meste.

στικό κοινό– από τον Mercurio που απαγγέλλει τον Πρόλογο: συστήνει τις θεές, αναφέρεται στην αιτία της έριδας μεταξύ τους και την επιλογή του Πάρη ως κριτή τους.⁵⁹ Στην ιστορία αυτή πρωταγωνιστούν βοσκοί και νύμφες, αλλά και η ζηλιάρα Enone, που φοβάται ότι ο Πάρης θα ερωτευτεί τη θεά που θα κρίνει ωραιότερη. Η εξέλιξη του επεισοδίου της Κρίσης στο δράμα αυτό αποκλίνει από αυτήν στα άλλα ομοθεματικά έργα, ωστόσο ενδιαφέρουσες είναι κάποιες ομοιότητες που διαπιστώνονται σε ορισμένα χωρία του σε σύγκριση με τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου*, στα οποία και θα περιοριστώ εδώ.

1. Στον Πρόλογο (σ.χ.α.) ο Mercurio αναφέρεται στην αιτία της έριδας μεταξύ των θεαινών, και στη λύση που έδωσε ο Δίας, όπως αντίστοιχα ο Δίας υπενθυμίζει (παρουσιάζοντας έτσι στους θεατές/αναγνώστες) τα (προηγηθέντα) γεγονότα στο ιντερμέδιο A 113-124 και 155-160:

Poiche Teti, del Mar la bella Diva,
E Peleo mortal congiunse Amore,
A' solenni Imenei, al gran convito
Tutti gli Dei del Cielo
Furon chiamati: E la Discordia sola
Non v'ebbe loco: Onde, di sdegno ardendo,
Immaginò, vindicatrice sperta,
Nuove del fuoco suo sparger faville.
Quindi gittò tra quelle mense un pomo
D'oro tutto lucente, e pien di gemme,
Ch'io subito raccolsi: E rimirando
Suo splendor, sua vaghezza, entro vi lessi
DONISI ALLA PIU BELLA.
[...]
Ma quelle Dee, che v'assidean più degne
Fattesi di beltade emule ardenti,
Mosser tra loro invidiosa guerra.
Onde Giove, a vietar tra le dolcezze
Delle gioconde nozze ira, e tumulto,
Silenzio a loro impose, e a me commise,
Ch'a Paride un Pastor di Regia stirpe,
Che 'n queste d'Ida antiche selve alberga,
Dessi 'l bel Pomo, perch'ei poscia a quella,

59 «Per ch'a Giunon, ch'è regnatrice in cielo, / A Pallade, che, figlia / Del superno Tonante, ha 'l divin seno / Pieno di sapienza e di virtute, / Onor fia lieve di beltà la palma. / Venere taccio: a lei men si disdice / Stimarsi bella, che d'Amor è madre, / E Amor altro non è, che di bellezza / E desire, e diletto, e germe, e frutto.» (σ.χ.α.).

Che di maggior beltà gli sembri adorna,
Donar il debba: [...]

πβ. A 113-124

Τούτο [το μήλο το χρουσό] η θεά της έχθριτας και μάχης είχε ρίξει
στη μέση εκεί απού κάθεστε, μονάχας για ν' ανοίξη
ανάμεσά σας έχθριτες και σύχυσες να βάλη,
και μετά κείνες πλιότερα κακά να κάμη πάλι.
Και άλλη αφορμή δεν ήτονε, μονάχας τούτοι οι γάμοι
οπού ο Πελέος σήμερο εβουλήθηκε να κάμη,
και όσοι θεοί στους ουρανούς, στη θάλασσα, στον Άδη
ευρίσκομεσταν, όλους μας εκάλεσεν ομάδι
'ς τούτο το γιόμα, μοναχάς ετούτην όξω αφήνει,
για να μην κάμη σκάνταλα, καθώς ήθελε κρίνει.
Και τούτη ογιά πεισματικό το μήλον είχε ρίξει,
ογιά ν' αλλάξη τη χαράν οπού 'χαμε σε θλίψη.

και A 155-160:

[...]. Το λοιπόν άλλο κριτή σας δίδω,
και να σας κρίνη την εξάν όλη του παραδίδω.
Ένας βοσκός ευρίσκεται στή Φρύγias τα μέρη,
οπού μεγάλες αφορμές εκεί τον είχα φέρει.
Τούτος τση Τρόγias του ρηγός του Πρίαμου παιδί 'ναι,
και πως στσ' Ίδας τα δάσητα ήρθεν η αφορμή 'ναι
[...].

2. Η Ήρα (Giunone) που συναντά πρώτη τον Πάρη (Β' πράξη, σκηνή 6η, σ. 26, 27), χωριστά από τις άλλες δύο, συστήνεται ως σύζυγος του Δία και άρα βασίλισσα κι εκείνη, και ως ασυγκρίτως η ωραιότερη, όπως ανάλογα η Ήρα στο ιντερμέδιο B 69 και 72-73:

Che 'n su'l piu alto seggio assisa'n Cielo
Sposa di Giove immortalmente regno;
Onde tu che di giusto il nome porti,
E che vedi, e discerni
Ch'altra alla mia bellezza non s'agguaglia;
[...]
E ben tosto vedrai, ben ti fia chiaro,
Che bellezza simile
Non si trova alla mia, non che l'avanzi.

πβ. B 69: «Εμέ, οπού εις κάλλη και ομορφιές κιαμι' άλλη δεν καλλιιάζω» και 72-73 «του Ζευσ του μεγαλότατου γυναίκα του, και πάλι / βασίλισσα όλους τσι θεούς τς άλλους μαζί του ορίζω,».

3. Στη δεύτερη σκηνή της Γ' πράξης, όπου πλέον ο Πάρης και οι τρεις θεές συναντιούνται, παρουσία βοσκών, ο Πάρης (Paride) δηλώνει:

α. πως ένας θνητός μπορεί να λύσει τις διαφορές ανθρώπων αλλά αδυνατεί να λύσει διαφορές θεών χωρίς θεϊκή βοήθεια (σ. 32). Αναλόγως, με διαφορετικό όμως λεκτικό, ο Πάρης εκφράζει τη δυσκολία του εγχειρήματος στο ιντερμέδιο B 33-36:

Senno umano ben puote
Dirittamente giudicar talora
D'umane cose, ma colà s'abbaglia
Dov' oggetto divin gli si propone,
Se l'immortal aiuto no'l soccorre.

πβ. B 33-36

και εις κείνους [τους θεούς] να προστρέχουσι [οι αθρώποι], μ' ευλάβεια να σπουδάζου
τσι διαφορές και χρείες τως πάσα καιρό να σάζου,
και όχι από μας να θέλουσι κρίσιμο στσι δουλειές τως,
γή πούρι ξεκαθάριση 'ς τούτες τσι διαφορές τως –

β. κρίνει ισάξιες και τις τρεις θεές και εύχεται να μπορούσε να έχει τρία έπαθλα ώστε να ικανοποιήσει και τις τρεις (σ. 33) – παρόμοια εκφράζεται ο Πάρης στο ιντερμέδιο B 129-134:

O Dee, che tutte degne
Di vincere, e gioir del nobil dono
Egualmente rimiro, a cui la gloria
E 'l premio, e la vittoria
Dell'eccelsa beltade io dar mi volga
Deliberar non posso: e sol m'accora
Non poter di tre doni, e di tre palme
Ornar tre Dive graziose, et alme.

πβ. B 129-134:

Ήθελα να 'το μπορετό 'ς τούτη τη δίκασή σας,
όξω από μένα σήμερα να 'χετε άλλο κριτή σας,
γή και τα μήλα να 'σανε τρία στην ίδια χάρη,
το ένα από σας η καθαμιά για να μπορή να πάρη,

πειδή κι οι τρεις σας βρίσκεστε πολλά χαριτωμένες
και αφού τσι θεϊκές στολές και χάρες στολισμένες.

4. Η Pallade τονίζει στον Paride τον οπλισμό που φέρει (σ. 33), όπως και η Πάλλα στο ιντερμέδιο B 90:

«Vibra raggi d'onor l'armata fronte»

πβ. B 90: «και μέσα 'ς τούτα τ' άρματα που με σκεπάζου [θε να λογιάσης] ίντά 'μαι».

5. Η Giunone υπόσχεται στον Paride βασιλεία και πλούτη, όπως και η Ήρα στο ιντερμέδιο B 75-76:

T'empiero'l sen di gemme,
E cingerotti'l crin d'aurea corona,
E quanto'l mar, quanto la terra dona
Per queste d'Ella fortunate rive
Di ricco, e di fecondo
Fia tuo, tuo fia del mondo
Il piu nobile impero, il piu bel regno,
Se del bel pomo il mio desir fai degno.

Με διαφορετικό λεκτικό και συντομότερα στο B 75-76:

Και α μου το δώσης, αφεντιές και βασιλείες και πλούτη
να σου χαρίσω τάσσω σου να 'χης στη γην ετούτη.

6. Η Pallade του υπόσχεται πολεμική ικανότητα και αρετή (σ. 34-35), όπως παρόμοια η Πάλλα στο B 94-95:

Se del bel pomo il mio desir fai degno,
A tue membra leggiadre
Giungerò forza di guerriero ardore:
D'un saggio alto valore
La mente, e lo'ntelletto
T'adornerò col fior d'un chiaro ingegno,
Se del bel pomo il mio desir fai degno.

πβ. B 94-95:

«τάσσω σου την αντιμοιβή σιμά να 'χης αντάμι,
και να σε κάμω φρόνιμο πολλά και παλληκάρι.».

7. Ο βοσκός Archelao εξιστορεί στους άλλους βοσκούς πώς κάποτε είχε σώσει τον μικρό Πάρη (Γ' πράξη, σκηνή 3η, σ. 38), όπως ο Δίας στο ιντερμέδιο A 159-168:

Poscia che dalla man del Re troiano
Paride accolsi, allor, ch'avverse stelle
Nel suo natale infausto
Minacciavan al Regno estremi mali;
Non come volle Priamo crudele
Alle belue rapaci
L'esposi, a morte miseranda, e cruda;
Ma pietoso di lui, ch'era innocente,
Non potendo obbedir l'empio mandato,
Meco'l ritenni in pastorale albergo.
Il nutrii, l'allevai; quanto dal Cielo
Ebbi, o pur di fortuna, o pur d'ingegno
Dono, e talento, a lui ne'l diedi in parte,
E in'onore, e in'amor mio figlio il tenni.

πβ. A 159-168:

Τούτος τση Τρόγιας του ρηγός του Πρίαμου παιδί 'ναι,
και πως στσ' Ίδας τα δάσητα ήρθεν η αφορμή 'ναι
γιατί ονειρεύτη η μάνα του πως είχε να γεννήση
ένα δαυλόν αφτούμενο τον κόσμο να κεντήση.⁶⁰
Ζιμιό σαν εγεννήθηκεν ετούτο το παιδάκι,
πάραυτας εις ένα μικρό το 'βαλε κιβουράκι
και ρίχνει το στον ποταμό, και ο ποταμός το βγάνει
στα δάση τούτα. Κι εδεκεί βόσκισσα μια το πιάνει,
που βλέποντας τα πρόβατα το 'βρε, και ανάθρεψέ το,
κι απείτις εμεγάλωσε κι αυτό βοσκό έμαμέν το.

8. Και στο δράμα αυτό οι ηττημένες θεές εξοργίζονται και εκδηλώνουν τον θυμό τους, όπως η Ήρα και η Πάλλα στο ιντερμέδιο B 165-176. Ενδεικτικά αναφέρω απόσπασμα από τον διάλογο Giunone-Pallade, στην 4η σκηνή της Δ' πράξης (σ. 53). Μιλάει η Pallade:

60 Πβ. στον Ιωάννη Τζέτζη, *Αλληγορίες Ιλιάδος*, Προλεγόμενα στ. 176-178 : «Επεί δε και Αλέξανδρον έγκυος ήν Εκάβη, / γεννήσαι φλέγοντα δα<υ>λόν εδόκησεν ονειρόις, / ος πάσας επυρόλησε τας Τρώων περιχώρους.» (*Tzetzae Allegoriae Iliadis, accedunt Pselli Allegoriae quarum una inedita*, curante Jo. Fr. Boissonade, Lutetiae 1851, σ. 12). επίσης, Τζέτζης, *Τα προ Ομήρου*, στ. 41-42: «Γρυνόν γαρ πυρόεντα τεκείν δοκέεσκεν ονειρόις, / Ος πρήσε Τροίην τε και άστεα Τρωϊα πάντα.» (*Ιωάννου του Τζέτζου Τα προ Ομήρου, Τα καθ' Όμηρον και Τα μεθ' Όμηρον*, σ. 4).

Nè ch'ei dispregi
 Per le promesse d'amorosi vezzi,
 E di mercedi abbominose, e indegne
 Di sapienza i doni, e de gli imperi
 Soffrir non posso? Or vada dunque, vada;
 Dia se stesso col pomo
 A Venere, ed Amor. Per lei si spogli
 Di vero onor. Per lei perda'l talento
 De'doni di virtù, che ne primi anni
 Nel giovinetto seno amica infusi.

ΣΤ. ANGELITA SCARAMUCCI, *LA STRATONICA* (ΒΙΤΕΡΜΠΙΟ 1609)

Με τη μορφή ιντερμεδίων παρουσιάζεται το επεισόδιο της Κρίσης στο τρίπρακτο ποιμενικό δράμα του Angelita Scaramucci *La Stratonica*, που πρωτοεκδόθηκε στο Βιτέρμπο το 1609. Στο πρώτο ιντερμέδιο οι θεές ερίζουν γύρω από το μήλο με την επιγραφή «SIA DATO A LA PIU BELLA». Χρειάζονται έναν αντικειμενικό κριτή, αφού ο Δίας αρνείται να κρίνει τη σύζυγο και τις κόρες του. Ο Έρωτας τους ανακοινώνει την απόφαση του Δία να αναζητήσουν τον Πάρη, ώστε να μη δυσαρεστήσει ο ίδιος τις θεές. Στο δεύτερο ιντερμέδιο ο Πάρης ομολογεί μπροστά στις θεές ότι φοβάται να τις κρίνει, θα υπακούσει όμως τον Δία. Οι θεές τον παροτρύνουν να νικήσει τον φόβο και να δώσει το μήλο στην ωραιότερη. Ο Πάρης απαιτεί να του δείξουν τα κρυφά τους κάλλη, αλλά το ξεγύμνωμα –πρόθυμη η Αφροδίτη, αναγκαστικά οι άλλες δυο– το αποτρέπει την τελευταία στιγμή ο Έρωτας. Ακολουθούν οι υποσχέσεις. Η Ήρα υπόσχεται πλούτη και εξουσία, η Αθηνά, σοφία και δόξα, και η Αφροδίτη, την ωραιότερη γυναίκα. Ο Πάρης αποφασίζει, και προκαλεί την αντίδραση της Ήρας και της Αθηνάς. Φεύγει με τον Έρωτα και την Αφροδίτη για να συναντήσει τη γυναίκα, που δεν κατονομάζεται στο τέλος.

Ενδιαφέρουσες αναλογίες εντοπίζονται ανάμεσα σε ορισμένα χωρία του κειμένου αυτού με τα ιντερμέδια του *Φορτοννάτου*, κυρίως όμως στη σκηνική εξέλιξη που είναι και εδώ όμοια ανάμεσα στα κείμενα:

1. Η αποστροφή του Ερμή προς τις θεές, γνωστοποιώντας τους ποιος είναι ο κριτής,

«[...] Che quivi troverete un bel Pastore / *Da ogn'huom chiamato Paride*, che à voi / Darà la nobilissima sentenza: / *Quando però gli havrete esposto prima / La cagion, per la qual sete'n contesa*» (σ. 45)

είναι παρόμοια με τον λόγο του Δία στο ιντερμέδιο Α 169-172:

«(Ζευς) *Πάρι τον ονομάτησε, κι έχει μεγάλη γνώση, / κι αυτόνος την απόφαση μπορεί να σάσε δώση. / Το λοιπονίς κινήσετε να πα να τον ευρήτε, / και τς αφορμές απού 'χετε τση δίκαιης τού πήτε.*».

2. Στο δεύτερο ιντερμέδιο ο Πάρης ομολογεί μπροστά στις θεές ότι φοβάται να τις κρίνει, θα υπακούσει όμως τον Δία:

«Troppo confida il fulminante Giove / In me, ò alme Dive, ed immortali: / Io povero pastor guardian d'armenti, / Solito sol di coronare i Tori / De gli altri vincitor di verde fronda, / Volete, che sentenzi una tenzone, / Famosa, come questa, un gran litigio / Nato trà voi? Le cui forze dan legge / All'aere (ed è pur vero) al tempo, al mare, / Ed havete l'impero in cielo, e'n terra: / Solo à pensarvi il cor si agghiaccia, e pave. / S'io dò l'alta sentenza à voi Giunone / Non mi rimarran queste irate, ed aspre? / Se à Venere la dò, restate voi; / E se à Pallade dolla veder parmi / Tuonar, e fulminar di sdegno accese / Le vostr'alte potenze, & furibonde / Contra di me pastor basso, & humile. / Io dico'l vero: non ardisco à tanto: / Vorrei obedir Giove, e ancor desio / Compiacer tutte voi, c'hor chino adoro.»

παρόμοιες σκέψεις εκφράζει στο ιντερμέδιο B 27-40 (πριν από τον διαγωνισμό) και 129-134 (προτού διατυπώσει την κρίση του). Οι θεές τον παροτρύνουν να νικήσει τον φόβο και να δώσει το μήλο στην ωραιότερη, όπως οι θεές στο ιντερμέδιο B, στ. 41-46.

3. Η Αθηνά, δίνοντας το μήλο στον Πάρη, λέει:

«Eccoti'l Pomo vago, / Eccoti'l don felice, / Ove se ben rimiri, / Vedrai con veritate, / Esser la vera imago / De la tua libertate. / Eccoti al fine il dono, / Per cui forse la lite, / In cui *morra la lite*, / Non picciola trà noi: / Ecco, che tel consegno: / *A te stà darlo poi / A quel bello, che à te sembra più degno.*» (σ. 75),

όπως η Αφροδίτη στο Ιντερμέδιο B 45-46:

«Το μήλο πιάσ' στο χέρι σου, και ντήρηση μην έχης, / μα τούτη μας τη δίκαιη σάσε καθώς κατέχεις»

πβ. και την αποστροφή του Ερμή στο B 23-24:

«Κι εσύ τες αποφάσισε, τες άγριτές τως λιώσε, / και τσ' ομορφότερής τωνε οπού σου φανή, το δώσε.»

4. α. Η Ήρα υπόσχεται πλούτη και εξουσία [πβ. B 95, 96]:

«[...] prometto / Di farti alto ricetto / Dell'or, che più s'apprezza, / E darti tal ricchezza, e tanto impero, / Ch'eccedi quell'altero / Debellator de'Persi, / »E che da Pella a gl'Indi / »Correndo vinse paesi diversi.»⁶¹ (σ. 78).

β. Η Αθηνά, σοφία και τιμή:

«Et io darotti, [...] / cotanto ingegno, / Che avanzi quel di chi la finta vacca / Formò in Creta, e sapienza tanta / Pur ti darò, che ti vedrai maggiore / »Di que' sette di cui Grecia si vanta: / E farò, che'l tuo honore / Vie più di quello viva / »Del figlio di Laerte, e de la Diva.» (σ. 78).

61 Ο στίχος προέρχεται από τον Πετράρχη, *Del trionfo della fama*, capitolo secondo.

γ. Και η Αφροδίτη, την ωραιότερη γυναίκα:

«[...] / De la più bella Dama / T'offro di dar l'amore, / Che mai co'l guardo il petto t'infiammasse:
/ E tanto più te ne farò Signore, / Quanto più'l cor di doglia t'ingombrasse / E di affanni'l
pensiero, / Quantunqu'egli ben fosse / Di alma real dignissima d'Impero.» (σ. 78-79)·

πβ. τα λόγια της Αφροδίτης, Β 162-163, «μονάχας ό,τι να σε δη, κι εγώ σου τάσσω
αντάμι / πάραυτας μετά λόγου σου να 'ρθή όπου την ορίζεις».

5. Ο Πάρης αποφασίζει, και προκαλεί την αντίδραση της Ήρας και της Αθηνάς,
όπως σχεδόν στο ιντερμέδιο Β (σ. 79-80):

Η Giunone τον κατακρίνει για την αιτία της άδικης κρίσης του, un piacer fugace –
πβ. Β 167, και per un vagante, e stolido disio – πβ. Β 175.

Giunone. Dunque per una donna,
Per una imagin vana di dolcezza,
Questi un gran regno sprezza?
Ahi humana stoltizia,
Che per haver sol'un piacer fugace [πβ. Β 167]
Lusinghiero, e fallace,
Sempre ti vidi, e veggio
Andar di male in peggio.
Pallade. Le scienze lasciar, lasciar l'ingegno,
Duri scogli del tempo,
Per un vagante, e stolido disio, [πβ. Β 175]
A un huom dunque vegg'io?
Ahi huomo all'alte' imprese sordo, e cieco,
Che per dar solo una dolcezza frale,
Che come'l vento viene,
E come'l vento fugge,
A la tua debil vita,
»Hai da te stesso ogni virtù sbandita.

6. Η νικήτρια Αφροδίτη, αντίθετα, τον ευχαριστεί, όπως και στο ιντερμέδιο Β 149-
150. Είναι το μοναδικό από τα ιταλικά κείμενα όπου η Αφροδίτη εκφράζει ευχαριστίες
στον Πάρη:

O à me caro Pastore,
Vero *figliuol del regnator* di Troia,
Tante gratie ti rendo
Del conseguito honore,
Quante dipinte mai

Il Sol nemico mio
Di leggiadri colori
Herbette, frutti, e fiori.
E perche *merti degno guiderdone*,
Dimmi, qual'è la donna
Per cui ardi d'amore?

πβ. B 149-150:

Ὅς τούτῃ τῇ δίκῃα ἀπόφαση που ἔκαμες, φκαριστῶ σου,
Πάρι, καὶ τὴν ἀντιμοιβὴ κάτεχε πῶς χρωστῶ σου.

ενώ στον στίχο 152 τον ονομάζει «παιδί του βασιλέα».

Z. ORAZIO PERSIANI, *LE NOZZE DI TETI E DI PELEO* (BENETIA 1639)

Στο τρίπρακτο μελόδραμα του Orazio Persiani *Le nozze di Teti e di Peleo*, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1639, δραματοποιείται επίσης το επεισόδιο του μήλου της Έριδας και της Κρίσης του Πάρη. Η δράση τοποθετείται –καθόλου τυχαία– στη Ναύπακτο (βλ. παρακάτω). Η δομή του έργου με ελάχιστες εξαιρέσεις είναι όμοια με τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου*. Στη διάρκεια του γαμήλιου συμποσίου (Β' πράξη, σκηνή 11η), η Έριδα ρίχνει το μήλο και οι τρεις θεές αρχίζουν να ερίζουν για το ποια είναι η αξιότερη να πάρει το χρυσό μήλο· ο Άρης υποστηρίζει την Ήρα και ο Απόλλωνας την Αθηνά. Επεμβαίνει όμως ο Δίας, που δηλώνει ότι οι θεοί δεν είναι δυνατόν να κρίνουν αμερόληπτα, γι' αυτό κι εκείνος αποφάσισε να ορίσει αντικειμενικό κριτή. Ζητάει από τον Ερμή να ενημερώσει τον Πάρη κι εκείνος δηλώνει πρόθυμος να εκτελέσει την εντολή. Στην 7η σκηνή της Γ' πράξης ο Πάρης βρίσκεται στο δάσος της Ίδης και συγκρίνει την πολυτελή ζωή των ισχυρών βασιλέων με την απλή ποιμενική ζωή. Ο Ερμής τού ανακοινώνει την απόφαση του Δία κι εκείνος δέχεται προσδοκώντας συχώρεση από τις δυο θεές που αναγκαστικά θα είναι οι χαμένες του διαγωνισμού. Οι θεές επιχειρηματολογούν: η Ήρα, σύζυγος του κεραυνοφόρου Δία, πρότυπο καλοσύνης και κάλλους· η Αθηνά, θεά της σοφίας και της αρετής· η Αφροδίτη, θεά της ομορφιάς και του έρωτα. Ο Πάρης αδυνατεί ν' αποφασίσει ανάμεσα σε ισάξιες θεές· πρέπει να τις δει γυμνές, ώστε να κρίνει καλύτερα. Αφού η Αφροδίτη δέχεται πρόθυμα, και οι άλλες δυο ενδίδουν αφήνοντας τους αρχικούς δισταγμούς (άλλωστε η σύζυγος Δία και το πρότυπο της σοφίας έπρεπε να φανεί πως αναγκάστηκαν να κάνουν κάτι τέτοιο...). Καθεμιά ξεχωριστά εμφανίζεται μπροστά του και του δίνει την υπόσχεσή της: η Ήρα βασιλεία και πλούτη, που τα απορρίπτει ο Πάρης· η Αθηνά σοφία και πολεμική ικανότητα, αλλά δεν τον πείθει· η Αφροδίτη, μια όμορφη Ελληνίδα. Ακολουθεί η αναμενόμενη ετυμηγορία, που προκαλεί τις δύο ηττημένες οι οποίες εκτοξεύουν απειλές.

Στο κείμενο αυτό εντοπίζονται κοινά στοιχεία σε σχέση με τα ιντερμέδια Α και Β του *Φορτουνάτου* κυρίως όσον αφορά τη δραματοποίηση του ήδη οικείου υλικού για την προσαρμογή του στη σύνθεση θεατρικού κειμένου:

1. Στη Β' πράξη, αφού η Έριδα ρίχνει στο γαμήλιο συμπόσιο το μήλο, η σκηνή εξελίσσεται όπως στο ιντερμέδιο Α:

α. οι τρεις θεές ερίζουν για το μήλο, δηλώνοντας καθεμιά την υπεροχή της έναντι των άλλων (σ. 73-75)· έτσι ξεκινάει και το ιντερμέδιο Α.

β. ο Άρης (Marte) και ο Απόλλωνας (Apollo) αντιπαρατίθενται, υποστηρίζοντας ο καθένας την ευνοούμενή του, όπως και στο ιντερμέδιο Α 135-152, χωρίς όμως να παρατηρούνται φραστικές αντιστοιχίες ανάμεσα στα δύο κείμενα. Διαφορετικά ωστόσο από το ιντερμέδιο, στο κείμενο αυτό εμφανίζονται επιθετικοί και ο Άρης εκτοξεύει απειλή πολέμου με... θύματα. (Αντίθετα, στον *Adone* γίνεται σύντομη μόνο νύξη στη διαφωνία μεταξύ των δύο θεών.)

γ. επεμβαίνει ο Δίας προκειμένου να κατευνάσει τα οξυμμένα πνεύματα (σ. 75-77), όπως στο ιντερμέδιο Α 147-178. Ενδεικτικά παραθέτω τμήμα του λόγου του Δία, που αφού προσπαθήσει να ηρεμήσει τα πνεύματα, ζητάει από τον Ερμή να μεταφέρει την εντολή του στον Πάρη:

Stassi nel colle Ideo frigio Pastore
A cui rinuntia Astrea la propria lance.
Dica ei qual habbia piu leggiadre guancie
Giuno, ò Minerva, ò pur la Dea d' Amore.
Al Giovinetto d' Ida
Or tù mio nunzio porta
Il Pomo, ond' oggi è sorta
Frà le belle del Ciel l' alta disfida.
A lui tù lo consegna,
Et egli lo presenti alla più degna.

πβ. Α 175-178:

Άμε κι εσύ, Ερμή θεέ, αποστολάτορά μου
εμπιστεμένε και καλέ και πε του απ' όνομά μου
το κρίσιμο στσι τρεις θεές με την πολλήν του γνώση
να σάση, κι' όποιας του φανή τούτο το μήλο ας δώση.

δ. ο Mercurio ανταποκρίνεται πρόθυμα στην εντολή του Δία (σ. 77), όπως ο Ερμής στο ιντερμέδιο Α 179-180:

Mercurio. Nulla aggiungo a tuoi detti, e nulla tolgo,
ò Rettor de Pianeti;

Mà ratto ad obedirti i vanni io sciolgo:
Fiano gli accenti tuoi leggi, e decreti.

πβ. A 179-180:

Ερμής. Ό,τι μ' ορίζεις σήμερα, κι ως είναι η ορδινιά σου
θέλει γεννή, άξε θεέ, κατά το θέλημά σου.

2. Στην Γ' πράξη, η σκηνή εξελίσσεται στο δάσος της Ίδης ανάμεσα στον Πάρη και τις θεές με τον Ερμή, όμοια όπως και στο ιντερμέδιο Β.

α. Οι ομιλίες των θεαινών και οι υποσχέσεις τους (σ. 97-98) παρουσιάζουν ομοιότητα με αυτές στο ιντερμέδιο Β, ομοιότητα που δικαιολογείται από τον χειρισμό ίδιου υλικού, με τη διαφορά ότι στο ιταλικό κείμενο ο Πάρης απορρίπτει τις προσφορές της Giunone και της Pallade αμέσως μόλις κλείνει τον λόγο της η καθεμιά. Ο λόγος της Venere (σ. 98-99) παρουσιάζει εν μέρει ομοιότητα με τον λόγο της Αφροδίτης στο ιντερμέδιο Β:

*La ricchezza, e l'impero
A chi di Rege, e figlio
Poco fà di mestiero
A chi virtù possiede
E soverchio offerir senno, e consiglio;
Nè tù di farti in guerra invitto audace,
Penso, che brami, ov'è concordia, e pace;
Mà s'a mio prò decreti
Ti darò per Amante
Giovine Greca, al cui gentil sembiante
Ogni gratia influir Cieli, e pianeti*

πβ. B 121-128:

*Ανέν και αυτές σου τάσσουνσι γνώση και βασιλεία,
σα λέσι, να σου δώσουνσι, τούτα δεν τα 'χεις χρεία,
γιατί 'σαι βασιλιού παιδί, κι έχεις μεγάλη γνώση,
κι εκείνο απόχεις καθαμιά γυρεύγει να σου δώση.
Μ' ανέν και την απόφαση σ' εμένα θέλεις κάμει,
για αντιμοιβή τάσσω κι εγώ να σου χαρίσω αντάμι
και να σου δώσω λυγερή με παινεμένα κάλλη,
που σαν αυτή δε βρίσκεται ποθές στον κόσμον άλλη.*

Και η απόφαση του Πάρη αναμενόμενη: «[...] E di lei vi dichiaro / Più leggiadra, più vaga, e più gentile.» (σ. 99).

β. Οι ηττημένες θεές ξεσπούν με θυμό και προμηνύουν συμφορές (σ. 99), όπως ανάλογα καταλήγει το ιντερμέδιο Β (165-176). Η Pallade προδικάζει το τέλος του βασιλείου της Τροίας (και την ελληνική νίκη):

Pal. *Quando strutta la patria, arso il tuo Re
Vedrai trà pianto, e sangue i tuoi più cari,
Nel proprio esitio, e nel trionfo greco
In vano, in van saprai;
Che Cupido a suo par t'hà fatto cieco.* (σ. 99).

πβ. Β 174:

[ετούτη η αδικοκρισά τάσσω σου]
τη βασιλεία, που μελετάς, να τήνε ξεριζώση.

H. ANDREA CICCOLINI, *IL DONO DEL POMO D'ORO* (ΜΑΤΣΕΡΑΤΑ 1643)

Η ιστορία επαναλαμβάνεται και στην Δ' πράξη του δράματος του Alessandro Ciccolini *Il dono del pomo d'oro*, που εκδόθηκε στη Ματσεράτα το 1643. Είναι από τα ελάχιστα έργα στα οποία εμφανίζεται και η Οινώνη. Το επεισόδιο της Κρίσης αποτελεί αφορμή για να εξυμνηθεί η δύναμη του Έρωτα.

Ο Πάρης λοιπόν βρίσκεται στο δάσος της Ίδης, έχει αποκοιμηθεί και βλέπει στον ύπνο του πως χωρίζει με την αγαπημένη του Οινώνη· της ομολογεί πως τώρα πια τη μισεί κι εκείνη τον εγκαταλείπει· μετανιωμένος από τον φόβο της τιμωρίας για το σφάλμα του, την ικετεύει να γυρίσει πίσω.⁶² Από το εφιαλτικό όνειρο τον ξυπνούν οι θεές, και η Αθηνά τον ενημερώνει σχετικά με την απρόσμενη επίσκεψή τους. Ωστόσο ο Πάρης εκφράζει αδυναμία να δώσει ως θνητός λύση στη διαμάχη. Ακολουθούν οι υποσχέσεις των θεαινών. Η απόφαση όμως θα βασιστεί στο κριτήριο της ομορφιάς, ούτε στην αρετή ούτε στους θησαυρούς, του λέει η Αφροδίτη, την οποία εμποδίζει ο Πάρης να του δείξει και τα σωματικά της κάλλη· εκείνη του προσφέρει τον εαυτό της. Στο άκουσμα της προσφοράς, ο Πάρης τη σταματά και της δίνει αμέσως το μήλο, όπως είναι και δίκαιο άλλωστε, προκαλώντας αναπόφευκτα τη δυσaréσκεια της Ήρας και της Αθηνάς. Στην Ε' πράξη, εμφανίζονται ξανά οι ηττημένες· η Αθηνά μάταια προσπαθεί να κατευνάσει τον θυμό της Ήρας λέγοντας πως όλα οφείλονται στη δύναμη του Έρωτα· η Ήρα κυριευμένη από οργή εξαπολύει απειλές για τον άδικο κριτή. Βέβαια στο τέλος όλοι συμφιλιώνονται και υμνούν τη δύναμη του Έρωτα σε θνητούς και θεούς. Και, ειδικά για την επίδραση της δύναμης της Αφροδίτης στον Δία, κάνει λόγο ο θεός Έρωτας.

Στο κείμενο αυτό εντοπίζονται τα εξής κοινά στοιχεία με τα ιντερμέδια του Φορτουνάτου:

62 Παρόμοιο φόβο για το σφάλμα της εκφράζει και η Ελένη στο ιντερμέδιο Γ 81-86.

1. Ο Πάρης δηλώνει ενώπιον των θεαίνων αδυναμία να κρίνει υποθέσεις των θεών (σ. 49-50):

«O vaghissime Dee, Cittadine del Cielo / Non dee Pastor neglettor / *C'hà la vil arte à pena* / *Di custodir gl'armenti* / Terminar la tenzon, ch'è trà di voi / Non puote occhio mortale / Esser Giudice giusto / Di sentenza Celeste.»

Το ίδιο λέει ο Πάρης και στο Ιντερμέδιο Β 35-40:

«και όχι από μας να θέλουνσι κρίσιμο στσι δουλειές τως, / γή πούρι ξεκαθάριση 'ς τούτες τσι διαφορές τως - / περιττοπλιάς σ' ένα βοσκό άγνωστο σαν εμένα, / που άλλο παρά τα δάσητα δεν έχω γνωρισμένα, / να θέλου ν' αποθέσουσι τη διαφοράν εκείνη, / που ο μεγαλύτερος θεός δεν το γρικά να κρίνη.».»

2. Ο Έρωτας αναφέρεται στην επιρροή της δύναμης της Αφροδίτης στον Δία (σ. 69):

«Rammentati pur tù, ch'il proprio aspetto / Cangiasti in pioggia d'oro, / E con Manto d'un Toro / A le compagne sue rapisti Europa: / Et in forma d'un Cigno / Godesti de'miei strali i frutti in pace.» (σ. 69),

πράγμα που τονίζει η Αφροδίτη στον Δία στο ιντερμέδιο Α 96-100:

«Πούρι ξεύρει το κι η χάρη η ειδική σου, / απού πολλές φορές εδώ στη γη κατεβασμένος, / αφήνοντας το θρόνο σου, στην πρόσοψη αλλαμένος, / ήρθες για πόθον ερωτιάς, που μέσα σου είχε ξάψει / στο λογισμό, και την καρδιά δριμιά σου 'θελε κάψει.».»

3. Ως προς τις υποσχέσεις των θεαίνων, οι αναμενόμενες:

α. η ωραία σύζυγος Δία, κυρίαρχη των πάντων εκτός και εντός γης, υπόσχεται νίκες και κατακτήσεις λαών, και επιστροφή του βοσκού στο βασίλειό του. Καταλήγοντας: «Pronuncia à preghi miei, / Che con prezzo d'un Pomo / Senza spargere il sangue / N'acquisterai l'impero.» (σ. 50-51)·

β. η θεά της αρετής (σ. 51-52), και όμορφη ως ενάρετη που είναι, υπόσχεται την αρετή την ίδια, χάρη στην οποία ο διάδοχος του τρωικού στέμματος θα διατηρήσει το βασίλειό του. Τονίζει στον Πάρη πως ό,τι του υπόσχεται η Ήρα το έχει ήδη και άρα πρέπει να την απορρίψει:

«Spreggia lo scettro, e la real corona / Dono è de la natura, e del suo sangue,»,

όπως παρόμοια στο ιντερμέδιο Β 121-124 η Αφροδίτη τονίζει στον Πάρη ότι όσα του υπόσχονται Ήρα και Αθηνά εκείνος τα έχει ήδη. Υπενθυμίζω τους στίχους:

Ανέν και αυτές σου τάσσουσι γνώση και βασιλεία,
σα λέσι, να σου δώσουσι, τούτα δεν τα 'χεις χρεία,
γιατί 'σαι βασιλιού παιδί, κι έχεις μεγάλη γνώση,
κι εκείνο απόχεις καθαμιά γυρεύγει να σου δώση.

γ. η Venere (σ. 52-54) τον παροτρύνει να περιφρονήσει τον πλούτο και την αρετή –η ίδια, όπως τονίζει, ρίχνει στα πόδια της νικημένους και αλυσοδεμένους μονάρχες ισχυρούς και πλούσιους– και να βραβεύσει το κάλλος, δηλαδή αυτήν την ίδια. Έπειτα τον προστάζει να εγκαταλείψει την ερημιά όπου ζει –«Lascia questi deserti», όπως ανάλογα η Αφροδίτη στο B 151 «'Σ τούτα τα δάση τ' άγρια μη σταματήσης πλέα,»– και να αναζητήσει την αγκαλιά μιας όμορφης γυναίκας, όπως είναι η ίδια.

4. Η Giunone και η Pallade εξοργίζονται με την απόφαση του Πάρη (σ. 54), που για την Giunone ήταν αναμενόμενη από έναν άπειρο νέο, και συνάμα τρελό, που γι' αυτό πρέπει να τον εκδικηθεί:

«Da fanciullo inesperto
Tanto speravo appunto;
Ma pazzarello aspetta
Da me fier vendetta.»

Παρόμοια, στο ιντερμέδιο B 171, άπειρο και τρελό χαρακτηρίζει τον Πάρη η Αθηνά:

«Άγνωστε και ανενόητε, λωλέ και ψοματάρη,».

Η Pallade αμέσως μετά τον κατηγορεί για την επιλογή του πόθου έναντι της αρετής (σ. 54):

«Oh Giudice fallace
Schernito hà la virtù, per dar ricetto
Ad un impuro, ad un lascivo affetto?»

Παρόμοια η Αθηνά στο ιντερμέδιο B 175:

«Γιατί του πόθου ελίξεψες, και τση τιμής οχθρεύτης,».

Εν συνεχεία η Giunone τον προειδοποιεί πως θα τον εκδικηθεί, και προφητεύει το τέλος του βασιλείου του (σ. 59-60):

«Ben il misero tuo caduco Regno
Provarà con le fiamme,
Ch'ad altro non sei nato,
Che per ridurlo in polve.
[...]»

Ίδιο τέλος υπόσχεται και η Αθηνά στο ιντερμέδιο Β 174, εξαιτίας της «αδικοκρισίας», η οποία, του υπόσχεται η θεά,

«τη βασιλεία, που μελετάς, να τήνε ξεριζώση.»

Τέλος, η Giunone συγκεκριμενοποιεί την εκδικητική απειλή της:

*«Da le vane promesse
De la Ciprigna Dea fusti rapito
A darli la sentenza, à tuo mal grado [μοίρα]
Conturbarò quel'onda, in cui solcando
Sopra concavo legno i porti aspiri.
[...]»*

Με τα λόγια αυτά της θεάς ταιριάζουν νοηματικά τα εξίσου απειλητικά λόγια της Ήρας στο ιντερμέδιο Β 167-168:

«για σιργουλιές ψοματινές και γαλιφιές του πόθου,
οπού εις μεγάλους εγκρεμνούς να γκρεμνιστής σ' αμπώθου,».

Η ΑΦΙΞΗ ΠΑΡΗ ΚΑΙ ΕΛΕΝΗΣ ΣΤΗΝ ΤΡΟΙΑ & Η ΕΝΑΡΞΗ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ – ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ Γ

Το τμήμα αυτό της πλοκής περιλαμβάνεται στο ιντερμέδιο Γ του Φορτουνάτου για το οποίο δεν έχει ως τώρα επισημανθεί καμία πηγή, έχουν όμως διαπιστωθεί οι αναλογίες που παρουσιάζει με προγενέστερα κρητικά θεατρικά κείμενα, τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, το «Ιντερμέδιο του Πριάμου» της κωμωδίας *Στάθης* καθώς και με την ποιμενική κωμωδία *Πανώρια*.

Από τη συνεξέταση των κειμένων, λαμβάνοντας υπόψη και τις επισημάνσεις των προηγούμενων μελετητών (βλ. Εισαγωγή, σ. 48-50), καταλήγουμε στις ακόλουθες διαπιστώσεις:

- α) Υπάρχει υφολογική ομοιότητα ανάμεσα στον διάλογο Πάρη-Ελένης, στο ιντερμέδιο Γ 11-46, και τον διάλογο Ρινάλδου-Αρμίδας στο ιντερμέδιο Α 68-116 της *Ερωφίλης*. Και στα δύο κείμενα, γίνεται η παρουσίαση από τον έναν εραστή του νέου τόπου που θα φιλοξενήσει το ζευγάρι, καθώς και η ανταλλαγή όρκων πίστης και αγάπης από τους εραστές.
- β) Η προσευχή του Πάρη και της Ελένης μπροστά στον ναό της Αφροδίτης με την εικόνα της θεάς πάνω στην «αγία τράπεζα», στο ιντερμέδιο Γ 55-90, παρουσιάζει ομοιότητες με την προσευχή του πρεσβύτη της θεάς και των Γύπαρη, Αλέξη και Φροσύνης στην *Πανώρια* Δ 269-350, ιδιαίτερα τα λόγια του πρεσβύτη στ. 270,

277-284, 294· ενώ να σημειωθεί ότι στους στ. 309-312 της ομιλίας του ο πρεσβύτες υπενθυμίζει στη θεά την ιστορία του Πάρη και το μήλο της Έριδας.

- γ) Παρόμοια είναι η σκηνοθεσία της εμφάνισης της Αφροδίτης, στο ιντερμέδιο Γ 87-90 και διδασκαλία, με την εμφάνισή της στην *Πανώρια Δ* διδασκαλία μετά τον στ. 346, στ. 347-350 – με τις εξής όμως διαφορές: στο ιντερμέδιο Γ η εμφάνιση της θεάς δηλώνεται με θόρυβο, αστραπές και βροντές ενώ η εικόνα της σείεται πάνω στην τράπεζα και ανοίγει ο ουρανός· αντίθετα στην αντίστοιχη σκηνή της *Πανώριας*, σύμφωνα με τη διδασκαλία, η εμφάνιση της θεάς –που εδώ συνοδεύεται από τον γιο της τον Έρωτα– προαναγγέλλεται με αισθησιακή μουσική («γροικούνται πολλώ λογίω ηδονές και σονάρει»), πιθανότατα για να σηματοδοτηθεί έτσι η αίσια έκβαση της “περιπέτειας” των δυο ερωτευμένων νέων, σε αντίθεση με το ιντερμέδιο όπου η Αφροδίτη αναγγέλλει δυσάρεστη είδηση και προβλέπει μόνο κινδύνους που θα διατρέξει το ερωτευμένο ζεύγος.⁶³
- δ) Η εμφάνιση του Μενέλαου και του Οδυσσέα με στρατιώτες τους με σκοπό να διεκδικήσουν πίσω την Ελένη στο β’ μέρος του ιντερμεδίου Γ είναι παρόμοια με την εμφάνιση των ίδιων προσώπων στο «Ιντερμέδιο του Πριάμου» της κωμωδίας *Στάθης*, αφού και σε αυτό δραματοποιείται το ίδιο επεισόδιο, ωστόσο η ομοιότητα εξαντλείται μόνο στην παρουσίαση των δύο ίδιων προσώπων (Μενέλαου και Οδυσσέα) και στο σκηνικό, που παρουσιάζει τους Έλληνες μπροστά στην πύλη της πόλης της Τροίας. Τα υπόλοιπα πρόσωπα και οι διάλογοι που αναπτύσσονται είναι διαφορετικά. Επιπλέον, στο ιντερμέδιο Γ υπάρχει σύγκρουση ανάμεσα στα αντίπαλα μέρη, τους Τρώες και τους «Ρωμαίους», ενώ στο ιντερμέδιο του *Στάθης* ο Πρίαμος φροντίζει ώστε να αποσοβηθεί προσωρινά η σύγκρουση και οι απεσταλμένοι από τη «Μακεδονία» να αναχωρήσουν με ασφάλεια από την πόλη. Σημειώνω ότι νύξη στην έκβαση αυτή της πρώτης πρεσβείας των Ελλήνων στην Τροία περιλαμβάνεται στον λόγο που απευθύνει ο Αγαμέμνωνας προς τον Πρίαμο στο ιντερμέδιο Δ 29-30.
- ε) Υπάρχει δομική ομοιότητα ανάμεσα στο β’ μέρος του ιντερμεδίου Γ, στ. 117-166, με τη μορέσκα στο ιντερμέδιο Δ 1-78 της *Ερωφίλης*. Η ομοιότητα αφορά 1) την αποφασιστική στάση του Μενέλαου, που εμφανίζεται με τους στρατιώτες του για να πραγματοποιήσουν τον σκοπό τους, και την πρόθυμη ανταπόκριση ενός εκ των στρατιωτών του, και αντίστοιχα του Γοφρέδου που απευθύνεται στους στρατιώτες του με τον ίδιο τρόπο για την τελική επίτευξη του στόχου τους και στην έκκλησή του αυτή ανταποκρίνεται ο Ρινάλδος, και 2) την εμφάνιση εκπροσώπου από το

63 Η κατασκευή του ναού ήταν όμοια όπως εκείνη που περιγράφεται στις ιταλικές πηγές: στο ποιμενικό δράμα του Silvestro Branchi *L'amorosa innocenza* (Μπολόνια 1623), σημειώνεται στο *Dramatis personae*: «Vi vuole un Tempio dedicato ad Apollo, che si possa aprire, e serrare». Για τις ασafeίες περιγραφές ως προς την κατασκευή του ναού και την εμφάνιση των θεαίνων στην *Πανώρια* και τον *Φορτουνάτο*, βλ. Β. Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο», *Μελετήματα Θεάτρου*, σ. 391-393, 419-420.

εχθρικό στρατόπεδο, του τρωαδίτη Στρατιώτη και έπειτα του Έκτορα στο ιντερμέδιο του Φορτουνάτου και του Μαντατοφόρου στο ιντερμέδιο της Ερωφίλης.

Τα στοιχεία του ιντερμεδίου Γ που ανάλογά τους έπρεπε να διερευνήσουμε αν απαντούν σε ομόθεμα κείμενα της ελληνικής και ευρωπαϊκής γραμματείας, είναι τα ακόλουθα:

- α. η προσευχή του ζευγαριού·
- β. η απειλή του Μενέλαου ότι θα κηρύξει πόλεμο αν δεν του επιστραφεί η Ελένη·
- γ. η απάντηση του Πριάμου στο αίτημα του Μενέλαου: διά στόματος Έκτορα, ο Τρωαδίτης βασιλιάς απειλεί επίσης με πόλεμο αν δεν του επιστραφεί η Ησιόνη·
- δ. η πρώτη συμπλοκή ανάμεσα σε Έλληνες (με αρχηγό τον Μενέλαο) και Τρώες (με αρχηγό τον Έκτορα) και η πρώτη ανακωχή καθώς νυχτώνει.

Το υπό εξέταση ιντερμέδιο αποτελείται από δύο μέρη: στο πρώτο πρωταγωνιστής είναι ο Έρωτας, στο δεύτερο ο Πόλεμος, που συνιστά, όπως τονίζεται, και τη συνέπεια του πρώτου. Όσον αφορά το πρώτο μέρος και τη στάση της Ελένης, ο ποιητής με βεβαιότητα μπορούμε να πούμε ότι δεν βασίστηκε στην *Ιλιάδα* όπου δεν απαντά παρόμοια σκηνή του ζευγαριού και η βασίλισσα της Σπάρτης εμφανίζεται πάντοτε μετανιωμένη για το σφάλμα της, αλλά ούτε και στον *Πόλεμο της Τρωάδος* όπου η Ελένη εμφανίζεται θλιμμένη, και με τη νοσταλγία για τους αγαπημένους που άφησε πίσω της υποτάσσεται αναγκαστικά στη μοίρα της. Απευθυνόμενη πάντως στον Πάρη (και ενώ βρίσκονται ήδη στο κάστρο της Τενέδου), και εδώ εκφράζει την ευχή να τύχουν θεϊκής προστασίας: «Επεί ούτως εγένετον, αλλέως ουκ ημπορούμεν / απάρτι να ποιήσωμεν, και ο θεός να τον βοηθήση / οπού καλόν ή έλεος και χάριταν μας ποίσει» (στ. 1917-1919).⁶⁴

Εκτός από τη ρομαντική σκηνή του ζεύγους Ρινάλδου-Αρμίδας στο πρώτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*, σκηνή από την οποία φαίνεται να είναι άμεσα επηρεασμένο το πρώτο μέρος του ιντερμεδίου Γ, ανάλογη σκηνή συναντάται –όπως προαναφέρθηκε– και στην προσαρμογή του επεισοδίου της κρίσης σε ποιμενική εκλογή από τον Donato Porfido Bruno με τίτλο *Il giuditio di Paride* (Νάπολη 1602): στην Γ' πράξη του έργου αυτού ο Πάρης εμφανίζεται να εκφράζει την ευτυχία του –όπως και ο ίδιος ήρωας στο ιντερμέδιο– και ακολούθως η Ελένη με τα χέρια σε στάση ικεσίας και σχεδόν κλαίγοντας να δηλώνει πως θα προσευχηθεί στους θεούς για να τους ζητήσει προστασία κατά το ταξίδι ως την Τροία. Παρότι δεν υπάρχει λεκτική αντιστοιχία των σχετικών χωρίων του ιταλικού κειμένου με το κείμενο του ιντερμεδίου, παραθέτω το ιταλικό καθώς παρουσιάζει ανάλογη με του ιντερμεδίου ρομαντική σκηνή με τους δύο ερωτευμένους ευτυχισμένους μεν αλλά και με την επίγνωση των καταστρεπτικών συνεπειών που συνεπάγεται η απιστία της Ελένης και η απαγωγή της από τον Πάρη (σ. 89-91):

Hel. Sei tu Pari. *Par.* Io son. *Hel.* Fa col tuo braccio
Ad Helena che vuoi. *Par.* Il cor si solve

64 *Ο Πόλεμος της Τρωάδος...*, σ. 98.

E nulla stringo, e tutto il mondo abbraccio.
Ma sò che l'ombra intorno il Ciel s'involge
Deh vienne à Troia meco, e venghi, ò pulule.
L'alito, il fumo del sudor, la polve.

Hel. Portami teco, e poco calmi d'Ulule
O di Gufi il terror, che amor si vuole
Ond'hoggi avien, che ciascun pianga, et ulule. /
Si partono quasi in fretta.

Par. Chi più felice dunque, è chi più cole
Di me, et hor c'hò meco in mia faretra.

Una donna più bella assai, che'l Sole
Hel. Et io Sparta ti lascio quasi in pietra
Ridutta in foco, Orfeo mio segui l'anima
Concorde al suon della cornuta Cetra.
Tacer vorrei, ma il gran piacer m'inaanima
C'hò teco, se ben veggio, e pianto, e riso
Aime che à nominarlo il cor s'essanima.

Par. Di che ti turbi vita mia nel viso
Ò nell'alma: s'io aspetto gran ruina
E viddil'io, che altrove non mi affisso
Ma non me n'è c'hò tua beltà divina
E vengon straggi, morti, aspre perfidie
Senza speranza poi di medicina.
Andiamne à Troia, e quì restin l'insidie
Habbia meco te sola, che v'è'l detto
La fede è morta, e regnano l'invidie.
Sono arrivato all'alto mio concetto
E fra i contenti de' petti più illustri
Real natura, Angelico intelletto.

Hel. Andiam, ma come. *Par.* pria che'l ciel s'illustri
Sei volte, sarai tu, ove si trovano
Gli genitori miei di tanti lustri.
Questi pensier da portar io in me covano
E come, e quando, e dove, e per qual via
Che nel mar sol per te vele si trovano.

Hel. Buon son gli ordegni, e più la compagnia
Ma che miglior del braccio tuo, e tua spada
Ov'è la vita, ov'è la morte mia.

Si volta con le mani congiunte, e quasi piangendo, dice.
Ma pria che offenda i Dei per ogni strada.
Gli pregherò, che à l'onde non mi lascino

Gittata in mar, e à placar Proteo vada.

S'abbracciano, e se ne vanno. [...] ⁶⁵

Στην έκδοση της εν λόγω ποιμενικής εκλογής, μετά την αφιερωτική επιστολή του Bruno παρατίθεται σονέτο που συνέθεσε ο Baldassare Anania di Catanzaro για να εγκωμιάσει συγγραφέα και έργο. Ο ποιητής αναφέρει πως ο συγγραφέας προσέθεσε αριστοτεχνικά στίχους λαμπρών ποιητών που μιλούν για βοσκούς, έρωτες και όπλα: «Ei con vaghezza all'opra, et arte tale / V'aggiunse versi di Poeti Illustri, / Che trattano di boschi, amori, et arme.» (σ.χ.α.) (μιμούμενος τον πρώτο στίχο του αριόστειου έπους). Και όπως ανακοινώνει στον Πάρη η Ευφροσύνη, μία από τις τρεις Χάριτες, εκείνος θα αποτελέσει την αιτία της σύγκρουσης ανάμεσα στην Ευρώπη και την Ασία: «Paris figliuol di Priamo, se nol sai / Io vò ch'in te si firman queste bragge, / Ch'Europa, et Asia misero in gran guai.» – με τον τελευταίο στίχο να προέρχεται και πάλι από τον Ariosto, *Orlando furioso* 10.3, όπως αναγράφεται στο περιθώριο της σελίδας. ⁶⁶

Συμπληρωματικά, και όσον αφορά τον ναό της Αφροδίτης, αναφέρω ότι στην «Ιστορία της άλωσης της Τροίας» που έγραψε ο Guido delle Colonne με τίτλο *Historia Destructionis Troiae* –που αποτελεί πεζόμορφη παράφραση στα λατινικά του *Roman de Troie* και κυκλοφόρησε σε ιταλική μετάφραση μόλις το 1665– η Ελένη αναφέρεται ότι μεταβαίνει στον ναό της Αφροδίτης στα Κύθηρα δήθεν για να εκπληρώσει τάμα της αλλά στην πραγματικότητα για να συναντήσει τον Πάρη που είχε μεταβεί εκεί –γνωρίζοντας ότι θα έβρισκε την Ελένη στον ναό–, αφού είχε ακούσει πολλά χρόνια πριν για την απίστευτη ομορφιά της. ⁶⁷ Πιθανότατα η παράδοση αυτή αντανακλάται στη σκηνή της Ελένης και του Πάρη στον ναό της Αφροδίτης στην Τροία πλέον. ⁶⁸

65 Την ασφαλή μετάβασή τους στην Τροία μνημονεύει στην Δ' πράξη η Τύχη (Fortuna) που απαντά στον Arpinio, τον βοσκό που είναι ερωτευμένος με την Ελένη, σ. 106: «Averti ben che tu sei innamorat / D'Helena, che nell'alto mar gli è in nave / Datasi à Pari, e Menelao lasciato, / Quella no<n> è Ninfa prima, e poi men have / Di te cognition, che à Troia in patria / Hà homai pel mar tranquillo aura soave. / Talche mi cerchi far con ciò idolatria / Idol seguir per cui non havrai mai loco / E tiene à forza in questa ingrata patria. / Anzi fra tempo di nulla, ò di poco / Passerà in altrui man per perle, et oro / Ch'è per durar nell'amoroso foco.». Ο Arpinio ικανοποιείται όταν πλέον αντικρίζει σε ζωγραφιστό σκηνικό την άπιστη γυναίκα με το βασιλόπουλο μπροστά στην κατεστραμμένη από τους Έλληνες Τροία (Δ' πράξη, σ. 109-110): «Comanda alla Cagna [που ανήκει στον Sinone, villano Pastor sciocco]. si lascia una scena cadere, e si vede Troia pinta assediata da Greci, e s'affaccia Helena con Paris. Visto il tutto Arpinio quasi contento se ne parte, [...]. Arpinio vede la Guerra d'intorno à Troia, & Helena. [...] Veduta quasi attassato spare Troia, [...]».

66 Ενώ γίνεται λόγος και για το αριόστιο ζεύγος Angelica-Medoro στην Α' πράξη του έργου, σ. 29 της ως άνω έκδοσης, αλλά και για την ανωτερότητα γυναικών που θέλησαν να διαφυλάξουν την αγνότητά τους, όπως για παράδειγμα η Sofronia και η Polissena (Γ' πράξη, σ. 86).

67 Αναφέρω ενδεικτικά την έκδοση του κειμένου με αγγλική μετάφραση: Guido delle Colonne, *Historia Destructionis Troiae*, translated with an introduction and notes by Mary Elizabeth Meek, Μπλούμινγκτον-Λονδίνο: Indiana University Press, 1974, σ. 69-70.

68 Προσθέτω ότι στη *Fiorita* του Armannino Giudice da Bologna, ο Πάρης απάγει την Ελένη μέσα από τον ναό του Απόλλωνα στη Σπάρτη. Βλ. Gorra, *Testi inediti di storia trojana*, σ. 543 («Uno giorno venne la festa d'Apollo, el cui tempio era in lito di mare; quivi venne Elena la bella con molte

Όσον αφορά τη μετάβαση του Μενέλαου στην Τροία, το αίτημά του συνοδεύει του Οδυσσέα να του επιστραφεί η Ελένη, την απάντηση του Έκτορα, τη μάχη ανάμεσα στους αντιπάλους με αρχηγούς τον Έκτορα και τον Μενέλαο και τη διακοπή της μάχης μόλις νυχτώσει, όλα αυτά εντοπίζονται στο Β' βιβλίο της *Εφημερίδας του Τρωικού πολέμου* του Δίκτη του Κρητικού. Με τη διαφορά όμως ότι ο Δίκτης στο εν λόγω σημείο της αφήγησής του περιγράφει τη δεύτερη μετάβαση της αντιπροσωπείας των Ελλήνων στο στρατόπεδο των Τρώων για να ζητήσουν για μία ακόμη φορά πίσω την Ελένη, δίνοντας σε αντάλλαγμα τον αιχμάλωτο Πολύδωρο, και έπειτα τις πολεμικές συγκρούσεις και τη μονομαχία Μενέλαου-Πάρη (Β', 39-40), βασιζόμενος στην ομηρική αφήγηση της μονομαχίας Μενέλαου-Πάρη στη ραψωδία Γ της *Ιλιάδας*⁶⁹ (αντίθετα δεν απαντά ανάλογη σκηνή στον Δάρητα ή στον Benoît).

Στο εν λόγω απόσπασμα της *Εφημερίδας*, μπροστά στους Τρωαδίτες –απουσία του Πριάμου, όπως στο ιντερμέδιο Γ– «ο Μενέλαος πήρε το λόγο εκ μέρους των Ελλήνων. Πρώτα είπε πως έχει έρθει εδώ για δεύτερη φορά και μάλιστα για την ίδια αιτία. Διαμαρτυρήθηκε για όσα έγιναν εις βάρος του και εις βάρος του σπιτιού του και ανέφερε με μεγάλο σπαραγμό ότι η θυγατέρα του έμεινε ορφανή με την απουσία της γυναίκας του. Και όλα αυτά, είπε, τα έπαθε από έναν παλαιό φίλο και φιλοξενούμενο, χωρίς μάλιστα να αξίζει μια τέτοια μεταχείριση.» (Β', 20, σ. 104). Μετά την ομιλία και την απαίτηση του Μενέλαου και του Οδυσσέα που πήρε αμέσως κατόπιν τον λόγο (Β', 20-22, σ. 104-106) ακολούθησε συμβούλιο μεταξύ των Τρώων στο οποίο ο Έκτορας έκρινε τελικά ότι «η Ελένη δεν πρέπει με κανέναν τρόπο να δοθεί πίσω επειδή είναι ικέτης στο σπίτι τους και συνεπώς πρέπει να διαφυλαχθεί για να διατηρηθεί η καλή πίστη. [...]» (Β', 25, σ. 109). Δηλαδή, και στα δύο κείμενα, στο Χρονικό του Δίκτη και στο ιντερμέδιο Γ, εκείνος που απαντά στις απαιτήσεις της ελληνικής πρεσβείας είναι ο Έκτορας, που διατυπώνει αρνητική απάντηση, αλλά, όπως είπαμε, η πρότασή του στον Δίκτη είναι διαφορετική σε σχέση με την πρότασή του στο ιντερμέδιο Γ 157-162: σύμφωνα με τον Δίκτη, προτείνει να επιστραφούν στους Έλληνες όλα τα υπόλοιπα κλοπιμαία και στη θέση της Ελένης να δοθεί ως σύζυγος στον Μενέλαο η Κασσάνδρα ή η Πολυξένη (Β', ό.π.) ενώ στο ιντερμέδιο Γ μεταφέρει την πρόταση του Πριάμου, να επιστραφεί η Ησιόνη στους Τρώες – αναφέρεται δηλαδή μόνο στις γυναίκες που έχουν απαχθεί εκατέρωθεν.

altre donne del paese di Baie. Facendosi la festa e il sacrificio, subitamente Paris con sua compagna entrò nel tempio e prese Elena con molte altre compagnie, la quale bene che se ne mostrasse crucciata ne fu molta contenta; e fuori di quel tempio con molto altro arnese che dentro vi trovò, le trassono e condussonle alle sue navi. Inmantanente levarono le vele e inverso Troia presono loro cammino. O fortuna del mondo, quanto se' naria e diversa tra la umana gente!)).

69 Στη ραψωδία Γ 86-93 της *Ιλιάδας* ο Έκτορας ανάμεσα στους δύο στρατούς ανακοινώνει την πρόταση του Πάρη: «Ακούστε, Τρώες κι Αχαιοί γενναίοι, τι λόγο / δίνει τώρα ο Πάρης, ένοχος αυτής της διαμάχης: / συστήνει Τρώες και Αχαιοί, όλοι τ' ωραία όπλα τους / στην εύφορή μας γη ν' αφήσουν, και μόνο αυτός κι ο πολεμόφιλος / Μενέλαος να βγουν στη μέση, για την Ελένη μ' όλο της το βιος / ν' αγωνιστούν· όποιος νικήσει από τους δυο κι αναδειχτεί / πιο δυνατός, αυτός όλο το βιος και τη γυναίκα φεύγοντας να πάρει – / οι άλλοι όμως ας φιλιώσουμε, δίνοντας όρκο πίστης.» (τα χωρία από την *Ιλιάδα* παρατίθενται σε μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτη, Άγρα 2009).

Ο Δίκτης παρακάτω (Β' 32, σ. 113-114) αναφέρεται σε επίθεση των Τρώων με αρχηγό τον Έκτορα και περιγράφεται η μάχη –όμοια όπως περιγράφονται οι μάχες στην *Ιλιάδα*–, στην οποία διακρίνονται ο Έκτορας και ο Μενέλαος, και τελειώνει όταν βραδιάζει, όπως η πρώτη σύγκρουση που περιγράφεται στο ιντερμέδιο Γ: «Βλέποντας τότε οι δικοί μας τους εχθρούς έτοιμους για επίθεση οπλίστηκαν και αυτοί και παρέταξαν το στράτευμα σε ευθεία γραμμή τοποθετώντας στα δύο κέρατα της παράταξης τους εξής στρατηγούς: το δεξιό άκρο οδηγούσε ο Αχιλλέας με τον Αντίλοχο, [...]. Με τον τρόπο αυτό παρατάχθηκαν οι δύο στρατοί και προχώρησαν σε επίθεση. Και μόλις έφτασαν σε απόσταση που μπορούσαν να πιαστούν στα χέρια, καθένας προέτρεπε με φωνές τους δικούς του και όλοι άρχισαν να πολεμούν. Η μάχη κράτησε κάμποση ώρα και έπεσαν πάρα πολλοί και από τις δύο παρατάξεις. Στη μάχη αυτή διακρίθηκαν από τους βαρβάρους ο Έκτορας και ο Σαρπηδόνας, από τους Έλληνες ο Διομήδης και ο Μενέλαος. Με τον ερχομό της νύχτας, σταμάτησε η μάχη και καταλάγιασαν οι αντιμαχόμενοι. Υποχώρησαν τότε τα στρατεύματα και κάθε πλευρά έκαψε στην πυρά τους νεκρούς της» (Β', 32, σ. 113-114). Μετά την περιγραφή από τον Δίκτη μιας άλλης μονομαχίας, αυτής μεταξύ Μενέλαου και Πάρη,⁷⁰ αργότερα στο Χρονικό, περιγράφεται η μάχη που άρχισε και πάλι, ως εξής: «Στο μεταξύ δόθηκε πάλι το σύνθημα της μάχης και οι δύο στρατοί άρχισαν ξανά τη συμπλοκή. Όμως μολονότι επολεμούσαν με μεγάλη ορμή ως τη δύση του ήλιου, η έκβαση της μάχης υπήρξε αμφίβολη. Έτσι όταν έφτασε η νύχτα, οι αρχηγοί και των δύο στρατών διέταξαν να αποσυρθούν σε μεγάλη απόσταση οι δυνάμεις τους και τοποθέτησαν αρκετές φρουρές για να επιτηρούν τα αντίπαλα στρατεύματα.» (Β', 41, σ. 120).

Με όμοιο τρόπο διακόπτεται η μονομαχία Έκτορα και Αίαντα στη ραψωδία Η της *Ιλιάδας*, και με την περιγραφή της σκηνής αυτής συμπίπτει σε μεγάλο βαθμό η καταληκτική σκηνή του ιντερμεδίου Γ: «Έτοιμοι ήσαν πάλι να χτυπηθούνε τώρα με σπαθιά / σώμα με σώμα, αλλά τους πρόλαβαν οι κήρυκες, / του Δία εξάγγελτοι και των ανθρώπων, που τρέχοντας / πλησίασαν: ένας των Τρώων, των οπλισμένων Αχαιών / ο άλλος· Ταλθύβιος ο δεύτερος, Ιδαίος ο πρώτος, / κι οι δυο τους μυαλωμένοι. Ανάμεσά τους στήθηκαν, / κρατώντας ο καθένας σκήπτρο, κι αμέσως πήρε να μιλά / ο κήρυκας Ιδαίος, βαθύγνωμος και φρόνιμος: / “Αφήστε πια, καλοί μου φίλοι, τον μεταξύ σας / πόλεμο και τον αγώνα. Κι οι δυο σας έχετε του νεφεληγερέτη / Δία την αγάπη· είστε κι οι δυο σπουδαίοι μαχητές – / αυτό το ξέρουμε όλοι. / Μα τώρα πέφτει η νύχτα, κι είναι σωστό να δείξουμε / στη νύχτα υπακοή.”» (στ. 272-281).

Όμοια περιγράφει ο Tasso (που στις πηγές του συγκαταλέγεται η *Ιλιάδα*) τη μονομαχία μεταξύ Tancredi και Argante στο έκτο άσμα της *Gerusalemme liberata* (6.50-51,1-4):

Già lassi erano entrambi, e giunti forse
sarian pugnando ad immaturo fine,
ma sì oscura la notte intanto sorse

70 Η μονομαχία Μενελάου-Πάρη περιγράφεται και από τον Δάρητα, κεφ. 21, σ. 221.

che nasconde le cose anco vicine.
 Quinci un araldo e quindi un altro accorse
 per dipartirli, e li partiro al fine.
 L'uno è il franco Arideo, Pindoro è l'altro,
 che portò la disfida, uom saggio e scaltro.

I pacifici scettri osar costoro
 fra le spade interpor de' combattenti
 con quella securtà che porgea loro
 l'antichissima legge de le genti.

Κρατώντας σκήπτρο εμφανίζονται οι «αράλντοι»⁷¹ στο ιντερμέδιο Γ (βλ. διδασκαλία μετά στ. 162 [το ίδιο και στο ιντερμέδιο Δ διδ. μετά στ. 78]) και διακόπτουν τη μάχη ανάμεσα στις αντίπαλες ομάδες (Γ 163-168), μάχη που μπορεί να αρχίσει και πάλι με το πρώτο φως της μέρας – και η μάχη αυτή έχει πια τη μορφή ιπποτικού αγώνα.

Η ΑΛΩΣΗ ΤΗΣ ΤΡΟΙΑΣ – ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ Δ

Από τους μελετητές αναφέρεται γενικά ότι το τέταρτο ιντερμέδιο βασίζεται στο δεύτερο βιβλίο της *Αινειάδας* του Βιργιλίου. Ωστόσο, από τους 192 στίχους του ιντερμεδίου στο έπος βασίζονται οι στ. 85-192, που θα εξεταστούν μετά τη διερεύνηση των πιθανών πηγών του πρώτου μέρους του ιντερμεδίου.

Στο «πρώτο» μέρος, στ. 1-84, περιλαμβάνονται οι διαπραγματεύσεις μεταξύ Ελλήνων/«Ρωμαίων» και Τρώων και οι συγκρούσεις που θα κρίνουν τον πόλεμο· ειδικότερα, α) οι –άκαρπες– διαπραγματεύσεις μεταξύ Αγαμέμνονα και Πριάμου και η πρόταση του Αγαμέμνονα να κριθεί ο πόλεμος σε αναμέτρηση επίλεκτων στρατιωτών από κάθε πλευρά (4 στρατιώτες από κάθε πλευρά), και β) η δεύτερη συμπλοκή ανάμεσα στους Έλληνες (με επικεφαλής τον Αχιλλέα) και τους Τρώες (με επικεφαλής τον Έκτορα). Από τη διδασκαλία καθώς και τις ομιλίες των κηρύκων διαφαίνεται πως η μάχη είναι αμφίρροπη και διακόπτεται και πάλι, όπως στο ιντερμέδιο Γ.

Από τα κείμενα που μελέτησα, παρόμοιες σκηνές όπως στο πρώτο αυτό μέρος του ιντερμεδίου απαντούν κυρίως στο Β' βιβλίο της *Εφημερίδας του Τρωικού πολέμου* του Δίκτη του Κρητικού και στην *Ιστορία για την άλωση της Τροίας* του Δάρητα του Φρύγα, και επίσης στην *Ιλιάδα*, καθώς και σε μεσαιωνικά έργα που επηρεάστηκαν από τα κείμενα αυτά.

71 Στο ιντερμέδιο Γ στ. 8 του καταλόγου των προσώπων οι κήρυκες αναγράφονται ως «στρατηγοί δυο, κρασμένοι ρωμαίικα φεικάλι και φράγκικα αράλντοι». Η λατινική λέξη *fetialis* (και *legatus fetialis*), και αντίστοιχα στα ελληνικά φητιάλις, σημαίνει τον ειρηνοποιό, τον ειρηνοδίκη/σπονδοφόρο κατά το ρωμαϊκό δίκαιο. (Απαντά π.χ. στον Τίτο Λίβιο, τον Πλούταρχο, και τον Αύλο Γέλλιο.)

Ειδικότερα, νοηματικά η ομιλία του Αγαμέμνονα στο ιντερμέδιο Δ 1-32 μοιάζει με την ομιλία του Οδυσσέα ενώπιον των Τρώων κατά τη δεύτερη μετάβαση Ελλήνων πρέσβειων στην Τροία –του Οδυσσέα, του Διομήδη και του Μενέλαου, με σκοπό να πάρουν πίσω την Ελένη, παραδίδοντας σε αντάλλαγμα τον Πολύδωρο στον Πρίαμο–, όπως παρουσιάζεται στο Β' βιβλίο (κεφ. 21-22) του χρονικού του Δίκτη.⁷² Ανάμεσα στον λόγο του Αγαμέμνονα στο ιντερμέδιο και τον λόγο του Οδυσσέα στο χρονικό του Δίκτη κοινά είναι τα εξής στοιχεία:

1. Υπερτονίζεται το δίκαιο του πολέμου από την πλευρά των Ελλήνων:

Στον Δίκτη (Β' 21, σ. 105), ο Οδυσσέας ενώπιον του Συμβουλίου των αρχόντων της Τροίας λέει πως

«οι Έλληνες δεν συνηθίζουν να κάνουν τίποτε με τρόπο αλόγιστο και απερίσκεπτο»,

ενώ στο ιντερμέδιο Δ 9-12 ο Αγαμέμνονας τονίζει ενώπιον των στρατιωτών του, του Πριάμου και των Τρώων στρατιωτών:

Μα αλήθεια σου όποιος βασιλιάς λογιάση να σηκώση
τη μάχη, πρέπει ολονομπρός βλέψη να ἔχη τόση,
με δίκιον του τον πόλεμο και άρματα να σαλεύγη,
ανέν και νίκη πεθυμά να πάρη, ωσά γυρεύγει.

2. Γίνεται αναφορά στην πρώτη πρεσβεία των Ελλήνων στην Τροία, με αίτημα την επιστροφή της Ελένης, που έληξε χωρίς το προσδοκώμενο αποτέλεσμα, και επικρίνεται η στάση του Πάρη, που με την πράξη του προσέβαλε τη φιλοξενία που δέχτηκε στον βασιλικό οίκο του Μενέλαου:

Σύμφωνα με τον Δίκτη (Β' 21, σ. 105), ο Οδυσσέας είπε πως

«Όταν λοιπόν ο Αλέξανδρος έβλαψε την Ελλάδα με άδικες και προσβλητικές ενέργειες, εμείς ούτε στη βία ούτε στα όπλα καταφύγαμε, όπως συνηθίζουν να κάνουν οι οργισμένοι για να παρηγορούνται. Αντίθετα, όπως θα θυμάστε, ήρθαμε εδώ απεσταλμένοι, ύστερα από απόφαση του Συμβουλίου μας, μαζί με τον Μενέλαο για να πάρουμε πίσω την Ελένη».

παρόμοια ο Αγαμέμνονας υπενθυμίζει την αιτία της εκστρατείας των Ελλήνων εναντίον των Τρώων (Δ 13-16) έπειτα από την πρώτη άκαρπη προσπάθεια ειρηνικής διευθέτησης του ζητήματος (Δ 25-30):

Τούτο το πράμα, ω βασιλιέ Πρίαμε, να γερθούμε
μας έκαμε εχ τους τόπους μας κι έτσι μακρά να ἔρθουμε
κι εμείς, για να γδικιώσωμε τ' άδικο το μεγάλο
που ἔκαμε ο Πάρις εις εμάς, και όχι ποτέ πράμα άλλο.

(Δ 13-16)

72 Βασίζομαι στην έκδοση του κειμένου από τον Γ. Γιατρομανωλάκη (βλ. ό.π. σημ. 1), στην οποία και γίνονται όλες οι παραπομπές σε σελίδες.

και

Δεν έλειψε από λόγου μας μ' όλον ετούτο πάλι,
πρίχου κιανείς στον πόλεμο από μας αρχή να βάλη,
 να μη σου πούμε τ' άδικο του Πάρι να παιδέψης
 σαν πρέπει, και την Έλενα στα χέρια μας να πέψης.
 Και τότες δίχως ταραχή και δίχως μάχην άλλη
 πάραυτας τα φουσάτα μας από δω είχαμε βγάλει.⁷³
 (Δ 25-30)

Για την προσβλητική συμπεριφορά του Πάρη ο Οδυσσέας θέτει το ερώτημα (Β' 22, 105-106):

«ποιος άνθρωπος που αναλαμβάνει μια σοβαρή υπόθεση, δεν θα έχει βάσιμους λόγους, σκεφτόμενος το ανοσιούργημα του Αλέξανδρου, να υποψιάζεται (ύστερα από όλα αυτά) παντού παγίδες και να φοβάται το φίλο; Ποιος θα ανοίγει πλέον την πόρτα του ακόμη και στον αδελφό του; Και ποιος δεν θα αποφεύγει από εδώ και πέρα το φίλο ή τον συγγενή ωσάν να ήταν εχθρός του;»,

και με το ίδιο πνεύμα ο Αγαμέμνωνας στο ιντερμέδιο Δ 17-24:

Γιατί δεν έπρεπε ποτέ την τόση καλοσύνη
 οπού αδερφός μου τού 'δειξε απού την ώρα κείνη
 που 'σωσε στο παλάτιν του, με μόδο να γυρέψη
 άσκημο και πολλά κακό να του την αντιμέψη.
Στο σπίντιν του τον ήφηκεν σα να 'χε 'σται αδερφός του
με μεγαλότατες τιμές, και αυτός ωσάν εχθρός του
 του πήρε τη γυναίκαν του χωστά, κι ήθελε φύγει,
 δίχως ίντα 'ναι το πρεπό και δίκιο να ξανοίγη.

3. Προτείνεται ειρηνική λύση, να διορθώσουν οι Τρώες το σφάλμα του πρωτότοκου βασιλόπουλου και να αποκατασταθεί έτσι το δίκαιο, λύση που θα αποτρέψει το πόλεμο.

Κατά τον Δίκτη (Β' 21, σ. 105), ο Οδυσσέας κάνει την εξής πρόταση στους Τρώες:

«Όμως, μολονότι έχουμε προετοιμάσει ένα τόσο μεγάλο στράτευμα, με τόσο επιφανείς και ονομαστούς αρχηγούς, δεν αποφασίσαμε να συγκρουστούμε μαζί σας στη μάχη, αλλά ακολουθήσαμε την παλαιά μας συνήθεια και τη γνωστή μετριοπάθειά μας και ήρθαμε πάλι σε εσάς να σας παρακαλέσουμε για την ίδια αιτία. Κατά συνέπεια όλα είναι τώρα στο χέρι σας, ω Τρώες, και τίποτε πάλι δεν σας εμποδίζει, αν υπάρχει ο κοινός νους, να σας παρακαλέσουμε να διορθώσετε με φρόνιμες αποφάσεις όσα στο παρελθόν είχαν αποφασισθεί με λάθος τρόπο.»,

73 Αναφέρεται βέβαια στην πρώτη πρεσβεία στην Τροία, επεισόδιο που παρουσιάζεται στο «Ιντερμέδιο του Πριάμου» της κωμωδίας *Στάθης*.

την ίδια πρόταση κάνει και ο Αγαμέμνωνας στο ιντερμέδιο Δ 31-32:

Τούτο το ίδιο να γενή⁷⁴ πάλι σου λέγω τώρα,
α θα γλυτώσης από μας την εδική σου χώρα.

Στο πλαίσιο των διαπραγματεύσεων Ελλήνων και Τρώων, στο ιντερμέδιο Δ, ο Πρίαμος απαντά στην απαίτηση του Αγαμέμνονα ότι η απαγωγή της Ελένης έγινε, δικαίως, σε εκδίκηση της απαγωγής της αδελφής του της Ησιόνης από τους Έλληνες κατά την πρώτη άλωση της Τροίας· δηλώνει έτοιμος εκείνος και το στράτευμά του να απαντήσουν στην ελληνική πρόκληση για πόλεμο (Δ 33-52). Ο Αγαμέμνωνας προτείνει τρόπο επίλυσης των διαφορών θέτοντας συγκεκριμένους όρους και ο Πρίαμος ανταποκρίνεται θετικά στο πολεμικό κάλεσμά του (Δ 53-66, βλ. περίληψη πιο πάνω). Ο Αγαμέμνωνας συγκαλεί τους στρατηγούς του και, αφού τους επαινεί, τους παρακινεί στη μάχη εναντίον των Τρώων (Δ 67-72).

Στην *Εφημερίδα* του Δίκτη μνεία σε απαγωγές που είχαν διαπράξει στο παρελθόν οι Έλληνες για τις οποίες πρέπει τώρα να πάρουν εκδίκηση οι Τρώες κάνει ο Αινείας ως απάντηση στον οργισμένο Μενέλαο κατά την πρώτη μετάβαση των Αχαιών στην Τροία· όπως ο Πρίαμος στο ιντερμέδιο (Δ 49-52), ο Αινείας τονίζει επίσης την ανδρεία και την ετοιμότητα των συμπατριωτών του σε περίπτωση ελληνικής επίθεσης.⁷⁵ Ωστόσο στο σημείο αυτό το κείμενο του ιντερμεδίου παρουσιάζει αναλογία με την αφήγηση στην *Ιστορία* του Δάρητα: σύμφωνα με την εκδοχή του τελευταίου, ο Πρίαμος μετά την πρώτη άλωση της Τροίας είχε στείλει τον γιο του τον Αντήνορα ως απεσταλμένο του στους Έλληνες για να τους ζητήσει να του επιστρέψουν την Ησιόνη. Αλλά ο Αντήνορας δεν είχε καταφέρει τίποτα τότε· οι Έλληνες τού συμπεριφέρθηκαν με τρόπο σκαίο. Έπειτα όμως από την αρπαγή της Ελένης, ο Πρίαμος αρχίζει να ελπίζει ότι οι Έλληνες θα επιστρέψουν την Ησιόνη και όλα τα λάφυρα που είχαν πάρει από την Τροία.⁷⁶ Και περιγράφει την αποστολή του Διομήδη και του Οδυσσέα ως πρέσβειων

74 Δηλ. να αποχωρήσουν ειρηνικά, όπως έχει πει στους αμέσως προηγούμενους στίχους: «Και τότες δίχως ταραχή και δίχως μάχην άλλη / πάραυτας τα φουσάτα μας από δω είχαμε βγάλει» (Δ 29-30).

75 Βλ. *Εφημερίδα*, Β', 26, σ. 109: «[...] Άδεια να αρπάζουν την Ευρώπη από την Τύρο και τον Γανυμήδη από το βασίλειό μας θα έχει μόνο η Κρήτη; Και τι γίνεται με τη Μήδεια; Αγνοείτε άραγε ότι εκείνη μεταφέρθηκε βίαια από την Κολχίδα στην Ιωλκή; Και ας μην παραλείψω την πρώτη πρώτη αρχή αυτών των απαγωγών, δηλαδή την Ιώ που αρπάχθηκε από τη χώρα της Σιδώνας και μεταφέρθηκε στο Άργος. Ώς τώρα η δική μας αντίδραση περιορίστηκε μόνο στα λόγια, όμως εάν δεν εγκαταλείψετε πάραυτα αυτόν τον τόπο μαζί με όλο το στόλο σας, χωρίς αμφιβολία θα δοκιμάσετε την τρωική ανδρεία. Η πόλη μας διαθέτει ευτυχώς αρκετούς εμπειροπόλεμους νέους και καθημερινά αυξάνεται ο αριθμός των επικουρικών στρατευμάτων.». (Ο Δίκτης θεωρεί τη συμπεριφορά αυτή του Αινεία υπεύθυνη για την καταστροφή της Τροίας: «[...] Εξαιτίας του, είπαν, έμελλε τελικά να καταστραφεί ολοκληρωτικά ο οίκος του Πριάμου και επειδή υπήρχε μίσος εναντίον του βασιλείου και επειδή οι διαπραγματεύσεις έγιναν με αυτόν τον χείριστο τρόπο», Β', 26, σ. 110. Γνωστή από τις περισσότερες πηγές της ιστορίας του τρωικού πολέμου είναι η προδοτική στάση του Αινεία, και υπό αυτό το πρίσμα πρέπει να ερμηνευτούν οι τελευταίοι στίχοι του ιντερμεδίου Δ.)

76 *Ιστορία*, κεφ. 6, 8, 11, σ. 208-209, 212 της έκδοσης Γιατρομανωλάκη. Στον *Πόλεμο της Τρωάδος* -ποίημα που βασίζεται στον Δάρητα- στ. 1955-1956, γίνεται λόγος για την ελπίδα του Πριάμου

των Ελλήνων στον Πρίαμο και την απάντηση του Τρωαδίτη βασιλιά. Ανάμεσα στην αφήγηση του Δάρητα και τους ως άνω λόγους του Πριάμου και του Αγαμέμνονα στο ιντερμέδιο (Δ 33-72), αλλά επιπλέον και τους τελευταίους στίχους του λόγου του Αγαμέμνονα που έχει προηγηθεί (Δ 25-32), κοινά είναι τα ακόλουθα σημεία:

α. Ο Πρίαμος ακούει την πρόταση του Αγαμέμνονα περί επιστροφής της Ελένης και αποτροπής του πολέμου:

Στον Δάρητα (κεφ. 17, σ. 217-218), η πρόταση του Αγαμέμνονα μεταφέρεται από τον Οδυσσέα στον Πρίαμο:

«Ο Οδυσσέας ανέφερε στον βασιλέα την παραγγελία του Αγαμέμνονα και είπε πως αν επιστραφεί η Ελένη και τα λάφυρα και ικανοποιηθούν οι Έλληνες, τότε κι εκείνοι θα αναχωρήσουν ειρηνικά.»

Η ίδια πρόταση έχει ανακοινωθεί από τον ίδιο τον Αγαμέμνονα στο ιντερμέδιο Δ 25-32:

Δεν έλειψε από λόγου μας μ' όλον ετούτο πάλι,
πρίχου κιανείς στον πόλεμο από μας αρχή να βάλη,
να μη σου πούμε τ' άδικο του Πάρι να παιδέψης
σαν πρέπει, και την Έλενα στα χέρια μας να πέψης.
Και τότες δίχως ταραχή και δίχως μάχην άλλη
πάραυτας τα φουσάτα μας από δω είχαμε βγάλει.
Τούτο το ίδιο να γενή πάλι σου λέγω τώρα,
α θα γλυτώσης από μας την εδική σου χώρα.

β. Ο Πρίαμος υποστηρίζει το δίκαιο της απαγωγής της Ελένης για να αποκατασταθεί η αδικία που είχαν στο παρελθόν διαπράξει οι Έλληνες απάγοντας την αδελφή του την Ησιόνη:

Κατά τον Δάρητα (κεφ. 17, σ. 218), ο Πρίαμος θύμισε στον Οδυσσέα την αδικία εις βάρος των Τρώων:

«Τότε ο Πρίαμος υπενθύμισε τις αδικίες των Αργοναυτών, ότι εσκότωσαν τον πατέρα του, ότι κατέλαβαν την Τροία και πήραν σκλάβα την αδελφή του Ησιόνη, ότι έστειλε κατόπιν τον Αντήνορα απεσταλμένο του και οι Έλληνες τού συμπεριφέρθηκαν με σκαιότητα.»,

παρόμοια ο Πρίαμος στο ιντερμέδιο Δ 33-44:

να ανταλλαγεί η Ελένη με την αδελφή του την Ησιόνη («εθάρρει και την άλλαξιν να ποίση της Ελένης, / την αδελφήν του Εσιονάν να αλλάξη μετ' εκείνην.»): *Ο Πόλεμος της Τρωάδος*, έκδ. ό.π., σ. 100). [Ενώ αργότερα στη συνομιλία του με τον Οδυσσέα λέει ο Πρίαμος: «Τον άλλον χρόνον έστειλα τον Ανθενώρ εις αυτούς / να μου στρέψουν Εσιονάν, την εμήν αυταδέλφην.» (στ. 2609-2610, σ. 134). Σχετική αναφορά κάνει και ο Αχιλλέας, ό.π., σ. 419 στ. 7955-7958: «Αν είχετε εμπρωτότερα οι πάντες ηθελήσει / να στρέψετε Εσιονάν, την αδελφήν Πριάμου, / ο Πάρις ουδέν έρχετον ποτέ διά να κουρσέυση, / εντροπήν επιζήμιον τίποτε να μας ποίση.»]

Με δίχως δίκιο, ω Αγαμεμνών, κάτεχε πως ο Πάρις
την Έλενα εχ τους τόπους σας ποτέ δεν είχε πάρει,
γιατί δίκιο 'ναι και πρεπό καθένας να γυρέψη
τ' άδικο αφού του κάμουσι μ' άδικο να παιδέψη.
Ξεύρεις καλά το πως κι εσείς την αδερφή μου εμένα
την Εζιόνη επήρετε, με διχωστάς κιανένα
φόβο μηδέ και εντήρηση ποτέ να μου κρατήτε,
και πως δεν ήτονε πρεπό ουδέ δίκιο να θωρήτε.
Και μ' όλο οπού πολλές φορές την ήθελα γυρέψει,
κιανείς δεν εποκότησε από σας να μου την πέψη.
Τώρα κι εμείς την Έλενα εις αλλαζά μπορούμε
να πούμε πως επήραμε, ογιά να γδικιωθούμε.

γ. Ο Αγαμέμνονας συγκεντρώνει τους στρατιώτες του και τους ζητά να μπουν στη μάχη:

Ο Δάρης (κεφ. 19, σ. 219) διηγείται πως:

«ο Αγαμέμνονας ζήτησε να συγκεντρωθούν οι στρατιώτες. Κι εκεί τους επαίνεσε, τους πρόσταξε και τους παρακίνησε να υπακούουν και να εκτελούν τις διαταγές.»,

ενώ στο ιντερμέδιο Δ 67-71 ο Αγαμέμνονας απευθύνεται στους στρατιώτες του λέγοντάς τους:

Ω στρατηγοί μου αδυνατοί, άντρες εμπορεμένοι,
καθώς στσι μάχες τσι παλιές πάντα σας αντρωμένοι
ευρίσκεστε, με δόξα σας και με τιμή μεγάλη,
τσι δύνამές σας σήμερα παρά φορά κιαιμ' άλλη
τυχαίνει όλες να βάλετε, για να λευτερωθούμε,
κι εις την μεγάλην εντροπή τούτη να γδικιωθούμε.

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, όσον αφορά την πρόταση του Αγαμέμνονα προς τον Πρίαμο και την έκκληση του έλληνα αρχιστράτηγου προς τους στρατηγούς του στο ιντερμέδιο (Δ 54-62, 67-72), παρόμοια πρόταση απαντά στο τέταρτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*: στην πρόκληση των χριστιανών σε πόλεμο ο Τούρκος Μαντατοφόρος μεταφέρει την πρόταση του βασιλιά του στην οποία απαντά ο Γοφρέδος:

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Τέσσερεις μες στην χώρα μας στρατιώτες αντρωμένοι
βρίσκονται να μαλώσουσι πολλά πεθυμισμένοι
με το Ρινάλδο και μ' αυτούς τσ' ίδιους εκείνους τσ' άλλους
που μας σκοτώσα τέσσερεις στρατιώτες μας μεγάλους.
Κι αν ένα και νικήσουσι και τούτους, να σας δώσει

τη χώρα τούτη αφέντης μου, με δίχως να μαλώσει
πλιο του, σας μνόγει· μ' ανισώς, καθώς ελπίζει, λάχει
να βγούσιν οι στρατιώτες του με νίκην εις τη μάχη,
θέλει κ' εσύ να μη μπορείς πλιο να τονέ μαλώσεις,
μ' αποδεπά τα τόσα σου φουσάτα να σηκώσεις.

ΓΟΦΡΕΔΟΣ

Γύρισε το γοργότερο και πε στο βασιλιό σου
να στείλει τσι στρατιώτες του γλήγορα να μαλώσου·
κι ανέ νικήσου, τάσσω του τη χώρα του ν' αφήσω
λεύτερη, κ' εις τον τόπο μας μ' όλου μας να γυρίσω·
μ' αν νικηθούσι, το ζιμιό τη χώραν ας μου δώσει,
μην τονέ κάμω πλιότερη κακομοιριά να γνώσει.
Τότες γιαγέρνει ο μαντατοφόρος και ο Γοφρέδος λέγει προς το Ρινάλλδο:

ΓΟΦΡΕΔΟΣ

Ρινάλλδο και στρατιώτες μου πολλά μου αγαπημένοι,
τόση μεγάλη προθυμιά σας έχω γνωρισμένη
κ' έτσι σας ξεύρω δυνατούς, απού τη μάχη βάνω
τούτη, καθώς το βλέπετε, σ' τσι νώμους σας απάνω·
κ' έτσι δεν πρέπει να σας πω και να σαςέ θυμίσω,
τι 'ναι πρεπό να κάμετε, γιατ' είχε 'σται περίσσο.
Στον πόλεμο με την ευχή και την περίσσα χάρη
σας στέλλω μόνο του Χριστού, και κάμετε να πάρει
τιμή και δόξα μετά σας, και τόσοι σκλαβωμένοι
δούλοι του, ν' απομείνουςι τώρα λευτερωμένοι.

Εμφανείς οι αναλογίες ως προς τη δομή και το ύφος των λόγων: Αντίστοιχη προς την πρόταση του Τούρκου Μαντατοφόρου είναι η πρόταση του Αγαμέμνονα στον Πρίαμο, ανάλογη με την απάντηση του Γοφρέδου είναι εκείνη του Πρίαμου, και όμοια με την αποστροφή του Γοφρέδου προς τους σταυροφόρους είναι ο λόγος που απευθύνει ο Αγαμέμνονας στους στρατιώτες του, στο ιντερμέδιο Δ 53-72:

Αγαμέμνων. Απείτις το λοιπονιθές δε βάνεις εις το νου σου
να στρέψης πλιο την Έλενα, απού τσι στρατηγούς σου
τέσσερεις κάμε να 'ρθουσι εδώ να πολεμήσου
με τούτους τς άλλους τέσσερεις, και ανέν κι οι εδικοί σου
τη νίκη πάρει θέλουσι, τάσσω σου να γερθούμε
όλοι με τα φουσάτα μας από 'δεπά να βγούμε.
Μα πάλι ανέν νικήσουσιν εμένα οι στρατηγοί μου,
τάξε κι εσύ την Έλενα στη χέρα τη δική μου
να στείλῃς με δίχως καιρό στη μέση πλιο να βάλῃς,
και τότες φίλοι να 'μεστα σου τάσσομε μεγάλοι.
Πρίαμος. Τούτο κι εγώ μετά χαράς το πως να κάμω τάσσω,

ανέν τη νίκη σήμερο, σα δεν ολπίζω, χάσω.
Πάγω λοιπό εχ τσι στρατηγούς τέσσερεις να γυρέψω,
καθώς εποφασίσαμε, στη μάχη να τσι πέψω.

Τότες μπαίνει ο Πρίαμος μέσα στη χώρα και ο Αγαμέμνων λέγει τω στρατηγών του

Αγαμέμνων. Ω στρατηγοί μου αδυνατοί, άντρες εμπορεμένοι,
καθώς στσι μάχες τσι παλιές πάντα σας αντρωμένοι
ευρίσκεστε, με δόξα σας και με τιμή μεγάλη,
τσι δύνάμες σας σήμερο παρά φορά κι αμι' άλλη
τυχαίνει όλες να βάλετε, για να λευτερωθούμε,
κι εις την μεγάλην εντροπή τούτη να γδικιωθούμε.

Νομίζω πως ακόμη και η φράση του Αγαμέμνονα «για να λευτερωθούμε» (Δ 71) που ξενίζει καθώς οι Έλληνες δεν είναι «σκλαβωμένοι» –είναι πολιορκητές και όχι πολιορκούμενοι⁷⁷ εξηγείται από την επανάληψη της ίδιας φράσης στα λόγια του Γοφρέδου: (Δ 12 «κ' εις λευτεριά», 16 «για να μας λευτερώσει», 70 «ν' απομείνουσι τώρα λευτερωμένοι»).

Όπως και στα ιντερμέδια Γ και Δ της *Ερωφίλης*, στο ιντερμέδιο Δ του *Φορτουνάτου* η μάχη που έχει συμφωνηθεί ανάμεσα στους αντίπαλους βασιλείς διεξάγεται πια ως ιπποτικός αγώνας με τη μορφή μορέσκας. Πέρα από το γεγονός ότι πρόκειται για τυποποιημένη μορφή αναπαράστασης πολέμου, λόγω του ότι αιτία του πολέμου αυτού είναι μια γυναίκα, ο πολεμικός αυτός χορός/αγώνας θα μπορούσε να ενταχτεί στο είδος της μορέσκας που οργανώνεται για την κατάκτηση μιας γυναίκας.⁷⁸ Εξάλλου, οι δομικές αναλογίες ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* και του *Φορτουνάτου* είναι προφανείς: η εκτροπή του ήρωα από τον δρόμο της αρετής και η επιλογή της επιθυμίας προκαλεί πόλεμο που λήγει με την αποκατάσταση του δικαίου.

Ο τρόπος της οργάνωσης και της σκηνικής παρουσίασης της μάχης στο ιντερμέδιο Δ χρονολογείται ήδη κατά τον Μεσαίωνα: η αναπαράσταση της μάχης μεταξύ Τρώων και Ελλήνων για τα μάτια της Ελένης με τον ίδιο όρο που θέτει ο Αγαμέμνων στο ιντερμέδιο Δ 53-62 πριν από την κρίσιμη πολεμική αναμέτρηση, απαντά και σε μια

77 Ο Πρίαμος εύλογα λέει λίγο αργότερα στο ιντερμέδιο: «τς εχθρούς μας ενικήσετε, και τούτη μας η χώρα / ευρίσκεται από λόγου σας λευτερωμένη τώρα» (Δ 115-116) και «να στέκη [το δώρος τση θεάς] πάντα εις θύμηση τουνής τση λευτεριάς μας» (Δ 126).

78 Σχετικά με τη λέξη «βασιλείες» (βλ. Β 75, Δ 192), ας σημειωθεί ότι στον *Πόλεμο της Τρωάδος*, στ. 7952-7954, σ. 419 γίνεται αναφορά στην καταστροφή των βασιλείων εξαιτίας μιας γυναίκας: «Ποτέ πικρότερη βουλή και <πλέον> μεγάλη ζημία / ουκ εγεννήθη πώποτε, όσον διά μίαν γυναίκαν / εγίνη να αφανιστούν αι τόσαι βασιλείαι». (Πβ. τον στίχο 22 από τον Πρόλογο του Χάρου στην *Ερωφίλη*: «χώρες χαλούν αλάκερες, κόσμοι πολλοί βουλούσι»). Πβ. στην τραγωδία του Cesare Abelli *La Gierusalemme liberata* (Μπολόνια 1626) παρόμοιο λόγο του χορικού των Χριστιανών της Ιερουσαλήμ στο τέλος της Δ' πράξης: «Quanto cieca, e folle / È ne' giudicij suoi l'humana mente. / D'ogni brev' Aura prospera s'estolle, / D'ogn' infausta brevissima si pente. / O quanto cieca, e vana / È ne' giudicij suoi la mente humana. / [...] / Cade in breve, e non poggia / Impero altrui, ch' à Tirannia s'appoggia.» (σ. 79).

μεσαιωνική πεζή αφήγηση επεισοδίων του Τρωικού κύκλου, την *Fiorita* (γράφ. 1325) του συμβολαιογράφου Armannino Giudice da Bologna, που μια από τις πηγές του είναι και η *Εφημερίδα* του Δίκτη και φυσικά η ομηρική *Ιλιάδα*. στην αφήγηση αυτή το επεισόδιο έχει ήδη πάρει έναν διαφορετικό χαρακτήρα: Έλληνες και Τρώες συναντώνται στο πεδίο της μάχης για να παρακολουθήσουν τη μονομαχία μεταξύ δύο ιπποτών, του Πάρη και του Μενέλαου (αργότερα θα ακολουθήσει και μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Έκτορα), και καθορίζονται οι όροι της μονομαχίας: εάν αναδειχθεί νικητής ο Πάρης, η Ελένη θα είναι δική του και οι Έλληνες θα πάψουν αμέσως την πολιορκία· εάν όμως νικήσει ο Μενέλαος, πρώτα η Ελένη θα επιστραφεί σ' αυτόν κι έπειτα οι Έλληνες θα αποχωρήσουν από την Τροία. Όπως τονίζει ο E. Gorra, το επεισόδιο αυτό που απαντά στη ραψωδία Γ της ομηρικής *Ιλιάδας* και στο χρονικό του Δίκτη, ενώ δεν περιλαμβάνεται στα κείμενα του Δάρητα και του Benoît, στη *Fiorita* παρουσιάζεται με εντελώς διαφορετική μορφή: οι δύο ήρωες είναι πλέον ιππότες και μάχονται σύμφωνα με τους κανόνες της πολεμικής τέχνης του Μεσαίωνα.⁷⁹ Δύο περίπου αιώνες νωρίτερα, οι όροι της μονομαχίας απαντούν παρομοίως στις *Αλληγορίες Ιλιάδος* του Ιωάννη Τζέτζη. Σύμφωνα με τον Βυζαντινό συγγραφέα, ο Αγαμέμνονας τελώντας θυσία πριν από τη μονομαχία Μενελάου-Πάρη αναπέμπει ευχές στον ουρανό, και ανάμεσα σε αυτές, «Καν μεν Αλέξανδρος αυτός Μενέλαον φονεύσει, / Ελένην και τα χρήματα ταύτης έχετω πάντα, / ημείς δε πορευσώμεθα πάλιν εις τας πατρίδας»⁸⁰ / ει δ' αντιστρόφως γένοιτο, γενέσθω τουναντίον, / ημίν τε πρέπουσα τιμή δοθήτω κατά νόμους, / το των χρημάτων ήμισυ δήλον των εν τη πόλει.» (στ. 124-129),⁸¹ χωρίο που βασίζεται στην *Ιλιάδα*, Γ 275-290: «[...] ανίσως τον Μενέλαο ο Αλέξανδρος σκοτώσει, / αυτός και την Ελένη και το βιος της να κρατήσει· / ανίσως όμως εξοντώσει τον Αλέξανδρο ο ξανθός Μενέλαος, / οι Τρώες τότε να γυρίσουν την Ελένη πίσω, μαζί με τ' αγαθά της, / και να πληρώσουν στους Αργείους της ζημιάς το αντίτιμο, ό,τι ταιριάζει / στην περίπτωση, τέτοιο που κι οι μελλούμενες γενιές να το θυμούνται. / Ωστόσο, αν ο Πρίαμος και του Πριάμου οι γιοι, όταν ο Πάρης / σκοτωθεί, μας αρνηθούν το αντίτιμο, τότε κι εγώ θα μείνω εδώ, / θα πολεμήσω για τ' αντίποινα, ωσότου βρω το τέλος του πολέμου.» (Γ 281-290). Προηγουμένως στην ίδια ραψωδία, ο Πάρης απευθυνόμενος στον Έκτορα έχει πει: «Μα τώρα, αν θέλεις να με δεις να πολεμώ και ν' αγωνίζομαι, / πες να καθίσουν όλοι, Τρώες και Αχαιοί, / βάλτε στη μέση εμένα μόνο και τον γενναίο Μενέλαο, / να παραβγούμε οι δυο για την Ελένη και το βιος της. / Όποιος νικήσει από τους δυο κι αναδειχτεί πιο δυνατός, / τα πάντα ας πάρει, βιος και γυναίκα, φεύγοντας μαζί του. / Οι άλλοι, φιλιωμέ-

79 Βλ. Gorra, *Testi inediti di storia trojana*, σ. 214-239, ιδίως 224, 226. Έκδοση του κειμένου, στο ίδιο, σ. 533-561. Δείγμα του τρόπου διεξαγωγής αγώνα ανάμεσα σε Έλληνες και Τρώες «cavalieri», βλ. επίσης στο ίδιο, σ. 557 κ.ε.

80 Πβ. Δ 58: «[Αγαμέμνων] όλοι με τα φουσάτα μας από 'δεπά να βγούμε». Επίσης, *Ερωφίλη*, *Ιντερμέδιο* Δ 54: «(Μαντατοφόρος) μ' αποδεπά τα τόσα σου φουσάτα να σηκώσεις» και Δ 57-58: «(Γοφρέδος) κι ανέ νικήσου, τάσσω σου τη χώρα του ν' αφήσω / λεύτερη, κ' εις τον τόπο μας μ' όλου μας να γυρίσω».

81 *Tzetze Allegoriae Iliadis accedunt Pselli Allegoriae quarum una inedita* curante Jo. Fr. Boissonade, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967, σ. 97.

νοι,⁸² έμπιστο όρκο δίνοντας, / ζήσετε εσείς στην πλούσια Τροία, / κι αυτοί ας γυρίσουν στην πατρίδα τους, στο ιππόβοτο Άργος, / καθένας Αχαιός στον τόπο του με τις ωραίες γυναίκες.» (Γ 67-72).⁸³



Ας εξετάσουμε τώρα το β' μέρος του ιντερμεδίου Δ, τους στ. 85-192, που όπως έχει επισημανθεί βασίζεται στην *Αινειάδα*. Από τη συγκριτική ανάλυση χωρίων του λατινικού έπους με το τμήμα αυτό του ιντερμεδίου, στη συνέχεια, θα καταδειχθούν οι ομοιότητες και οι διαφορές ανάμεσά τους.

Το 2ο βιβλίο της Αινειάδας και το ιντερμέδιο Δ

Στο δεύτερο βιβλίο του έπους του Βιργιλίου ο Αινείας είναι προσκεκλημένος μαζί με άλλους Τρώες σε συμπόσιο της Διδώς και εκεί αφηγείται το τέλος της Τροίας: την είσοδο των Ελλήνων στην πόλη με τον δούρειο ίππο, τον φριχτό θάνατο του Λαοκόοντα και των παιδιών του και τον θάνατο του Πριάμου από φονικό χτύπημα του Πύρρου, την αιχμαλωσία του Σίνωνα, καθώς και τη φυγή του Αινεία με τη γυναίκα του την Κρέουσα που πεθαίνει καθ' οδόν, τον γιο του τον Ασκάνιο (ή Ίουλο) και τον πατέρα του τον Αγχίση. Ο Κρητικός ποιητής ακολουθεί την αφήγηση και ομιλίες προσώπων του έπους (που τις μεταφέρει ο Αινείας στην αφήγησή του), παραλλάσσοντάς τες, ενώ παραλείπει ορισμένα επεισόδια και επινοεί σκηνές ή ομιλίες.

ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ: Τα επεισόδια του έπους –είτε περιέχονται σε αφηγηματικά μέρη είτε περιλαμβάνουν πρωτοπρόσωπους λόγους– που δραματοποιούνται στο δεύτερο μέρος του ιντερμεδίου Δ είναι τα ακόλουθα:

1. η παρουσίαση του δούρειου ίππου ως υποτιθέμενου δώρου των Ελλήνων προς την Παλλάδα – στην *Αινειάδα* πρόκειται για αφήγηση, ενώ στο ιντερμέδιο Δ για ομιλία του Αγαμέμνονα:

Στην *Αινειάδα*,⁸⁴ Β 13-20, ο Αινείας αναφέρεται στις απώλειες των Ελλήνων, κατά τον μακρόχρονο πόλεμο, και στον δούρειο ίππο, τάμα δήθεν προς την Παλλάδα:

[...] Ως σύντριψεν ο πόλεμος κι οι μοίρες κυνηγήσαν,
στα τόσα χρόνια που κυλήσανε, τους Δαναούς ρηγάρχες,
άλογο αυτοί τρανό μαστόρεψαν ίδιο βουνό, με τέχνη
της Θείας Παλλάδας κι αρμοδέσανε τις πλευρές του ελατίσιες.
Τάμα του γυρισμού τους τάχατες· τέτοια αλητεύει φήμη.

82 Πβ. Δ 62: «[Αγαμέμνων] και τότες φίλοι να 'μεστα σού τάσσομε μεγάλοι».

83 Και αντίστοιχα στις Αλληγορίες Ιλιάδος, Γ 61-63: «“εγώ δε και Μενέλαος μόνοι μονομαχούμεν· / ο δε νικήσας άπαντα λαβέτω συν Ελένη, / οι δ' άλλοι απερχέσθωσαν εις τας αυτών πατρίδας.”»

84 Τα χωρία από την *Αινειάδα* που παρουσιάζονται στην ενότητα αυτή παρατίθενται σε μετάφραση του Κώστα Γ. Τσιλιμαντού (εκδόσεις Ταξιδευτής, 2007).

Μέσα όμως διαλεχτά κρυφόμπασαν παλληκαριών, με κλήρο,
Κορμιά, στις σκοτεινές λαγγόνες του, στην άπατη κοιλιά του,
που γέμισε όλη με συνάρματαους πολεμιστές ως πάνω.

Πβ. στο ιντερμέδιο Δ 85-94, 97-98, 101-106 τμήμα του λόγου του Αγαμέμνονα προς τον Πρίαμο, που αναφέρεται στις ανθρώπινες απώλειες και στο τάμα προς την Αθηνά για ασφαλή αποχώρηση των Ελλήνων από την Τροία:

Βλέπω καθάρια, ω βασιλιέ Πρίαμε, τη δική μου
τύχη 'ς τούτο τον πόλεμο πως είναι αντίδική μου.
Εννιά χρόνοι εδιαβήκασι, δέκα 'νιαι εδά εμπασμένοι
που βρισκομέστανε εδεπά στην Τρόγιαν ερθωμένοι,
και ανάμεσα εις τόσες μαλιές που αλλήλως εγενήκα,
και στρατηγώ πολλότατων αίματα εχυθήκα
δεν ήτο μπορετό ποτέ εις το δικό μας χέρι
η τύχη μας η αντίδικη τη νίκη να μας φέρη.
Γιαύτος εποφασίσαμεν όλοι να σηκωθούμε
από 'δεπά, στσι τόπους μας οπίσω να διαβούμε'
[...]
Ζιμιόν εποφασίσαμε, εις τη θεά την Πάλλα
ετάξαμε χαρίσματα να κάμωμε μεγάλη,
[...]
Ετούτο το άλογο λοιπό για τώρα είχαμε κάμει
χαρίσμαν εις τη χάρη τ'ζη, και ανίσως και συντράμη
τση φουσκωμένης το θυμό θάλασσας να μερώση,
να στρέψωμε στσι τόπους μας, αντιμοιβήν ετόση
καθένας από λόγου μας τση τάσσει να τση κάμη
με μεγαλύτερη έξοδο και πλούσιαν αντάμι.

2. Η εσφαλμένη ερμηνεία των Τρώων για την υποχώρηση των Ελλήνων και για το δώρο προς τη θεά:

Στην *Αινειάδα*, Β 25-28, 31-34, ο Αινείας διηγείται πώς οι Τρώες πίστεψαν ότι οι Έλληνες είχαν υποχωρήσει και πώς ο Θυμοίτης πρότεινε να σύρουν τον δούρειο ίππο μέσα στο κάστρο της Τροίας:

Εμείς πως λάκισαν θαρρέψαμε, πανιά για τις Μυκήνες
πως άνοιξαν κι η Τροία σώθηκεν απ' το βαρύ βραχνά της.
Οι πύλες άνοιξαν· ολόχαροι κινούμε για τα κάστρα
τα Δωρικά: τόπους π' αδειάσανε κι έρμες αχτές να ιδούμε.
[...]
Άλλοι στης Αθηνάς θαμπώνουνται τ' ολεθροφόρο δώρο,

σαστίζουμε στ' ατιού τ' ανάστημα και πρώτος ο Θυμοίτης
μέσα από τα κάστρα να το σύρουνε, τους λέει, και να το στήσουν
πα στ' ακροπύργι, πες για δόλωμα, πες έτσι ήταν της Τροίας
γραφτόν. [...]»⁸⁵

Πβ. τον λόγο του Πριάμου προς τον Πάρη και τους στρατηγούς στο ιντερμέδιο Δ 113-126 (απουσιάζει αναφορά στο όνομα του Θυμοίτη, και γιατί θα ήταν περιττό για το κοινό και γιατί ο ποιητής του ιντερμεδίου θέλει η ευθύνη να βαρύνει μόνο τον βασιλιά)· ο βασιλιάς είναι βέβαιος πια πως οι Τρώες είναι νικητές και πρέπει να δεχτούν το δώρο των Ελλήνων προς τη θεά Αθηνά:

Πάρι μου, αγαπημένο μου παιδί, κι εσείς οι άλλοι
στρατιώτες, οπού με τιμή και δόξα σας μεγάλη
τς εχθρούς μας ενικήσετε, και τούτη μας η χώρα
ευρίσκεται από λόγου σας λευτερωμένη τώρα,
ευκαριστιά προς τσι θεούς πρέπει πολλά μεγάλη
ολονομπρός να κάμωμε, και πλια παρά φορά άλλη
πλούσα να θυσιάσωμε στην εδικήν τως χάρη,
γιατί μόνο από λόγου τως τη νίκη είχαμε πάρει.
Και ανέν κι οι ίδιοι μας εχθροί, που βρίσκονται χαημένοι,
χαρίσματα τως κάνουνσι, πλιότερα εμάς εμπαίνει.
Τούτο το δώρος τση θεάς λοιπό που 'χασι κάμει,
με δίχως άργιτα κι αμιά καθένας ας συντράμη
να μπη στη χώρα, στο ναό τον άγιο τση θεάς μας
να στέκη πάντα εις θύμηση τουνής τση λευτεριάς μας.

3. Η οργισμένη αντίδραση του Λαοκόοντα στο ενδεχόμενο να γίνει αποδεκτό το δώρο των Ελλήνων και η προειδοποίησή του ότι μια τέτοια απόφαση θα αποβεί ολέθρια για τη χώρα τους. Προσβάλλει τον δούρειο ίππο με βέλος:

Στην *Αινειάδα*, Β 35-56 ο Αινείας κάνει λόγο για τις αντίθετες φωνές που ακούστηκαν σχετικά με το υποτιθέμενο δώρο των Ελλήνων, και παραθέτει τον οργισμένο λόγο του Λαοκόοντα, που προειδοποιεί για το δόλιο τέχνασμα του εχθρού:

[...] Ο Κάπης και σωστότερην όσοι κρατούσαν γνώμη,
τούτο το πλανερό το δόκανο, των Δαναών ρεγάλο,
στο πέλαο να γκρεμίσουν πρόσταξαν, γιά στη φωτιά να ρίξουν,

85 Πβ. στον *Πόλεμο της Τρωάδος*, στ. 12021 κ.ε. (ιδίως 12032-34 «Αλλ' Αινείας τον έβαλε και Ανθενώρ εις λόγους, / εις διδαχάς, εις σύνεσιν, διά να τον παρακύψουν. / Ήθελε [ο Πρίαμος] καν ουκ ήθελεν, εποίσαν τον, κατέφη.») όπου αναφέρεται ότι ο Πρίαμος πείστηκε από τον Αινεία και τον Αντήνορα να δεχτούν το «δώρο» των Ελλήνων. (Πβ. και στ. 12202-3: «Ο δήμιος ο Ανθενώρ, ο γέρων ο Ιούδας, / Αγχισος ο κατάρατος, ο κάκιστος Αινείας,»). Αντίθετα, στο ιντερμέδιο Δ δεν γίνεται λόγος για την προδοτική στάση του Αινεία, είτε του Θυμοίτη κατά τον Βιργίλιο.

γιά τις παχιές τρυπώντας πλεύρες του να ιδούν τι κρύβει μέσα.
 Σκίζεται τ' άστατο σ' αντίγνωμες βουλές τ' ανθρωπομάνι.
 Ωστόσο απ' τ' ακροπύργι σύφλογος ο Λαοκόοντας πρώτος
 πήρε να δρασκελάει τ' ανάπλαγο, γοργός, και μπρος απ' όλους
 και πίσω του πιστοί συγκλούθαν, αρίφνητη πεζούρα.
 Κράζει μακριάθε: «-Αλιά σας σύντροφοι! Ποια τρέλα κρούει το νου σας;
 Πιστέψατε στ' αλήθεια που 'φυγαν οι οχτροί; Γυμνά από δόλο
τα ελληνικά δώρα θαρρέψατε; Τόσο ο Δυσσέας γνωστός σας;
 Για Δαναοί κλεισμένοι βρίσκονται σ' τούτο το ξύλο μέσα,
 γιά τούτη η μηχανή σκαρώθηκε στα κάστρα μας ενάντια,
 να 'ρθει στα σπίτια μας βιγλάτορας, στην πόλη μας απάνω,
 γιά κάποιον λάκκο κρύβει. Στ' άλογο, Τεύκροι, μη<ν> εμπιστευτείτε.
 'Ό,τι κι αν είν', τρέμω τους Έλληνες και δώρα όταν φιλεύουν!»
 Είπε· και το μακρύ κοντάρι του μ' αψιά στις πλεύρες φόρα
και στου θεριού τη δρεπανόγερτη κοιλιά το σφεντονίζει.
 Καρφώθη κείνο ανατρεμίζοντας και σειώντας την κοιλιά του,
οι κούφιεσ πλεύρες του αντιδόννησαν και βόγγηξε βαθιά του.
 Μ' αν τα γραφτά της μοίρας ξάλλαζαν, δε χάνωνε κι ο νους μας,
 η κονταριά τ' άντρο τ' αργίτικο θα μπόρει να συντρίψει
 κι η Τροία τώρα κι εσύ θα 'στεκες ψηλό του Πρίαμου κάστρο!

Στο ιντερμέδιο Δ 127-138 και διδασκαλία, ο Λαοκόοντας προειδοποιεί τον Πρίαμο για τον δόλο του εχθρού και ακολούθως περιγράφεται μέσω σκηνικής οδηγίας η «ανόσια» πράξη του, που θα εκτελεστεί επί σκηνής⁸⁶:

Ψηλότατέ μου βασιλιέ, το χάρισμα του εχθρού σου
 πως να 'ναι ωφέλιμο ποτέ μηδέ να βάλη ο νους σου,
 μηδέ του εχθρού σου έτσι εύκολα ποτέ μην του πιστεύγης,
 α θέλγης τσι τραϊτορίες πάντα σου να ξοφεύγης.
 Τίς ξεύρει ετούτο τ' άλογο πώς να 'ναι καμωμένο,
 κι εις ίντα τέλος οι Ρωμιοί το 'χουσι εδώ φερμένο;
Βλέπε μη μας κομπώσουσι, και ό,τι δεν εμπορέσα
να κάμου οι δύναμές τωνε, σαν έμπη ετούτο μέσα
μας κάμουσι με τσι κλεψές και με τσι πονηριές τως,⁸⁷

86 Σύμφωνα με τη μυθολογική παράδοση, η Κασσάνδρα ήταν εκείνη που έπληξε τον ίππο με πέλεκυ και όχι ο Λαοκόων με λόγχη. Την εκδοχή του Βιργίλιου ακολουθεί και ο Τζέτζης (*Τα μεθ' Όμηρον* 713).

87 Πβ. τη μετάφραση του Anguillara, *Il primo e il secondo libro dell'Eneida di Virgilio ridotti in ottava rima da Giovanni Andrea Dell'Anguillara or diligentemente ristampati*, Parma, Per Giuseppe Paganino, 1821, σ. 126, όπου γίνεται λόγος για τα πονηρά τεχνάσματα του Οδυσσέα, και για το ότι οι Έλληνες, μη έχοντας καταφέρει να νικήσουν κατά τον δεκάχρονο πόλεμο, το κατόρθωσαν με εξαπάτηση του εχθρού τους μέσω του δούρειου ίππου: «Fe' 'l pianto uscir dalle nostre pupille / Il perfido Sinon

και μην πιστεύγης τς εμιλιές σήμερο τσι γλυκές τως.
Μα μένα φαίνεται φωτιά πολλά μεγάλη ν' άψης,
τούτο καθώς ευρίσκεται τ' άλογο να το κάψης.

Και λέγοντας τούτα τα λόγια ρίχνει ένα σποντόνι από βαστά, και μπήχνει το στον αλόγου την πλευρά, [...]

(Εκτός από τον Λαοκόοντα, ο ποιητής του ιντερμεδίου παρουσιάζει στη σκηνή κι έναν Τρωαδίτη στρατιώτη που τα λόγια προμηνούν την καταστροφή: «Άσκημο παρατήρημα κάνομε και μεγάλο, / μα απείτις θέλει ο βασιλιάς, δεν ημπορά γένη άλλο.» [Δ 147-148].)

4. Η συνέπεια της «προσβλητικής» πράξης του Λαοκόοντα – στην *Αινειάδα* προηγείται το επεισόδιο της θανάτωσης του Λαοκόοντα και των γιων του, στο ιντερμέδιο Δ ο Πρίαμος αμέσως τον προειδοποιεί απειλητικά για τις πιθανές συνέπειες της πράξης του:

Στην *Αινειάδα*, B 229-231, ο θάνατος του Λαοκόοντα ερμηνεύεται ως θεία τιμωρία για την προσβολή προς το «δώρο» των Ελλήνων στην Παλλάδα:

[...] Πως πλέρωσε σπερμολογούν επάξια
ο Λαοκόοντας το κρίμα του, που τ' άγιου ατιού τις πλευρές
μόλεψε η άκρη που σφοντύλισε τ' ανόσιου κονταριού του.⁸⁸

Στο ιντερμέδιο Δ 139-140 ο Πρίαμος προειδοποιεί τον Λαοκόοντα και εκφράζει τον φόβο του μήπως η τιμωρία πέσει σε όλους τους Τρώες (εύλογα αφού δεν παρουσιάζεται το επεισόδιο της θανάτωσης του Λαοκόοντα, το οποίο έχει προηγηθεί των στίχων [*Αινειάδα* B 229-231] που παρατίθενται παραπάνω):

Λαοκοόντε, βλέπεσε, η θεά μην πα μανίση
για τούτο τζη το χάρισμα, να μας καταμποντίση.

5. Η είσοδος του δούρειου ίππου στην Τροία, παρά το ότι έχουν εκφραστεί αντίθετες απόψεις ορισμένων Τρώων, και η καταστροφή των τειχών της πόλης:

con quel che disse, / E ne domò (quel che non fece Achille, / Quel che non fe' con tante astuzie Ulisse, / Non infiniti eroi, non navi mille, / Non tanti fatti d'arme e tante risse). / Potè in un giorno un sol con questi inganni / Più che tutto l'esercito in dieci anni.» – Προσθέτω εδώ ότι το δαιμόνιο πνεύμα ως ίδιον του Έλληνα απαντά στην κωμωδία του Pietro Aretino *Cortigiana* (Βενετία 1550): ο Parabolano κατηγορεί τον κατεργάρη έλληνα υπηρέτη του: «Perdono anche a te Rosso, perche tu sei greco, & hai fatto tratto da Greco, e con astutia di Greco» [στην καταληκτική σκηνή της Ε' πράξης]· μνημονεύεται στο Herrick, *Italian comedy in the Renaissance*, σ. 89).

88 Πβ. Anguillara, ό.π., σ. 130: «[...] E dicono che quei draghi e quel macello / Son stati della Dea sferza e flagello. // Ciascun innanzi al re conferma e dice / Che giace il sacerdote esangue e bianco, / Perchè percosse il misero infelice / Al palladio cavallo il sacro fianco.»

Στην *Αινειάδα*, Β 232-249, περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο σύρεται ο δούρειος ίππος μέσα στο κάστρο της Τροίας και η καταστροφή των τειχών, ενώ η δυσπιστία στην προφητεία των δεινών αποδίδεται στη μοίρα:

Όλοι συγκραύγασαν το απείκασμα του αλόγου να το μπάσουν
στο τέμενος και με παράκλησες τη θεία να να πραύνουν.
Γκρεμούμε κάστρα, τις καστρόπορτες ανοίγουμε της πόλης.
 Όλοι δουλειές τότε ζωστήκανε και στις οπλές του αλόγου
 ρόδες για να κυλάει του αρμόσανε και δέσαν του απ' το σβέρκο
 τριχιές από στουπί. Με στράτεμα κρυμμένο αργανεβαίνει
 του Χάρου η μηχανή στα κάστρα μας και γύρω της κοράσια
 ανύπαντρα κι άγουροι ψάλλουνε κι απ' τα σκοινιά τη σέρνουν.
 Νάτη που κύλισε αργοβάδιστη, θανή στη μέσα χώρα.
 Τροία μου εσύ! Κι ω εσύ πατρίδα μου, σπίτι θεών, κι ω κάστρα
 πολέμων δόξα! Φορές τέσσερεις στην πύλης το κατώφλι
σκόνταψε, τέσσερεις και τ' άρματα βροντήξαν στην κοιλιά της.
 Πείσμα κι εμείς! Ο νους δε δούλευε, μας τύφλωσεν η φούρια
 και στ' άγιο εστήσαμε ακροπύργι μας στοιχειό της δυστυχιάς μας.
Γιαν μιαν ακόμα, στα μελλούμενα δεινά μας, λυεί το στόμα
η Κασσάντρα, μα θεού ήταν θέλημα Τρώες να μη πιστεύουν.
 Κι εμείς, που ήταν η τελευταία μας κείνη των δόλιων μέρα,
 με φυλλουριές γιορτοστολίζαμε τ' άγια της πόλης τέμπλα.

Στο ιντερμέδιο Δ 141-148 ο Πρίαμος δίνει εντολή στους στρατιώτες του να βάλουν το άλογο μέσα στην πόλη, ένας από αυτούς εκφράζει το κακό προαίσθημα που νιώθει (αντικαθιστώντας έτσι ο ποιητής με τα λόγια αυτά την αναφορά του έπους στην προφητεία της Κασσάνδρας), όταν πρέπει να γκρεμίσουν την πύλη του κάστρου, θέτοντας εμμέσως πλην σαφώς την ευθύνη στον βασιλιά τους και όχι στο πεπρωμένο όπως στο έπος:

(Πρίαμος) Και δίχως άλλη δυσκολιά κάμετε σύρετέ το
χωρίς παραθεσμιά κι αμιά και μέσα βάλετέ το.
 Κι εγώ πηγαίνω εις το ναό να κάμω να 'ρδινιάσου
'ς τόπο ψηλό και ξανοιχτό αυτόνο ν' ανεβάσου.

Τότες μισεύγει. Και σύροντας οι στρατιώτες το άλογο να το βάλουνσι μέσα, δε χωρεί να
μπη στην πόρτα. Ζιμιό λέσι

Στρατιώτης. Την πόρτα να χαλάσωμεν ετούτη μας τυχαίνει,⁸⁹

89 Πβ. Anguillara, σ. 131: «Giunge il cavallo all'infelice terra; / Ma trova troppo picciola l'entrata. / Le mura van della città per terra, / E tanto s'apre il passo e si dilata, Che v'entra il cavo sen ch'asconde e serra, / Per farci servi, tanta gente armata.»

γιατί 'ναι το άλογο ψηλό, αλλιώς λογής δε μπαίνει.
Άλλος. Άσκημο παρατήρημα κάνομε και μεγάλο,
μα απείτις θέλει ο βασιλιάς, δεν ημπορά γένη άλλο.
Τότες χαλού την πόρτα και σύρνονσι το άλογο μέσα, [...]

6. Ο ρόλος του Σίνωνα στην έκβαση του πολέμου:

Στην *Αινειάδα* Β 254-267, ο Σίνωνας περιγράφεται να ανοίγει την πόρτα του δούρειου ίππου, μόλις βλέπει το σήμα από το πλοίο των Ελλήνων⁹⁰:

[...] ο αργίτικος τότε ορδινιάστη στόλος
και πλέει σε φιλική απ' την Τένεδο σιωπή ιλαρής σελήνης
πλώρη γι' αχτές βάζοντας γνώριμες. Πυρσούς η ναυαρχίδα
ως ύψωσεν, ο Σίνων έλυσε τις δρένιες κλάπες να 'βγουν
οι αμπαρωμένοι. Μοίρες άδικες θεών τον προστατεύαν.
Τ' αλόγου την κοιλιάν ως άνοιξε βγάζει όξω τους κλεισμένους.
Μέσα απ' τα δρένια αμπάρια ολόχαροι ξεβγαίνουν οι συντρόφοι:
ρηγάρχες Σθένελος και Θέσαντρος, ο ανέσπλαχνος Δυσσέας
κι από κρεμάμενο ξεγλίστρησαν σκοινί Θόας, Ακάμας,
σπορά Πηλέα ο Νεοπτόλεμος, Μαχάων ο κυβερνήτης
κι ο Επειός, του αλόγου ο μάστορας, μαζί με το Μενέλαο.
Πατούν την πόλη που αποθάφτηκε στον ύπνο, στο μεθύσι,
σφάζουν τις βίγλες, τις καστρόπορτες ανοίγουν, μέσα μπάζουν
τους πρόμαχους με τα φουσάτα τους – ως τα 'χαν μιλημένα.

Επίσης, ο Αινείας θυμάται τα λόγια του Πάνθου:

«[...] Λαμπάδιασεν η πόλη
κι οι Αργίτες άρχουν! Το θεόψηλο, στα τείχη αρματωμένους,
τ' άτι ξεβράζει κι αναμπαίζει μας ο Σίνων τροπαιοφόρος
φωτιές δαυλίζοντας. Διπλάνοιχτες μιλιούνια οι πύλες μπάζουν,
όσους κινήσαν να 'ρθουν κάποτες απ' τις τρανές Μυκήνες.
[...]» (Β 327-331).

Στο ιντερμέδιο Δ διδασκαλία μετά στ. 148 περιγράφεται να βρίσκεται επάνω στα τείχη και να ειδοποιεί τους Έλληνες να εισβάλουν από την γκρεμισμένη πύλη στο κάστρο της Τροίας (οι θεατές δεν είχαν πλέον θέα προς τον ίππο και άρα δεν μπορούσε να παρουσιαστεί επί σκηνής η έξοδος των στρατιωτών από αυτόν),⁹¹ και ακολουθεί (Δ

90 Πβ. Anguillara, σ. 132-133: «[...] e 'l regio legno / Col foco in sulla gabbia ne fa segno. // Sinon, ch'al mare avea l'occhio e la mente, / Tosto che di lontan quel foco ha scorto, / Indizio a lui, che la spartana gente / Viene armata a smontar nel noto porto / Quando per la città romor non sente,».

91 Εικόνα του σκηνικού της συγκεκριμένης σκηνής μπορούμε να σχηματίσουμε για παράδειγμα από α) μια εικόνα του Καλλιτέχνη του Τρίπτυχου του San Nicolò (τέλη 15ου – αρχές 16ου αι.) με θέμα

149-154 και μέρος της διδασκαλίας) ο λόγος του Αγαμέμνονα προς τους στρατηγούς (όλοι βρίσκονται έξω από τα τείχη της Τροίας, στο ελληνικό στρατόπεδο, και όχι εν πλω) όταν βλέπει σημάδι από τον Σίνωνα:

Τότες χαλού την πόρτα και σύρνονσι το άλογο μέσα, και ωσάν το σύρουσι προβαίνει ένας, οπού 'ναι ο Σινόνες, απάνω στα τειχιά, και κάνει με φωτιά και καπνό σημάδι τω Ρωμαίω να γιαγείρουνσι, και πάραντας βγαίνει ο Αγαμεμνόνες με τσι στρατηγούς του και λέγει

*Αγ. Εχ το σημάδι το 'δαμε κρίνω να 'νιαι εβγαμένοι
οι στρατηγοί απού το άλογο και όζω κατεβασμένοι.
Λοιπό, μη στεκομέστανε πλιο μας να καρτερούμε,
μα μεσ' στην χώρα ας έμπωμε κι εμείς να γδικιωθούμε,
την εντροπή να λιώσωμε οπού 'χασι μάς κάμει,
φονεύγοντας και καίγοντας τη χώραν όλοι αντάμι.*

*Τότες με φούρια μπαίνουνσι απού την πόρτα τη χαλασμένη μέσα [...]*⁹²

7. Η άλωση της Τροίας:

Στην *Αινειάδα* Β 298-634 περιγράφεται εκτενώς από τον Αινεία η καταστροφή κι ο θάνατος που σκορπούν στην Τροία οι Έλληνες.

Την κατάσταση μέσα στο ανάκτορο του Πριάμου περιγράφει ως εξής:

*Φρίκη πλημμύρισε τ' ανάχτορον από κραυγές και βόγγους
και σκούξιμο γυναικείο οι θάλαμοι μέσα βαθιά αντηχήσαν.
Το θρηγολόι και τα ρυάσματα χρυσά ακραγγίζουν άστρα.
Στους αχανείς τρέχουν περίτρομες μια εδώ μια εκεί, θαλάμους,
μάννες, [...]* (Β 486-490).

Στο ιντερμέδιο Δ η σκηνική παρουσίαση της άλωσης της πόλης υποδεικνύεται από σκηνική οδηγία (μετά στ. 154):

Τότες με φούρια μπαίνουνσι απού την πόρτα τη χαλασμένη μέσα και σαν έμπονσι φαίνονται φωτιές και καπνός πως καΐσινε τη χώρα, και φωνές δαμινές τω γυναικώ και κοπελιώ.

Ο Απόλλων και ο Ποσειδών συμφωνούν με το Λαομέδοντα την κατασκευή των τειχών της Τροίας βλ. *Το φως του Απόλλωνα: Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, τ. II, σ. 262 (εικ. VII.3), και β) μια εικονογραφημένη έκδοση της *Gerusalemme liberata* που τυπώθηκε στη Βενετία το 1912 σε αρμενική μετάφραση, βλ. Giovanni Da Pozzo (επιμ.), *La ragione e l'arte: Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, σ. 230 και αρ. 266.

92 Περιγραφή της άλωσης περιλαμβάνεται επίσης στον *Πόλεμο της Τρωάδος*, στ. 12148-12175· επίσης, Τζέτζης, *Τα μεθ' Όμηρον*, στ. 724-728, και Ερμονιακός, Χ 220 κ.ε.

8. Η φυγή του Αινεία και της οικογένειάς του:

α. Η αρχική άρνηση του Αγχίση, ανήμπορου λόγω γηρατειών και πικραμένου, να πάρει τον δρόμο της προσφυγιάς:

Στην *Αινειάδα*, Β 634-649, όταν ο Αινείας φτάνει στο πατρικό του σπίτι με την ελπίδα να βρει τον πατέρα του και να τον πάρει μαζί του, ο Αγχίσης του λέει (στ. 638-649):

[...] «-Ω σεις που γαίμα νιότης
στις φλέβες σας κυλά αψεγάδιαστο και στέρια η δύναμή σας,
Βάλτε φτερά στα πόδια.
Οι επουράνιοι αν το βούλονται να μάκραινε η ζωή μου,
το αρχοντικό θα μου διαφέντευαν. Φτάνει και παραφτάνει
που αντέξαμε την πόλη κι είδαμε συντρίμμια, στη ζωή μας.
Πέστε το χαίρε στον κειτάμενο νεκρό και καλή στράτα!
Μόνος μου ξέρω να 'βρω θάνατο κι ο οχτρός θα σπλαχνιστεί με
και ξαγορά θα λάβει. Για ταφή δε νοιάζομαι, αν δε λάχω,
καιρός πια που οι θεοί με μίσησαν και πάρωρα η ζωή μου
τραβάει· αφόντας θεών κι ανθρώπων ο ρήγας και πατέρας
μ' ανάβρα κεραυνού με φύσηξε και με φωτιά άγγιξέ με».

Στο ιντερμέδιο Δ 165-178 ο Ανκίζες απαντά ως εξής στον γιο του:

Αινέα, αγαπημένο μου παιδί και σπλαχνικό μου,
ευκαριστιές δεν έν' πρεπό μηδ' έναι μπορετό μου,
να κάμω προς του λόγου σου στην τόση καλοσύνη
που προς εμέναν έδειξες πάντα με σπλαχνοσύνη.
Μα βλέπεις με πως βρίσκομαι με γερατειά περίσσα
ανήμπορος περιττοπλιάς και πρικαμένος ίσα,
και ν' ακλουθώ στην ξενητεία πώς ένα μπορεμένο,
που δέκα ζάλα μοναχάς δεν ημπορά παγαίνω;
Άση με στην πατρίδα μου, παιδί μου, ν' αποθάνω,
κι εδώ τη ζήσην ήλαβα και πάλι εδώ τη χάνω.
Όλ' οι θεοί να σας βοηθού και οι άξιοι μας Πενάτες,
τούτοι αφού μετά λόγου σας τη σήμερο βαστάτε,
και η ευκή μου μετά σάς να 'ναι να σας βγοδώνη
και από τραϊτοριές εχθρώ πάντα να σας λυτρώνη.

β. Η απόφαση του Αγχίση να ακολουθήσει τελικά τον γιο του στην έξοδο από την Τροία:

Στην *Αινειάδα*, έπειτα από θεϊκό σημάδι που βλέπει στον ουρανό (Β 693-700), ο Αγχίσης αποφασίζει να ακολουθήσει τον γιο του και την οικογένειά του (Β 701-704):

«– Ομπρός, λοιπόν, καιρό ας μη χάνουμε. Μαζί κι εγώ όπου πάτε!
 Θεοί του γένους μας τ' αγγόνι μου, το σπιτικό μου σώστε!
 Δικά σας είν' τα θεοσήμαδα, στα χέρια σας η Τροία.
 Σ' ακούω γιε, δεν αντιστέκουμαι κι εγώ μαζί σου να 'ρθω.»

Στο ιντερμέδιο Δ 185-912 υπακούει στην απόφαση του Αινεία (δεν γίνεται όμως λόγος για θεϊκά σημάδια):

Απείτις αποφάσιες τέτοιας λοής, παιδί μου,
 ας πηαίνωμε το λοιπονίς, και ας ει με την ευκή μου.

γ. Η οικογένεια του Αινεία είναι έτοιμη πια να πάρει το δρόμο της προσφυγιάς:

Στην *Αινειάδα* Β 707-725, ο Αινείας μεταφέρει τον πατέρα του στους ώμους, κι ο τελευταίος θα μεταφέρει τα είδωλα των θεών τους· ακολουθούν ο γιος του Αινεία και η γυναίκα του:

«Ομπρός, λοιπόν, καλέ πατέρα μου, κάτσε στον τράχηλό μου.
 Σκύβω τις πλάτες και το βάρος σου δε θα μου δώσει αγκούσα.
 Ό,τι κι αν λάχει μας, γιά κίντυνος γιά σωτηρία στους δυο μας,
 θα 'ναι κοινά μας. Η γυναίκα μου να μ' ακολουθεί μακριάθε
 τα χνάρια· κι ο μικρούλης Ίουλος [πρωτ. *parvus Iulus*] δίπλα μου να βαδίζει.
 [...]
 Κύρη μου εσύ δράξε στα χέρια σου τους σπιτικούς θεούς μας (πρωτ. *Tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis*, 2.717)⁹³
 και τ' άγια μας, τι μόλις διάγειρα από σφαγή κι απάλε
 νωπό και τώρα το 'χω ανεύλαβο να 'γγίξω τα ιερά μας,
 πριχού νερό να βρω τρεχούμενο, να ξεπλυθώ.
 Είπα, και στο λαιμό που λύγισα και στις φαρδιές μου πλάτες
 στρώνω παχύ ξανθό λιοντόδερμα και σκύβω για να πάρω
 τ' αγαπημένο βάρος. Δίπλα μου πλεγμένος στο δεξί μου
 ξέτρεχεν ο μικρούλης μου Ίουλος [πρωτ. *parvus Iulus*] μ' άνισα βηματάκια.
 Ξοπίσω ερχότανε το ταίρι μου. [...]

Στο ιντερμέδιο Δ, η σκηνική οδηγία μετά τον στ. 154 υποδεικνύει την εμφάνιση στη σκηνή του Αινεία, του Αγχίστη, της γυναίκας του Αινεία, και δύο παιδιών τους, και μαζί τους κουβαλούν τα είδωλα των θεών τους:

93 Πβ. την εξιστόρηση της ίδιας σκηνής από τον Οβίδιο στις *Μεταμορφώσεις*, 13.623-627: «Non tamen eversam Troiae cum moenibus esse / spem quoque fata sinunt; sacra et, sacra altera, patrem / fert umeris, venerabile onus, Cythereius heros. / De tantis opibus praedam pius eligit illam / Ascaniumque suum, [...]».

[...] *Και εις τούτο βγαίνει όξω απόυ την πόρτα ο Αινέας με τον Ανκίξε τον κύρη του και με τη γυναίκαν του και δυο του παιδιά, βασιτώντας τα είδωλα των θεών τως, των Πενάτω, [...]*

(Στην *Αινειάδα* Β 710 και 723 ο Αινείας αποκαλεί τον γιο του Ίουλο, «parvus Iulus», αλλά λίγο παρακάτω τον αναφέρει με το όνομα Ασκάνιος, «Ascanium» (Β 747). Ο ποιητής του ιντερμεδίου θεώρησε πως πρόκειται για δύο διαφορετικά πρόσωπα.)

Όταν ο Αινείας ακούει τον πατέρα του να αρνείται να τους ακολουθήσει γιατί είναι γέρος κι ανήμπορος, εκείνος του λέει πως θα τον σηκώσει στους ώμους του να φύγουν (Δ 179-184):

Κύρη, δεν έναι μπορετό οπίσω να σ' αφήσω,
και μην τ' ορίσουν οι θεοί δίχως σου να κινήσω.
Μα απείτις είσαι ανήμπορος, θέλεις ανέβη απάνω
στσι νώμους μου, γιατί καλλιά βούλομαι ν' αποθάνω
παρά να μείνης εδεπά κι εγώ να θα μισέψω,
και δίχως σου στση ξενιτειάς τα μέρη να στρατέψω.

Η διδασκαλία μετά τον στ. 192 υποδεικνύει τη σκηνή που παρακολουθούν οι θεατές:

Τότες ανεβαίνει στσι νώμους του Αινέα και μισεύουσι, [...]

ΔΙΑΦΟΡΕΣ – ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ – ΠΑΡΑΛΕΙΨΕΙΣ: Οι διαφορές που εντοπίζονται στο ιντερμέδιο Δ σε σχέση με την αφήγηση στην *Αινειάδα* είναι οι ακόλουθες:

1. οι Έλληνες ονομάζονται Ρωμαίοι·
2. παρουσιάζεται ο Πάρης ζωντανός μέχρι και την τελευταία μέρα του πολέμου, αμέσως πριν από την είσοδο του δούρειου ίππου στο κάστρο της Τροίας και την άλωση της πόλης· με τον τρόπο αυτό, διαφαίνεται πως ο ποιητής του ιντερμεδίου στόχο είχε να τονίσει τον μοιραίο ρόλο του Πάρη στην καταστροφή, ως συνέχεια των δύο πρώτων ιντερμεδίων που παρουσιάζουν την Κρίση του·
3. παραλείπεται το επεισόδιο της δήθεν εγκατάλειψης του πολέμου από τους Έλληνες και η μετάβασή τους στην Τένεδο (βλ. *Αινειάδα* Β 21-24, 254-256), που δεν θα μπορούσε να παρουσιαστεί στη σκηνή, λόγω τήρησης της ενότητας του χώρου, αλλά και δεν θα είχε σημασία για την εξέλιξη της δράσης· έτσι, ο ποιητής επινοεί τον διάλογο μεταξύ των δύο βασιλέων, του Αγαμέμνονα και του Πρίαμου, δραματοποιώντας με τον τρόπο αυτό την αναφορά του έπους στην δήθεν υποχώρηση των Ελλήνων·
4. παραλείπεται το επεισόδιο του Σίνωνα δήθεν αιχμάλωτου στην Τροία, που κατάφερε με την υποκριτική στάση του να πείσει τους Τρώες να βάλουν τον δούρειο ίππο μέσα στην πόλη (βλ. *Αινειάδα* Β 57-194), παρέμβαση που θα χαλάρωνε τη δράση·

εκτός αυτού, όμως, ο ποιητής θέλει να προβάλει την καταστροφή ως επακόλουθο σφάλματος αποκλειστικά των Τρώων και όχι του δόλου των Ελλήνων·

5. παραλείπεται η σκηνή της θανάτωσης του Λαοκόοντα και των γιων του, που ερμηνεύεται ως τιμωρία που επιβάλλει ο Απόλλωνας για την προσβολή του δούρειου ίππου (βλ. *Αινειάδα* B 201-224) – προφανώς η σκηνική πραγματοποίηση της θανάτωσης του Λαοκόοντα δεν ήταν εύκολη και μάλλον περιττή σε ένα σύντομο δράμα, και μάλιστα με ψυχαγωγικό χαρακτήρα, όπως το ιντερμέδιο· στο ιντερμέδιο Δ 139-140 ο Πρίαμος παρουσιάζεται να προειδοποιεί τον Λαοκόοντα για την αντίδραση της θεάς που ενδεχομένως να προκαλέσει η πράξη του·
6. παραλείπεται η σκηνή του φόνου του Πριάμου από τον Πύρρο (βλ. *Αινειάδα* B 547-554)·
7. παραλείπεται το επεισόδιο του έπους όπου ο Αινείας μετά την άρνηση του πατέρα του να τους ακολουθήσει αποφασίζει να ξαναμπει στη μάχη για να υπερασπίσει την οικογένειά του, ζητώντας εκδίκηση, η ικεσία της συζύγου και του γιου του που προσπαθούν να τον αποτρέψουν, τα θεϊκά σημάδια που εμφανίζονται (βλ. *Αινειάδα* B 655-700), ο χαμός της Κρέουσας και η εμφάνισή της ως φάντασμα στον Αινεία που προβλέπει την ίδρυση από τον Αινεία βασιλείου στην Εσπερία (B 738-794): σκοπός του ποιητή δεν είναι να κάνει λόγο για τη μελλοντική τύχη του Αινεία αλλά για την τραγωδία του πολέμου·
8. στο ιντερμέδιο Δ αναφέρονται δύο παιδιά του Αινεία, προφανώς όμως από σύγχυση των δύο ονομάτων, Ασκάnios ή Ίουλος, με τα οποία μνημονεύεται ο γιος του Αινεία στο έπος·
9. προστίθεται η σκηνή όπου ο Σίνων ανεβαίνει στα τείχη και ειδοποιεί με αναμμένο πυρσό τους Έλληνες να μπουν στην πόλη της Τροίας·⁹⁴ στην *Αινειάδα* B 256-259, ο Σίνων βλέπει σημάδι από το πλοίο των Ελλήνων και ανοίγει την πόρτα του δούρειου ίππου για να βγούν οι στρατιώτες που αρχίζουν την τελική επίθεση και λεηλασία. Αργότερα, περιγράφεται από τον Αινεία να βρίσκεται πάνω στα τείχη και

94 Η εκδοχή ότι ο Σίνων ειδοποίησε με φωτεινό σήμα τους Έλληνες να επιστρέψουν από την Τένεδο δεν υπάρχει στην *Αινειάδα*, αναφέρεται όμως από τον Δίκτη («Τότε οι Έλληνες έπλευσαν πίσω στην πόλη με απόλυτη ησυχία, ακολουθώντας το σύνθημα που έδωσε με αναμμένο δαυλό ο Σίνωνας, κρυφά τοποθετημένος εκεί γι' αυτή τη δουλειά.», Βιβλίο Ε' 12, σ. 178 της έκδοσης Γιατρομανωλάκη) αλλά και από μεταγενέστερους συγγραφείς που άντλησαν υλικό από την αφήγησή του: βλ. π.χ. Ιωάννης Τζέτζης, *Τα μεθ' Όμηρον*, στ. 721 («Και τότε δη Δαναοίσι Σίνων φλόγα δείξεν εταίροις.»)· *Πόλεμος της Τρωάδος*, στ. 12122-12127 («Όλοι εξαβαλλίκευσαν κατά της πόλης Τροίας / και τον πυρσόν ωράκασιν ένδοθεν της Τρωάδος, / ον άψε Σίνων ο σοφός, ος ήτον εις τον ίππον / κεκλεισμένος ενδότερον· όρον είχεν απ' αύτους / οίαν ώραν σιγήσουσιν άπαντες οι της χώρας, / τότε να άψη τον φανόν, οι Έλληνες να φθάσουν.»)· Κόιντος Σμυρναίος, *Των μεθ' Όμηρον*, IB' 243 κ.ε., IB' 360 κ.ε., II' 23 κ.ε.· Τρυφίδωρος, *Άλωσις Ιλίου*, 219κ.ε. (αναφέρει μόνο κείμενα που έχουν ως κύριο θέμα την εξιστόρηση επεισοδίων του τρωικού πολέμου). Αντίθετα, ο Δάρης αναφέρει ότι εκείνοι που θα έκαναν σήμα με τον αναμμένο πυρσό θα ήταν ο Αντήνορας και ο Αινείας («Αυτοί [ο Αντήνορας και ο Αινείας] θα ανοίξουν την Πύλη για τους Αργίτες και θα σηκώσουν ψηλά έναν αναμμένο πυρσό, σημάδι ότι ήρθε η ώρα της επίθεσης», κεφ. 40, σ. 238 της έκδοσης Γιατρομανωλάκη).

με πυρσούς να βάζει θριαμβευτικά φωτιά (B 329-330) κι έπειτα να μπαίνουν και οι υπόλοιποι Έλληνες στην πόλη (B330-335).

10. η τελευταία αναμέτρηση Ελλήνων-Τρώων αναπαριστάνεται υπό τη μορφή μορέσκας.

Όπως διαφαίνεται από την ανωτέρω συγκριτική παρουσίαση των χωρίων της *Αινειάδας* και του ιντερμεδίου Δ, αναμφισβήτητα το έπος του Βιργιλίου αποτέλεσε πηγή για τον ποιητή του ιντερμεδίου· η σειρά των γεγονότων που παρουσιάζονται επί σκηνής ακολουθεί εκείνη με την οποία εξιστορούνται στο δεύτερο βιβλίο της *Αινειάδας*, με τις αναγκαίες συντομεύσεις ή παραλείψεις σκηνών ή επεισοδίων που δεν ήταν δυνατόν να διασκευαστούν για τη σκηνή και μάλιστα για τις απαιτήσεις ενός εμβόλιμου θεάματος που είχε μικρή διάρκεια. Η σύνθεση των διαλόγων, ωστόσο, είναι πρωτότυπη δημιουργία του ποιητή του ιντερμεδίου.

Πέρα λοιπόν από τις δομικές ομοιότητες χωρίων της *Αινειάδας* με χωρία του υπό εξέταση ιντερμεδίου, οι διαφορές, δομικές και κειμενικές, που διαπιστώνονται δείχνουν πως ο ποιητής δεν βασίστηκε μόνο στην *Αινειάδα*, αλλά γνώριζε πιθανότατα και άλλα έργα που πραγματεύονταν τον Τρωικό πόλεμο –βλ. π.χ. όσα αναφέρονται στις υποσημειώσεις–, ίσως δε να είχε στη διάθεσή του και κάποια ιταλική θεατρική διασκευή των εν λόγω επεισοδίων του λατινικού έπους. Άλλωστε η *Αινειάδα* υπήρξε δημοφιλέστατο ανάγνωσμα. Μεταφράσεις της *Αινειάδας* στην ιταλική κοινή κυκλοφορούσαν τουλάχιστον από τον 14ο αιώνα και μετά, ενδεχομένως για σχολική χρήση ή απευθύνονταν σε γυναίκες αναγνώστριες.⁹⁵ μία τέτοια μετάφραση του έπους στην ιταλική κοινή (τοσκανική) συνέθεσε ο Φλωρεντινός συμβολαιογράφος Andrea Lancia (άκμ. 1316) με τίτλο *Eneide vulgarizzata* (για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω⁹⁶). το έπος μετέφρασε επίσης ο Ciampolo di Meo Ugurgieri από τη Σιένα (α. 1340) με τίτλο *L'Eneide di Virgilio vulgarizzata nel buon secolo della lingua da Ciampolo di Meo degli Ugurgieri senese*, pubblicata per cura di Aurelio Gotti, Firenze, Le Monnier, 1858.⁹⁷ ενώ σώζονται μεταφράσεις και τον 16ο και τον 17ο αιώνα.⁹⁸

95 Βλ. για παράδειγμα, N. F. Haym, *Biblioteca Italiana*, τ. 2, σ. 203: *I Primi sei Libri dell'Eneide di Virgilio tradotti a più illustri, ed onorate Donne ec.* Venezia per Comin da Trino 1540 in 8/χ.ε. 1541 in 8/pel Padovano 1544 in 8. Επίσης, Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, σ. 270 (αναφέρει τον ίδιο τίτλο, *I sei primi libri del Eneide tradotti a più illustri et honorate donne*, Venezia, Niccolò Zoppino, 1540, έργο διαφορετικών συγγραφέων σε verso sciolto).

96 *Eneide vulgarizzata*, στο *Compilazione della Eneide di Virgilio fatta volgare per Ser Andrea Lancia notaro fiorentino*, επιμ. Pietro Fanfani, στο περιοδικό *L'Etruria*, 1 (1851) 162-185, 221-252, 296-318, 497-508, 625-632, 745-760.

97 Σύμφωνα με μια άποψη προηγείται αυτής του Lancia ο οποίος βασίστηκε σε αυτήν. Βλ. Giulia Valerio, «La cronologia dei primi volgarizzamenti dell'Eneide e la diffusione della *Commedia*», *Medioevo Romano*, 10 (1985) 3-18. Την πληροφορία αντλώ από το βιβλίο του Ronald G. Witt, *In the footsteps of the ancients: the origins of humanism from Lovato to Bruni*, Λέιντεν 2000, σ. 191 και σημ. 67. Για τις πρώτες –χειρόγραφα σωζόμενες– μεταφράσεις της *Αινειάδας* στην Αναγέννηση βλ. E. G. Parodi, «I rifacimenti e le traduzioni italiane dell'Eneide di Virgilio prime del Rinascimento», *Studi di filologia romanza*, 2 (1887) 97-138 (την παραπομπή οφείλω στη μελέτη του Witt, ό.π.).

98 Βλ. κατάλογο των έντυπων μεταφράσεων της *Αινειάδας* στο Haym, ό.π., σ. 202-208. Περίφημη ήταν η μετάφραση του Annibale Caro (α' έκδ. Βενετία, Giunti 1581· ο ίδιος είχε μεταφράσει το μυθι-

Στους συγγραφείς που μετέφρασαν την *Αινειάδα* και είναι γνωστοί ότι επηρέασαν τον ποιητή κρητικών ιντερμεδίων συγκαταλέγονται ο Lodovico Dolce και ο Giovanni Andrea dell'Anguillara.⁹⁹ Ενώ από το τυπογραφείο του Σιεννέζου Giovanni Battista Ciotti –«ατζέ-ντη»–εκδότη του Giambattista Marino και του Giovanni Villifranchi–¹⁰⁰ κυκλοφόρησε η

στόρημα του Λόγγου *Δάφνις και Χλόη*), ενώ ανώτερη από του Caro θεωρούνταν η μετάφραση του Teodoro Angelucci (*L'Eneide di Virgilio tradotta da Teodoro Angelucci*, Napoli pel Cicconio 1649 in 12. Πιθανώς ο συγγραφέας ήταν ο Padre Ignazio Angelucci Gesuita. Βλ. Haym, ό.π., τ. 2, σ. 205). Μεταξύ των συγγραφέων που μετέφρασαν το έπος συγκαταλέγεται ο Giovanni Mario Verdizzotti (με υπογραφή G.M.V., Venezia pel Rampazzetto 1560 in 8). Αυτοτελής έκδοση του 2ου βιβλίου της *Αινειάδας* εκδόθηκε το 1538: *Il Secondo Libro dell'Eneide di Virgilio tradotto in volgare*. Romae apud Blandum 1538 in 4/Città di Castello pel Mazzochi 1539 in 4/Venezia pel Zoppino 1539 in 8/Venezia pel Volpini 1540 in 12 (πιθανώς μετάφραση του Ippolito de' Medici [που περιλαμβάνεται και σε μία συλλογική έκδοση έργων του Βιργιλίου που πρωτοεκδόθηκε στη Φλωρεντία το 1566 από το τυπογραφείο Giunti, βλ. Haym, ό.π., τ. 2, σ. 202] ή του Francesco Maria Molza, σύμφωνα με τον Haym, ό.π., τ. 2, σ. 206). Στις πρώιμες μεταφράσεις συγκαταλέγεται και μία με τίτλο *P. Maronis Virgilii Liber Eneidos feliciter incipit* (in prosa tradotto per lo litteratissimo Greco Atanagio). Vicenza 1476 per Hermannno Levilapide in 4. E Bologna paer Ugone de' Rogerii 1481 in 4 e Venezia pel Zoppino 1528 in 8 *con figure*. Βλ. Haym, τ. 2, σ. 203. Μέρος του έπους του Βιργιλίου είχε επίσης μεταφράσει ο Curtio Gonzaga, δραματουργός και ποιητής προερχόμενος από την ομώνυμη οικογένεια ευγενών της Μάντοβας, και είχε επαινεθεί ιδιαίτερος από τον Tasso· βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 510. Τέλος, ο Haym, ό.π., σ. 32, αναφέρει επίσης μία μετάφραση που κυκλοφόρησε στη Βενετία στα τέλη του 15ου αιώνα, για την οποία σημειώνει ότι επρόκειτο για διασκευή του έπους σε μυθιστόρημα: «Incomincia il Libro de lo famoso, et eccellente Poeta Virgilio Mantovano chiamato lo Eneida Volgare, nel quale si narrano li gran facti ec. Bologna per mi Ugo di Rugerj 1491 in 4. (Non è una traduzione di Virgilio, ma un trasporto dell'Eneide a Romanzo)».

99 L. Dolce, *L'Enea*, Venezia 1566/7 και 1568 (μετάφραση ολόκληρου του έπους)· ο Giovanni Andrea dell'Anguillara μετέφρασε το πρώτο βιβλίο σε οκτάστιχες στροφές και εκδόθηκε στην Πάδοβα το 1564 και στη Βενετία το 1565 (βλ. Haym, ό.π. σελ. 206: *Il Primo Libro dell'Eneide di Virgilio ridotto in ottava rima da Gio. Andrea dell'Anguillara*, Padova pel Percacino 1564 in 4 e Venezia pel Farri 1565 in 8 [σχόλιο Haym: *Traduzione assai ampla. Su tutte le copie finora vedute di questo raro libretto si è trovato scritto di mano dell'Anguillara le seguenti parole: L'Autore lo dona.*]), και λίγο αργότερα το δεύτερο βιβλίο: βλ. την έκδοση G. A. Dell'Anguillara, *Il libro primo e il secondo dell'Eneida di Virgilio ridotti in ottava rima da Giovanni Andrea Dell'Anguillara or diligentemente ristampati*, Parma, Per Giuseppe Paganino, 1821. Η μετάφραση του πρώτου βιβλίου κυκλοφόρησε το 1564 σε λίγα αντίτυπα στον κύκλο των φίλων του Anguillara, ενώ για την έκδοση του δεύτερου βιβλίου εκτιμάται ότι κυκλοφόρησε ως το 1566. Σε εισαγωγικό σημείωμα της επανέκδοσης του 1821 υπάρχει εκτενής παρουσίαση της ζωής του Anguillara και σχόλιο για την ποιότητα των μεταφράσεών του (η μετάφραση της *Αινειάδας* δεν θεωρείται επιτυχημένη σε αντίθεση με την παράφραση των *Μεταμορφώσεων*).

100 Αυτός ο εκδότης και (αμφισβητούμενης ποιότητας) επιμελητής είχε εγκατασταθεί στη Βενετία από τις αρχές της δεκαετίας του 1580, είχε ιδρύσει το δικό του τυπογραφείο (έπειτα από την απόκτηση σχετικής εμπειρίας σε βενετικά τυπογραφεία), όπου σύχναζε ο φιλόσοφος, μαθηματικός και αστρονόμος Giordano Bruno (όταν το 1592 βρισκόταν στη Βενετία), και αναφέρεται ως βιβλιοπώλης και εκδότης της Βενετικής Ακαδημίας (δεν είναι σαφές για ποια ακαδημία επρόκειτο. Δεν ταυτίζεται πάντως με την ονομαζόμενη Accademia Veneziana που ιδρύθηκε το 1558 και διέκοψε τη λειτουργία της το 1561). Για επαγγελματικούς λόγους ταξίδευε στις μεγάλες βιβλιαγορές, από τη Φραγκφούρτη (όπου είχε γνωρίσει τον Bruno) ως τη Σικελία, προμηθευόταν βιβλία τα οποία έπειτα προμήθευε μεταξύ άλλων συγγραφέων και στον Marino, μαζί με σχέδια και πίνακες ζωγραφικής που του ζητούσε ο τελευταίος για τη σύνθεση του έργου του *La Galeria* (βλ. ενδεικτικά *Dizionario Biografico degli Italiani*, τ. 25, Ρώμη 1981, s.v. και στον τόμο των επιστολών του Marino [έχω συμβουλευτεί την έκδοση των *Lettere*, Βενετία 1676]). Στη Μεσσίνα και σε άλλες πόλεις της

μετάφραση του ποιητή από τη Μάντοβα Ercole Udine, στη Βενετία το 1597.¹⁰¹

Από τη σχετική έρευνα στην έντυπη ιταλική θεατρική παραγωγή εντόπισα ένα μόνο έργο που διασκευάζει την *Αινειάδα*, για το οποίο έχει ήδη γίνει λόγος πιο πάνω, η τραγωδία του Anello Paulilli *L'incendio di Troia* με την οποία ο συγγραφέας συμπληρώνει την «τριλογία» του για τον Πόλεμο της Τροίας. Ο Paulilli ακολουθεί πιστά τον Βιργίλιο (αλλά και άλλους συγγραφείς, π.χ. τον Δίκτη, Β' 26 όπου αναφέρονται οι μυθικές απαγωγές, αναφορά που αντιστοιχεί στον λόγο της Ελένης, σ. 18ν της τραγωδίας) και η διασκευή του παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς τη σύνθεση των λόγων των προσώπων αλλά και των σκηνικών οδηγιών που μας βοηθούν να ερμηνεύσουμε τον τρόπο με τον οποίο δούλεψε και ο ποιητής του ιντερμεδίου χωρίς να μπορούμε να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα πως η ιταλική αυτή τραγωδία λειτούργησε ως πρότυπο. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν ήταν η μοναδική θεατρική διασκευή του έπους του Βιργιλίου ή αν ήταν η μοναδική που κυκλοφόρησε έντυπη και έφτασε ως εμάς. Η ιστορία του Τρωικού πολέμου ήταν άλλωστε θέμα τόσο διαδεδομένο, που είναι πολύ πιθανόν ο ποιητής να είχε δει τέτοιες παραστάσεις.

Ο Paulilli γράφει μια ιστορία του Έρωτα και του Πολέμου, βαθιά επηρεασμένος από τον Ariosto: «[...] imitare quel savio, che cominciò a cantare. Di Donne, et Cavallier, l'Arme, et gli Amori: che poi riformando, disse, Le Donne, i Cavallier, l'Arme, et gli Amori;» (Πρόλογος προς τους Gentil'huomini και τις Gentildonne).¹⁰²

Στον πρόλογό του, απευθυνόμενος στις ευγενείς κυρίες, ο Paulilli αναφέρει ότι βασίστηκε στους Λατίνους και Έλληνες ποιητές και ιστορικούς. Στα ψεύδη τους, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει –μάλλον αντιγράφοντας τον Guido delle Colonne στον Πρόλογο της ιστορίας του–¹⁰³ εκείνος ως ποιητής έχει την ελευθερία να τα συνταιριάζει με τη δική του έμπνευση, και να πλάσει όπως εκείνος θέλει το έργο του. Όπως ο ποιητής του ιντερμεδίου παρουσιάζει τον Αχιλλέα και τον Πάρη την τελευταία μέρα της μάχης

Σικελίας διατηρούσε βιβλιοεμπορική επιχείρηση ο δραστηριοποιούμενος στη Βενετία τυπογράφος Bernardo Gionta/Giunta (μεταξύ άλλων εκδότης και επιμελητής της –θεωρούμενης ως καλύτερης– έκδοσης των *Μεταμορφώσεων* του Anguillara του 1584, καθώς και των έργων του G. M. Cecchi), με τον οποίο ο Ciotti συνεργαζόταν ήδη από την πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα στη Βενετία (βλ. ενδεικτικά *Dizionario Biografico degli Italiani*, τ. 25, Ρώμη 1981, s.v.).

101 *L'Eneide di Virgilio. Ridotta in ottava rima dal S. Hercole Udine. Al Sereniss.o Principe Il Sig.r Don Vincenzo Gonzaga Duca di Mantua di Monferrato*, In Venetia, Apresso Gion Bat. Ciotti, 1597 (διορθωμένη και επανυξημένη από τον Udine επανεκδόθηκε το 1600 από το ίδιο τυπογραφείο).

102 Πρόκειται για τον πρώτο στίχο του *Orlando furioso* του Ariosto («Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori»). Η προτίμησή του στον Φερραρέζο ποιητή φαίνεται και στην επιλογή των λέξεών του· π.χ. κολακεύει τις κυρίες του ακροατηρίου του παρομοιάζοντάς τις με την όμορφη Angelica: «... voi beliss. Donne, con le vostre Angeliche figure...», παρόμοια και αλλού στα κείμενά του).

103 Η ιστορία της άλωσης της Τροίας του Guido βασίζεται έμμεσα στον Δίκτη και τον Δάρητα, άμεσα όμως στο *Roman de Troie* (βλ. *Ο Πόλεμος της Τρωάδος*, σ. xlix) και κυκλοφορούσε έντυπη ήδη τον 15ο αιώνα: *Historia di Troja composta per Guido Giudice di Cholonna di Messina*, Venezia per Antonio de Alexandria della Paglia, Bartholomeo da Fossombrone, et Marchesino di Savioni 1481. Βλ. N. F. Haym, *Biblioteca italiana*, τ. 1, σ. 51 (το έργο αυτό χρησιμοποιούσαν τα μέλη της Accademia della Crusca, γράφει ο Haym). Ήδη πάντως και ο Δίκτης και ο Δάρης είχαν συγγράψει τα κείμενά τους προκειμένου να ανασκευάσουν τα «ψεύδη» του Ομήρου· βλ. *Πόλεμος της Τρωάδος*, σ. L.

ζωντανούς και πρώτους στη μάχη, έτσι και ο Paulilli ανεβάζει στη σκηνή τον Πάρη. Πάλι στον πρόλογο προς τους αναγνώστες της «Κρίσης του Πάρη» τονίζει (συνέχεια του προηγούμενου κειμένου, πιο πάνω): «così parimente, mentre ch'egli [Vergilio] nel suo discorso del secondo dell'Eneido, non fa mentione di Paride; et da gl'altri Poeti si prosuppona morto: ma io à mio capriccio, voglio che sia vivo nell'ultimo giorno di Troia. Ne vi parerà strano, se non hò ritrovata verità trà gl'autori, perche se'l vero havessero detto, non havrebbero havuto il nome di Poeti, la cui natura è, d'osservare le bugie, si come si vede in Verg. in Homero. et nel Candiano;¹⁰⁴ i quali nello scrivere di cotal fatto, tutti furono spirati da tre varij venti contrari. Hò imitato Virgilio; ma diletatomi delle chimere di quegl'altri duo.» (σ.χ.α.).

Από τη συγκριτική μελέτη του ιταλικού κειμένου με το ιντερμέδιο Δ του *Φορτουνάτου* προκύπτουν αρκετές ομοιότητες αλλά και περισσότερες διαφορές. Αξίζει όμως να σταθούμε κυρίως στο γεγονός ότι στον Paulilli όπως και τον ποιητή του ιντερμεδίου διαφαίνεται η ίδια φροντίδα όσον αφορά τη σκηνοθεσία της παράστασης. Μόνο σε αυτούς τους δύο συγγραφείς παρατηρείται έντονο ενδιαφέρον για την παράθεση σκηνοθετικών οδηγιών, φροντίζοντας έτσι για την απόδοση της ατμόσφαιρας των διαδραματιζόμενων καταστάσεων.

Παραθέτω τα επεισόδια και τις σκηνές που είναι κοινά στο ιταλικό και το ελληνικό κείμενο και παρουσιάζουν ομοιότητα ως προς τη σκηνική παρουσίαση της επικής αφήγησης του Βιργιλίου:

1. η ομιλία του Λαοκόοντα που υποψιάζεται τον δόλο των Ελλήνων, και γι' αυτό προσβάλλει τον δούρειο ίππο με βέλος (– η σκηνή υπάρχει και στον Βιργίλιο, αλλά το ιταλικό κείμενο και το ιντερμέδιο έχουν στο σημείο αυτό κοινή τη διδασκαλία):

Στην ιταλική τραγωδία, ο ξύλινος ίππος έχειβάλει σε υποψίες τον Laocoonte. Ο τελευταίος ανεβαίνει στα τείχη –όπως ο Σινόνες στο ιντερμέδιο Δ λίγο αργότερα– να παρατηρήσει καλύτερα την πολεμική μηχανή· προειδοποιεί τους Τρώες για το «δώρο» και τους κινδύνους που είναι βέβαιος ότι κρύβει (το κείμενο αποδίδει κατά λέξη σχεδόν το αντίστοιχο κείμενο του Βιργιλίου) (Β' πράξη, σ. 20v-21r):

Qual'è vostro furore, ò Cittadini,
Miseri, et occecati? à che credete,
Ch'altrove giti sian vostri nemici?
Pensate ch'i lor doni à voi vicini
Sian senza inganni? et non accorti sete
(Privi in tutto di senno, et infelici)
Come per tante prove è noto Ulisse?
O ch'i Greci s'ascondeno il tal legno,
O che quest'alta macchina l'è fatta

104 Ο Paulilli γράφει την περίοδο που η αξιοπιστία του Δίκτη έχει αρχίσει πλέον να κλονίζεται στη Δύση. Βλ. στην Εισαγωγή της έκδοσης της *Εφημερίδας* από τον Γ. Γιατρομανωλάκη, σ. 15 σημ. 1.

Per scovrir nostre case intorno fisse,
 O per venir con arte, et con ingegno
 Contro le nostre mura, ove s'appiatta,
 O che altro chiuso inganno entro si serba.
 Non crediate, ò Troiani, al gran Cavallo,
 Sia che si voglia, io temo i Greci, e' i doni,
 Come che doni fian di morte acerba.

Υπενθυμίζω τον λόγο του Λαοκόοντα στο Δ 127-138:

Ψηλότετά μου βασιλιέ, το χάρισμα του εχθρού σου
 πως να 'ναι ωφέλιμο ποτέ μηδέ να βάλη ο νους σου,
 μηδέ του εχθρού σου¹⁰⁵ έτσι εύκολα ποτέ μην του πιστεύγης,
 α θέλγης τσι τραϊτορίες πάντα σου να ξοφεύγης.
 Τίς ξεύρει ετούτο τ' άλογο πώς να 'ναι καμωμένο,
 κι εις ίντα τέλος οι Ρωμιοί το 'χουσι εδώ φερμένο;
 Βλέπε μη μας κομπώσουσι, και ό,τι δεν εμπορέσα
 να κάμου οι δύνாமές τωνε, σαν έμπη ετούτο μέσα
 μας κάμουσι με τσι κλεψές και με τσι πονηριές τως,
 και μην πιστεύγης τς εμιλιές σήμερα τσι γλυκές τως.
 Μα μένα φαίνεται φωτιά πολλά μεγάλη ν' άψης,
 τούτο καθώς ευρίσκεται τ' άλογο να το κάψης.

Στη συνέχεια, ο Laocoonte πλήττει το ξύλινο άλογο με τη λόγχη του, όπως υποδεικνύει η σκηνική οδηγία (σ. 21r):

Ferisce il Cavallo, et restando sua lancia fissa nel fianco siegue.

Στο ιντερμέδιο Δ μετά τον στ. 138, η ενέργεια του Λαοκόοντα υποδεικνύεται επίσης με σκηνική οδηγία:

Και λέγοντας τούτα τα λόγια ρίχνει ένα σποντόνι απόυ βαστά, και μπήχνει το στου αλόγου την πλευρά, [...]

2. Η αιτιολόγηση του θανάτου του Λαοκόοντα ως θείας τιμωρίας για την ανόσια πράξη του να προσβάλει το αφιερωμένο στην Παλλάδα ξύλινο άλογο, και η ακόλουθη προτροπή του Πριάμου να μεταφερθεί το άλογο μέσα στην πόλη (– αυτή η προτρεπτική ομιλία του Πριάμου δεν υπάρχει στον Βιργίλιο):

105 Ο Laocoonte αναφέρεται στους Έλληνες αποκαλώντας τους nemici –λέξη που απαντά συχνά και στην *Αινειάδα*–, το ίδιο και στο ιντερμέδιο χρησιμοποιείται η λέξη «εχθρός»: η R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», 220 θεωρεί ότι είναι ενδιαφέρον ότι η λέξη Έλληνες αντικαθίσταται με τη λέξη εχθρός αποφεύγοντας το στίγμα που θα ήταν προσβλητικό για το κρητικό ακροατήριο και δίνοντας γενικότερη εφαρμογή στην ιδέα.

Στην ιταλική τραγωδία έχει προηγηθεί η σκηνή όπου ο Laocoonte, αντικρίζοντας τον ίππο, προβλέπει πως το τέλος πια πλησιάζει: «Del veduto Cavallo, il Mostro horrendo, / Minaccia à Troia, e' à noi, l'ultima sera.» (Γ' πράξη, σ. 29r). Όταν έπειτα θανώνεται μαζί με τα παιδιά του, ο Τρωαδίτης ιερέας Πάνθος (Pantho) θεωρεί πως πρόκειται για θεία τιμωρία στην ανόσια πράξη του Λαοκόοντα να προσβάλει τον ίππο, το ανάθημα προς την Αθηνά (Γ' πράξη, σ. 36v-37r: 36v «Ecco, hà Laocohonte dignamente / Pagato il suo fallir superbo, et domo, / Ch'il gran Cavallo, ch'à Minerva è offerto / Hà percosso co'l ferro indignamente.»). Ο θεοσεβής Πρίαμος (Priamo) προστάζει αμέσως τους πιστούς του υπηκόους να γκρεμίσουν τις πύλες για να σύρουν μέσα στην πόλη το ευσεβές δώρο (ομιλία του Πριάμου δεν απαντά στον Βιργίλιο):

Non più indugiate, ò miei fidi Troiani,
L'alte porte rompete, et fate hor voi
Opra cotale, et per l'aperte mura
S'entri il Caval da vostre proprie mani.
(σ. 37r)

και εν συνεχεία:

Essequite così, senza dimora,
Et ne la mia Città si serbi al centro.
(σ. 37r)

Στο ιντερμέδιο Δ 139-142 ο Πρίαμος προειδοποιεί τον Λαοκόοντα για ενδεχόμενη θεία τιμωρία, και στη συνέχεια προστάζει να μεταφέρουν το άλογο μέσα στην πόλη (Δ 121-126):

Και ανέν κι οι ίδιοι μας εχθροί, που βρίσκονται χαημένοι,
χαρίσματα τώς κάνουνσι, πλιότερα εμάς εμπαίνει.
Τούτο το δώρος τση θεάς λοιπό που 'χασι κάμει,
με δίχως άργιτα κιαμιά καθένας ας συντράμη
να μπη στη χώρα, στο ναό τον άγιο τση θεάς μας
να στέκη πάντα εις θύμηση τουνής τση λευτεριάς μας.

Με τον στίχο 122 «πλιότερα εμάς εμπαίνει» να συμπίπτει νοηματικά με στίχο του λόγου του Αινεία (Enea) στην ίδια σκηνή (σ. 37r): «Onde conviene in ciò tener gran cura.».

3. Αναφορά στον Σίνωνα που ανεβαίνει στα τείχη να ειδοποιήσει τους Έλληνες να εισέλθουν στην Τροία. (Στην *Αινειάδα* συμβαίνει το αντίθετο: ο Σίνων δέχεται σήμα από τον στόλο των Ελλήνων που πλέει κοντά στην Τροία.)

Αφού, στην αρχή της τέταρτης πράξης της ιταλικής τραγωδίας, υπό τη συνοδεία μουσικής τα τείχη γκρεμίζονται από παρθένες Τρωαδίτισσες (όπως αφηγείται ο Βιρ-

γίλιος): «Mentre ch'è l'Intermedio de la Musica, si rumpe il Muro, et si tira il Cavallo da le Fanciulle Troiane, cantando.» (σ. 38v), ο Sinone φεύγει για να ειδοποιήσει τους άλλους Έλληνες: όπως λέει ο ίδιος,

«[...] Hor'io ne gli alti / Luoghi del Monte, et parti alpestre, et sole / N'andrò, per dare i miei promessi segni / A la spia, ch'è vi intenta: acciò le Navi / Da Tenado, hor hor quì giungan per tempo, / Senza alcun dubbio di futuri sdegni: / Acciò che quando à i sogni più soavi / Nel bel silentio de la notte, à tempo / Sia quì ciascun. Samia Reina, intenta / Odi i miei prieghi, in tal dubbia Fortuna:»

και ακολουθεί η σκηνική οδηγία:

«Si parte per dare i segni.» (Δ' πράξη, σ. 40v· όλη η ομιλία του Sinone στη σ. 40r-v).

Αφού παρεμβληθεί σκηνή διαλόγου ανάμεσα σε Τρώες πρωταγωνιστές με τον Χορό, ο Sinone εμφανίζεται μόνος κρατώντας μια σκάλα, με την οποία ανεβαίνει και ανοίγει την πόρτα στο πλευρό του ίππου για να κατεβούν οι *Cavallieri*¹⁰⁶ (Πράξη Δ', σ. 43r:

«[...] / Vdò sù la scala, acciò ch'à i Cavallieri / S'apra al suo fianco oscur, senz'intervallo, / Che questo lungo carcere gl'hà afflitti / Sotto la mia fida vigilia, et arte. / *Sinone apre il fianco al Cavallo, et siegue.*).

106 Σημειώνω ότι αν και η σύγκρουση πολιορκητών-πολιορκούμενων αποκαλείται στο κείμενο («battaglia»), εννοούνταν πάντως ως ιπποτικός αγώνας: ο Οδυσσεύς, παραδείγματος χάριν, περιγράφεται να πανηγυρίζει ως νικητής σε γκιόστρα: «Ulisse vincitor, festoso giostra» (Ε' πράξη, σ. 46r). Επίσης, αναφέρω εδώ το θέμα του δεύτερου ιντερμεδίου που συνοδεύει το ποιμενικό δράμα (favola pastorale) του Francesco Contarini *La finta fiammetta*, Βενετία 1611, που έχει σχέση με τον Τρωικό Πόλεμο και είναι παρμένο από τη Ραψωδία Υ (=20ή)· πραγματεύεται τη μονομαχία Αχιλλέα-Αινεία. (Έχοντας οι Έλληνες πολιορκήσει την Τροία, ο Δίας συγκάλεσε το συμβούλιο των θεών δηλώνοντάς τους ότι είναι ελεύθεροι να ευνοήσουν όποιον εκείνοι επιθυμούσαν, είτε τους Έλληνες είτε τους Τρώες. Ο Απόλλων, υπερασπιστής των Τρώων, παίρνοντας τη μορφή του Λυκάονα, εισέρχεται στην πόλη και παρακινεί τον Αινεία να μονομαχήσει με αντίπαλο τον Αχιλλέα. Αναγνωρίζοντας όμως την ανισότητα δυνάμεων μεταξύ των δύο ηρώων, η Αφροδίτη κλείνει τον Αινεία μέσα σε σύννεφο και τον παίρνει από τα χέρια του Αχιλλέα.) Η σκηνή απεικονίζει τον χώρο ανάμεσα στο στρατόπεδο των Ελλήνων και την πόλη της Τροίας. Ο στρατός των Ελλήνων είναι εγκατεστημένος σε παραπήγματα. Ακούγονται σάλπιγγες και τύμπανα. Ο Ερμής εμφανίζεται πάνω σε σύννεφο. Παραθέτω την περιγραφή (διδασκαλία) της μονομαχίας Αχιλλέα-Αινεία: «Vennero poi i due Campioni a singolar certame e fecero in campo aperto un'honorata Barriera, la quale finita a disarmare s'andarono, e con le spade sole tornarono a ferirsi: ma Enea fù rapito da Venere. Così finì l'abbattimento... Circondò il campo Enea accompagnato d'Apollo con la 'stessa pompa, con la quale lo haveva circondato Achille; e poi vennero quinci, e quindi l'un l'altro con le pecche a ferirsi, e fatti tre assalti, posero mano a gli stocchi, e dati ciascuno i suoi cinque colpi, si frapsero Agamennone, et Apollo, e fatto cenno cessò lo strepito de'tamburi...».

Πβ. στο ιντερμέδιο Δ διδασκαλία μετά στ. 148:

Τότες χαλού την πόρτα και σύρουνσι το άλογο μέσα, και ωσάν το σύρουνσι προβαίνει ένας, οπού ναι ο Σινόνες, απάνω στα τειχιά, και κάνει με φωτιά και καπνό σημάδι τω Ρωμαίω να γιαγείρουσι,

4. Η σκηνική παρουσίαση της πολιορκίας της Τροίας και η περιγραφή με σκηνική οδηγία της κατάστασης που επικρατεί μέσα στην πόλη. (Στην *Αινειάδα*, ο Αινείας περιγράφει εκτενώς μάχες και ανθρώπινες απώλειες):

Στην ιταλική τραγωδία ο Αγαμέμνωνας (Agamenone) προστάζει επίθεση και δίνει οδηγίες στους στρατηγούς του (Δ' πράξη, σ. 44v-45r)· η πολιορκία αρχίζει, και η δράση υποδεικνύεται από την ακόλουθη σκηνική οδηγία (με την οποία κλείνει η Δ' πράξη):

«Comincia la Battaglia, et si senteno vari soniti di Trombe, et d'altri stromenti militari presopponendo esser genti de le Navi, si comincia à veder il foco per le case Troiane, et comincia l'Incendio.» (Δ' πράξη, σ. 45v)

και στην αρχή της Ε' πράξης περιγράφεται και πάλι με σκηνική οδηγία η κατάσταση που επικρατεί μέσα στην πολιορκούμενη πόλη:

Si parte¹⁰⁷ così gridando, et si senton varij soniti di stromenti militari, pianti, et sospiri per la Città, et appaiono fochi à le case Troiane. (σ. 46v)

Σε επόμενη σκηνή ο Pantho ρωτά τον Policrate:

Senti le voci de i fanciulli, e'i gridi
De le dolenti madri? (σ. 48r)

ενώ αργότερα στη δράση, σκηνική οδηγία απεικονίζει την ατμόσφαιρα που επικρατεί:

[...] *Et si senteno più che mai pianti, et rumori, cadeno le porte del Castello, et dentro ve si vede il foco.* (σ. 54v)

Η ίδια ατμόσφαιρα καθρεφτίζεται και στη σκηνική οδηγία στο ιντερμέδιο Δ, μετά τον στ. 154 (με τη διαφορά ότι ο ποιητής κάνει λόγο για δαμινές [=αδύναμες] φωνές):

107 Δηλαδή ο Policrate, που, νωρίτερα, βέβαιος για τον επερχόμενο όλεθρο, έχει καλέσει τους εξαπατημένους Τρώες στα όπλα, «A l'arme, à l'arme, ò miseri, e'infelici, / Miseri, et occecatì.» (σ. 46v), όπως αντίστοιχα στο ιντερμέδιο Δ 147-148 ο Τρωαδίτης στρατιώτης έχει εκφράσει την υποψία του για ενδεχόμενο δόλο των Ελλήνων: «Άσκημο παρατήρημα κάνομε και μεγάλο, / μα απείτις θέλει ο βασιλιάς, δεν ημπορά γένη άλλο.».

Τότες με φούρια μπαίνουνσι από την πόρτα τη χαλασμένη μέσα και σαν έμπονσι φαίνονται φωτιές και καπνός πως καίσινε τη χώρα, και φωνές δαμινές τω γυναικώ και κοπελιώ.

5. Η οργισμένη προτροπή του Αγαμέμνονα προς τους Έλληνες να εισβάλουν και να καταστρέψουν την Τροία (– η σκηνή δεν υπάρχει στον Βιργίλιο).

Στην ιταλική τραγωδία ο Agamenone εκφράζει οργή εναντίον των Τρώων και προτρέπει τους στρατιώτες του για τελική εξόντωσή τους (σ. 51r-v):

Ira maggior, non può l'ira donarme
Di questa c'hor si posa
Nel mio petto inhumano.
Gli Imperadori, et Reggi,
Non usan l'Arme, con rispetti, et modi,
Nè l'ira pon temprar trà fiere spade.
Di sangue sol si pasceno le guerre,
Nè cupidiggia havemo di regnare,
Ma si dilegui la memoria in tutto,
De l'atto sì nefando: et pria l'Occaso
Il giorno nè darà; pria l'Oriente
Asconderallo, et primo sarà pace
Trà il gelo, e'l foco,
Che di tal sdegno, un poco
Si scemi; fin che in tutto non si sface
Troia, et che non rimaso
Nè sia vestige, sù la nuda terra,
Et morti vadin tutti in gravi some,
Morendo co'l morir la fama, e'l nome.

Si parteno verso il palagio di Priamo, et si senteno trombe, et rumori di genti.

παρόμοια κι ο Αγαμέμνονας στο ιντερμέδιο Δ 151-154:

Λοιπό, μη στεκομέστανε πλιο μας να καρτερούμε,
μα μεσ' στη χώρα ας έμπωμε κι εμείς να γδικιωθούμε,
την εντροπή να λιώσωμε οπού 'χασι μας κάμει,
φονεύγοντας και καίγοντας τη χώραν όλοι αντάμι.

6. Η φυγή του Αινεία και της οικογένειάς του (– το ιντερμέδιο Δ βρίσκεται πιο κοντά στο ιταλικό κείμενο παρά στο λατινικό πρωτότυπο).

Η ιταλική τραγωδία κλείνει όπως ακριβώς και το ιντερμέδιο Δ, με τον Αινεία και την οικογένειά του να παίρνουν τον δρόμο της προσφυγιάς, παραλείποντας και ο Ιταλός

συγγραφέας τη διήγηση στο τέλος του δεύτερου βιβλίου του έπους τη σχετική με την εξαφάνιση της Κρέουσας και της εμφάνισής της ως φαντάσματος στον Αινεία (σ. 58ν):

Enea co' l'padre sù le spalle, con Ascanio figlio, con Creusa moglie, & con altri Troiani.

Enea. Vener, Benigna Madre,
Vado, ù mi guidi trà nemiche squadre:
Voi Patrij Iddij, le nostre case antiche
Serbate, e' il figlio (al padre unica speme)
Vostri sono gli Auguri, et vostra è Troia,
(Che pur convien ch' il nome almen non moia.)
Mantienti ò caro padre,
Sù queste spalle, che m' è grato il peso:
Comune ad ambi duo per l' ombre amiche
Fia un sol sepolcro; una salute insieme.
Compagni, (non più servi) Animo acceso
Per questa cieca via, trà spine, e' ortiche,
Serbate al bel morir. Tu le nostr' orme
Siegui Creusa al comun duol conforme.
Dammi la man, picciolo Giulo mio:
A Dio rimanti, alma Cittade, à Dio.

Πβ. ιντερμέδιο Δ, διδασκαλία μετά στ. 154:

[...] *Και εις τούτο βγαίνει όξω από την πόρτα ο Αινέας με τον Ανκίξε τον κύρηγ του και με τη γυναίκαν του και δυο του παιδιά, βαστώντας τα είδωλα των θεών τως, των Πενάτω, [...]*

και Δ, διδασκαλία μετά στ. 192:

Τότες ανεβαίνει [ο Ανκίξε] στσι νόμους του Αινέα και μισεύγουσι, [...],

καθώς και τα λόγια του Αινεία προς τον πατέρα του (Δ 181-184):

[...] θέλεις ανέβη απάνω
στσι νόμους μου, γιατί καλλιά βούλομαι ν' αποθάνω
παρά να μείνης εδεπά κι εγώ να θα μισέψω,
και δίχως σου στση ξενιτειάς τα μέρη να στρατέψω.

Η σύνταξη των σκηνοθετικών οδηγιών θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι είναι επηρεασμένη από κάποια πεζή αφήγηση του Τρωικού πολέμου. Θα παραθέσω εδώ ενδεικτικά τα συναφή αποσπάσματα από την πεζόμορφη απόδοση της *Αινειάδας* από τον Andrea Lancia τον 14ο αιώνα:¹⁰⁸

108 Εκδόθηκε μόλις τον 19ο αιώνα: βλ. P. Fanfani, «Compilazione della Eneide di Virgilio fatta volgare per ser Andrea Lancia notaro fiorentino», *L'Etruria* 1 (1851) 162-185, 221-252, 296-318, 497-508, 625-632, 745-760 και [Andrea Lancia], *Compilazione della Eneide di Virgilio fatta volgare in sul*

1. Η προσβολή του ξύλινου αλόγου από τον Λαοκόοντα:

«Così discordandosi [διαφορετικές απόψεις για το δούρειο ίππο], subitamente il sacerdote d'Apollo correndo grida: O miseri... E detto questo, con una lancia percosse il cavallo:...» (σ. 177).

2. Η είσοδος του δούρειου ίππου στην πόλη:

«Come il cavallo per ingegno di Sinone fu menato in Troja. Noi dividiamo i muri della cittade e apriamoli: ...Istèmo allora per furore ciechi... Noi allo coro delli uficiali de'tempj /(σ. 180) ci cominciammo a mescolare e a fare solennitadi a quelle cose alle quali quello die fu ultimo festereccio, e copriamo la città di rami. ... il **nimico** tiene le mura, e Troja cade della soma altezza: ... la santa Troja ti racomanda li suoi idii: piglia costoro compagni de' fati. E queste cose dette, tolse la potente Vesta e lo eterno fuoco, e andò via.» (σ. 179-180).

3. Σκηνές από την πολιορκούμενη πόλη:

«In questo le mura con diverso pianto si mescolano: ischiarasi il suono de l'armi: sono iscosso dal sonno: monto in cima della casa: guato tutta la cittade: veggola piena di romore e di grida e di pianti di giovani e di vecchi e d'uomini e di **femmine** e di **fanciulli** e di fanciulle, e di spaventevole grida e strida: rovine e **fuochi** in ogni luogo veggio. ...» (σ. 180).

4. Η άρνηση του Αγχίση να εγκαταλείψει την Τροία:

«E, poi che alle porti del padre sono venuto, disiderando di portaro al monte; e elli negava di volere più vivere poi che Troja era caduta. Fuggite voi, disse il padre: io istesso colla mia mano mi troverò la morte: il **nemico** avrà misericordia e domanderà li spogli: è il danno leggère di seportura; e già sono fatto disutile, poi che lo onnipotente padre degli dii e degli uomini mi spirò con una folgore, percosse col fuoco. Cotali cose proferea, ricordando, e fisso istava. Noi bagnati da l'altra parte di lagrime, la moglie Creusa e Ascanio e tutti gli altri della casa, il prieghiamo che egli da questa intenzione si rivolgesse. Colui non vuole. ...» (σ. 183).

5. Η αναφορά στον γιο του Αινεία με δύο διαφορετικά ονόματα:

«(σ. 183) ... e vedrò mio padre e **Ascanio** e Creusa mia moglie l'uno nel sangue degli altri convolgere. Or morremo oggi tutti quanti non vendicati? Così, armato, fuori delle case esco. Ma ecco la moglie, abbraciandomi i piedi, in sullo limitare istà diritta, e il picciolo **Julo** mostra al padre dicendo: O padre, a cui rimane il figliuolo e la moglie? [...]».

6. Η απόφαση του Αγχίση να αναχωρήσει με την οικογένειά του έπειτα από ουράνιο θεϊκό σημάδι:

«Allora il padre adorà la santa istella dicendo: Io ti seguito, e ove tu mi meni vegno: o iddii della patria, guardate la mia casa, guardate il nipote: io vo veracemente per questo augùro, o figliuolo, nè non rifiuto di venire teco. Allora io comandai che mio padre togliesse li dii, però

principio del secolo 14 da ser Andrea Lancia, (επιμ. P. Fanfani), Firenze, Stamperia sulle Logge del Grano, 1851.

ch'io nolli volli toccare, per lo fresco sangue, in fino a tanto ch'io fo' lavato in uno fiume vivo; e lui porto fuori in sulle mie ispalle, e Julò meno a mano: la moglie e la famiglia apresso mi seguisciono. ...» (σ. 184).

Από την ανωτέρω μελέτη των κειμένων που παρουσιάζουν τον τρωικό μύθο διαπιστώνονται τα εξής: στο ιταλικό θέατρο, το θέμα της Κρίσης του Πάρη και η άλωση της Τροίας υπήρξε δημοφιλές θέμα ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα, ή και λίγο νωρίτερα, έως και τον 17ο αιώνα, στις παραστάσεις μελοδραμάτων πλέον. Οι πηγές των δραματοουργών ήταν οι αφηγήσεις του Δίκτη και του Δάρητα, τα ποιήματα που βασίζονταν σε αυτές (του Benoît και του Guido delle Colonne) καθώς και η *Αινειάδα* του Βιργιλίου κι ως έναν βαθμό η ομηρική *Ιλιάδα*. Γνωστά πρέπει να ήταν και τα κείμενα των Βυζαντινών συγγραφέων. Η *Αινειάδα* και τα κείμενα του Δίκτη και του Δάρητα κυκλοφορούσαν σε ιταλική μετάφραση σε βενετικές εκδόσεις, ενώ και οι ιστορίες (αυτοκρατόρων) Βυζαντινών συγγραφέων, του Ιωάννη Ζωναρά, του Νικήτα Χωνιάτη (που φθάνει ως την άλωση το 1453), του Νικηφόρου Γρηγορά κυκλοφόρησαν τον 16ο αιώνα, όλες από το τυπογραφείο του Giolito και σε μετάφραση κυρίως του Lodovico Dolce.¹⁰⁹ Τα στοιχεία καθώς και τη δομή του μύθου ο ποιητής των ιντερμεδίων θα μπορούσε να τα αντλήσει από τα κείμενα αυτά. Ως προς τη δραματοποίηση των επεισοδίων, κείμενα σαν αυτά που εξετάστηκαν παραπάνω επίσης μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα τα είχε στη διάθεσή του.

Υπάρχουν ωστόσο ορισμένα μοτίβα στα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου* που είτε δεν απαντούν στα συγκεκριμένα κείμενα είτε χρησιμοποιούνται με διαφορετικό τρόπο, και τα οποία οδηγούν στην υπόθεση ότι ο ποιητής αξιοποίησε στοιχεία και από άλλες πηγές, και μάλιστα ελληνικές.

Ειδικότερα, όπως επισημαίνει ο A. Vincent, το μοτίβο του ονείρου της Εκάβης ότι θα γεννούσε έναν αναμμένο πυρσό σε συνδυασμό με το μοτίβο της διάσωσης του Πάρη αφού η μάνα του τον έκλεισε σε «κιβουράκι» και τον έριξε στον ποταμό συναντάται μόνο στο ποίημα για τον Τρωικό πόλεμο που χρονολογείται στον 16ο αιώνα και εκδόθηκε τον 20ό με τον τίτλο *Βυζαντινή Ιλιάς*: με τη διαφορά ότι στο ποίημα εκείνο ο Πάρης ρίχνεται στη θάλασσα και όχι σε ποτάμι.

Ως προς το όνειρο της Εκάβης, και την τελική διάσωση του Πάρη, φυσικά πρόκειται για μοτίβο κοινό στις σχετικές αφηγήσεις: παραδείγματος χάριν, αναφέρεται από τον Δίκτη τον Κρητικό στην *Εφημερίδα του Τρωικού πολέμου* (Γ' 26),¹¹⁰ τον Ιωάννη Τζέτζη στις *Αλληγορίες Ιλιάδος* (Προλεγόμενα, στ. 176 κ.ε.),¹¹¹ στην *Ιλιάδα* του Κωνσταντίνου Ερμονιακού (Β 12 κ.ε.)¹¹² και στο ποίημα του Νικολάου Λουκάνη *Άλωσις ήγουν*

109 Βλ. κατάλογο στο N. F. Haym, *Biblioteca italiana*, τ. 1, σ. 39-41. Επίσης κυκλοφορούσε η έκδοση *Della Guerra di Costantinopoli per la restituzione degli Imperadori Comneni fatta da' Signori Veneziani, e Francesi l'anno 1204 lib. VI di Paolo Ranusio tradotti da Girolamo suo figlio*. Venezia 1604 in 4o/1628 in 4o. Βλ. Haym, ό.π., τ. 1, σ. 96.

110 *Δίκτης ο Κρητικός*..., σ. 147.

111 *Tzetze Allegoriae Iliadis*, σ. 12 κ.ε.

112 Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, τ. 5, σ. 25 κ.ε.

έπαρσις της Τροίας,¹¹³ ενώ εντοπίζεται και στη *Fiorita* του Armannino Giudice.¹¹⁴ Σε καμιά όμως από αυτές τις αφηγήσεις δεν αναφέρεται ότι ο Πάρης ρίχνεται σε ποταμό ή θάλασσα. Όλες σχεδόν αναφέρουν –με ελαφρές παραλλαγές ως προς τις λεπτομέρειες– ότι το βρέφος αφήνεται στο δάσος όπου μεγαλώνει κοντά σε ποιμένες.

Ο μελετητής και εκδότης των ιντερμεδίων του Φορτουνάτου A. Vincent υποδεικνύει ως πηγή έμπνευσης χρήσης του μοτίβου αυτού τη γνωστή βιβλική ιστορία του Μωυσή, όπως εξιστορείται από τον Γεώργιο Χούμνο στο ποίημά του *Κοσμογέννησις* (στ. 2039-2046), αφού σε αυτήν το βρέφος ρίχνεται στον ποταμό (Νείλο):

Το λοιπόν οι γονέοι του βάνουν το εις κασέλλα,
καλαφατίζουν, φτιάχνουν την και αυτούνος μέσα ᾗ γέλα.
Και ρίκτουν την στον ποταμό. Εκείνην την ημέρα
του Φαραώ εις ξεφάντωσιν edιάβη <η> θυγατέρα.
Και κατεβαίνει στον γιαλόν με συντροφιάν μεγάλην
και τ' ὀρμημαν του ποταμού αυτ' ἤφερε να βγάλη·
και με τα χέρια τσ' ἐπίασε και ἤνοιξε την κασέλλα
Και το παιδάκι ερῆνευε, και αντὶς να κλαίγη εγγέλα.¹¹⁵

Το εάν ο ποιητής βασίστηκε στο εν λόγω ποίημα, παραμένει υπόθεση, καθώς η ιστορία αυτή θα ήταν οικεία τόσο στον ποιητή όσο και στους θεατές απευθείας από τη Βίβλο, και οι θεατές θα μπορούσαν εύκολα να φανταστούν την οικεία από τα βιβλικά διαβάσματα εικόνα. Εκτός όμως από τη Βίβλο, το μοτίβο αυτό απαντά και στη μυθολογία.¹¹⁶ Για παράδειγμα, στον μύθο του Περσέα, καθώς και της Ροιώς και του γιου της του Άνιου κλπ.

Το μοτίβο αυτό, χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος, απαντά στη μυθιστορία του Απολλώνιου του Τύριου (εκεί την Αρχιστράτα την βάζουν σε «κιβούριν», στ. 449) ενώ εντοπίζεται και σε λατινικά και ιταλικά λογοτεχνικά κείμενα: στις *Heroides* του Οβιδίου και στην *Gerusalemme liberata*. ειδικότερα, η μουσουλμάνα πολεμίστρια Clorinda, σώθηκε μετά τη γέννησή της χάρη στον έμπιστο δούλο Arsete, ο οποίος την έβαλε σε ένα μικρό καλάθι, καλύπτοντάς την με λουλούδια, και τη μετέφερε στο δάσος όπου ανατράφηκε από μια τίγρη. Με τον ίδιο τρόπο προσπαθεί η τροφός της Canace να τη σώσει, στις *Heroides* του Οβιδίου.¹¹⁷ Με τη σειρά του το επεισόδιο αυτό

113 Νικολάου Λουκάκη *Ομήρου Ιλιάς*, σ.χ.α.

114 Gorra, *Testi inediti di storia trojana*, σ. 539.

115 Γεωργίου Χούμνου, *Η κοσμογέννησις. Ανέκδοτον στιχοῦργημα του ΙΕ' αιώνος. Έμμετρος παράφρασις της Γενέσεως και Εξόδου της Παλαιάς Διαθήκης*. Κριτική έκδοσις υπό Γεωργίου Α. Μέγα, Ακαδημία Αθηνών. Κέντρον Ερεῦνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού, Αθήνα 1975, σ. 133.

116 Το μοτίβο του ήρωα που εκτίθεται μετά τη γέννησή του αλλά σώζεται απαντά και σε τραγωδίες του Ευριπίδη, π.χ. τον μη σωζόμενο σήμερα *Τήλεφος*.

117 *Gerusalemme liberata* 12.29,1-2: «Io piangendo ti presi, e in breve cesta / fuor ti portai, tra fiori e frondi ascosa;» [βέβαια ο μύθος της γέννησης λευκής κόρης από μαύρη μητέρα και η προσπάθεια θανάτωσής της για να καλυφθεί το σκάνδαλο αντλείται από τα *Αιθιοπικά* του Ηλιοδώρου, όπως πρωτο-

βρίσκεται στην περίφημη και πολυσυζητημένη τον 16ο αιώνα τραγωδία *Canace* του Sperone Speroni.¹¹⁸

Ένα δεύτερο στοιχείο το οποίο εξετάζει ο A. Vincent, σχετικά με τις πηγές του ποιητή, είναι ο τύπος «αήρος» που απαντά στο ιντερμέδιο A 22, καθώς και στον πρώτο στίχο του καταλόγου των προσώπων στο ίδιο ιντερμέδιο. Σχετικά με την εξήγηση του τύπου αυτού, αναφέρει ότι «ο συγγραφέας φαίνεται να συσχετίζει τη λέξη με το όνομα της θεάς της Ήρας» και ότι παρόμοια εξήγηση του ονόματος της Ήρας εντοπίζεται στο έργο *Αλληγορίαι Ιλιάδος* (Φ 217) του Ιωάννη Τζέτζη.¹¹⁹ Δεν πρόκειται ωστόσο για εξήγηση του ονόματος αλλά για αναφορά στην αλληγορική ερμηνεία των στοιχείων του φυσικού σύμπαντος, που απαντά και σε άλλα σημεία των *Αλληγοριών* (π.χ. Προλεγόμενα, στ. 271-272, A 309-311, Υ 110, 117, Φ 228, Ω 62, 75), για τα οποία ο Τζέτζης μνημονεύει ως πηγές του τους προσωκρατικούς φιλοσόφους Εμπεδοκλή και Αναξαγόρα (π.χ. Προλεγόμενα, στ. 292, A 286, 289).

Βέβαια η σύνδεση του ονόματος της Ήρας με το στοιχείο του αέρα συναντάται ήδη στους Στωικούς, οι οποίοι, σύμφωνα με τον Γερμανό μελετητή Fritz Graf, βασιζόμενοι πιθανότατα στον στίχο 6 της ραψωδίας Φ της ομηρικής *Ιλιάδας* –ο στίχος αναφέρεται και από τον Vincent¹²⁰–, ταύτισαν τη θεά με τον αέρα, εξηγώντας ότι η λέξη αήρ προήλθε από τη μετάθεση των δύο πρώτων γραμμάτων του ονόματος Ήρα.¹²¹ Η ταύτιση της Ήρας με το στοιχείο του αέρα μνημονεύεται όπως είναι γνωστό και στον *Κρατύλο* του Πλάτωνα, όπου ο Σωκράτης αναφέρει πως η λέξη αήρ προκύπτει από την επανάληψη του ονόματος της θεάς.

επισημάνθηκε από τον Αδ. Κοραή στα Προλεγόμενα της συλλογικής έκδοσης του μυθιστορήματος που το εξέδωσε το 1833: βλ. Ηλιόδωρος, *Αιθιοπικά ή τα περί Θεαγέννην και Χαρίκλειαν*, σ. 78]. *Heroides*, 11,69-70: «Frugibus infantem ramisque albentis olivae / et levibus vittis sedula celat anus.»· πρόκειται για την πιο διαδεδομένη επιστολή (σημ. της ηρώιδας που γεννήθηκε από αιμομιξία) κατά τον 16ο αιώνα.

118 Η τραγωδία *Canace* του Sperone Speroni (Πάδοβα 1500-1588) εκδόθηκε στη Βενετία το 1546. Τέσσερα χρόνια αργότερα κυκλοφόρησε το *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, που αποδόθηκε αρχικά στον Bartolomeo Cavalcanti, οριστικά όμως όπως πειστικά απέδειξε η Christina Roaf, στον G. B. Giral di Cinzio· S. Speroni, *Canace e scritti in sua difesa...*, G.B. Giral di Cinzio, *Scritti contro la Canace. Giudizio ed epistola latina*, επιμ. C. Roaf, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1982 (τις βιβλιογραφικές αυτές παραπομπές οφείλω στην έκδοση: Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, επιμ. Maria Luisa Doglio, Μόντενα: Edizioni Panini, 1989, σ. 38 σημ. 50).

119 *Μάρκου Αντωνίου Φοσκόλου, Φορτουνάτος*, σ. 188. Ωστόσο, στα Προλεγόμενα, στ. 271-272 γράφει ο Βυζαντινός συγγραφέας: «η Αθηνά, ο πρόσγειος αήρ και υδατώδης, / η Ήρα το λεπτότερον κατάστημα αιθέρος,». Πβ. και *Αλληγορίαι Ιλιάδος* Ο 23, 33-35. Πάντως στον Τζέτζη δεν απαντά τύπος γενικής «αήρος». (Υποδεικνύει άραγε ότι ο ποιητής των ιντερμεδίων δεν γνώριζε την αρχαία ελληνική;).

120 *Μάρκου Αντωνίου Φοσκόλου, Φορτουνάτος*, σ. 188.

121 Βλ. F. Graf, *Greek mythology. An introduction*, μτφρ. Th. Marier, Βαλτιμόρη-Λονδίνο: The Johns Hopkins University Press, 1993, σ. 195 [ελλ. έκδ.: *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Α. Λέλλου, επιστ. επιμ. Α. Χανιώτης, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 2011, σ. 236].

Πρόκειται λοιπόν για στοιχείο γνωστό από τα κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας, το οποίο χρησιμοποιήθηκε και από τους Ιταλούς λογοτέχνες. Εκτός από τα θεατρικά κείμενα που παρέθεσα προηγουμένως όπου γίνεται νύξη για την ιδιότητα της θεάς Ἥρας να εξουσιάζει το στοιχείο του αέρα, αναφέρω ένα ακόμη κείμενο που αναφέρεται σε αυτήν ακριβώς την ιδιότητα: πρόκειται για τη δημοφιλέστατη στην εποχή της όπερα *La finta pazza* το λιμπρέτο της οποίας έγραψε ο Giulio Strozzi, με θέμα τη γνωστή ιστορία του Αχιλλέα στη Σκύρο.¹²² Στο *Cannocchiale* (περιγραφή της παράστασης) που ακολουθεί –συνημμένο, σε χειρόγραφη μορφή– το κείμενο της όπερας στην βενετική έκδοση του 1641 αναφέρεται από τον συντάκτη: «sedeva Giunone, la Dea dell'aria, sorella e moglie di Giove».¹²³

Ένα τρίτο στοιχείο που δεν μπορεί να εξηγηθεί με βάση τα ως τώρα αναφερθέντα παράλληλα κείμενα είναι ότι τα ιντερμέδια του *Φορτουνατού* οι Έλληνες ονομάζονται Ρωμαίοι.¹²⁴ Το μοναδικό άλλο προγενέστερο ομοθεματικό κείμενο στο οποίο χρησιμοποιείται (άπαξ) αυτός ο όρος είναι ο *Πόλεμος της Τρωάδος*, του οποίου ο μεταφραστής/ποιητής στον στ. 6852 αποδίδει τη λέξη *Grezeis* ως «Ρωμαίους» και όχι ως «Έλληνες» όπως στα υπόλοιπα χωρία.

Κατά τον όψιμο 15ο και τον 16ο αιώνα επικρατούσε η άποψη ότι η οθωμανική κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης αποτελούσε θεική τιμωρία εναντίον των αιρετικών/σχισματικών Ελλήνων· οι οποίοι είχαν ταπεινωθεί επιπλέον για τον ξεπεσμό τους σε σύγκριση με τους ένδοξους προγόνους τους, που όμως κι εκείνοι είχαν διαπράξει ύβρι αποκαλώντας όλους τους άλλους λαούς «βαρβάρους». Ακόμη, από τον 15ο αιώνα και μετά εμφανίστηκε επίσης η άποψη που διαδόθηκε κυρίως τον επόμενο αιώνα, ότι δηλαδή η τουρκική κατάκτηση των ελληνικών χωρών ήταν η εκδίκηση για την άλωση της Τροίας από τους Έλληνες.¹²⁵ Ωστόσο τα γεγονότα κατά το δεύτερο μισό του ίδιου αιώνα οδηγούν στην αλλαγή αυτής της στάσης. Μετά την πτώση της Κύπρου το 1570 ο Πάπας Πίος Ε', ο βασιλιάς της Ισπανίας Φίλιππος Β' και η Βενετία συγκροτούν τον

122 Για την όπερα αυτή –που με την παράστασή της εγκαινιάστηκε το Teatro Novissimo στη Βενετία– και την επιτυχία που σημείωσε μετά την πρώτη παράστασή της στη διάρκεια του Καρναβαλιού του έτους 1641 βλ. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-century Venice. The Creation of a Genre*, σ. 110-126. Όπως δείχνουν οι εκδόσεις της, η όπερα αυτή αποτελεί παράδειγμα του πώς ένα έργο που είχε μεγάλη επιτυχία και διάδοση και γνώρισε αλλεπάλληλες παραστάσεις επιδέχτηκε, ερήμην του συγγραφέα του, μεταβολές στο κείμενό του –απάλειψη σκηνών, ιδιαίτερα εκείνων που απαιτούσαν πολύπλοκο εξοπλισμό ή όσων περιλάμβαναν αναφορές στον μύθο της Βενετίας που δεν ταίριαζαν σε κοινό εκτός της πόλης αυτής– από τους υπεύθυνους των παραστάσεων· Rosand, ό.π., σ. 111.

123 Βλ. τώρα έκδοση του κειμένου αυτού στο Alessandra Chiarelli και Angelo Pompilio, *Or vaghi or fieri: cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740); con l'edizione de Il cannocchiale per la Finta pazza, di Maiolino Bisaccioni, a cura di Cesarino Ruini*, Bologna [2004].

124 Και στην πρώτη σκηνή της Β' πράξης της κωμωδίας (στ. 6) ο Τζαβάρλας αναφέρει τους Έλληνες ως «Ρωμιούς» (όπως βέβαια, αργότερα, και στον *Κρητικό Πόλεμο* του Μπουνιαλή, βλ. παρακάτω σημ. 129).

125 Βλ. T. Spencer, «Turks and Trojans in the Renaissance», *Modern Language Review*, 47 (1952) 330-333, όπου παρατίθεται το χωρίο 1.51 της *Gerusalemme liberata*, στο οποίο ο Tasso στηλιτεύει την κατάσταση της Ελλάδας: «Or, se tu se'vil serva, è il tuo servaggio / (Non ti lagnar) giustizia, e non oltraggio».

Ιερό Συνασπισμό και αναλαμβάνουν τον αγώνα εναντίον της Οθωμανικής αυτοκρατορίας που οδήγησε στη νίκη του ενωμένου ευρωπαϊκού στόλου εναντίον του οθωμανικού στη ναυμαχία της Ναυπάκτου το 1571. Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι επ' αυτού μια σειρά ιντερμέδια που παίχτηκαν το 1616:¹²⁶ στο πρώτο μέρος αναφέρεται ότι η ασιατική αυτοκρατορία καταστράφηκε εξαιτίας του δόλου των Ελλήνων και με αφορμή την έριδα μεταξύ των τριών θεαινών για το περίφημο μήλο, εκφράζεται όμως η ευχή από τις στάχτες της Τροίας να αναγεννηθεί η δύναμη της Ρώμης (που ως γνωστόν ιδρύθηκε από τον Αινεία) που θα κατατροπώσει τους Αργείους νικητές της πόλης του Ιλίου και θα κυριαρχήσει επί του Βυζαντίου.¹²⁷

Στα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου* είναι σαφές ότι ως αιτία του Τρωικού πολέμου παρουσιάζεται η αρπαγή της Ελένης από τον Πάρη. Αυτό φαίνεται να είναι και το «κρίμα» το οποίο αναφέρει οδυρόμενος ο Αγχίσης για την καταστροφή της πατρίδας του. Η πιθανότητα να υπαινίσσεται την προδοσία του γιου του που έχει προηγηθεί, είναι μια υπόθεση που μπορούμε να κάνουμε χωρίς όμως να είναι δυνατό να αποδειχτεί. Οι Τρώες εξαιτίας των «κριμάτων» τους, όπως λέει ο Αγχίσης, οδηγήθηκαν στην καταστροφή, και κατά την άποψη του A. Vincent στα τελευταία λόγια του Τρωαδίτη γέροντα ο ποιητής των ιντερμεδίων αποτυπώνει τη διαδεδομένη στην εποχή του ιδέα ότι η καταστροφή μιας πόλης ή ενός κράτους αποτελεί θεϊκή τιμωρία. Και ότι «έννας Κρητικός του 1655 δεν θα μπορούσε να αγνοήσει αυτό το ηθικό μήνυμα των *Ιντερμεντίων*».¹²⁸ Πρόκειται βέβαια για τη χριστιανική αντίληψη που ήταν διαδεδομένη και κατά τους προηγούμενους αιώνες, π.χ. στο έργο του Νείλου Μπέρτου, και σε μεταγενέστερους ποιητές Άνθιμο Διακρούση και Μαρίνο Τζάνε Μπουνιαλή.¹²⁹ Την άποψη αυτή του

126 Σε κείμενα της εποχής η αυτοκρατορία της ερυθράς ημισελήνου ονομάζεται «Βυζάντιο»: σε σονέτο που έγραψε ο Francesco Sansovino αμέσως μετά την περίφημη εκείνη νίκη αναφέρεται: «E in Bisanzio Macon falso s'atterri / Et poi sia un sol ovil, sol una verga.». Παρατίθεται από την Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino, Imprenditore, librario e letterato*, σ. 131 και σημ. 91. Βλ. επίσης την όπερα *Xerse* σε λιμπρέτο του Nicolò Minato, που παραστάθηκε στη Βενετία μεσούντος του τελευταίου βενετοτουρκικού πολέμου (SS. Giovanni e Paolo, 14-01-1655, έκδ.: Βερόνα, G. B. Merlo, 1665): μέσα στην τεταμένη ατμόσφαιρα που επικρατούσε στην πόλη λόγω του πολέμου στην Κρήτη, οι θεατές άκουγαν τον Δία (Giove) να προλογίζει εκφράζοντας την επιθυμία του να πλήξει με τους κεραυνούς του τον «τυραννικό και άδικο» λαό των «Θρακών» που βασιλεύει στο «Βυζάντιο» και έχει διαταράξει την ειρήνη στην Κρήτη: «Del tiran di Bisanzio, iniquo trace, / volgetevi a mirar gl'empì furori, / l'udite pur con bellici fragori / de la mia Creta sovvertir la pace. / [...] / i rei mortali fulminerò. / Io l'empio trace debellar vi giuro.»: βλ. στο P. Fabbri, *Il secolo cantante*, σ. 194.

127 [Αωνόμου], *Intermedj de' Balli fatti per le Nozze del Sign. Gio. Giorgio Cesarini, Duca di Cività Nuova, e Confaloniero perpetuo del Popolo Romano, e della Signora D. Cornelia Caetana*, Ματσεράτα, Pietro Salvioni, 1616. Η σύνθεση απαρτίζεται από τον πρώτο χορό σε τρεις πράξεις με πρόλογο και έναν δεύτερο χορό σε τρία μέρη.

128 *Φορτουνάτος*..., σ. νέ'.

129 Τους δύο τελευταίους αναφέρει και ο Vincent, ό.π.· βλ. τώρα και στις πρόσφατες εκδόσεις των κειμένων τους (καθώς και τις εισαγωγές των εκδοτών τους): *Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή τον Ρεθυμναίου, Ο Κρητικός Πόλεμος (1645-1669)*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου – Μάρθα Αποσκήτη, Αθήνα: Στιγμή, 1995· *Άνθιμος (Ακάκιος) Διακρούσης, Ο Κρητικός Πόλεμος*, Κριτική έκδοση. Εισαγωγή, σχόλια γλωσσάριο και ευρετήριο: Στέφανος Κακλαμάνης, Αθήνα: MIET, 2008.

Vincent επαναλαμβάνει αργότερα η R. Bancroft-Marcus, λέγοντας ότι «Φαίνεται πολύ πιθανόν [τα ιντερμέδια] να γράφτηκαν από τον Φόσκολο ανάμεσα στα 1648 και 1655, σε μια εποχή που οι αποκλεισμένοι στην πόλη πίστευαν ότι η πολιορκία ήταν τιμωρία για τις αμαρτίες τους».¹³⁰ Την ίδια άποψη επαναλαμβάνει και η Τ. Μαρκομιχελάκη σε πρόσφατη ανακοίνωσή της για τη θεατρική δραστηριότητα στον Χάνδακα κατά τη διάρκεια της πολιορκίας. Μάλιστα, συνδέει το απαισιόδοξο αυτό μήνυμα του τέταρτου ιντερμεδίου με τα αισιόδοξα μηνύματα που δίνει η θεά Τύχη στον Πρόλογο και ο υπηρέτης Μποζίκης στην κατακλείδα της κωμωδίας και ισχυρίζεται ότι, αν τα ιντερμέδια παίχτηκαν στα διαλείμματα της κωμωδίας, «τότε οι θεατές, μετά από το απαισιόδοξο μήνυμα, θα είδαν και την τελευταία πράξη του έργου, την πράξη με το happy end, την ανεύρεση του χαμένου παιδιού και τον γάμο των δύο ερωτευμένων πρωταγωνιστών. [...] το κυρίως έργο εκτόνωνε την ψυχολογική φόρτιση των θεατών, προσφέροντας ανακούφιση από τη ζοφερή πραγματικότητα που τους προοικονομούσε το τελευταίο ιντερμέδιο· πόσο μάλλον που η τελευταία κουβέντα που θα άκουσαν οι θεατές της παράστασης ήταν αυτός ο χαιρετισμός που έλεγε ο δούλος Μποζίκης [...]».¹³¹ Είναι όμως δυνατόν, ακούγοντας οι δοκιμαζόμενοι Καστρινοί μια τόσο απειλητική πρόβλεψη για τη ζοφερή πραγματικότητα που τους περίμενε, να ευθυμήσουν αμέσως παρακάτω με το χάπυ εντ της κωμωδίας; Μετά τα λεγόμενα του Αγχίση, δύσκολο μάλλον να είχαν την ψυχική δύναμη, τη διάθεση και το ενδιαφέρον για το πώς θα καταλήξει η κωμική ιστορία του νεαρού Φορτουνάτου. Πιστεύω ότι η άποψη αυτή έρχεται σε αντίθεση με τον χαρακτήρα των ιντερμεδίων που ήταν πρωτίστως ψυχαγωγικός και δευτερευόντως παιδευτικός· και πάντως θεωρώ απίθανο ο ποιητής τους να είχε πρόθεση να υποβάλει στους κατοίκους του πολιορκούμενου Κάστρου την ιδέα ενός επικείμενου ολέθρου. Κάτι τέτοιο θα τους παρέλυε – ιδίως τους... «αμαρτωλούς», που θα έπρεπε να φροντίσουν για τη σωτηρία της ψυχής τους προκειμένου να εξασφαλιστεί και η σωτηρία της πατρίδας τους. Ο ποιητής των ιντερμεδίων μάλλον επιδίωκε το αντίθετο, να τονώσει το αγωνιστικό φρόνημα των συμπατριωτών του και να ενισχύσει τις ελπίδες τους ότι στον αγώνα τους με τους Τούρκους θα βγουν νικητές. Θεωρώ ότι την υπόθεση των ιντερμεδίων τη συνέλαβε ως υπόθεση μιας τραγωδίας, της οποίας ένα από τα κύρια πρόσωπα διαπράττει ύβρι, η οποία και οδηγεί όχι μόνο τον ίδιο τον πρωταγωνιστή αλλά και τους ανθρώπους του περιβάλλοντός του στην καταστροφή. Ο ποιητής των ιντερμεδίων παρουσιάζει ως αντίπαλους του Τρωικού πολέμου τους «Ρωμαίους» και τους «Τρογιάνους»: δηλαδή, όχι τους Αχαιούς σύμφωνα με την ομηρική αφήγηση, αλλά τους ελληνόφωνους ορθόδοξους από τη μια, και τους Τρώες από την άλλη, που ήδη ταυτιζόνταν

130 Rosemary Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», στο D. Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, σ. 221.

131 Τασούλα Μαρκομιχελάκη, «Θεατρική δραστηριότητα στον πολιορκούμενο Χάνδακα», στο Στέφανος Κακλαμάνης (επιμ.), *Ο Κρητικός πόλεμος. Από την ιστορία στη λογοτεχνία* [πρακτικά επιστημονικού συμποσίου], Ηράκλειο: EKIM, 2008, σ. 49.

με τους Τούρκους.¹³² Αν το διάστημα από το 1651 έως το 1655 ορίζεται με ασφάλεια ως χρόνος συγγραφής της κωμωδίας και των ιντερμεδιών,¹³³ τότε ο ποιητής γράφει σε μια περίοδο που έχουν σημειωθεί, μεμονωμένες έστω, νίκες του βενετικού στόλου εναντίον του τουρκικού σε επιχειρήσεις στο Αιγαίο· νίκες που διατηρούσαν τις ελπίδες των κατοίκων του Κάστρου για την τελική απόκρουση της τουρκικής εισβολής και την απελευθέρωσή τους. Μέσα σε αυτό το κλίμα η αγάπη των Κρητικών του Χάνδακα για το θέατρο δεν είχε ατονήσει εντελώς, και η θεατρική δραστηριότητα συνεχιζόταν, όπως αποδεικνύεται και από σχετικές μαρτυρίες,¹³⁴ όμοια όπως και στη μητρόπολη Βενετία τα ίδια χρόνια.¹³⁵ Με τα ίδια αισθήματα για αίσια κατάληξη της τουρκικής πολιορ-

132 Ας σημειωθεί εδώ ότι στη favola του Michelangelo Buonarroti του Νεότερου *Siringa*, που πρωτοεκδόθηκε το 1635, ο Απόλλωνας κλείνει τον πρόλόγό του μνημονεύοντας τα πολεμικά κατορθώματα του Αχιλλέα εναντίον των Οθωμανών, όχι των Τρώων: «Cantando i vanti del Sarmatio Achille / Ch'unico impone all'Ottomanno il freno» (βλ. επανέκδοση στον Α. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, σ. 524).

133 Σύμφωνα με τον Α. Vincent: *Μάρκον Αντωνίου Φορτσόλου, Φορτσονάτος*, σ. ιδ', ιη'-ιθ'. [Σημ. του 2011: βλ. επίσης, Alfred Vincent, «Ο ποιητής του Φορτσονάτου στην Κέρκυρα», *Κρητικά Χρονικά*, 31 (2011) 195-202.]

134 Σε σειρά του Κρατικού Αρχείου της Βενετίας εντόπισα δύο εγκυκλίους με χρονολογία 1652 και 1653 που απαγόρευαν σε ιερωμένους του Χάνδακα το ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων ή τη συμμετοχή σε αυτές, καθώς και τις εκτελέσεις μορέσκας, και τις δημοσιεύω στο μικρό μελέτημα: «Θεατρόφιλοι ιερωμένοι και απόκριες. Νέες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στη διάρκεια της πολιορκίας του Χάνδακα», σ. 271-278. Τα αρχειακά αυτά ευρήματα ανέφερε ο Παναγιωτάκης σε ανακοίνωσή του το 1997, η οποία δημοσιεύτηκε το επόμενο έτος: βλ. Παναγιωτάκης, «Νέες ειδήσεις για το Κρητικό Θέατρο», *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, επιμ. Στ. Κακλαμάνης-Γ. Μαυρομάτης, Αθήνα: Στιγμή, 1998, σ. 155. Το 1652 μάλιστα είχε κυκλοφορήσει και ένα φυλλάδιο με θέμα τη ναυτική νίκη του βενετικού στόλου με επικεφαλής τον Αλοΐσιο Μοτσενίγκο εναντίον των Τούρκων στο Αιγαίο έναν χρόνο νωρίτερα· βλ. *Μαρίνου Τζάνε Μποννιαλή του Ρεθυμναίου, Ο Κρητικός πόλεμος*, σ. 95. Βέβαια, η μορέσκα ήταν μεν ένα μέσο για να εκγυμνάζεται το αξιόμαχο στράτευμα και να εμψυχώνεται το χειμαζόμενο ακροατήριο, αλλά οι μοναχοί δεν συμμετείχαν στις μορέσκες σε περίοδο Καρναβαλιού για να διατηρούνται ετοιμοπόλεμοι. Επιδείκνυν αμεριμνησία παρόμοια με εκείνη που είχε επιδείξει ο Πάπας της Ρώμης τον Φεβρουάριο του 1501, όταν καθώς διασκέδαζε στο Βατικανό με τις θεατρικές παραστάσεις του Καρναβαλιού, δεν έδωσε ουδεμία σημασία στον Βενετό oratore που τον επισκέφθηκε, και ο οποίος είχε μεταβεί εκεί για να συζητήσουν για την τουρκική απειλή και τη σταυροφορία εναντίον του εχθρού. Βλ. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, τ. II, σ. 73. Η, κατόπιν καταγγελιών, απαγόρευση τέτοιων θεαμάτων καθώς και θεατρικών παραστάσεων εντός των μονών του Χάνδακα ίσως να υπαινίσσεται επίσης ότι χώρος μοναστηριού μπορεί να είχε παραχωρηθεί για τη διοργάνωση τέτοιων εκδηλώσεων. Πβ. την πληροφορία που παραθέτει η Ε. Rosand σχετικά με ενοικίαση θεατρικού χώρου που είχε κατασκευαστεί σε ιδιοκτησία που ήταν εξάρτημα της μονής SS. Giovanni e Paolo στη Βενετία από το 1640 έως το 1645· οι μοναχοί, που ανήκαν στο τάγμα των Δομινικανών, παραχωρούσαν με συμβόλαιο την αίθουσα (του Teatro Novissimo, όπως ονομάστηκε) σε μέλη της Ακαδημίας των Incogniti υπό τον όρο όμως να ανεβάζονται μόνο «opere eroiche in canto» και όχι «comedie buffonesche o di altra natura»: Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, σ. 89.

135 Στη Βενετία και τη λοιπή Ιταλία κατά την τριετία 1645-1648 απαγορεύτηκε κάθε θεατρική και εορταστική εκδήλωση, με εξαίρεση ορισμένες παραστάσεις μελοδραμάτων που είχαν ανέβει στη Βενετία το 1645 και το 1647 όχι όμως σε περίοδο Καρναβαλιού. Ωστόσο από το 1648 και έπειτα, λόγω και της στασιμότητας των πολεμικών επιχειρήσεων την ίδια περίοδο, η πόλη γύρισε στους γνώριμους εορταστικούς ρυθμούς της, με το μελόδραμα στην υπηρεσία του κράτους. Α. D'Ancona,

κίας του Κάστρου μιλάει και η Τύχη που απαγγέλλει τον Πρόλογο της κωμωδίας και προεξαγγέλλει την επικείμενη –βέβαιη, αφού είναι γραμμένη απ’ τον Θεό– νίκη της «Βενετίας» κι όλης της «Χ(ρι)στιανοσύνης» επί της Ερυθράς Ημισελήνου, του «φοματινού και μισού φεγγαριού» «απ’ τη μερά της Σύθιας» όπως λέει, συνδέοντας έτσι ευδι-άκριτα τους Τούρκους που έχει αναφέρει πριν (στ. 99: «ο Τούρκος τ’ άνομο σκυλί») με τον μύθο της αργοναυτικής εκστρατείας και την σύγκρουση Ελλάδας και Ασίας (που είχε ως αποτέλεσμα την απαγωγή της βασιλοπούλας Μήδειας). ενώ ανάλογο αισιόδοξο τόνο έχει και η κατακλείδα της κωμωδίας, με την ευχή του Μποζίκη να συντροφεύει τους απερχόμενους θεατές («και ο Θιος να σας αξώση / χρόνους πολλούς και λετεριά στα σπίτια σας να δήτε», στ. 412-413). Ονομάζοντας «Ρωμαίους» τους Αχαιούς του μύθου που κατατρόπωσαν το βασίλειο των Τρώων (ως εκδίκηση για την απαγωγή της βασίλισσας Ελένης, που έγινε σε εκδίκηση της απαγωγής της βασιλοπούλας Ησιόνης), ο ποιητής θέλει να παρουσιάσει τον πόλεμο ως (αντ)επίθεση της «αυτοκρατορίας των Ελλήνων» για την τιμωρία των Τούρκων που κατέλαβαν τη Βασιλεύουσα το 1453 καταλύοντας την αυτοκρατορία. Και ανταποκρίνεται έτσι στις προσδοκίες του κοινού του, αφού η ύβρις των Τρώων, κατ’ επέκταση των Τούρκων¹³⁶ –η εισβολή τους στην Κρήτη χωρίς αιτία πολέμου–, θα επισύρει σύντομα τη νέμεση.¹³⁷ Επιπλέον όμως, επρόκειτο για ένα θέμα που έδινε την ευκαιρία για μια θεαματική παράσταση.

Origini del teatro italiano, τ. II, σ. 452-453, και E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, σ. 79, βλ. Rosand, ό.π., σ. 108, 152-153. Για τον Μαρκαντώνιο Φόσκολο, τον ποιητή του *Φορτουνάτου*, γνωρίζουμε ότι το 1649 αναχώρησε από την Κρήτη για τη Βενετία, ωστόσο ελλείπουν οι μαρτυρίες που να τεκμηριώνουν την παρουσία του εκεί. Μετά την επιστροφή του στην Κρήτη από τα τέλη του 1650 αναλαμβάνει διοικητικά καθήκοντα (βλ. Μάρκου Αντωνίου Φοσκόλου, *Φορτουνάτος*, σ. ιη’-ιθ’ [και Vincent, «Ο ποιητής του Φορτουνάτου στην Κέρκυρα», ό.π.]). Η παράσταση της κωμωδίας του με τα ιντερμέδια θα πρέπει να εγγράφεται στην προσπάθεια των αρχών του Χάνδακα και του ίδιου ως δημόσιου αξιωματούχου για την τόνωση του ηθικού των κατοίκων του πολιορκούμενου Χάνδακα, όπως ακριβώς συνέβαινε στη Βενετία την ίδια περίοδο.

136 Πβ. την αρχή της διήγησης του Κρητικού πολέμου του Διακρούση, όπου αναφέρεται ότι οι Τούρκοι επιτέθηκαν εναντίον της Κρήτης χωρίς καμία αιτία (στ. 9-12, βλ. *Ανθιμος (Ακάκιος) Διακρούσης, Ο Κρητικός πόλεμος: διήγησις διά στίχων του δεινού πολέμου του εν τη νήσω Κρήτη γενομένου [...]*, Κριτική έκδοση εισαγωγής, σχόλια, γλωσσάριο και ευρετήριο Στέφανος Κακλαμάνης, Αθήνα: MIET, 2008, σ. 157) αλλά από αφορμή, όπως λέει στο τέλος του δεύτερου μέρους, την αρπαγή μιας γυναίκας (αφορμή που αναφέρει και στην αρχή της διήγησης). στο τμήμα αυτό της διήγησης ο Διακρούσης φέρνει ως παράδειγμα μοιραίας γυναίκας την ωραία Ελένη και την άλωση της Τροίας που προκάλεσε η απαγωγή της από τον Πάρι. – Το ψευδοϊστορικό παρελθόν με τη σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα συνδέονται επίσης σε έντυπα σωζόμενη ελεγχεία με τίτλο *Cretae Regni Querelae, Venetiis*, 1666, Ex Officina Zachariae Conzatti, όπου ο Domenico Mocenico αναφέρεται ευχετικά (και προτρεπτικά) ως ο «Cretae liberator futurus».

137 Στην Κρήτη η ιστορία του Τρωικού πολέμου είχε μια ειδική σημασία, αφού ο βασιλιάς Ιδομενέας είχε πάρει μέρος σ’ αυτόν. Τη συμβολή του εξαίρει ο Andrea Cornaro στην «Ιστορία της Κρήτης» (βλ. Κακλαμάνης, «Ειδήσεις για την πνευματική ζωή στον Χάνδακα από το 16ο βιβλίο της “Istoria Candiana” του Ανδρέα Κορνάρου», σ. 126) και ο Ιωάννης Βεργίτσης στο ιστορικό του έργο για την Κρήτη (στην επιτομή του τρίτου βιβλίου της «Ιστορίας» του, «Epitome de libri tutti dell’Historia del Regno di Candia descritta da Giovanni Vergici Candiano l’anno M.D.L.XXXVII», Marc. Ital. VII. 648 [8067], φ. 38v: «Idomeneo di Deucalion et capitano de’Candiani alla guerra Troiana. Opere et gesti suoi chiari»). Κατά τον 16ο και 17ο αιώνα είναι η περίοδος που εκδηλώνεται το ενδιαφέρον

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Ο ποιητής των ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου* επέλεξε ένα θέμα δημοφιλές ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα σε όλα τα είδη του θεάτρου της Ιταλίας. Την πρώτη ύλη είχε τη δυνατότητα να την αντλήσει τόσο από τα έπη του Ομήρου και του Βιργιλίου όσο και από τα μεταγενέστερα κείμενα που συμπληρώνουν την ομηρική αφήγηση του Τρωικού πολέμου, κείμενα προσιτά σε έντυπες ιταλικές εκδόσεις. Τα στοιχεία του μύθου ήταν πασίγνωστα και απαντούν με όμοιο τρόπο σε όλα σχεδόν τα κείμενα. Φαίνεται όμως επίσης ότι γνώριζε τον τρόπο με τον οποίο είχαν ανεβαστεί ομόθεμα έργα στην ιταλική σκηνή. Συνάγεται λοιπόν ότι βασίστηκε και σε εκδόσεις (βλ. Paulilli)¹³⁸ πολύ παλαιότερες

των λογίων της Κρήτης για την ανάδειξη του ιστορικού παρελθόντος του νησιού και της συμβολής του στην εξέλιξη του πολιτισμού· βλ. Κακλαμάνης, «Η χαρτογράφηση του τόπου και των συνειδήσεων στην Κρήτη κατά την περίοδο της βενετοκρατίας», στον τόμο *Candia/Creta/Κρήτη: ο χώρος και ο χρόνος, 16ος-18ος αιώνας*, Αθήνα: Αρχείο Χαρτογραφίας του Ελληνικού Χώρου-MIET, 2005, σ. 41κ.ε..

- 138 Αντίτυπα των θεατρικών έργων του συγκεκριμένου Ναπολιτάνου συγγραφέα θα μπορούσαν να είχαν φτάσει ως την Κρήτη. Χάρη στις έρευνες του Ν. Μ. Παναγιωτάκη, γνωρίζουμε ότι στα μέλη της Ακαδημίας των *Stravaganti* συγκαταλέγονταν συγγραφείς που είτε κατάγονταν από είτε συνδέονταν με τη Νάπολη, μέσω των οποίων πιθανώς να είχε γίνει γνωστό το έργο του εν λόγω ποιητή για τον οποίο ελλείπουν λεπτομερείς βιογραφικές πληροφορίες: ως μέλη της Ακαδημίας του Χάνδακα μαρτυρούνται ο λόγιος και ζωγράφος Romano Alberti, από το 1587 έως το 1593 (ευρισκόμενος στη Νάπολη, στα πρώτα χρόνια του 1580, όπου ήλθε σε επαφή με τους πνευματικούς κύκλους της πόλης, είχε υπερασπιστεί τη σύνθεση της *Gerusalemme liberata*), και ο Ναπολιτάνος ποιητής Giambattista Basile (περ. 1575-1632, αδελφός της διάσημης πριμαντόνας Adriana Basile) από το 1604 ως το 1607. Ο ίδιος ήταν μέλος της ναπολιτάνικης Ακαδημίας των *Oziosi* (όπως επίσης και ο Giovanni Battista Della Porta, περ. 1535-1615), η οποία είχε ιδρυθεί χάρη στον Giambattista Manso, που συνδεόταν με φιλικούς δεσμούς με τον Torquato Tasso –του οποίου υπήρξε πάτρωνας και συνέταξε την πρώτη πλήρη βιογραφία του με τίτλο *Vita del Tasso*– και (από το 1593 και μετά) με τον Giambattista Marino (έχει χαθεί το έργο του Manso *Vita di Marino*). Επίσης, σε χειρόγραφο του Andrea Cornaro, προέδρου της ακαδημίας του Χάνδακα, αναφέρεται ένας Ναπολιτάνος ηθοποιός (Zoiolo Bella Barba, Napoletano). Βλ. Παναγιωτάκης, «Νέες ειδήσεις για το Κρητικό Θέατρο», πρώτη δημοσίευση στον τόμο *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, σ. 147, 152-154· Στ. Κακλαμάνης, «Ειδήσεις για την πνευματική ζωή στον Χάνδακα από το 16ο βιβλίο της “Istoria Candiana” του Ανδρέα Κορνάρου», σ. 149-151.– Για την κυκλοφορία θεατρικών έργων στην Κρήτη, ο Στ. Κακλαμάνης (*Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γ. Χορτάτση*, σ. 65 σημ. 162) αναφέρει ότι στη βιβλιοθήκη του Αντωνίου Καλλέργη περιλαμβάνονταν τριάντα εκδόσεις που συνδέονταν με το θέατρο, ενώ στον κατάλογο της βιβλιοθήκης του νομικού Zuan Maria Bevardo υπάρχει εγγραφή που αφορά ανθολογία δραμάτων: «Tragiedie et comedie, lira 1» (βλ. Λυδάκη, «Νέες αρχειακές μαρτυρίες για την ύπαρξη ιδιωτικών βιβλιοθηκών βιβλιοθηκών στον Χάνδακα τον 17ο αιώνα», σ. 441). Γενικά για τη διακίνηση εκδόσεων στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα και μαρτυρίες για την ύπαρξη βιβλιοθηκών βλ. επιπροσθέτως Στ. Σπανάκης, «Η διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου (1611)», *Κρητικά Χρονικά*, 9 (1955) 379-478:450-453· Στ. Κακλαμάνης, «Ειδήσεις για τη διακίνηση του έντυπου δυτικού βιβλίου στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα (μέσα ΙΣΤ΄αιώνα)», *Κρητικά Χρονικά*, 26 (1986) 152-176· Γ. Κ. Μαυρομάτης, «Η βιβλιοθήκη και η κινητή περιουσία της κρητικής μονής Βαρσαμονέρου (1644)», *Θησαυρίσματα*, 20 (1990) 458-499· P. M. Kitromilides, «The making of a lawyer: humanism and legal syncretism in Venetian Crete», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 17 (1933) 57-81· Στ. Κακλαμάνης, «Biblioteche private in Creta durante il dominio veneziano (XVI-XVII sec.). Riassunto», *Cretan Studies*, 6 (1998) 287-291.

από τον χρόνο συγγραφής της κωμωδίας του και –προφανώς– της σύνθεσης των ιντερμεδίων.

Το γεγονός ότι έγραψε την κωμωδία του κατά την τουρκική πολιορκία του Χάνδακα καθόρισε την επιλογή του θέματος των ιντερμεδίων, αφού του έδινε τη δυνατότητα να παρουσιάσει την τραγικότητα του πολέμου, που τον βίωνε και ο ίδιος. Την τραγικότητα αυτή καθώς και την τραγωδία του ανθρώπινου πεπρωμένου προβάλλει επίσης και κυρίως η *Ιλιάδα*¹³⁹ και η *Αινειάδα*. Και όπως η *Ιλιάδα* θα μπορούσε να παρασταθεί ως τραγωδία, έτσι κι εκείνος σχεδίασε την εξέλιξη της υπόθεσης των τεσσάρων ιντερμεδίων σύμφωνα με τη δομή της τραγωδίας – τραγωδία είναι και το ομόθεμο έργο του Anello Paulilli. Ο συσχετισμός ανάμεσα στον πολύχρονο Τρωικό πόλεμο και την μακρόχρονη πολιορκία της Κρήτης και του Χάνδακα ήταν αναπόφευκτος, σε καμία περίπτωση όμως δεν πρέπει να εικάσουμε ότι ο συγγραφέας είχε την πρόθεση να προκαλέσει δυσάρεστους συνειρμούς για τους πολιορκούμενους θεατές της κωμωδίας του και των εμβολίμων της. Άλλωστε και οι Ιταλοί ομότεχνοί του όπως είδαμε, επιλέγουν το θέμα με σκοπό να φωτίσουν το παρελθόν και ταυτόχρονα να το συσχετίσουν με την άμεση πραγματικότητα και να δώσουν σε κάθε περίπτωση την ελπίδα της δικαίωσης του αγώνα ενάντια στον εχθρό. Ο ποιητής των ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου* δεν προλέγει την καταστροφή της Κρήτης (εκείνη που καταστρέφεται είναι η Τροία).¹⁴⁰ αντίθετα, παρουσιάζει τη μακροχρόνια πολιορκία του Χάνδακα ως νέο Τρωικό πόλεμο θέλοντας να εκφράσει την προσδοκία των συμπατριωτών του ότι οι Βενετοί και Κρητικοί ως άλλοι Αχαιοί θα νικήσουν τον προαιώνιο εχθρό. Όπως όμως στη Βενετία την ίδια περίοδο τα μελοδράματα περιέχουν αναφορές στον βενετοτουρκικό πόλεμο στους προλόγους και στους επιλόγους των λιμπρέτων ενώ στο κυρίως δράμα έμφαση δίνεται στο θέαμα παράλληλα με υπαινικτικές αναφορές στα σύγχρονα γεγονότα, στην περίπτωση του *Φορτουνάτου* σαφείς αναφορές στον πόλεμο περιλαμβάνονται στον πρόλογο και την κατακλείδα της κωμωδίας ενώ τα ιντερμέδια αποτελούν ένα ψυχαγωγικό εμβόλιμο (σε ένα ούτως ή άλλως ψυχαγωγικό κυρίως έργο) με θεαματικές σκηνές, όπως εκείνες του συμβουλίου των θεών, της εμφάνισης της Αφροδίτης στον ναό και των συγκρούσεων με μορφή μορέσκας, παράλληλα όμως με θέμα που προκαλούσε αναπόφευκτους συσχετισμούς ανάμεσα στο παρελθόν και τη σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα.

139 Το έπος που κατά τον Αριστοτέλη, *Περί ποιητικής*, 23.3,1459b4, έχει τη δομή τραγωδίας, όπως και η Οδύσσεια: «τοιγαρούν εκ μεν Ιλιάδος και Οδυσσεΐας μία τραγωδία ποιείται εκατέρας ή δύο μόναι». βλ. Αριστοτέλους, *Περί ποιητικής*, μετάφρασις υπό Σίμου Μενάρδου. Εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία υπό Ι. Συκουτρή, [Ακαδημία Αθηνών, Ελληνική Βιβλιοθήκη, 2], Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», χ.χ., σ. 209-211.

140 Το ίδιο συμβαίνει και στο «Ιντερμέδιο της μορέσκας», όπου γράψαμε ότι αποκλείεται το θέμα να έχει σχέση με την τουρκική πολιορκία του Χάνδακα.

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Υστερα από τη συστηματική μελέτη έργων της ιταλικής λογοτεχνικής και θεατρικής παραγωγής του 16ου και του 17ου αιώνα και τη συνεξέτασή τους με τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου και τα επιμέρους πορίσματα, θα διατυπώσουμε στη συνέχεια τα γενικότερα συμπεράσματα σχετικά με το πνευματικό περιβάλλον μέσα στο οποίο έζησαν και δημιούργησαν οι ποιητές των κρητικών ιντερμεδίων, καθώς και τη λογοτεχνική και δραματική παραγωγή και τον κύκλο των Ιταλών συγγραφέων από όπου δέχτηκαν επιδράσεις.

Ο ποιητής των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* διασκεύασε για το θέατρο επεισόδια της περίφημης *Gerusalemme liberata* του Torquato Tasso. Η ιδέα της θεατρικής διασκευής του έπους δεν ανήκει στον ίδιο τον ποιητή, αλλά στον συγκαιρινό του Ιταλό ποιητή και δραματουργό Giovanni Villifranchi (μέσα 16ου αι.-1614;), πρώτο διασκευαστή επεισοδίων της *Gerusalemme liberata* για το θέατρο, ο οποίος ενέπνευσε και επηρέασε τους σύγχρονους και κατοπινούς του Ιταλούς δραματουργούς που καταπιάστηκαν επίσης με τη σύνθεση ανάλογων διασκευών. Οι ομοιότητες που διαπιστώνονται ανάμεσα στο κείμενο των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* και τη δραματοποίηση των επιλεγμένων επεισοδίων με τις αντίστοιχες ιταλικές διασκευές μαρτυρούν ότι αφετηρία όσον αφορά τη σύνθεση του κειμένου υπήρξε για τον Κρητικό ποιητή το τασσιανό έπος, αλλά τόσο ο ίδιος όσο και οι γραφείς των χειρογράφων που κατέγραψαν αργότερα το κείμενο και τις διδασκαλίες που το συνοδεύουν στα χειρόγραφα είχαν στη διάθεσή τους ορισμένες θεατρικές διασκευές του έπους. Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος για τα ιντερμέδια, ίσως να αποτέλεσε και ένα από τα κριτήρια που υπαγόρευσαν στον Ζακύνθιο άρχοντα Φίλιππο Καρρέρ να ζητήσει από τον Κύπριο ιερέα Ματθαίο Κιγάλα να επιμεληθεί την έκδοση της τραγωδίας στη Βενετία το 1637, ακόμη κι αν δεν γίνεται λόγος για τα ιντερμέδια στο σημείωμα του εκδότη προς τους αναγνώστες, στο οποίο ο Καρρέρ επαινείται για τη φιλομάθειά του: Η επίδραση της *Gerusalemme liberata* σφράγισε τη λογοτεχνική παραγωγή καθ' όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα, ιδιαίτερα τα ιντερμέδια και τα μελοδράματα. Το 1637, τη χρονιά που πρωτοεκδόθηκε στη Βενετία η *Ερωφίλη* και τα ιντερμέδια της «Ελευθερωμένης Ιερουσαλήμ», στην Αυλή της Φλωρεντίας παραστάθηκε ένα θέαμα με θέμα παρμένο επίσης από την *Gerusalemme liberata*. Και είναι αξιο-

σημειώτο επίσης ότι στα πρώτα μουσικά δράματα που γράφτηκαν στη Βενετία, από τα μέσα περίπου του 17ου αιώνα και εξής –όταν πια η πόλη είχε ανακάμψει από την τελευταία επιδημία πανώλης του 1630– κοινοί τόποι αποτελούσαν χαρακτηριστικά που απαντούν στο τασσιανό έπος και, κατ' επέκταση, στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*: ο ενάρτεος ήρωας που πέφτει θύμα του έρωτα (και το αντικείμενο του έρωτα βρίσκεται πάντοτε στο στρατόπεδο του εχθρού) αλλά που κατορθώνει τελικά να ελέγξει τα πάθη του, οι εμφανίσεις υπερφυσικών όντων, και η εμφάνιση μορφών με μαγικές ιδιότητες. Πρόκειται για στοιχεία που οι ποιητές και λιμπρετίστες αντλούν επίσης –παράλληλα με την *Gerusalemme liberata*– από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου σε μετάφραση Giovanni Andrea dell'Anguillara και από τον *Orlando furioso* του Ariosto.

Οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου σε μετάφραση Anguillara, ο *Orlando furioso* του Ariosto, ο *Aminta* και η *Gerusalemme liberata* του Tasso αποτελούν επίσης πηγές των ιντερμεδίων που συνδέονται με την *Πανώρια* και τον *Κατσούρμπο*. Τα ιντερμέδια του χειρογράφου Δαπέργολα («Πύραμος και Θίσβη», «Περσέας και Ανδρομέδα», «Η Κρίση του Πάρη») δεν βασίζονται σε ομόθεμα ιταλικά ιντερμέδια, τουλάχιστον σε κανένα από τα ιντερμέδια που το κείμενό τους σώζεται σε έντυπη μορφή. Μαρτυρίες σύμφωνα με τις οποίες ο μύθος του Περσέα και της Ανδρομέδας ήταν αγαπητό θέμα ιντερμεδίων και άλλων θεατρικών θεαμάτων ενώ ο μύθος του ζεύγους Πύραμου-Θίσβης και η ιστορία του Πάρη αποτελούσαν δημοφιλή θέματα των θιάσων της *Commedia dell'arte* υποδεικνύουν ότι ο ποιητής των ιντερμεδίων του χειρογράφου Δαπέργολα είτε είχε παρακολουθήσει παραστάσεις δραμάτων με θέμα τους μύθους αυτούς στην Ιταλία είτε ήταν ενήμερος της συγκεκριμένης θεατρικής δραστηριότητας. Πέρα από την άμεση πηγή των δύο πρώτων κειμένων, τη διασκευή των *Μεταμορφώσεων* από τον Anguillara, παράλληλη πηγή αποτέλεσαν τα επεισόδια εκείνα από τον *Orlando furioso* του Ariosto και τον *Aminta* του Tasso που βασίζονται στους εν λόγω οβιδιανούς μύθους.

Τροποποίηση της τραγικής κατάληξης των οβιδιανών μεταμορφωσιακών μύθων, όπως π.χ. στο ιντερμέδιο «Πύραμος και Θίσβη», είχε ήδη πραγματοποιηθεί από ποιητές και θεατρικούς συγγραφείς από τις αρχές του 16ου αιώνα. Επιπλέον, όταν κατά τα τέλη του 16ου αιώνα επικρατούν πια (σε βάρος της τραγωδίας και της κωμωδίας) το ποιμενικό δράμα και η τραγικωμωδία –δραματικά είδη που ταυτίζονται τότε και περιέχουν γνωρίσματα του είδους του μυθιστορήματος– χαρακτηριστικό των οποίων ήταν η ξαφνική ανατροπή της τραγικής πορείας της υπόθεσης και τελικά η αίσια έκβαση της ιστορίας των πρωταγωνιστών, οι ποιητές των ιντερμεδίων συχνά διασκευάζουν την κατάληξη των οβιδιανών μύθων. Τα ιντερμέδια παίζονταν στα διαλείμματα των θεατρικών έργων προκειμένου να τέρψουν το κοινό, και τις περισσότερες μάλιστα φορές γράφονταν για παράσταση με αφορμή εορταστικό γεγονός. Επομένως, η αντικατάσταση της τραγικής κατάληξης μιας μυθολογικής ιστορίας, με αίσιο τέλος, ήταν επιβεβλημένη. Υπό την επίδραση επεισοδίων των προαναφερόμενων κειμένων του Ariosto και του Tasso, ο Κρητικός ποιητής συνέθεσε τα δύο πρώτα ιντερμέδια των μεταμορφωσιακών μύθων, δίνοντας αίσιο τέλος στην ιστορία του ζεύγους Πύραμου-Θίσβης και τοποθετώντας σε ποιμενικό σκηνικό την ιστορία του Περσέα και της Ανδρομέδας. Ως

ήρωα ποιμενικού δράματος παρουσιάζει και τον Πάρη, βοσκόπουλο που πέφτει θύμα της θεάς του Έρωτα, ο μονόλογος του οποίου λειτουργεί ως τέταρτο ιντερμέδιο στο ίδιο χειρόγραφο. Εκείνο που παρατηρείται και στα τρία ιντερμέδια του χειρογράφου Δαπέργολα είναι ότι, με εξαίρεση τις δύο λιτές διδασκαλίες του ιντερμεδίου «Πύραμος και Θίσβη», η δράση εμπεριέχεται στις ομιλίες των πρωταγωνιστών και δεν χρειάζονται διδασκαλίες προκειμένου να υποδειχθεί η σκηνική παρουσίαση των κειμένων. Το στοιχείο αυτό σε συνάρτηση με το περιεχόμενο της Αφιέρωσης του Χορτάτση και την εικονογράφηση του χειρογράφου με οδηγεί στην υπόθεση ότι το κείμενο της ποιμενικής κωμωδίας και των συγκεκριμένων ιντερμεδίων προορίζονταν για έκδοση. Και η υπόθεση αυτή είναι ανεξάρτητη από το αν τα ιντερμέδια είχαν ήδη δοκιμαστεί στη σκηνή ή αν προορίζονταν ακόμη τότε για κάποια παράσταση, γραμμένα είτε με πρωτοβουλία του ίδιου του ποιητή είτε κατά παραγγελία. Το κείμενο της Αφιέρωσης δεν μας διαφωτίζει σχετικά· αντίθετα, κατά τη γνώμη μου, γραμμένη κατά το πρότυπο των αφιερώσεων που απαντούν σε ιταλικές εκδόσεις την ίδια εποχή, περιέχει σημεία που υποδεικνύουν το ενδιαφέρον του ποιητή για το πέρας των κειμένων του από την (προηγηθείσα ή επικείμενη) εφήμερη παράσταση στην έντυπη διάσωσή τους, που θα εξασφάλιζε και την επιδιωκόμενη διάδοση του έργου του και την καθιέρωση του ίδιου ως δραματουργού – στοχεύοντας, ίσως, παράλληλα, να συμβάλει στην εξέλιξη της λογοτεχνίας και του θεάτρου στον τόπο του και στη διαμόρφωση του γούστου τόσο της σύγχρονης λογοτεχνικής κοινότητας στην οποία ανήκε ο ίδιος όσο και των προτιμήσεων του θεατρικού και αναγνωστικού κοινού του.

Όσον αφορά τα πέντε ιντερμέδια του χειρογράφου Βεργωτή, πηγή τους δεν είναι μόνο οι *Μεταμορφώσεις* («Γλαύκος και Σκύλλα», «Ιάσοντας και Μήδεια», «Θυσία της Πολυξένης»), εμμέσως το «Πολίταρχος και Νερίνα»), η *Gerusalemme liberata* και ο *Orlando furioso* («Ολίντος και Σωφρόνια», «Πολίταρχος και Νερίνα»), αλλά επιπλέον ομόθεμα ιντερμέδια και θεατρικά έργα που χρονολογούνται από τα μέσα του 16ου ως και τη δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα.

Πέρα από τις διακειμενικές σχέσεις των ιντερμεδίων της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου* με τα ιταλικά λογοτεχνικά και θεατρικά κείμενα που εξετάστηκαν στη μελέτη αυτή, η δραματοποίηση των ιντερμεδίων απηχεί την θεατρική πρακτική όπως συναντάται στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα στη Φλωρεντία (όπως αποτυπώνεται στα ιντερμέδια «Ιάσοντας και Μήδεια», «Πολίταρχος και Νερίνα»), στη Φερράρα και στη Βενετία (όπως στα ιντερμέδια «Περσέας και Ανδρομέδα», «Ιάσοντας και Μήδεια», και «Θυσία της Πολυξένης»), από τυπογραφεία της οποίας προέρχονται τα κείμενα στα οποία βασίστηκε η σύνθεση των ιντερμεδίων «Ολίντος και Σωφρόνια» και «Θυσία της Πολυξένης», ενώ από τυπογραφείο της ίδιας πόλης καθώς και της γειτονικής Βιτσέντσας είχαν κυκλοφορήσει εκδόσεις με τις οποίες συνδέεται το ιντερμέδιο «Γλαύκος και Σκύλλα». Δεν μπορεί ωστόσο να αποδειχθεί προς το παρόν το αν ο ποιητής των ανωτέρω ιντερμεδίων είχε επίσης παρακολουθήσει παραστάσεις των έργων αυτών.

Εκτός από τα ιντερμέδια «Ιάσοντας και Μήδεια» και «Γλαύκος και Σκύλλα», πρότυπο του οποίου υπήρξαν ομόθεμα ιταλικά ιντερμέδια του 17ου αιώνα, για την επιλογή των μεταμορφωσιακών μύθων των λοιπών ιντερμεδίων ο ποιητής δεν εμπνεύστηκε από αντίστοιχα ιντερμέδια του ιταλικού θεάτρου, καθώς, όπως είδαμε, διαφορετικοί είναι οι μεταμορφωσιακοί μύθοι που απαντούν στα ιταλικά ιντερμέδια που σώζονται ως σήμερα σε έντυπη μορφή (με εξαίρεση ιντερμέδιο του 17ου αιώνα με θέμα τον μύθο Πύραμου-Θίσβης με το οποίο όμως δεν έχει σχέση το ομόθεμο κρητικό ιντερμέδιο). Για τη σύνθεση των συγκεκριμένων κειμένων ο ποιητής βασίστηκε απευθείας στις *Μεταμορφώσεις* σε ιταλική μετάφραση (όπως άλλωστε την ίδια εποχή σε μεταφράσεις βασίστηκαν οι ποιητές και δραματουργοί και στην Ιταλία και στη λοιπή Ευρώπη) και επέλεξε τους μύθους ορισμένων από τις πιο αγαπητές ερωτικές ιστορίες στους λογοτεχνικούς επιγόνους του Οβιδίου: χαρακτηριστικά, ως παραδείγματα των συνεπειών του Έρωτα στους ανθρώπους αναφέρονται στον *Filocolo* του Βοκκάκιου ακριβώς οι μύθοι που επιλέχθηκαν από τον Κρητικό ποιητή: ο μύθος της Μήδειας και του Ιάσωνα, του Πάρη και του Μενελάου, του Αχιλλέα και της Πολυξένης, του Περσέα και της Ανδρομέδας. Το ίδιο ισχύει και για τον μύθο του Απόλλωνα και της Δάφνης που αναφέρεται στον έναν από τους δύο Προλόγους της *Πανώριας*. Πρόκειται για τον πλέον διαδεδομένο μεταμορφωσιακό μύθο –μνεία του απαντά και στο πρώτο ιντερμέδιο του *Φορτοναίου*–, και ιδιαίτερα αγαπητό στον Πετράρχη, αφού το όνομα της ηρωίδας του Οβιδίου ήταν ίδιο με το όνομα της γυναικείας μορφής για την οποία έγραψε τον *Canzoniere*. Ο μύθος λειτουργούσε ως υπόμνηση και προειδοποίηση για τη δυσμενή εξέλιξη που θα είχαν οι δύο ερωτικές ιστορίες εάν οι πρωταγωνίστριες ενέμεναν στην εχθρική στάση τους έναντι της δύναμης του θεού Έρωτα. Επομένως, δεν φαίνεται να ευσταθεί η άποψη ότι τα ιντερμέδια με τον Πρόλογο του Απόλλωνα γράφτηκαν, νωρίτερα από την ποιμενική κωμωδία, ως αυτοτελές μυθολογικό ψυχαγωγικό θέαμα. Εξάλλου, όπως δείχθηκε στα οικεία κεφάλαια της μελέτης, τα ιντερμέδια δεν φαίνεται να επιλέχθηκαν τυχαία, ούτε με τυχαία σειρά να τοποθετήθηκαν στα διαλείμματα των πράξεων της ποιμενικής κωμωδίας για την οποία γράφτηκαν αρχικά. Τα ιντερμέδια συνδέονται με την προηγούμενη ή την επόμενη από αυτά πράξη με συγκεκριμένες αναφορές που απαντούν στο κείμενο του κυρίως έργου και έχουν άμεση σχέση με την κύρια δράση, την ψυχολογική εξέλιξη («μεταμόρφωση») και τη στάση των πρωταγωνιστών του ποιμενικού έργου.

Η παρουσίαση ατόμων που ασκούν μαγεία σε τρία από τα ιντερμέδια του χειρογράφου Βεργωτή –το ίδιο και στα δύο πρώτα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*– καθώς και η σύνδεσή τους στην ίδια ομάδα με δραμάτια που παρουσίαζαν γυναίκες πρότυπα αρετής και ευσέβειας πρέπει να συσχετιστεί με την αντίστοιχη εμφάνιση των μορφών αυτών στην ιταλική σκηνή κατά την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης. Κατά τα τέλη του 16ου και στη διάρκεια του 17ου αιώνα, με βάση την ερμηνεία της Βίβλου επικρατεί η αντίληψη ότι ο μεγάλος αριθμός μαγισσών και αιρέσεων αποτελούσαν σημείο της επερχόμενης συντέλειας του κόσμου. Οι μάγισσες και οι μάγοι, οι συνεργοί του διαβόλου που είχαν τα μέσα για να βλάψουν οποιονδήποτε, συνιστούσαν κοινωνική απειλή που έπρεπε να εξουδετερωθεί. Η τέλεση μαγικών πράξεων, μοτίβο που από το μυθιστόρημα πέρασε

στο θέατρο, κυρίως στο τέλος του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα, έδινε και στον Κρητικό δραματουργό την ευκαιρία να παρουσιάσει θεαματικές σκηνές, ταυτόχρονα όμως και να καταδικάσει μαζί με το ακροατήριό του παρόμοιες πράξεις που κάθε άλλο παρά άγνωστες ήταν στη σύγχρονή τους κοινωνία.

Αναφορικά με τις τρεις σκηνές του *Κατσούρμπου* που στο χειρόγραφο Βεργωτή παραδίδονται ως ιντερμέδια στην *Πανώρια*, συνάγεται, σύμφωνα και με τις επισημάνσεις ανάλογης πρακτικής στο ιταλικό θέατρο, ότι δεν αποσπάστηκαν τυχαία από το κυρίως κείμενο της κωμωδίας, ούτε βιαστικά για τις ανάγκες συγκεκριμένης παράστασης. Η κωμωδία θα είχε κατ' επανάληψη ανεβαστεί με επιτυχία στη σκηνή· οι συγκεκριμένες χιουμοριστικές σκηνές θα ήταν ακριβώς αυτές που άρεσαν (ή ήταν βέβαιο ότι θα άρεσαν) στο κοινό, εντάχτηκαν ως αυτόνομα κείμενα στο ρεπερτόριο θιάσων ενώ η ταυτόχρονη παράστασή τους με άλλο έργο του Χορτάτση πιθανότατα στόχο είχε να ανακαλέσει στη μνήμη των θεατών μια προηγούμενη επιτυχημένη παράσταση της κωμωδίας. Οι κειμενικές διαφορές που έχουν εντοπιστεί από τους μελετητές ανάμεσα στα χωρία αυτά και στα αντίστοιχα χωρία στην κωμωδία όπως παραδίδεται στο ίδιο χειρόγραφο δείχνουν ότι καταγράφηκαν από μνήμης από αντιγραφέα που ήταν μέλος θιάσου.

Οι δύο ομάδες ιντερμεδίων με τις οποίες παραδίδονται τα κείμενα της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου* στο χειρόγραφο Βεργωτή αποτελούν ένδειξη προετοιμασίας παραστάσεων με διαφορετικά ιντερμέδια κάθε φορά, από ίδιο ή διαφορετικούς θιάσους. Βάσιμα μπορούμε να υποθέσουμε ότι το σωζόμενο χειρόγραφο ανήκε σε γραφέα στην υπηρεσία θιάσου ή σε μέλος του θιάσου (σκηνοθέτη/ηθοποιό), αν λάβουμε υπόψη την αντίστοιχη πραγματικότητα στο ιταλικό θέατρο της ίδιας εποχής.

Το πρώτο ιντερμέδιο του *Στάθης* βασίζεται έμμεσα στις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* και ως προς τη δραματοποίησή του απηχεί παραστάσεις που χρονολογούνται στη δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα στη Φλωρεντία. Η δομή του δεύτερου ιντερμεδίου βασίζεται σε κείμενο της ύστερης αρχαιότητας που γνώρισε μεγάλη διάδοση από τον Μεσαίωνα και μετά σε όλη τη Δύση. Η –έστω και χαλαρή– θεματική σύνδεση των ιντερμεδίων με την κωμωδία αλλά και μεταξύ τους και το γεγονός ότι απαιτούσαν λιτό σκηνικό εξοπλισμό δείχνει ότι δεν ανασύρθηκαν τυχαία από συγκεκριμένο ρεπερτόριο, αλλά γράφτηκαν (ή επελέγησαν) ειδικά για την κωμωδία αυτή όταν πλέον το κείμενό της είχε ήδη περικοπεί.

Η σύνθεση των ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου* ανάγεται στους χρόνους της τουρκικής πολιορκίας του Χάνδακα, γεγονός που υπαγόρευσε στον ποιητή το θέμα του. Πηγές για την ιστορία της Κρίσης του Πάρη και τα επεισόδια του Τρωικού πολέμου που δραματοποιούνται στα ιντερμέδια αυτά, αποτελούν κυρίως το δεύτερο βιβλίο της *Αινειάδας* του Βιργιλίου και η δραματοποιημένη μορφή των επικών επεισοδίων υπό τη μορφή τραγωδίας που κυκλοφόρησε στη Νάπολη εκατό σχεδόν χρόνια νωρίτερα από τη συγγραφή του *Φορτουνάτου*, το αφηγηματικό ποίημα Ναπολιτάνου ποιητή που επηρέασε τη λογοτεχνία ολόκληρου του 17ου αιώνα, ενώ ορισμένες σκηνές των ιντερμεδίων ακολουθούν την αφήγηση δημοφιλούς κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση κειμέ-

νου της ύστερης αρχαιότητας. Το θέμα του Τρωικού πολέμου ήταν δημοφιλέστατο στη Βενετία από τις αρχές του 16ου αιώνα και εξής, καθώς έδινε τη δυνατότητα να προβάλεται ο μύθος της (τρωικής) καταγωγής της πόλης, το οποίο όμως σε περιόδους βενετοτουρκικών συγκρούσεων χρησίμευε στην ανάδειξη της Βενετίας ως υπέρμαχου των χριστιανικών κτήσεών της στην Ανατολή. Ο ποιητής των ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου*, και πιθανότατα και οι Αρχές του Χάνδακα, πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι ήταν ενήμεροι πως την περίοδο εκείνη στη μητρόπολη Βενετία οι Αρχές ενθάρρυναν –αν όχι και επέβαλλαν– το ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων και την παντοιοτρόπως τόνωση του εορταστικού κλίματος στην πόλη της οποίας κάτοικοι είχαν ήδη αναχωρήσει για την Κρήτη προκειμένου να συστρατευθούν με τους κατοίκους του νησιού στην κρισιμότερη φάση του πολέμου. Με τη συγγραφή και το ανέβασμα της κωμωδίας του ο ποιητής φαίνεται να θέλησε να συμβάλει στην προσπάθεια για τη δημιουργία κλίματος αισιοδοξίας και ασφάλειας στους κατοίκους του Χάνδακα ώστε να αντιμετωπίσουν αποφασιστικότερα τον εχθρό που βρισκόταν προ των πυλών. Και μάλιστα για τα ιντερμέδια επέλεξε ένα θέμα που είχε ειδική σημασία για την Κρήτη και προκαλούσε συσχετισμούς ανάμεσα στο παρελθόν και τη σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα και αντανάκλούσε τις βαθιές προσδοκίες των κατοίκων.

Ας προσπαθήσουμε τώρα να ανασυνθέσουμε τον κύκλο των Ιταλών ποιητών που το έργο τους αποτέλεσε πηγή των δραματικών ποιητών της Κρήτης. Πρόκειται για τον Λομβαρδό δραματουργό Bongiacchi Gratarolo (1530-1599), τον Γενουάτη δραματικό ποιητή Tobia de Ferrari (άκμ. 1615-1625), τον Βενετό συγγραφέα και μεταφραστή Ludovico Dolce (1508/10-1568), τον δραματικό ποιητή Ludovico Aleardi από τη Βιτσέντσα, μέλος της τοπικής Ακαδημίας των Olimpici (άκμ. 17ος αι.), τους Φερραρέζους ποιητές Ludovico Ariosto και Torquato Tasso, τον δραστηριοποιούμενο στη Φερράρα δραματικό ποιητή Guidobaldo Bonarelli (1583-1608), τον Τοσκανό ποιητή και μεταφραστή Giovanni Andrea dell'Anguillara (1517-1570), τον επίσης Τοσκανό ποιητή και δραματουργό Giovanni Villifranchi (μέσα 16ου αι.-1614;), τους Ναπολιτάνους ποιητές Anello Paulilli (άκμ. μέσα 16ου αι.) και Giambattista Marino (1569-1625). Ορισμένοι δε από τους συγκεκριμένους δημιουργούς, οι οποίοι μάλιστα αποδείχθηκε στην παρούσα εργασία ότι άσκησαν επίδραση στους Κρήτες συγγραφείς των ιντερμεδίων, συνδέονταν μεταξύ τους με φιλικούς δεσμούς, και αλληλοεπηρεάστηκαν, όπως γίνεται φανερό από τις διακειμενικές σχέσεις των έργων τους. Ο Giambattista Marino, στην ποιητική δημιουργία του οποίου καθοριστική ήταν η επίδραση του Οβιδίου και του Torquato Tasso, με τον οποίο συνδεόταν φιλικά και τον είχε ως πρότυπο, στην ποιητική του συλλογή *Rime* (α' έκδ. 1602) αφιερώνει συνθέσεις του στον Tasso, στον Giovanni Villifranchi, στον –προστάτη τού πατέρα και υιού Tasso και του Villifranchi– δούκα του Bracciano Virginio Orsini, μέλος της Αυλής των Μεδίκων, στον Guidobaldo Bonarelli, αλλά και στον Antonio Ongaro, για έργο του οποίου, όπως είδαμε, ο Guarini φέρεται να έγραψε ιντερμέδιο με θέμα παρμένο από την *Gerusalemme liberata*, καθώς και στον Βενετό ποιητή Celio Magno, γραμματέα του Συμβουλίου των Δέκα και της Συγκλήτου της Γαληνοτάτης. Ο Villifranchi υπήρξε ουσιαστικά ο πρώτος θεατρικός διασκευαστής του έπους

του Tasso, ενώ στη σύνθεση ενός δράματός του ακολούθησε ως πρότυπο το περίφημο θαλασσινό δράμα *Filli di Sciro* του Bonarelli παράλληλα με τον *Pastor fido* του Guarini.

Ο Ludovico Dolce και ο Bongianni Gratarolo αξιοποίησαν έργα των συγγραφέων της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, και εξέδωσαν τα δράματά τους σε τυπογραφεία της Βενετίας. Όσον αφορά τα θεατρικά έργα του Ludovico Dolce, επιτυχημένου μεταφραστή των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων*, μαρτυρείται ότι είχαν ανεβαστεί στη σκηνή από τον μουσικό, συγγραφέα και ηθοποιό Antonio Molino (περ. 1498-περ. 1572), η θεατρική δραστηριότητα του οποίου στην Κρήτη, περί τα μέσα του 16ου αιώνα, είναι ήδη γνωστή. Ο Gratarolo, ο οποίος βασίστηκε στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου και στους τραγικούς ποιητές Ευριπίδη και Σενέκα, συγκαταλέγεται στους σημαντικότερους ποιητές του καιρού του και μάλιστα μια τραγωδία του βασισμένη στους ανωτέρω κλασικούς συμπεριλαμβάνεται σε ανθολογία μαζί με τον *Re Torrismondo* του Tasso η οποία κυκλοφόρησε στις αρχές του 18ου αιώνα.

Ο ποιητής Ludovico Aleardi, σε σύνθεση του οποίου είναι βασισμένο ένα από τα ιντερμέδια του χειρογράφου Βεργωτή, υπήρξε μέλος της Ακαδημίας των Olimpici της Βιτσέντσας, την ίδια εποχή που γνωρίζουμε ότι Βενετοκρητικοί ευγενείς, απόφοιτοι του Πανεπιστημίου της Πάντοβας, είχαν παρακολουθήσει την περίφημη παράσταση του *Οιδίποδα τυράννου* στο θέατρο Olimpico, το 1585, και είχαν αναζητήσει συνεργασία με το πνευματικό εκείνο ίδρυμα μέσω του λόγιου ιατρού Onorio Belli (1555-1604), μέλους της ακαδημίας της γενέτειράς του, ο οποίος τότε διέμενε στα Χανιά.

Τα περισσότερα από τα κείμενα έχουν τυπωθεί σε βενετικά τυπογραφεία. Αξιόπρόσεκτο είναι ότι ο Giovanni Villifranchi και ο Giambattista Marino είχαν τον ίδιο «ατζέντη»-τυπογράφο στη Βενετία: τον επονομαζόμενο «Σιεννέζο» (λόγω καταγωγής) Giovanni Battista Ciotti (περ. 1564-περ. 1621), ο οποίος συνεργαζόταν με τον δραστηριοποιούμενο στη Βενετία και τη Σικελία τυπογράφο Bernardo Gionta/Giunta, μεταξύ άλλων εκδότη και επιμελητή της –θεωρούμενης ως καλύτερης– έκδοσης των *Μεταμορφώσεων* σε μετάφραση του Anguillara το 1584.

Δεδομένου ότι ορισμένα από τα έργα που ανήκουν στη δεξαμενή από όπου άντλησαν την έμπνευσή τους οι ποιητές των κρητικών ιντερμεδίων δεν ανεβάστηκαν ποτέ στη σκηνή, θα γνώρισαν τα έργα αυτά από τις έντυπες εκδόσεις τους, που είτε τις είχαν προμηθευτεί οι ίδιοι στη διάρκεια παραμονής τους στην Ιταλία, είτε αυτές είχαν διοχετευτεί στην Κρήτη μέσω Βενετίας, του κατεξοχήν κέντρου έντυπου βιβλίου στην Ευρώπη.

Τα σκηνικά ευρήματα ωστόσο που απαντούν σε ορισμένα ιντερμέδια, καθώς και ο απαιτούμενος σκηνικός εξοπλισμός τους μαρτυρούν εξοικείωση των ποιητών με την ιταλική θεατρική σκηνή. Βάσιμα μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι ποιητές των ιντερμεδίων αυτών είχαν παρακολουθήσει παραστάσεις στην Ιταλία, υπόθεση υπέρ της οποίας συνηγορούν μαρτυρίες που σώζονται για την παρουσία Κρητικών στους πνευματικούς κύκλους σημαντικών ιταλικών πόλεων ήδη από τον 16ο αιώνα, καθώς και για συμμετοχή τους σε ακαδημίες, τα ιδρύματα όπου καλλιεργούνταν κατεξοχήν το θέατρο και η λογοτεχνία. Επιπλέον, οι Ιταλοί λόγιοι και άνθρωποι του θεάτρου που έφτασαν στην Κρήτη και έγιναν μέλη της Ακαδημίας των Stravaganti του Χάνδακα όπως και οι πεπαι-

δευμένοι ανώτεροι αξιωματούχοι που υπηρετούσαν στο νησί θα είχαν μεταφέρει τις θεατρικές τους εμπειρίες τις οποίες και θα μοιράστηκαν με τους εντόπιους ποιητές και δραματουργούς. Την έντονη θεατρική ζωή στην Κρήτη, ακόμη και κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Χάνδακα, τεκμηριώνουν άλλωστε οι ευάριθμες μεν αλλά ενδεικτικές αρχειακές μαρτυρίες και τα κείμενα που έχουν ως σήμερα ανευρεθεί και περιέχουν αναφορές σε θεατρικές παραστάσεις στην Κρήτη. Πέρα όμως από τον ερασιτεχνικό χαρακτήρα που συνάγεται ότι είχαν οι διοργανώσεις θεατρικών παραστάσεων στην Κρήτη είτε σε δημόσιους είτε σε ιδιωτικούς χώρους, ενδεχομένως στο πλαίσιο της δραστηριότητας των τοπικών Ακαδημιών –υπόθεση που δεν έχει ακόμη τεκμηριωθεί–, δεν έχει εντοπιστεί καμία πληροφορία σχετικά με την οργάνωση θεατρικών παραστάσεων από επαγγελματίες του θεάτρου ή την επίσκεψη στην Κρήτη επαγγελματιών θιάσων, οι οποίοι από τον 16ο αιώνα κι έπειτα περιόδευσαν σε ολόκληρη την Ευρώπη. Μόνο μια συστηματικότερη αρχειακή έρευνα ίσως αποκαλύψει νέα στοιχεία για τυχόν καλλιτεχνική δραστηριότητα λογίων αξιωματούχων που διέμειναν στην Κρήτη ως μισθοφόροι της βενετικού κράτους και συνδέθηκαν με την Ακαδημία των Stravaganti, στοιχεία τα οποία ενδεχομένως θα συνέδεαν παράλληλα την εν λόγω Ακαδημία με τη θεατρική πράξη.

Εν κατακλείδει, εκείνο που αναδεικνύεται από τη μελέτη των κρητικών ιντερμεδίων είναι ότι οι ποιητές τους παρακολουθούσαν από πολύ κοντά και συστηματικά τη σύγχρονή τους ιταλική θεατρική παραγωγή –πιθανότατα μέσω άμεσης εμπειρίας– αλλά και τη σχετική βιβλιοπαραγωγή. Ανήκουν στην ίδια λογοτεχνική γενιά με τους ομοτέχνους τους στην Ιταλία και τη λοιπή Ευρώπη, τη γενιά η οποία επηρεάστηκε καθοριστικά από τον Ρωμαίο ποιητή Οβίδιο και τους Ιταλούς ποιητές Ariosto και Tasso. Σε αντίθεση όμως με τους Ιταλούς δραματουργούς οι οποίοι μένουν προσηλωμένοι στα πρότυπά τους, οι ποιητές της Κρήτης ερανίζονται στοιχεία από ποικίλα κείμενα και αναπλάθουν ελεύθερα τις πηγές τους. Επιπλέον, η συγγραφή των ιντερμεδίων, που βασίζεται σε ώριμα και υψηλής ποιητικής τέχνης κείμενα της ιταλικής λογοτεχνίας, υποδηλώνει το ενδιαφέρον των δημιουργών όχι μόνο να συντονιστούν με τη δραστηριότητα των Ιταλών ομοτέχνων τους και τα θεατρικά ήθη της εποχής του μπαρόκ, εποχής της αποθέωσης του θεάματος, αλλά και να ανταποκριθούν στις προσδοκίες και τις απαιτήσεις του θεατρικού κοινού, ή –ίσως– και να διαμορφώσουν απαιτήσεις, τόσο των θεατών όσο και των δυνητικών αναγνώστών τους. Όπως αναλόγως έχει διαπιστωθεί από τη μελέτη των κυρίως έργων του Κρητικού Θεάτρου, η θεατρική κίνηση στην Κρήτη δεν είχε επαρχιακό χαρακτήρα. Οι στενοί δεσμοί των κατοίκων του νησιού με τη μητρόπολη Βενετία και με άλλες πόλεις της Ιταλίας είχαν συντελέσει στην εκδήλωση της πολιτιστικής ακμής της Κρήτης από τα τέλη του 16ου αιώνα ως τον καιρό της μακρόχρονης πολιορκίας του Χάνδακα, και στην ένταξη των εκπροσώπων της λογοτεχνίας και του θεάτρου της Κρήτης στο ευρύτερο ευρωπαϊκό πολιτισμικό σύνολο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. KEIMENA *

- Abelli, Cesare: *Le sirene confuse, Il giudicio di Mida, Thebe redificata, Il ratto di Ganimede, Drammatici del Signor Cesare Abelli Recitati in Musica per Intramedij col Filarmindo tragi-comedia pastorale dell'Illustriss. Sig. Co. Ridolfo Campeggi*, In Bologna 1623.
- Abelli, Cesare: *La Gierusalemme Liberata. Tragedia di Cesare Abelli Il Sollevato Acad.o Gelato. Al Ser.mo Prencipe Il Gran Cardinal di Savoia*, In Bologna, per il Tebaldini, 1626.
- Achillini, Claudio: *Mercurio e Marte. Torneo regale fatto nel superbissimo Teatro di Parma nell'arrivo della Sereniss. Principessa Margherita di Toscana moglie del Sereniss. Duca Odoardo Farnese. Composto dal Signor Claudio Achillini*, In Parma, appresso Seth et Erasmo Viotti, 1628.
- Agostini, Niccolò degli: *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa*, In Venezia, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Pollo, 1522 (επανεκδόσεις: 1533, 1537, 1538, 1547, 1548).
- Alamanni, Luigi: *La Flora. Comedia di Luigi Alamanni con gl'intermedii di Andrea Lori*, In Fiorenza 1556.
- Aleardi, Lodovico: *Armida. Tragedia*, In Vicenza, per Pietro Greco, 1607.
- Aleardi, Lodovico: *Glauco Schernito. Favoletta da recitarsi in Musica, per gl' Intermedij del Corsaro Arimante Del medesimo Auttore*, In Vicenza, Per Lorenzo Lori, e Giacomo Cescato, 1610.
- Aleardi, Lodovico: *Il Corsaro Arimante. Favola Marittima di Lodovico Aleardi Academico Olimpico Vicentino. All'Illustriss. Signore, il Signor Conte Giacomo Conte di Coll'alto, et Sansalvadore*, In Vicenza, Presso Lorenzo Lori, e Giacomo Cescato, 1610.
- Aleardi, Ludovico: *Amida tiranno. Tragedia di Lodovico Aleardi Academico Olimp. Vicentino. Dedicata AL M. Illustre Sig. il Sig. Conte Giulio Porto del M. Illustre Sig. C. Girolamo*, In Vicenza, Presso il Grossi, 1611.
- Amoretti, Virginio: *Il Romolo passato in Quirino. Dramma recitato in Bologna l'anno 1608 cogl'Intermezzi di Giovanni Capponi, Bolognese*, In Bologna 1608.
- Angelis, Bernardino de: *Cinque piaghe di Cristo. Tragedia, con l'aggiunta di cinque santi Intermedj*, In Ronciglione 1657.
- Anguillara, Giovanni Andrea dell': *Le Metamorfosi d'Ovidio al Christianissimo Re di Francia Henrico Secondo di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, In Vinegia, per Gio. Griffio, 1561.

* Από τα ιταλικά θεατρικά έργα του 16ου και του 17ου αιώνα που μελετήθηκαν, παρατίθενται εδώ οι τίτλοι μόνον των έργων εκείνων που παραστάθηκαν με ιντερμέδια και όσων έργων παρουσιάζουν αναλογίες με τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου ως προς τα θέματά τους και τη δραματουργική τους επεξεργασία.

- , *Le metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima.... Di nuovo dal proprio autore rivedute, et corrette. Con le annotationi di M. Gioseppe Horologgi*, In Venetia, Appresso Francesco de Franceschi, 1563.
- Anguillara, Giovanni Andrea dell': *Il libro primo e il secondo dell'Eneida di Virgilio ridotti in ottava rima da Giovanni Andrea Dell'Anguillara or diligentemente ristampati*, In Parma, Per Giuseppe Paganino, 1821.
- Anguisciola, Antonio Maria: *Giuditta. Attione scenica*, In Venezia 1629.
- Apparato con il quale e statto rapresentato in Vinegia l'anno 1634 alli 8 Marzo dall'Academia degli Immobili Il Solimano Tragedia dell' Illustrissimo Signor Conte Prospero Bonarelli...*, In Venezia [1634].
- Ariosto, Lodovico: *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, con gli argomenti di M. Gio. Andrea dell'Anguillara, et con l'allegorie di M. Gioseppe Horologgio*, In Vinegia, per Gio. Varisco e compagni, 1563.
- Ariosto, Lodovico: *Nuovi argomenti fatti da M. Giovan Andrea dell'Anguillara sopra Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*, In Firenze, [Ad istanza di Giandomenico Gamberini], 1570.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Gioacchino Paparelli, volume primo (Canti I-XXIII), volume secondo (XXIV-XLVI), Μιλάνο: Rizzoli, 1991.
- Arno Coronato. *Intermedj per la Clorinda Tragicommedia Boschereccia fatta rappresentare dall'Autore nella Casa de' Signori Poggi l'anno 1614*, In Bologna 1614.
- Asiani, Gasparo: *La pronuba. Comedia di Gasparo Asiani Mantovano, Dottor di Legge. Con gl'intermedi del medesimo*, In Mantova 1588.
- Aurispa, Ippolito: *La Fintione. Prologo con le Rime de' Quattro Intermedij Apparenti cantate nella Filli di Sciro Pastorale. Rappresentata in Macerata l'anno 1619. Composta dal Signor Hippolito Aurispa*, In Macerata, Per Pietro Salvioni, 1619.
- Avarna, Antonio: *Gigante. Attione sacra*, In Roma [1632].
- Aversa, Tommaso: *Bartolomeo. Tragedia sacra*, In Trento 1648.
- Ballo di donne turche insieme con i loro consorti di schiavi fatti liberi. Danzato nel real Palazzo de' Pitti davanti alle Sereniss. Altezze di Toscana [= A. Solerti, Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari. (Con illustrazioni), Φλωρεντία 1905, σ. 367-374].*
- Bargagli, Girolamo: *La pellegrina. Commedia... rappresentata nelle felicissime nozze del Sereniss. Don Ferdinando de' Medici Granduca di Toscana, e della Serenissima Madama Christiana di Loreno sua consorte*, In Siena 1589/Venetia 1606.
- Barozzi, Giacomo, detto il Vignola: *Le due regole della prospettiva, pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola, con i commentarij del Rever. P. Maestro Egnatio Danti dell'ordine de predicatori. Matematico dello studio di Bologna*, In Roma, nella Stamparia Camerale, 1611.
- Battei, Ariodante: *Quattro intermedj ideali. Rappresentazione in atto Comico*, In Macerata 1648.
- Beccari, Agostino: *Il Sacrificio. Favola pastorale*, In Ferrara 1587.
- Bentivogli, Co. Carlo: *Corindo. Favola pastorale del Sig. Co. Carlo Bentivogli, frà' Gelati l'Unito, col prologo, Intramezi, e Licenza del Sig. Dottor Nicoló Zoppio Turchi, frà' Gelati l'Inabile*, In Bologna 1640.

- Berni, Francesco: *La Catrina, atto scenico rusticale, insieme col Frammesso detto il Mogliazzo*, χ.τ.χ.
- Bertanni, Giovanni Battista: *La ninfa spensierata del Cav. Giovanni Battista Bertanni. Rappresentata dalla Accademia dei Disuniti. All'Ill.mo et Ecc.mo Sig. Giorgio Contarini Capitanio di Padova. Nella sua partenza l'anno 1642*, In Padova, χ.χ.
- Bibbiena, Bernardo Dovizi di: *La Calandra. Comedia nobilissima et ridiculosa, tratta dallo originale del proprio autore*, In Firenze per i Giunti, 1558. Βλ. επίσης: *La Magnifica et Triumphale entrata del Christianiss. Re di Francia Henrico secondo di questo nome fatta nella nobile & antiqua Città di Lyone à luy & à la sua serenissima consorte Chaterina alli 21 di Septemb. 1548. Colla particolare descrizione della Comedia che fece recitare la Nazione Fiorentina à richiesta di sua Maesta Christianissima*, In Lyone, appresso Gulielmo Rovillio, 1549 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponi IV 770).
- Bilotta, Vincenzo: *Il Paride. Tragicomedia del Signor Vincenzo Bilotta dedicata all'Illustrissima Nobiltà Beneventana*, In Napoli, Per Francesco Savio, 1638.
- Birba. *Intermezzo per musica*, In Venezia ed in Bassano, χ.χ.ε.
- Βιργίλιος [Poplius Vergilius Maro], *Αινειάδα*, έμμετρη μτρφ. Κώστας Γ. Τσιλιμαντός, Αθήνα: Τάξιδευτής, 2007.
- Bissari, Pietro Paolo: *Il confine del carnovale con la quadragesima: intermedi musicali per quella notte a radunanza di dame, e cavalieri*, χ.τ.χ.
- Bissari, Pietro Paolo: *Il convito: intermedio pastorale e convito di dame. Alludendo al loro nome, a' gli accidenti, alle conditioni*, χ.τ.χ.
- Bissari, Pietro Paolo: *La Bradamante del Co: Pietro Paolo Bissari. Drama per musica nel Teatro Grimano. Dedicata: all'ill.mo Sig. Abbate Vittorio Grimani Calergi*, In Venetia 1650.
- Bonarelli della Rovere, Pietro: *Cefalo e Procri. Melodramma per intramezzi*, στον τόμο *Poesie drammatiche del Co. Pietro Bonarelli della Rovere. Dedicate all'Altezza Serenissima di Margherita di Toscana Duchessa di Parma, e di Piacenza, etc.*, In Ancona 1651.
- Bonarelli, Guidobaldo: *Filli di Sciro. Favola pastorale del. C. Guidobaldo de' Bonarelli, detto l'Aggiunto, Accademico Intrepido*, In Ferrara, Vittorio Baldini, 1607/Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1607/Macerata per Pietro Salvioni, 1619/Venetia 1627 (δεν περιλαμβάνει τα ιντερμέδια)/Ancona, Salvioni 1700 (δεν περιλαμβάνει τα ιντερμέδια)/Venezia 1700 (δεν περιλαμβάνει τα ιντερμέδια)/Venezia, Antonio Zatta e figli, 1788.
- Bonarelli, Prospero: *Il Solimano. Tragedia di Co. Prospero Bonarelli. Dedicato all'Illustre Sig. Altobello Bon*, In Venetia, appresso Santo Grillo e Fratelli, 1621.
- Bonarelli, Prospero: *Il Medoro Innamorato, tragedia di lieto fine del Co: Prospero Bonarelli della Rovere. Al Serenissimo Francesco II d'Este duca di Modena e Regio etc.*, In Ancona 1623/Roma 1645.
- Bonarelli, Prospero: *Apparato con il quale e statto rapresentato in Vinegia l'anno 1634 alli 8 Marzo dall'Academia de gli Immobili Il Solimano Tragedia dell'Illustrissimo Signor Conte Prospero Bonarelli. Descritto dal Costante Academico Immobile*, In Venetia, Per il Salvadori, [1634].

- Bonarelli, Prospero: *La pazzia d'Orlando. [Opera recitativa in Musica, e per far Intermedj]*, Venezia 1635/Ancona 1647.
- Bonarelli, Prospero: *Il Medoro Incoronato. Tragedia di lieto fine del Co: Prospero Bonarelli della Rovere. Al Serenissimo Francesco d'Este Duca di Modena e Regio*, In Roma 1645.
- Bonarelli, Prospero: *Esilio d'Amore. Nella venuta in Ancona del Serenissimo Principe d'Urbino Sposo della Serenissima Principessa Claudia de Medici*, In Ancona 1623, στον τόμο: *Melodrami cioè opere da rappresentarsi in musica. Del Co: Prospero Bonarelli. Alla Serenissima D. Vittoria Gran Duchessa di Toscana*, In Ancona 1647.
- Bontempo, Leopardo: *Amor conjugale. Intramezzi per la Tragedia Musicale dell'Ippolito Redi-vivo*, In Venezia 1659.
- Borghini, Raffaello: *La donna costante. Comedia di Raffaello Borghini. Nuovamente Ristampata*, In Fiorenza, Appresso Giorgio Marescotti, 1582 (άλλες εκδόσεις: Venezia 1578, 1589, 1606).
- Borghini, Raffaello: *L'amante furioso. Comedia di Raffaello Borghini d'Intermedi à ciascun'Atto appropriati adornata. Al Molto Magnifico e virtuoso M. Piero di Gherardo Capponi suo Amico Singularissimo*, In Fiorenza, Appresso Giorgio Marescotti 1583/ Vinegia 1597.
- Bracciolini, Francesco, *Hero e Leandro, favola marittima del Bracciolino dell'Api*, In Roma 1630.
- Branchi, Silvestro: *Clorinda, tragicomedia boscareccia del Sig. Silvestro Branchi Bolognese Academico Ravvivato, il Costante. All'Illustriss. e Reverendiss. Signore, Il Signor Card. Barberino Legato di Bologna*, In Bologna 1613.
- Branchi, Silvestro: *Stratira. Tragedia di Silvestro Branchi da Bologna, detto il Costante, nell'Accademia de' Ravvivati. All'Ill.mo, e Rev.mo Sig. Luigi Cardinal Capponi Dignissimo Legato de latere di Bologna. Rappresentata dalli Accademici, con gl'Intermedij dell'istesso. Fatti in musica dal Sig. Ottavio Vernici Organista di S. Petronio*, In Bologna 1617.
- Branchi, Silvestro: *Alteo: opera regia marittima. Con gl'Intermedj di Ulisse, e di Circe*, In Bologna 1619.
- Branchi, Silvestro: *L'amorosa innocenza. Tragicomedia pastorale, con gl'Intermezzi della Coronazione di Apollo, per Dafne convertita in Lauro. Di Silvestro Branchi, Nell'Accademia de' Ravvivati il Costante con nuovo prologo, & intermezzi, recitata nell'arrivo dell'Ill.mo & Eccell.mo Signor Duca Horatio Ludovisi. All'Ill.mo Senato di Bologna*, In Bologna 1623.
- Branchi, Silvestro: *La Coronatione d'Apollo per Dafne conversa in Lauro, Intermezi in Musica, del Sig. Silvestro Branchi Academico Ravvivato, detto il Costante, Per la sua Opera intitolata l'Amorosa Innocenza, recitata nel Salone. A gl'illustrissimi signori [...] Dignissimi Antiani per il primo bimestre dell'Anno 1623*, In Bologna 1623.
- Bruno, Donato Porfido: *Il Giudizio di Paris. In Egloga Pastorale Tradotto da Donato Porfido Bruno di Venosa, Con la forza in ogni Terzetto de' versi di Petrarca, Ariosto, e Sanazaro, con alcuna sentenza di Dante, e d'altri. Diretto al Cavalier Fra Horatio Giustiniano, dell'Ordine Gierosolimitano. Diviso in Cinque Atti. Opera Curiosa, e ridiculosa*, In Napoli, Appresso Gio. Battista Sottile, 1602.

- Buonarroti Michelangelo, il Giovane: *Il Giudizio di Paride. Favola del S. Michelagnolo Buonarroti. Rappresentata nelle felicissime Nozze del Sereniss. Cosimo Medici Principe di Toscana e della Seren. Principessa Maria Maddalena Arciduchessa di Austria*, In Firenze, Nella Stamperia de Sermartelli, 1608.
- Buonarroti Michelagnolo il Giovane: *La Tancia. Commedia rusticale*, In Firenze, Cosimo Giunti, 1612· Firenze, Landini 1638.
- Buonarroti, Michelangelo, il Giovane: *Il Passatempo. Favola di Michelangelo Buonarroti, rappresentata il dì 11 di Febbraio 1614 la sera di Carnevale nel Palazzo de'Pitti. Per la quale s'introdusse un Balletto detto della Cortesia nel quale intervennero i Serenissimi Gran Duca di Toscana e Arciduchessa* [= Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari. (Con illustrazioni)*], Φλωρεντία 1905, σ. 281-339].
- Buonarroti Michelangelo, il Giovane, *Siringa. Favola di Michelagnolo Buonarroti* (1635) [= Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari. (Con illustrazioni)*], Φλωρεντία 1905, σ. 519-588].
- Bunarroti, Michelangelo, il Giovane: *Opere varie in versi ed in prosa, di Michelangelo Buonarroti il Giovane. Alcune delle quali non mai stampate*. Raccolte da Pietro Fanfani, Φλωρεντία: Felice Le Monnier, 1863.
- Buonfanti, Pietro: *Errori incogniti. Comedia di Messer Pietro Buonfanti da Bibbiena*. Firenze 1587.
- Buoni, Tomaso: *Intertenimento illustre del Senso e della Ragione in forma di dialogo con gli suoi intermediij apparenti del R.D. Tomaso Buoni Cittadino Lucchese. Rappresentata nell'Illustre, & molto Mag(nifi)ca Accademia di Murano*, In Venetia 1604.
- Buoni, Tomaso: *Gli affetti giovenili. Opera morale di Tomaso Buoni, Cittadino Lucchese, Academico Romano, nella quale si rappresenta il Dottorato, il Cavalierato, e la Religione; con sei intermedi apparenti: il Caos, la Natura, l'Arme, le Lettere, la Religione, l'Immortalità, recitata nell'illustre, e molto magnifica Accademia di Murano, & c.* In Venezia, Giovanni Battista Colosini, 1605.
- Busenello, Giovanni Francesco: *La Didone. Opera rappresentata in musica nel Teatro di San Casciano nell'anno 1641*, In Venetia 1656.
- Busenello, Giovanni Francesco: *La Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore. Opera musicale. Venezia, Teatro Novissimo della Cavallerizza, 1646*. Venezia, Andrea Giuliani, 1656.
- Busenello, Giovan Francesco: *Gli amori di Apollo e Dafne. Dramma rappresentato nel Teatro di San Cassiano di Venezia l'anno 1640*, In Venezia 1656.
- Buzzacarin(o), Antonio: *Altile. Tragedia di Antonio Buzzacarin V. Collaterale della Banca Generale in Padoa*, In Padoa, Per Gasparo Crivellari, 1626, με ιντερμέδια υπό τον τίτλο «La Gelosia di Giunone».
- Caetani, Filippo: *L'Ortensio. Comedia*, In Rimini, Giovanni Simbeni, 1609/Napoli 1644.

- Caló, Tomaso: *L'Isabella. Comedia del Dotor Pva Perez De Montalvan. Detta la Constante Muger. Tradotta dalla lingua spagnola nell'italiana da Tomaso Caló. Dedicata all'eminetissimo Signore il Signore Card. Francesco Maria Brancaccio*, In Roma 1638.
- Campeggi, Ridolfo: *Delle poesie Del Sig. Conte Ridolfo Campeggi. Parte Seconda, La quale contiene le Composizioni Dramatiche, cioè Andromeda Trag. L'Aurora ingannata. Proserpina rapita. Il Reno sacrificante. Le nozze di Teti, e di Peleo. Favolette per Musica*, In Venetia, Appresso Uberto Fabri, & Compagni, 1620.
- Campeggi, Ridolfo: *Filarmindo. Favola pastorale del Sig. Co. Ridolfo Campeggi. In questa quinta impressione arricchita con L'Aurora Ingannata, Favoletta per gl'Intermedij in Musica*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti, 1618· επανέκδοση: Βενετία 1628/Μπολόνια 1623.
- Caro, Annibale: *Gli straccioni. Commedia*, In Venezia 1582.
- Casini, Giammaria: *La Padovana. Comedia di Gio. Maria Casini Pittore, et Accademico Fiorentino, con gl'Intermedj dell'istesso*, In Firenze 1617.
- Castelletti, Cristoforo: *Amarille. Pastorale di Cristoforo Castelletti. Nuovamente dall'istesso autore, accresciuta, emendata, e quasi formata di nuovo*, In Venezia 1582/1600/1606/1612/1616/1617 [τα ιντερμέδια δεν περιλαμβάνονται σε όλες τις εκδόσεις].
- Castelletti, Cristoforo: *Le stravaganze d'amore. Comedia di Christoforo Castelletti. Nuovamente stampata, e posta in luce*, In Vinegia 1587/1597/1613.
- Castoreo, Giacomo: *Eurimene. Favola dramattica reggia... Con intermedij apparenti in musica dello stesso*, In Venezia 1652.
- Castoreo, Giacomo: *Arsinoe. Dramma recitato nel Teatro de' Saloni di Venezia l'anno 1655 con intermedij dello stesso*, In Venetia 1655.
- Castoreo, Giacomo: *Fortune d'Oronte. Dramma recitato in Venezia nel Teatro alli Saloni l'anno 1656*, In Venezia, per Andrea Giuliani, 1656.
- Ceccherelli, Alessandro: *Descrizione di tutte le Feste, e Mascherate fatte in Firenze per il Carnevale di questo anno 1567. Et insieme l'ordine del Battesimo della Primogenita dell'Illust. et Eccell. S. Principe di Firenze e Siena. Con gl'Intermedi della Commedia [I fabii] et dell'Apparato fatto per detto Battesimo*, In Firenze 1567.
- Cecchi, Giovanni Maria: *Il servigiale. Comedia di Gio. Maria Cecchi Fiorentino. Recitata in Firenze il Carnovale de l'anno 1555 nella Compagnia di San Bastiano de' Fanciulli, nuovamente stampata con gli intermedii*, In Fiorenza, Eredi di Bernardo Giunti, 1561.
- Cecchi, Giovanni Maria: *Il donzello. Comedia di M. Gianmaria Cecchi Fiorentino*, In Venetia 1585.
- Cecchi, Giovanni Maria: *Lo spirito. Comedia di M. Gianmaria Cecchi Fiorentino*, In Venetia, Bernardo Giunti, 1585.
- Cecchi, Giovanni Maria: *L'esaltazione della croce con i suoi intermedi, ridotta in atto rappresentativo da Giovanmaria Cecchi Cittadin Fiorentino. Recitata in Firenze da' giovani della Compagnia di S. Giovanni Vangelista, con l'occasione delle nozze de' Serenissimi Gran Duchi di Toscana*, Firenze 1592 (επανέκδοση, Serravalle di Vinetia 1605, χωρίς τα ιντερμέδια).
- Cecchi, Giovanni Maria: *Descrizione dell'Apparato, e de gl'Intermedi fatti per la storia dell'Esaltazione della croce. Rappresentata in Firenze da' giovani della Compagnia di San*

- Giovanni Vangelista, con l'occasione delle Nozze delle Altezze Serenissime di Toscana, l'anno 1589*, In Firenze 1592.
- Cecchi, Giovanni Maria: *Commedie inedite di Giovan Maria Cecchi, Fiorentino, pubblicate per cura di Giovanni Tortoli con note.- Le Pellegrine. L'Ammalata. Il Medico, ovvero il Diamante. La Maiana*, In Firenze 1855.
- Cecchi, Giovanni Maria: *Drammi Spirituali inediti di Giovanmaria Cecchi, Notaio Fiorentino del secolo XVI, con prefazione e note di Raffaello Rocchi*, vol. II, Firenze 1902.
- Cenati, Bernardino: *La Silvia errante. Arcicomedia capriciosa morale*, In Venetia, Sebastiano Combi, 1608.
- Chiabrera, Gabriello: *Vegghia delle Gratie fatta ne Pitti. Il Carnovale dell'Anno 1615*, In Firenze, Per Gio. Antonio Caneo, χ.χ. Roma 1718/Venezia 1731.
- Ciccolini, Alessandro: *Dono del pomo d'oro di Alessandro Ciccolini nobile maceratese. Fatto rappresentare dal medesimo signore della caccia*, In Macerata, appresso Giuliano Carboni, 1643.
- Cicognini, Giacinto Andrea: *Giasone. Drama Musicale del D. Hiacinto Andrea Cicognini, Academico Instancabile. Da rappresentarsi in Venetia nel Theatro di San Cassano. Nell'anno 1649. All'Ill.mo e Rev.mo Signor Abate Vittorio Grimani Calergi*, In Venetia 1649.
- Cicognini, Jacopo: *Amor pudico festino e Balli danzati in Roma nelle nozze de gl'Illustr.mi et eccell.mi Sig.ri D. Michele Peretti Principe di Venafro, Signora Principessa D. Anna Maria Cesis nel Palazzo de la Cancellaria l'anno 1614. Del Sig. Iacomo Cicognini ne l'Accademia de gli Humoristi di Roma detto il Confidente*, In Viterbo, Presso Girolamo Discepolo, 1614.
- Cini, Francesco: *L'Argonautica del S. Francesco Cini rappresentata in Arno per le nozze del sereniss. D. Cosimo de Medici, Principe di Toscana e dalla serenissima arciduchessa Maria Maddalena d'Austria*, In Firenze, Appresso i Giunti, 1608.
- Cini, Giovambattista: *La vedova. Commedia di M. Giovambattista Cini. Rappresentata à honore del Serenissimo Arciduca Carlo D'Austria nella venuta sua in Fiorenza l'anno 1569*, Firenze, Appresso i Giunti, 1569. Σώζονται δύο περιγραφές της παράστασης: 1) *Raccolto delle feste fatte in Fiorenza dalli Ill.mi et Ecc.mi nostri Signori e Padroni, il Sig. Duca, et il Signor Principe di Fiorenza, et di Siena. Nella venuta del Serenissimo Arciduca Carlo d'Austria per honorare la presenza di sua Altezza*, In Fiorenza, Appresso i Giunti, 1569· και 2) *Descrittione dell'Intermedij fatti nel felicissimo Palazo del Gran Duca Cosimo, et del suo Illustrissimo Figliuolo Principe di Firenze et di Siena per honorar la Illustriss. Presenza della Sereniss. Altezza dello Eccellentissimo Arciduca d'Austria. Il primo giorno di Maggio, l'anno 1569*, In Fiorenza, Appresso Bartholomeo Sermartelli, [1569].
- Cinque, Lodovico: *Rappresentatione dell'istoria del patiente Giobbe Santo, cavata dalla Scrittura Sacra per il Dottore Lodovico Cinque Napolitano, con due Intermedij della Ricchezza, e Povertà, ne i quali si decide chi di loro sia più nobile. Aggiuntovi ancora alcune Lodi Spirituali sopra diverse Arie dilettevoli dell'istesso Autore. Opera curiosa, e utile per chi desidera vivere da Christiano*, In Napoli 1622.
- Collezione degli Erotici Greci tradotti in volgare. Volume unico*, Firenze: David Passigli e Socj, 1833.

- Colonne, Guido delle: Guido delle Colonne, *Historia Destructionis Troiae*, translated with an Introduction and notes by Mary Elizabeth Meek, Μπλούμινγκτον-Λονδίνo: Indiana University Press, 1974.
- Contarini, Francesco: *La finta fiammetta: favola pastorale. Dedicata all'Illustriss. et Reverendiss. Sig. Cardinale Scipione Borghesi. Con gl'intermedi aggiunti in questa seconda impressione*, In Venetia 1611.
- Contarini, Francesco: *Intermedi rappresentati nella Finta Fiammetta in Padoa. Di Francesco Contarini. Dedicati all'Illustrissimo, et Eccellentiss. Sig. Giovanni Mocenico Ambasc. Veneto a N.S. Papa Paolo V*, In Venetia 1611.
- Cremonini [Cremonino], Cesare: *La Riforma del Regno d'Amore. Intermedio rappresentato con la Favola [Le pompe funebri]*, In Ferrara per il Baldini 1591.
- Cremonini [Cremonino], Cesare: *Le pompe funebri, ovvero Aminta, e Clori. Favola silvestre di Cesare Cremonino. Al Sereniss. Principe Il Sig. Duca di Ferrara...*, In Ferrara, Vittorio Baldini, 1590/1591/1599/Vicenza 1610.
- Cremonini [Cremonino], Cesare: *Il ritorno di Damone, ovvero La sampogna di Mirtillo. Favola Silvestre. Di Cesare Cremonino. All'Illustrissima, et Eccellentissima Sig. Donna Leonora Da Este Principessa di Venosa*, In Venetia, appresso Gio. Battista Cioti, 1622. [Στην έκδοση αυτή επισυνάπτεται η σύνθεση *La vendetta d'amore: intermedio seguente a l'altro de le Pompe Funebri* (πρόκειται ωστόσο για σύνθεση διαφορετική από τα ιντερμέδια που εκδόθηκαν με το *Pompe funebri*)].
- Crivelli, Quintiliano: *Ermilla. Favola boscareccia di Quintiliano Crivelli. All'Illustre S. Conte Pompeo Trissino, meritissimo Prencipe dell'Accademia Olimpica di Vicenza*, In Vicenza 1589/1587/Padova 1613.
- Da Correggio, Niccolò, *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Μπάρι: Laterza, 1969.
- D'Ambra, Francesco: *Il furto. Commedia*, In Firenze 1560/Venezia 1561/Firenze 1564/Venezia 1567, 1584, 1596 [τα ιντερμέδια δεν περιέχονται στις εκδόσεις του κυρίως κειμένου].
- D'Ambra, Francesco: *La cofanaria. Commedia di Francesco d'Ambra, con gl'intermedij di Giovambatista Cini. Recitata nelle nozze dell'Illustrissimo S. Principe Don Francesco de Medici (Gran Duca di Toscana) et della Serenissima Regina Giovanna d'Austria*, In Firenze, presso i Giunti, 1563/Filippo Giunti, 1565/1566 [η έκδοση δεν περιέχει τα ιντερμέδια, παρότι αναφέρονται στον τίτλο]/Filippo Giunti, 1593. Στην έκδοση του 1593, που περιλαμβάνει τα κείμενα των ιντερμεδίων, ακολουθεί η *Descrizione de gl'Intermedii rappresentati con la commedia. Nelle nozze dell'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Principe di Firenze, e di Siena*, In Firenze 1593.
- De' Sommi, Leone, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, επιμ. Ferruccio Marotti, Μιλάνο: Il Polifilo, 1968.
- Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de Serenissimi Sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria Principessa d'Urbino*, In Fiorenza, per Zanobi Pignoni, 1637.

- Διακρούσης, Άνθιμος: Άνθιμος (Ακάκιος) Διακρούσης, *Ο Κρητικός Πόλεμος*, Κριτική έκδοση. Εισαγωγή, σχόλια γλωσσάριο και ευρετήριο: Στέφανος Κακλαμάνης, Αθήνα: MIET, 2008.
- Dialoghi ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. et Eccell. Principe GUGLIELMO VI. Conte Palatino del Reno e Duca di Baviera; e dell' Illustriss. et Eccell. Madama Renata di Loreno. Tradotti nella lingua castigliana da M. Giovanni Miranda; e hora insieme posti in luce, nell' uno e nell' altro Idioma, a beneficio comune. Con le figure dell' imprese che furono portate nelle Giostre e due Discorsi nell' ultimo co' quali si può imparare a leggere, intendere e pronunciare la lingua Spagnuola. Opera molto utile e necessaria a chiunque desidera essere ottimo possessore della pronuncia Castigliana*, In Venetia, Appresso Bolognino Zaltieri, 1569. Άλλη έκδοση: *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose piu notabile fatta nelle sontuose Nozze dell' Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo. Primo genito del generosissimo Alberto Quinto, conte Palatino del Reno e Dica della Baviera alta e Bassa nell' anno 1568 a 22 di Febraro. Compartiti in tre libri con uno Dialogo della antichita del felice ceppo di Baviera. Alla Serenissima Regina Christierna Danismarchi. Di Massimo Troiano da Napoli. Musico dell' Ill.mo et Ecc.mo Signor Duca di Baviera*, Monaco, appresso Adamo Montano, 1568.
- D.C.R.C.: *Proserpina rapita. Intermedij in musica per la Pastorale da recitarsi in Casa degl' Illustrissimi Signori Co. Costante, et Alessandro Bentivogli*, In Bologna 1613.
- Dictys cretensis De Historia belli troiani. Dares Phrygius Historia de Excidio Troiae*, Franciscus Faragodus magnifico viro Bernardo Rictio messanensi. Per Christophorum Mandellum de Pensis, Venetiis 1499.
- Διήγησις του Αλεξάνδρου. *The Tale of Alexander – the rhymed version*. Critical edition with an Introduction and Commentary by David Holton, β' έκδοση, διορθωμένη, Αθήνα: MIET [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 1], 2002.
- Δίκτης ο Κρητικός, *Εφημερίδα του Τρωικού πολέμου (Όπως τη μετέφρασε ο Λεύκιος Σεπτίμιος από τα ελληνικά στα λατινικά. Δάρης ο Φρύγας, Ιστορία για την άλωση της Τροίας*, Εισαγωγή και μετάφραση από τα λατινικά: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 1996.
- Dionisio, Alessandro: *Amorosi sospiri. Egloga pastorale del C. Alessandro Dionisio Palermitano*, In Palermo 1599.
- Dolce, Lodovico: *Il capitano. Commedia* (α' έκδ. Βενετία 1545).
- Dolce, Lodovico: *Amorosi ragionamenti. Dialogo, nel quale si racconta un compassionevole amore di due amanti. Tradotto per Lodovico Dolce, da i fragmenti d'uno antico scrittor Greco*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1546.
- Dolce, Lodovico: *La Medea. Tragedia di M. Lodovico Dolce*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1558.
- Dolce, Lodovico: *Ifigenia. Tragedia di M. Lodovico Dolce. Di nuovo corretta e ristampata*, In Vinegia, appresso Gabel Giolito De' Ferrari, 1560.
- Dolce, Lodovico: *Marianna. Tragedia*, Venezia 1565.

- Dolce, Lodovico: *Le Troiane. Tragedia di M. Lodovico Dolce. Recitata in Vinegia l'anno MDLXVI*, In Vinegia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1567/Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1567 (ανατύπωση)/Venetia, Paolo Ugolino, 1593 (edizione riveduta e corretta).
- Dolce, Lodovico: *Le Transformationi di M. Lodovico Dolce, tradotte da Ovidio. Con gli Argomenti, & Allegorie al principio, & al fine di ciascun Canto. Et con la giunta della vita d'Ovidio. Di nuovo rivedute, corrette, et di molte figure adornate a suoi luoghi*, In Venetia, Appresso Domenico Farri, 1570.
- Dolce, Lodovico: *L'Achille, e l'Enea. Poema in ottava rima di LV Canti*, In Venezia pel Giolito 1572.
- Doni, Anton Francesco: *I marmi del Doni, Academico Peregrino. Al Mag.co et Eccellente S. Antonio da Feltro Dedicati*, In Vinegia: Per Francesco Marcolini, 1552.
- Epicuro, Marcantonio: Marc Antonio Epicuro, *Cecaria. Tragicomedia. Aggiuntoui un bellissimo lamento del Geloso con la Luminaria*, In Vinegia 1535, 1541, 1543/Venetia 1594.
- Eredia, Luigi d', *Intermedi della Trappolaria*, In Palermo 1603.
- Ερμονιακός, Κωνσταντίνος: *La Guerre de Troie, poème du XIV^e siècle en vers octosyllabes par Constantin Hermoniacos, publié d'après les manuscrits de Leyde et de Paris par Émil Legrand, Bibliothèque Grecque Vulgaire*, τ. V, Παρίσι 1890.
- Eumelio. *Dramma Pastorale. Con Gl'Intermedii Apparenti. Recitato cantando in Amelia nelle Nozze Del Signor Fabritio Farratini, Signor di Piedeluco, Con la Signora Lucretia Corradi*, In Ronciglione, Appresso Domenico Dominici, 1614. (Προγενέστερη έκδοση: *Eumelio. Dramma Pastorale. Recitato in Roma nel Seminario Romano nei giorni del Carnovale, Con le Musiche dell'Armonico Intronato, L'Anno 1606. Novamente posto in luce*. In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino, 1606.)
- Faustini, Giovanni: *L'Euripo. Drama per musica di Giovanni Faustini. Favola Settima*, In Venetia, Presso Francesco Miloco, 1649.
- Fedini, Giovanni: *Le due Persilie. Comedia di Giovanni Fedini Pittore Fiorentino. Fatta recitare da gli Illustri Signori, Il Signore Girolamo, e 'l Signor Giulio Rossi, de' Conti di San Secondo. Alla presenza delle Gran Principesse di Toscana. Il dì 16 di Febbraio 1582*, In Firenze 1583.
- Ferrari, Benedetto: *L'Andromeda del Signor Benedetto Ferrari. Rappresentata in Musica in Venetia l'anno 1637. Dedicata all'Illustrissimo Sig. Marco Antonio Pisani*, In Venetia, Presso Antonio Bariletti, 1637.
- Ferrari, Benedetto: *La maga fulminata. Favola del S.r Benedetto Ferrari. Rappresentata in musica in Venetia l'anno 1638*, In Venetia, presso Antonio Bariletti, 1638.
- Ferrari, Benedetto: *L'Armida del Sig.r Benedetto Ferrari. Rappresentata in Musica in Venetia l'anno 1639. Al Serenissimo Francesco Erizzo Doge di Venetia Dedicata*, In Venetia, appresso Antonio Bartletti, 1639.
- Ferrari, Benedetto: *La ninfa avara. Favola boschereccia, del Signor Benedetto Ferrari da la Tiorba. Rappresentata in musica in Venetia nell'anno 1641. Posta in Musica dall'Istesso autore. Coll'aggiunta di Proserpina Rapita, Intermedio per musica*, In Venezia, eredi di Giovanni Salis, 1662 [= 1642].

- Ferrari, Benedetto: *Poesie drammatiche. L'Andromeda, La maga fulminata, L'Armida, Il pastor regio, La ninfa avara, Il prencipe giardiniero, Proserpina rapita (intermedio). Drammi musicali*, Milano 1644.
- Ferrari, Severino (επιμ.), *Biblioteca di letteratura popolare italiana*, vol. 1, Φλωρεντία 1882.
- Ferrari, Tobia de: *De' successi di Erminia. Intermedj cinque. Cavati dalla Gerusalemme del Tasso. Da Tobia De Ferrari Genovese. Al Molto Illustre Sig. Il Sig. Paol' Vincenzo Giustiniano*, In Venetia, Apreso Antonio Pinelli, 1615.
- Ferrari, Tobia de: *Sofronia. Dalla Gerusalemme Liberata del Sig. Torquato Tasso cavata. In Tre Intermedij. Da Tobia De Ferrari Genovese. Al Molto Illustre Signor, Il Sig. Agostino Giustiniano, Fù dell'Illustriss. Sig. Stefano. Con Licenza, et Privilegio*, In Venetia, Apreso Antonio Pinelli, 1615.
- Ferroni (ή Faroni), Massimo: *I sospetti. Commedia del Sig. Massimo Ferroni, Gentilhuomo, et Academico Mantovano*, In Venezia 1581/Giovanni Battista Ciotti, 1603.
- Finella, Filippo: *Gratie concesse da Giove a' i cupi abissi. Intermedii. Intermedii stravaganti della gratia concessa da Giove alli Dei, che erano stati condenati per cento anni all'Inferno per loro misfatti*, In Napoli 1625.
- Finella, Filippo: *La vendetta di Giove contra i Giganti. Intermedj*, In Napoli 1625.
- Florio, Gismondo: *Epiro consolato. Favola pastorale, con gl'intermedij apparenti. Dedicata al Serenissimo Prencipe D. Alfonso D'Este*, In Modona 1604.
- Fuligni, Valerio: *Bragadino. Tragedia. Al Sereniss. Duca d'Urbino*, In Pesaro 1589.
- Gabrieli, Angelo: *Ciro Monarca di Persia* (α' έκδ., χωρίς ιντερμέδια, Βενετία 1628).
- Galladei, Maffeo: *Medea. Tragedia di M. Maffeo Galladei*, In Venetia, appresso Giovan. Griffio, 1558.
- Gallini, Agostini: *Le false querele d'Amore. Commedia cogl'Intermedj del medesimo autore*, Siena 1612.
- Gamberini, Lodovico: *L'Erminia del Tasso intermedii per musica recitativa*, In Livorno 1654.
- Gasbarrino, Francesco: *L'Atriana incognita amante. Comedia di Francesco Gasbarrino d'Atri*, In Chieti, Per Ottavio Terzani & Bortolo Pavese compagni, 1627.
- Gaucci, Angelo: *Avventurosi inganni. Favola boscareccia*, In Macerata 1648.
- Gelli, Giovanbatista: *Lo errore. Comedia del Gello, recitata alla Cena che fece Ruberto di Filippo Pandolfini alla Compagnia de Fantastichi l'anno 1555*, In Fiorenza 1556/Firenze [1603] (η χρονολογία αναφέρεται στην αφιέρωση).
- Gessani, Giovanni Antonio: *La Sofronia. Tragicomedia di Gio. Antonio Gessani, Dottore di Leggi. Dedicata All'Illustrissimo Signore il Signor D. Francesco Antonio David Duca della Castelluccia* In Napoli, per Lazaro Scoriggio, 1616 και In Torino, per Agostino Disserolio, 1616.
- Giambullari, Pier Francesco: *Apparato et Feste nelle Noze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze, e della Duchessa sua Consorte, con le sue Stanze, Madriali, Comedia, et Intermedii, in quella recitati*, 1539.
- Giraldi, G. B.: G. B. Giraldi Cinzio, *Scritti critici*, επιμ. Camillo Guerrieri Crocetti, Μιλάνο: Marzorati, 1973.

- Gli ovi in puntiglio. Intermezzi per musica rappresentati in Venezia nel Teatro di San Samuele*, In Venezia, χ.χ.
- Gramigni (Gramigna), Vincenzo: *Amano. Tragedia di Vincenzo Gramigni. Con gl'intermedij del medesimo da rappresentarsi in ciascun'atto. All'Illustriss. e Reverendissimo Signore Il Signor Cardinale Scipione Borghese*, In Napoli, Lazzaro Scoriggia, 1614.
- Gratarolo, Bongianini: *Polissena. Tragedia di M. Bongianini Gratarolo*, In Vinegia, Presso Altobello Salicato, 1589.
- Grazzini, Antonfrancesco: *La gelosia. Comedia d'Antonfrancesco Grazzini Fiorentino, Detto il Lasca. Recitata in Firenze pubblicamente il Carnovale dell'anno 1550*, In Firenze 1550/1551/1568.
- Grazzini, Antonfrancesco, detto il Lasca: *La strega. Commedia*, In Firenze 1565.
- Grazzini, Antonfrancesco: *La Spiritata. Comedia*, In Firenze, Giunti, 1561 και *Descrizione degl'Intermedii rappresentati colla comedia nelle nozze dell'Illustrissimo, et Eccellentissimo Signor Principe di Firenze, e di Siena*, In Firenze 1566.
- Grazzini (Il Lasca), Antonfrancesco, *Teatro*, επιμ. Giovanni Grazzini, Bari: Laterza, 1953.
- Grazzini, Anton Francesco: *L'Arzigogolo*, Tratto dalla Letteratura Italiana Zanichelli, επιμ. Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Zanichelli editore, 2003.
- Groto, Luigi: *Il pentimento amoroso. Nuova favola pastorale di Luigi Groto, Cieco di Hadria. Recitata l'anno 1575 sotto 'l felice Reggimento del Clarissimo M. Michiel Marino, In Hadria*, In Venetia 1575, 1583, 1592, 1605, 1606, 1612/Firenze 1575.
- Groto, Luigi: *La Calisto. Nova favola pastorale*, In Venetia 1583/1586/1612.
- Guarini, Giovanni Battista: *L'Idropica*, In Venetia 1613/1614. Προγενέστερες εκδόσεις: Firenze 1605, Mantova 1608.
- Guarini, Giovanni Battista: *Battista Guarini, Il Pastor fido*, επιμ. Luigi Fassò, Τορίνο: Einaudi, 1976 [1956].
- Guidotti, Giacomo: *Atlante. Favola tragicomica, allegorica. Con gli intermedi apparenti del Signor Giacomo Guidotti, Gentiluomo Lucchese*, In Guastalla 1626.
- Ηλιοδώρον, Αιθιοπικά ή Τα περί Θεαγένην και Χαρίκλειαν, μτφρ.-επεξεργασία σημειώσεων Αλόη Σιδέρη, εισαγωγή Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Άγρα, 1997.
- Herrico, Scipione: *La Deidamia. Damma Musicale di Scipione Herrico. Da rappresentarsi nel Teatro Novo in quest'anno 1647. In questa terza impressione ricoreta, ed accresciuta di nove Canzonette dall'autore. All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore Alvise Da Mosto Procuratore di S. Marco. Venezia, Teatro Novissimo, 1674*, In Venetia, Matteo Leni, 1647.
- Historia di Giasone e Medea*, Firenze χ.χ.
- Η Θυσία του Αβραάμ, Κριτική έκδοση, επιμ. Wim F. Bakker – Arnold F. van Gemert, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996.
- Il Bragatto. Commedia*, In Vinegia 1585/1597/1607/appresso Gabriele Bisaccio, con giunta degl'Itermedj Apparenti. 1614.
- Il Cannochiale per la Finta Pazza* [του Giulio Strozzi]. *Damma dello Strozzi. Dilineato da M.B.C. di G.*, In Venetia, per Gio: Battista Surian, 1641.

- Il teatro classico italiano nel '500* [Atti del Convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500, Roma 9-12 febbraio 1969], Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei, 1971 [Σειρά: Problemi attuali di Scienza e di cultura, Quaderni n. 138].
- Ingegneri, Angelo: *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (α' έκδ. Φερράρα 1598), επιμ. Maria Luisa Doglio, Μόντενα: Edizioni Panini, 1989.
- Ingegneri, Pietro: *Il respiro. Tragedia dilettevole in sette atti partita per Intramezo. Di Pietro Ingegneri. Data in luce per me Girolamo Maganza*, In Vicenza, Lorenzo Lori e Giacomo Cescato, 1609.
- Intermedii de' Balli fatti per le nozze Del Signor Giangiorgio Cesarini Duca di Cività Nuova, e Gonfalonier perpetuo del Popolo Romano, E della Signora Donna Cornelia Caetana*, In Macerata, Appresso Pietro Salvioni, 1616.
- Jacobilli, Michelangelo: *Martire Feliciano vescovo di Foligno*, In Foligno 1642.
- Κριτόβουλος Ἰμβριος: *Critobuli Imbriotae Historiae*, έκδ. D. R. Reinsch [Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 22], Βερολίνο-Νέα Υόρκη 1983.
- La Caduta di Costantinopoli. L'eco nel mondo*, testi a cura di Agostino Pertusi, Parte seconda: Gli echi in Occidente e in Oriente, Μιλάνο: Mondadori, ²1990.
- La divotissima representatione della Serafica Vergine, e Sposa di Cristo Santa Chiara d'Assisi. Raccolta dal R. P. Baccelliere Fra Lodovico Nuti d'Assisi Min. Con: di San Francesco*, In Siena, Alla Loggia del Papa, 1615.
- La historia di Giasone e Medea. Nella qual si narra come Giasone ammaestrato da Medea acquistò il velo d'oro. Et con molte altre bellissime historie*. Nuovamente stampate, & poste in luce, [Φλωρεντία μετά το 1557].
- La historia di Perseo come amazzo Medusa. E trovando Andromeda Legata a un sasso, che haveva a essere divorata da un mostro Marino la libero et presela per moglie Fiorenza*, Chiti, 1574.
- La Historia di Piramo e Tisbe*, χ.τ.χ.
- Lancia, Andrea: *Eneide volgarizzata*, στο *Compilazione della Eneide di Virgilio fatta volgare per Ser Andrea Lancia notaro fiorentino*, επιμ. Pietro Fanfani, Firenze, Stamperia sulle Logge del Grano, 1851 και στο περιοδικό *L'Etruria*, 1 (1851) 162-185, 221-252, 296-318, 497-508, 625-632, 745-760.
- Landi, Antonio: *Il Commodo. Comedia recitata nelle Nozze del Sig. Duca di Fiorenza, e della Duchessa sua Consorte l'anno 1539 cogl'Intermedij di Giambatista Strozzi di Lorenzo*, In Firenze 1566.
- La rappresentazione dell'innocente Stella. Di nuovo partita in due Giornate, con i suoi Intermedij, e da molte imperfezioni ricorretta* In Siena, Alla Loggia del Papa, 1606.
- Leonelli, Malatesta: *Amorosi avvenimenti di Venere con Adone. Intramezzi rappresentati in Musica nella venuta del Principe di Urbino in Fossombrone*, In Bologna 1644.
- Leoni, Ambrogio: *La Taide convertita, rappresentazione spirituale, di Ambrogio Leoni Crocifero*, In Venetia 1598-1599/1600/1605/1621.
- Le ultime feste et apparati superbissimi fatti in Fiorenza doppo le nozze del Serenissimo Granduca di Toscana. Con una Battaglia Navalle*, In Bologna, Per Alessandro Benacci, 1589.

- Liberati, Giovanni Antonio: *Tragedia di Santo Eustachio in verso heroico. Composta da Gio. Antonio Liberati da Vallerano, in Caprarola. Congl'Intermedij dell'istesso Autore. All'Ill(ustrissi)mo e Rev(erendissi)mo Sig. Cardinal Farnese*, In Viterbo 1606.
- Licco, Gasparo: *La trionfatrice Christina. Dell'Illustre & Molto Rever. Sig. Gasparo Licco Canonico Palermitano*, In Verona, Pietro Diserolo, 1597/Seraualle di Vinetia, Marco Claseri, 1605 [οι αφιερώσεις και το σημείωμα του συγγραφέα προς τους αναγνώστες στην έκδοση του 1597, δεν περιλαμβάνονται στην έκδοση του 1605].
- Lomellini, Stefano M.: *Teodoberto. Tragedia*, In Roma, Francesco Corbelletti, 1634.
- Λουκάκης, Νικόλαος: Νικολάου Λουκάκη, *Ομήρου Ιλιάς (Βενετία 1526)*, Εισαγωγή Francis R. Walton, Αθήνα: Γεννάδειος Βιβλιοθήκη-Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών, 1979 (facsimile edition).
- Magnoni, Francesco: *Discorsi de' pastori intorno al nascimento di Christo* (σε πέντε πράξεις και ιντερμέδια), In Viterbo 1621.
- Mannarino, Antonio Cataldo: *La Susanna. Tragedia sacra, con quattro Intermedij dell'Historia, di Susanna Hebraea*, In Venetia 1610.
- Mannarino, Antonio Cataldo: *L'Erminia, favola boschereccia di Cataldo Antonio Mannarino*, In Venetia, Presso Bernardo Giunti, et Gio. Battista Ciotti, 1610 [δεν βασίζεται στην *Gerusalemme liberata*].
- Mannarino, Antonio Cataldo: *Quattro Intermedii sacri. Attorno la Storia di SUSANNA del Testamento vecchio; da traporsi alla Tragedia precedente di Susanna del Testamento novo. Per emulatione delle due costanti Susanne. Di Cataldo Antonio Mannarino*, In Venetia 1611.
- Μανούσακας, Μ. Ι., «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», *Κρητικά Χρονικά*, 1 (1947) 525-580.
- Μανούσακας, Μ. Ι., «Τα τρία τελευταία ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», *Πεπραγμένα του Στ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, σ. 317-342.
- Manzone, Girolamo: *Il Goffredo del Tasso ridotto in Opera Drammatica per il dottor Girolamo Manzone*, In Napoli, per Ottavio Beltramo, 1630.
- Mare(i)scotti, Bernardino: *Atamante. Tragedia di lieto fine*, In Bologna, Nicoló Tebaldini, 1635.
- Marino, Giambattista: Giambattista Marino, *Adone*, επιμ. Marzio Pieri, vol. I (Canti I-XI), Μπάρι: Laterza, 1975 και vol. II (Canti XII-XX), Laterza, 1977.
- Marretti, Fabio: *Le Metamorphosi d'Ovidio in ottava rima col testo latino appresso, nuovamente tradotte da M. Fabio Marretti Gentilhuomo Senese, senza punto allontanarsi dal detto poeta. Allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Donn'Alfonso da Este, Duca V. di Ferrara, e di Modena, e di Reggio [...]*, Venetiis, apud Bologninum Zalterium, et Guerreos fraters, unanimes socios, 1570.
- Martini, Sebastiano: *Alcina. Favola maritima regia*, In Ferrara, [Vittorio Baldini], 1609.
- Marzi, Girolamo: *La rappresentatione di Santa Uliva di Girolamo Martii di nuovo corretta e ristampata*, In Roma 1640 [προηγούμενες εκδόσεις: Firenze 1568/Viterbo 1605, 1626/Orvieto 1612].

- Mascherata di Selvaggi. Ballo danzato nel Palazzo den Signor Lorenzo Strozzi. Presenti li serenissimi Principi di Toscana*, In Firenze, Appresso gli Heredi del Mariscotti, 1613 [= A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, τ. 2, 1904, σ. 315-318].
- Mattei, Geronimo: *Intermedj di Santa Catarina Vergine e Martire, con un Prologo da rappresentarsi nel Ciro Monarcha di Persia. Del Sig. D. Geronimo Mattei Sacerdote Aprutino, Dedicati all'Eminentissimo e Reverendissimo Sig. Cardinale Giulio Gabrieli Vescovo d'Ascoli*, In Fermo 1644.
- Mazza, Lotto, del: *I Fabii. Comedia di Lotto del Mazza Calzaivolo Fiorentino. Recitata in Firenze l'Anno 1567, nel Palazzo Ducale doppo 'l Battesimo della Illustrissima S. Leonora Primogenita del Illustriss. S. Principe di Firenze e di Siena, et della Serenissima Principessa la Regina Giovanna d'Austria sua degnissima Consorte*, In Fiorenza 1567.
- Mengarello, Filippo: *La Parinda. Favola pastorale di Filippo Mengarello all'Illustrissimo e Rever. Signore Cardinale Ottavio Bandino con gl'Intermedj dell'Illustrissimo e Reverendissimo Sig. Sig. Rinaldo Scarlicchio, Vescovo, e Co. di Trieste, e Consigliere di S.M.C.*, In Venezia 1618/επανεκδοση Βενετία 1622.
- Miedelchini, Francesco: *Rinaldo prigioniero. Favola boschereccia del Sig. Francesco Miedelchini Academico Eterocrito, dedicata all'Illustr.mo Sig.re Pietro Bisensi*, In Orvieto, Per Rinaldo Ruvli, 1629.
- Miedelchini, Francesco: *Elimanto Prencipe di Cipro. Tragicomedia del Signor Marchese Cinthio Aldimachio da Friama Accademico Eterocrito. Tradotta nella nostra Lingua da Arcadio Berlinzi, da Città di Castello*, In Bracciano, per Andrea Fei, 1638.
- Minato, Nicolò: *L'Orimonte. Drama per musica del Co: Nicolo Minato. All'Illustriss. et Eccellentiss. Sig. Girolamo Contarini. Fu del Eccellentiss. Sig. Bertuzi*. Venetia 1650.
- Morone, Fra Bonaventura (Cataldo): *La Giustina, tragedia spirituale composta dal R.P.F. Bonaventura Morone da Taranto, de' Minori Osservanti Riformato*, In Bergamo 1612/Venetia 1617/Venezia 1634.
- Morone, Fra Bonaventura: *Il mortorio di Christo, tragedia spirituale... Nuovamente in questa Impression postivi gli Intermedij à suoi luoghi, et accresciuto, e corretto dall'istesso*, In Venezia 1620/ 1625/1639.
- Μπουνιαλής, Μαρίνος Τζάνες: *Μαρίνον Τζάνε Μπουνιαλή του Πεθυμναίου, Ο Κρητικός Πόλεμος (1645-1669)*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου – Μάρθα Αποσκήτη, Αθήνα: Στιγμή, 1995.
- Obizzi, Pio Enea: *L'Ermiona, Del Signor Marchese Pio Enea Obizzi per Introduzione d'un Torneo a piedi et à cavallo E d'un Balletto rappresentato in Musica nella città di Padova l'anno 1636. Dedicata al Serenissimo Prencipe di Venezia Francesco Erizzo descritta dal S. Nicolò Enea Bartolini Gentilhuomo e Academico Senese*, In Padova, Per Paolo Frambotto, 1638.
- Ομήρου Ιλιάς, μτφρ.-επιλεγόμενα Δ. Ν. Μαρωνίτης, 2 τόμοι, Αθήνα: Άγρα, 2009.
- Ongaro, Antonio: *L'Alceo. Favola pescatoria d'Antonio Ongaro, Fatta recitare in Ferrara dall'Ill. mo S. Enzo Bentivogli mentre la seconda volta era Principe dell'Accademia degl'Intrepidi, Con gl'Intramezzi del Sig. Cavalier Batista Guarini. Descritti, e dichiarati dall'Arsiccio Academico Ricreduto. Aggiuntici appresso alcuni Discorsi del medesimo Arsiccio sopra ciascheduno*

- Intramezzo. Dedicati all'Ill.mo & Rev.mo Sig. Cardinal Serra*, In Ferrara, Per Vitt.[orio] Bald.[ini] Stamp. Cam., 1614.
- Panciatichi, Vincenzo: *L'amicizia costante, tragicomedia pastorale del Cav. Vincenzo Panciatichi, nella Accademia delli Spensierati il Sicuro. Rappresentata in Fiorenza alla Serenissima Maria Medici Christianissima Regina di Francia. Nelle Regali Nozze di Sua Maesta. Dal Signor Francesco Vinta*, In Fiorenza 1600.
- Pandimo, Antonio, *L'amorosa fede. Tragicommedia pastorale*, επιμ. Cristiano Luciani σε συνεργασία με τον Alfred Vincent, Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας [Ελληνολατινική Ανατολή, Πηγές, αρ. 5], 2003.
- Parabosco, Girolamo: *Progne. Commedia nuova*, In Vinegia 1548.
- Parma, Pietro: *L'Idaspe. Tragedia dell'Abbate Pietro Parma. Alli Illustrissimi e Eccellentissimi Signori Prencipe, e Prencipessa di Piombino*, In Roma 1646.
- Paulilli, Anello: *Il giuditio di Paride. Tragicomedia. A' cui siegue l'altra del Ratto d'Helena, con la Tragedia dell'Incendio di Troia di Anello Paulilli Nap. Secondo l'antiche favole. Con Privilegio per anni diece*, In Napoli, Appresso Gio. Maria Scotto, 1566.
- Paulilli, Anello: *Il ratto d'Helena. Tragicomedia. Di Anello Paulilli Nap. Secondo l'antiche favole. Con Privilegio per anni diece*, In Napoli, Appresso Gio. Maria Scotto, 1566.
- Paulilli, Anello: *L'incendio di Troia. Tragedia. Di Anello Paulilli Nap. Secondo l'Historie, & Favole antiche. Con Privilegio per anni diece*, In Napoli, Appresso Gio. Maria Scotto, 1566.
- Perazzoli, Illuminato: *Filleno. Favola boscareccia d'Illuminato Perazzoli. All'Illustrissimo Signor Horatio Forciruoli, Generale Gouvernatore di Romagna, per il Serenissimo di Ferrara*, In Venetia 1596.
- Percivallo, Bernardino: *L'Orsilia boscareccia sdrucchiola, Del Signor Dottore, & Cavaliere, Il Sig. Bernardino Percivallo. Esposta nell'Heroiche, & sontuosissime Nozze del Sereniss. & invitto Don Ferdinando Medici Gran Duca III di Toscana. All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Prencipe di vero effetto, & di nome, il Signore Don Cesare D'Este*, In Firenze 1589/In Bologna 1589.
- Persiani, Orazio: *Armida infuriata. Intermedio secondo. Del Dottor Horatio Persio*, In Napoli, Per Gio. Domenico Roncagliolo, 1629.
- Persiani, Orazio: *Le nozze di Teti e di Peleo. Opera scenica, del Signor Oratio Persiani All'Illustrissimo et Eccellentissimo Sig. Antonio Conte da Rabatta. Libero Barone di Dorimbergo, Signor di Canale, Ereditario Cavallerizo nell'Illustrissimo Contado di Goritia, Cameriero, Consiglier secreto, et Ambasciadore ordinario della Maestà Cesarea*, In Venetia 1639.
- Persio, Gian Carlo: Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea. Κρητικό ποίημα του 1594*, Εισαγωγή, κριτική έκδοση και σχόλια Cristiano Luciani, Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας-Βικελία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου [σειρά «Ελληνολατινική Ανατολή»/«Oriens Graecolatinus», 2], 1994.
- Pescetti, Orlando: *La regia pastorella, Favola Boschereccia d'Orlando Pescetti, Indiritta All'Illustre Sig. Carlo Beroldo*, In Verona, 1589, Appresso Girolamo Discepolo.

- Pianelli, Giovanni Battista: *Li falsi mori, comedia di Gio. Battista Pianelli romano...*, In Roma 1638.
- Pico Girolamo: *Honesta schiava. Comedia con gli intermedij apparenti del Sig. Gio. Francesco Pico suo fratello, Medico Fisico, e Filosofo*, In Vinegia 1601/επανάκδ. Altobello Salicato, 1609.
- Pio di Savoia, Ascanio: *Intermedii recitati in musica dalle più eccellenti voci del nostro secolo in uno de superbissimi teatri di Parma fabricato dall'Heroica Magnificenza del S.mo Duca Odoardo Farnese per honorar l'arivo dela Ser.ma Prencipessa Margherita di Toscana sua consorte. Opera dell'Ill.mo Signore Don Ascanio Pio di Savoia. Parma, Teatro Ducale, 1628, arrivo in città di Margherita de' Medici moglie di Odoardo Farnese. Parma, Seth e Erasmo Viotti, [1629].*
- Pio di Savoia, Ascanio: *L'Andromeda d'Ascanio Pio di Savoia. Cantata, e combattuta in Ferrara il Carnevale dell'anno 1638*, [Φερράρα 1639].
- Pisani, Gio. Aleardo e Gio. Andrea Spinola: *Ariodante: drama per musica, rappresentato nel Teatro del Falcone di Genova l'anno 1655. Con gl'intermezzi intitolati Gl'incanti d'Ismeno composti dallo Spinola*, In Genova 1655.
- Πλανούδης, Μάξιμος: Μέγας, Α., Μάξιμος Πλανούδης, *Οβιδίου Μεταμορφώσεων Βιβλία ΙΕ', μεταφρασμένα στην ελληνική*, τ. 1-2, Θεσσαλονίκη 1999.
- Poggi, Beltramo: *La Cangenja. Tragicomedia di Beltramo Poggi. All'illustrissimo, et Eccellentissimo Signore, il Don Francesco de' Medici Principe di Fiorenza, et di Siena*, In Fiorenza, Giunti, 1561.
- Poggi, Beltramo: *La invention della croce di Giesu Christo, descritta in versi sciolti, e in stile Comico, e Tragico per Beltramo Poggi Fiorentino, Alla Illustrissima, et Eccellentissima S. la S. Isabella de Medici Orsina Duchessa di Bracciano*, In Fiorenza 1561.
- Ο Πόλεμος της Τρωάδος (The War of Troy)*, κριτική έκδοση Μ. Παπαθωμόπουλος – Ε. Μ. Jeffreys, Αθήνα: MIET, 1996 [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 7].
- Pona, Francesco: *Gl'inframezzi apparenti del Christo Passo di Francesco Pona*, In Verona 1627.
- Pona, Francesco: *Il Cristo Passo. Tragedia Sacra di Francesco Pona. Dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsig. Alberto Valiero, Vescovo di Verona, Conte, etc.*, In Verona 1629/1632/1666.
- Pona, Francesco: *Angelico. Opera, con gl'Intermedj in verso*, In Verona 1650.
- Pona, Francesco: *Gioseffo. Intermedj per l'Angelico*, In Verona 1651.
- Prati, Antonio Maria: *La Margherita ravveduta, rappresentatione spirituale d'Antonio Maria Prati. Con otto intermedi dell'istesso*, In Parma 1612.
- Prati, Antonio Maria: *La Maria racquistata, rappresentatione spirituale d'Antonio Maria Prati. Con otto Intermedi dell'istesso*, In Parma 1614.
- Questa sie l'istoria e gl'innamoramenti delli nobillissimi Amanti Pirramo e Tisbe*, Φλωρεντία 1550.
- Ramignani, Marcello: *La felice mestitia. Commedia nova del Signor Marcello Ramignani*, In Napoli 1613.
- Requesens, Cesare: *La Guelfa, tragedia Latina*, In Roma 1633.

- Ricci Costanzo: *Intermedi alla Villa. Comedia rappresentata in Perugia per le nozze degl'Illustrissimi Signori Minerva Del Monte, e Francesco Cesarii*, In Perugia 1647.
- Riccio, Giovanni Giacomo: *Il maritaggio delle muse, poema drammatico di Gio. Giacomo Riccio, dove in capriccioso intrecciamento sono Interlocutori con le Nove Muse i migliori Poeti Toscani, e Latini, Heroici, Lirici, Pastoral Faceti, nel metro, e nello stile più da loro usato. All'Illustriss. et Eccellentiss. Sig. D. Giulio Cesare Colonna Duca di Bassanello*, In Orvieto 1625 (β' έκδ. Βενετία 1633).
- Rinuccini, Camillo: *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, In Firenze, Appresso i Giunti, 1608.
- Rinuccini, Ottavio: *Dafne. Favola rappresentata alla Sereniss. Gran Duchessa di Toscana dal Sig. Jacopo Corsi*, In Firenze, per Giorgio Marescotti, 1600.
- Rinuccini, Ottavio: *L'Euridice d'Ottavio Rinuccini, Rappresentata Nello Sponsalizio Della Christianiss. Regina di Francia, e di Navarra*, In Fiorenza, Nella Stamperia di Cosimo Giunti, 1600.
- Romanzi cavallereschi bizantini*, επιμ. Carolina Cupane, Τορίνο: UTET, 1995.
- Ronconi, Girolamo: *Li vecchi innamorati. Commedia ridicolosa. Con Intermedi apparenti. Composta dall'Eccell. Sig. Girolamo Ronconi Medico, Fisico Senese, detto l'Universale. Al Molt'Ill. e M. Rev. Sig. e Padron mio Osservandissimo, Il P.D. Honorio Squadrini Digniss. Priore di S. Maria degl'Angioli di Siena*, In Arezzo 1633.
- Rosina e Lesbo. Intermezzi per Musica recitati in Vienna*, χ.τ.χ.
- Rossi, Bastiano de: *Descrizione del Magnificentiss. Apparato, e de' maravigliosi Intermedij fatti per la Commedia [τον Amico fido] Rappresentata in Firenze nelle felicissime Nozze dell'Illustrissimi ed Eccellentissimi Signori il Signor Don Cesare d'Este, e la Signora donna Virginia Medici*, In Firenze 1585 [αλλά 1586].
- Rossi, Bastiano de: *Descrizione dell'apparato e degli intermedij fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi don Ferdinando Medici, e Madonna Cristina di Lorena, Gran duchi di Toscana*, In Firenze 1589.
- Rossi, Nicolò: *Discorsi intorno alla comedia [1589]*, στον τόμο *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, επιμ. Bernard Weinberg, τ. 4, σ. 40.
- Sabbattini, Nicola, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini da Pesaro, Già Architetto del Serenissimo Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere, Ultimo Signore di Pesaro. Ristampata di novo coll'Aggiunta del Secondo Libro. All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Monsig. Honorato Visconti Arcivescovo di Larissa della Provincia di Romagna, & Essarcato di Ravenna Presidente*, In Ravenna, Per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali, 1638.
- Salviati, Lionardo: *Il Granchio. Commedia di Lionardo Salviati a Tommaso del Nero con gli intermedij di Bernardo De Nerli Accademico Fiorentino*, In Firenze 1566/1606. [Στην α' έκδοση, μετά το κείμενο της κωμωδίας ακολουθούν τα «Intermedij della Commedia del Granchio, Dichiarazione di essi, e discorso dell'Autore»· η δεύτερη έκδοση δεν περιλαμβάνει τα ιντερμέδια)].

- Sancti Caroli Pastoritia apotheosis*, In Milano, Giovanni Battista Paganello, 1618 [πεντάπρακτο με χορικά και ιντερμέδια].
- Sannazzaro, Jacopo: *Arcadia di M. Iacopo Sannazaro. Nuovamente corretta, & ornata d'alcune Annotationi, da Thomaso Porcacchi. Con la vita dell'auttore, descritta dal medesimo, & con la dichiarazione di tutte le voci oscure che sono nell'Opera*, In Vinegia, Appresso Christofano de' Zanetti, 1571.
- Saracinelli, Ferdinando: *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina. Balletto rappresentato in musica al Serenissimo Ladislao Sigismondo Principe di Polonia e di Svezia, nella Villa imperiale della Serenissima Arciduchessa d'Austria Gran Duchessa di Toscana. Del Signor Ferdinando Saracinelli – Balì di Volterra*, Per Pietro Ceconcelli 1625.
- Saracinelli, Ferdinando: *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de Serenissimi Sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria Principessa d'Urbino*, In Fiorenza, per Zanobi Pignoni, 1637.
- Sartorelli (ή Sertorelli), Girolamo: *SS. Crisanto, e Daria Casti Sposi. Rappresentazione, con tre Prologhi, e con gl'Intermedj apparenti*, Venezia, Pietro Bertano, 1610.
- Σάθας, Κ. Ν., *Κρητικόν Θέατρον ή Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων, α' έκδ.* Βενετία 1879, επανέκδ. Αθήνα 1963.
- Sbarra, Francesco: *Erminia. Damma*, In Lucca 1643.
- Sbarra, Francesco: *La corte. Damma morale di Francesco Sbarra rappresentato in musica per intermezzi in Lucca nel Teatro de Borghi l'anno 1657*, In Lucca 1657/Venezia 1662, 1668/Bologna 1667. (Περιλαμβάνεται στον τόμο *Opere di Francesco Sbarra cioè La Tirannide dell'Interesse, La Corte, La Moda, La Verità Raminga e L'Amor della Patria*, In Venezia 1682).
- Scaliggeri dalla Fratta, Camillo (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Adriano Banchieri): *Il furto amoroso. Comedia onesta, et spasseuole, nuouamente data in luce per sfuggir l'Otio. Dal Sig. Camillo Scaliggeri dalla Fratta, con gustosi intermedi Innapparenti, et Apparenti a ciascun atto appropriati*, In Brescia 1622 [έκδοση με ιντερμέδια, και αφιέρωση του τυπογράφου στον Giovanni Battista Bianchi· προηγούμενες εκδόσεις χωρίς ιντερμέδια: Βενετία 1613/1621].
- Scaliggeri dalla Fratta, Camillo: *La fida fanciulla. Commedia esemplare di Camillo Scaliggeri dala Fratta. Con Musicali Intermedi Apparenti et inapparenti. Al Molt' Ill. Signor Il Signor Leone Droghi*, In Bologna 1629.
- Scaramucci(a), Angelita: *La Stratonica. Tragicomedia del Signor Angelita Scaramucci. All' Ill. mo e Rev. mo Signor Mons. Pietro Paolo Crescentio Auditore della Camera Apostolica*, In Viterbo, Per Girolamo Discepoli, 1609/Venezia 1626 (και επανέκδοση την ίδια χρονιά στην ίδια πόλη).
- Scritti Letterari di Annibale Gabrielli*, Città di Castello 1901.
- Sicinio, Cristoforo: *Il pazzo finto. Comedia di Cristoforo Sicinio da Toffia. Al M. Illustre, e Reverendissimo Signor il Signor Ruggiero Tritonio Abbate di Pinarolo*, In Roma 1603.

- Sicinio, Cristoforo: *Aura. Favola pastorale di Cristoforo Sicinio nuovamente posta in luce. Al Molto Ill. e Rev. Sig. e Patrone osservand. Il Sig. Antonio Massa, Referendario e Protonotario Apostolico*, In Venetia 1606.
- Solerti Angelo (επιμ.), *Gerusalemme Liberata. Poema eroico di Torquato Tasso. Edizione critica sui manoscritti e le antiche stampe a cura di A. Solerti*, Φλωρεντία, 3 τόμοι, 1896.
- Spezzani, Antonio: *Rappresentatione di santa Catherina, di Antonio Spezzani, recitata in Bologna, l'anno 1587. E poi in Verona nella Chiesa di Santa Maria della Scala, dalla devota compagnia delli servi della Madonna*, In Verona 1589/In Serravalle di Venetia 1605.
- Ο Στάθης. *Κρητική κωμωδία, νυν πρώτον εκδιδόμενη εκ χειρογράφου της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης* υπό Κ. Ν. Σάθα, Εν Βενετία, Τύποις Φοίνικος, 1878.
- Στάθης. *Κρητική κωμωδία, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο* Lidia Martini, Θεσσαλονίκη 1976 [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 3].
- Strozzi, Giulio: *L'Erotilla. Tragedia*, In Venezia 1615.
- Strozzi, Giulio: *La finta pazza. Dramma recitato in Venezia nel Teatro Novissimo detto della Cavallerizza l'anno 1641*, In Venezia 1641.
- Taccone, Baldassare: *Danae. Favola mitologica*, α' έκδ. Bologna 1888.
- Tasso, Torquato: *Aminta. Favola boschereccia del Sig. Torquato Tasso. Di novo corretta, et di bellissime, et vaghe figure adornata*, In Venetia, Presso Aldo, 1590.
- Tasso, Torquato: *Intrichi d'amore. Comedia del Sig. Torquato Tasso. Rappresentata in Caprarola*, α' έκδ. Βενετία 1604 (επανεκδόσεις: Βενετία 1612, 1613, 1623, 1630· Βιτέρμπο 1629· Νάπολη 1630).
- Tasso, Torquato: *Il Goffredo, ovvero La Gierusalemme liberata del Tasso, col commento del Beni. Dove non solamente si dichiara questo nobil Poema, e si risolvono vari dubbi e molte opposizioni, con spiegarsi le sue vaghe imitationi, & insomma l'artificio tutto di parte in parte; Ma ancora si paragona con Homero e Virgilio, mostrando che giunga al sommo: e perciò possa e debba riceversi per esempio & Idea dell'Heroico Poema. Al Serenissimo e Generosissimo Don Ferdinando Gonzaga Duca di Mantova e Monferrato*, In Padova, Per Francesco Bolzetta, l'Anno 1616.
- Tasso, Torquato, *Gerusalemme liberata*, con le figure di Giambattista Piazzetta, a cura di Bruno Maier, introduzione di Ezio Raimondi, volume primo (canti I-VIII), volume secondo (canti IX-XX), Μιλάνο: Rizzoli, ³1995.
- Τάτιος, Αχιλλεύς: *Achille Tatius Alessandrino, Dell'amore di Leucippe et di Clitophonte Nuovamente tradotto dalla lingua greca*, In Vinetia, nuovamente stampati da Piero et fratelli de Nicolini da Sabio, 1550.
- Τάτιος, Αχιλλεύς: *Αχιλλέως Αλεξανδρέως Τατίου, Λευκίππη και Κλειτοφών*, Εισ.-μτφρ.-σχόλια: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1990.
- Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, επιμ. Antonia Tissoni Benvenuti – Maria Pia Mussini Sacchi, Τορίνο: UTET, 1983.
- Teatro del Seicento*, επιμ. Luigi Fassò, Μιλάνο-Νάπολη: R. Ricciardi, 1956.
- Τζέτζης, Ιωάννης: *Tzetze Allegoriae Iliadis accedunt Pselli Allegoriae quarum una inedita* curante Jo. Fr. Boissonade, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967.

- Τζέτζης, Ιωάννης: *Ioannis Tzetzae, Antehomerica, HomERICA et PosthomERICA* e Codicibus edit et Commentario instruxit Friedericus Iacobs, Neudruck der Ausgabe 1793, Osnabrück: Bibio Verlag, 1972.
- Tirabosco (Tiraboschi), Marc'Antonio: *L'Alcate. Drama rappresentato in musica nel Teatro novissimo di Venetia l'anno 1642*, In Venetia, Giovanni Battista Surian, 1642.
- Tortoletti, Bartolommeo: *Intramezzi d'Erminia. Trattati dalla Gerusalemme del Signor Torquato Tasso*, In Verona 1612 α' έκδ./Venezia 1629 β' έκδ. [τα ιντερμέδια συμπεριλαμβάνονται επίσης μαζί με άλλα δύο έργα του συγγραφέα στον τόμο *La scena reale di Bartolomeo Tortoletti. All'Eminentissimo e Reverendissimo Sig. Il Signor Cardinale Mazarini*, In Roma, Lodovico Grignani, 1645, σ. 249-299, με τίτλο «Erminia del Tasso distinta in cinque intramezzi, cioè Erminia Fuggitiva, Erminia Pastorella, Erminia Prigionera, Erminia Libera, Erminia Medica»].
- Tortoli, Giovanni (επιμ.), *Commedie inedite di Giovan Maria Cecchi, pubblicate per cura di G. T.*, In Firenze 1855.
- Totti, Ranieri: *Gli amanti furiosi. Favola boscareccia di Ranieri Totti*, In Venetia 1597.
- Η Τραγédia του Αγίου Δημητρίου*, επιμ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης – Β. Πούχνερ, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999.
- Tregiani Domenico: *Liberatione d'Amore. Comedia pastorale di Maggio. Composta per il Desioso Senese, della Congrega degl'Insipidi*, In Siena [Luca Bonetti], [1576;].
- Tregiani, Domenico: *Il ladro Cacco. Favola pastorale dedicata a Fedro Bandini, che la fece recitare in sua compagnia da alcuni Gentiluomini, del Desioso Academico Insipido Senese*, In Venetia: G. B. Ciotti, 1583 (α' έκδ., χωρίς ιντερμέδια)/Venetia, Bartolomeo Carampello, 1597/Lucio Spineda, 1606/Orvieto 1621.
- Tronsarelli, Ottavio: *Drammi musicali*, Roma, Francesco Corbelletti, 1632.
- Valentini, Pier Francesco: *La Transformazione di Dafne. Favola morale*, In Roma 1654.
- Valeri, Lorenzo: *Il Nicola Peregrino. Drama Sacro*, In Trani 1642.
- Varchi, Benedetto: *La suocera. Commedia di Messer Benedetto Varchi. All'Ill.mo et Ecc.mo S. Cosimo de' Medici, Duca di Firenze e di Siena*, In Firenze, Bartholomeo Sermartelli, 1569.
- Vendramin, Paolo: *L'Adone. Tragedia musicale*, In Venezia 1640.
- Villifranchi, Giovanni: *Gl'amori d'Armida, La fuga d'Erminia del Signor Torquato Tasso. La cortesia di Leone à Ruggiero del Sig. Lodovico Ariosto. Ridotti in Favola Scenica da Giovanni Villifranchi Volterrano. A' Molti Illustri Signori il Signor Marcello & il Signor Ascanio Agostini*, In Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti, 1600.
- Villifranchi, Giovanni: *La fuga d'Erminia del Signor Torquato Tasso Ridotta in Favola Scenica Da Giovanni Villifranchi Volterrano. Al Molto Illustre Sig. Paolo Maffei*, In Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti Senese, 1600.
- Villifranchi, Giovanni: *La Sofronia del Sig. Torquato Tasso. Ridotta in Favola Scenica. Da Giovanni Villifranchi Volterrano. All'Illustre, et molto Rever. Sig. Abbate Angelo Capponi. Con Privilegio*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Sanese, 1603.
- Villifranchi, Giovanni: *Descrizione della barriera, e della mascherata fatte in Firenze à XVII & à XIX di Febbraio MDCXII*, In Firenze 1613.

- Villifranchi, Giovanni: *La greca schiava. Commedia di Giovanni Villifranchi da Volterra*, In Firenze, Appresso i Giunti, 1618.
- Vitali, Filippo: *Intermedi di Filippo Vitali fatti per la commedia degl' Accademici Incostanti recitata nel Palazzo del Casino dell' Ill.mo et Rev.mo S.Cardinale de' Medici l' anno 1623*, In Firenze per Pietro Ceconcelli 1623 [=A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari. (Con illustrazioni)*, Φλωρεντία 1905, σ. [393]-408].
- Φόσκολος, Μάρκος Αντώνιος: *Μάρκου Αντωνίου Φωσκόλου (1669), Φορτουνάτος, κωμωδία ανέκδοτος, το πρώτον εκ του αυτογράφου του ποιητού εκδιδομένη υπό Στεφ. Ξανθουδίδου*, Αθήνα: Ελευθερουδάκης, 1922.
- Φόσκολος, Μάρκος Αντώνιος: *Μάρκου Αντωνίου Φωσκόλου, Φορτουνάτος*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Alfred Vincent, εκδοτική επιμέλεια Θεοχάρη Δετοράκη, Ηράκλειο 1980.
- Χορτάτσης, Γεώργιος: *Τραγωδία ονομαζομένη Ερωφίλη, ποίημα του λογιωτάτου εν σπουδαίοις κυρού Γεωργίου Χορτάτζη Κρητός, Και συνεργεία του ευγενεστάτου εν άρχονσι, κυρού Φιλίππου Χαρέρη Ζακυνθίου. Con licentia de' Superiori, & Privilegio, Ενετίησιν, Παρά Αντωνίω τω Ιουλιανώ, 1637*.
- Χορτάτσης, Γεώργιος: *Τραγωδία ονομαζομένη Ερωφίλη, Ποίημα του Λογιωτάτου, Και Ευγενεστάτου, Κυρίου, Γεωργίου Χορτάτζη του Κρητικού. Μετατυπωθείσα μεν με έξοδον Κ(υρο)ύ Νικολάου Γλυκέως, του εξ Ιωαννίνων, διορθωθείσα δ' εις την φνσικήν της γλώσσαν με κόπον και επιμέλειαν του Σοφωτάτου και Παροσιωτάτου Αμβροσίου του Γραδενίγον, Αββά και Βιβλιοφύλακος της Γαληνοτάτης των Ενετιών Αριστοκρατίας, του Κρητικού, Ενετίησιν, Παρά Νικολάω τω Γλυκεί, τω εξ Ιωαννίνων, 1676*.
- Χορτάτσης, Γεώργιος: *Ερωφίλη. Τραγωδία Γεωργίου Χορτάτζη (1600)*, εκδιδομένη εκ των αρίστων πηγών μετ' εισαγωγής και λεξιλογίου υπό Στεφ. Ξανθουδίδου, Αθήνα: P. D. Sakellarios, 1928.
- Χορτάτσης, Γεώργιος: *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου – Μάρθα Αποσκήτη, Αθήνα: Στιγμή, 1988.
- Χορτάτσης, Γεώργιος: *Γεωργίου Χορτάτση, Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου – Μάρθα Αποσκήτη, Αθήνα: στιγμή, 1992.
- Χορτάτσης, Γεώργιος: *Γεώργιος Χορτάτζης, Γύπαρις. Κρητικόν δράμα, πηγαί-κείμενον υπό Εμμανουήλ Κριαρά*, Αθήνα: Verlag der «Byzantinisch-neugriechischen Jahrbuchers», 1940.
- Χορτάτσης, Γεώργιος: *Γεωργίου Χορτάτση Κατζούρμπος, κωμωδία*, Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Λίνου Πολίτη, Ηράκλειο: ΕΚΙΜ, 1964.
- Χορτάτσης, Γεώργιος: *Γεωργίου Χορτάτση, Πανώρια*, Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά, Θεσσαλονίκη 1975 [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 2].
- Χορτάτσης, Γεώργιος: *Γεωργίου Χορτάτση, Πανώρια. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά*. Αναθεωρημένη με επιμέλεια Κομνηνής Δ. Πηδώνια, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτηρος, 2007.

- Χούμνος, Γεώργιος: *Γεωργίου Χούμνου, Η κοσμογέννησις. Ανέκδοτον στιχούργημα του ΙΕ' αιώνος. Έμμετρος παράφρασις της Γενέσεως και Εξόδου της Παλαιάς Διαθήκης*. Κριτική έκδοσις υπό Γεωργίου Α. Μέγα, Ακαδημία Αθηνών. Κέντρον Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού, Αθήνα 1975.
- Zane, Quinto: *Gli impazziti amanti ovvero Florindo e Claudia. Poema drammatico: scenico di Quinto Zane. All' Ill. mo et Ecc. mo Sig. Hettore Magnavino Cavag. e Dott. dell' una, e l' altra Leg.*, In Padova, per Gasparo Crivellari, 1629.
- Zenone imperatore. Rappresentatione tragica*, Roma, Francesco Corbelletti, 1634.

2. ΜΕΛΕΤΕΣ

- Abert, Anna Amalie, «Tasso, Guarini e l'opera», (*Nuova*) *Rivista Musicale Italiana*, 4, αρ. 5 (Σεπτ.-Οκτ. 1970) 827-840.
- Albrecht, Michael von, «De Ovidio poeta memoriae», στο *Ovidio poeta della memoria. Atti del Convegno internazionale di studi, Sulmona, 19-20 ottobre 1989*, επιμ. Giuseppe Papponetti, [Ρώμη] 1991, σ. 181-189.
- , *Ιστορία της ρωμαϊκής λογοτεχνίας από τον Ανδρόνικο ως τον Βοήθιο και η σημασία της για τα νεότερα χρόνια*, ελλ. μτφρ. (συλλογική), επιμ. Δ. Ζ. Νικήτας, τ. 1, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997.
- Αλεξίου, Στυλιανός, «Το Κάστρο της Κρήτης και η ζωή του στον ΙΣΤ' και ΙΖ' αιώνα», *Κρητικά Χρονικά*, 19 (1965) 146-178.
- , *Η κρητική λογοτεχνία και η εποχή της. Μελέτη φιλολογική και ιστορική*, Αθήνα: Στιγμή, 1985.
- , «Η κρητική λογοτεχνία κατά τη βενετοκρατία», στον τόμο *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός*, επιστημονική επιμ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, Κρήτη: ΤΕΔΚΚ, 1990, σ. 199-229.
- Alhaique Pettinelli, Rosanna, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Ρώμη: Bonacci, 1983.
- [Allacci, Lione], *Drammaturgia di Lione Alacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Βενετία 1755, ανατ. Τορίνο 1961.
- Allen, Christopher, «Ovid and art», στο Philip Hardie (επιμ.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Κάιμπριτζ: Cambridge University Press, 2002.
- Andrews, Richard, *Scripts and Scenarios. The performance of comedy in Renaissance Italy*, Κάιμπριτζ: Cambridge University Press, 1993.
- Angeli, Ubaldo, *Notizie per la storia del teatro a Firenze nel secolo XVI specialmente circa gli intermezzi*, Μόντενα 1891.
- Angelini, Franca, *Il teatro barocco*, Ρώμη-Μπάρι: Laterza, 1981.
- Anselmi, Gian Mario, «Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso», στον τόμο *Letteratura italiana. Le Opere*, Vol. secondo: *Dal Cinquecento al Settecento*, Τορίνο: Einaudi, 1993, σ. 627-662.

- Anselmi, Gian Mario – Marta Guerra (επιμ.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Μπολόνια: Gedit Edizioni, 2006.
- Apollonio, M., *Storia del teatro italiano, Vol. II: Il teatro del Cinquecento. Commedia, tragedia, melodramma*, Φλωρεντία: G.C. Sansoni, 1951.
- Ardissino, Erminia, «Narrare i miti in volgare. Le *Metamorfosi* tra Arrigo Simintendi da Prato e Giovanni di Bonsignori da Città di Castello», στο G. M. Anselmi – M. Guerra (επιμ.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 55-74.
- Attolini, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Ρώμη-Μπάρι: Laterza, 1988.
- Balsano, Maria Antonella, «I madrigali di Ludovico Ariosto messi in musica a tre, quattro, cinque e sei voci», στον τόμο Maria Antonella Balsano (επιμ.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti: Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, πρόλ. Lorenzo Bianconi, Φλωρεντία: Olschki, 1981, σ. 89-126.
- Balsano, Maria Antonella (επιμ.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti: Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, πρόλ. Lorenzo Bianconi, Φλωρεντία: Olschki, 1981.
- Balsano, Maria Antonella – James Haar, «L'Ariosto in musica», στον τόμο Maria Antonella Balsano (επιμ.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti: Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, πρόλ. Lorenzo Bianconi, Φλωρεντία: Olschki, 1981, σ. 47-88.
- Βάλσας, Μ., *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900* [μτφρ. από το γαλλικό πρωτότυπο: M. Valsa, *Le Théâtre grec moderne. De 1453 à 1900*, Βερολίνο 1960], Αθήνα 1960 (ανατύπωση, Αθήνα: Ειρμός, 1994).
- Bancroft-Marcus, Rosemary, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», *Κρητολογία*, 5 (Ιούλ.-Δεκ. 1977) 5-44.
- , *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright. A critical study*, (διδακτορική διατριβή) University of Oxford 1978.
- , «Georgios Chortatsis and His Work. A Critical Review», *Μαντατοφόρος*, 16 (Ιούλιος 1980) 13-46.
- , «The editing of *Panoria* and the Prologue of Apollo», *Κρητολογία*, 10-11 (1980) 135-163.
- , «Ιντερμέδια», στο David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σ. 195-221 [= α' αγγλ. δημοσ.: «Interludes», στο David Holton (επιμ.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Καίμπριτζ: Cambridge University Press, 1991, σ. 159-178].
- , «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», ό.π., σ. 95-124.
- , «The Neoplatonic Academies of Venetian Crete and their Role as Catalysts of the Cretan Theatre», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ελούντα, 1-6 Οκτωβρίου 2001)*, τ. Β₁: Βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδος. Ιστορία, γλώσσα και λογοτεχνία, Ηράκλειο 2004, σ. 57-69.
- Barbi, A. S., *Un accademico mecenate e poeta: Giovan Battista Strozzi il Giovane*, Φλωρεντία: Sansoni, 1900.
- Becherini, Bianca, «La musica nelle “Sacre rappresentazioni” Fiorentine», *Rivista Musicale Italiana*, 53 τχ. 1 (Ιαν.-Μάρτ. 1951) 193-241.

- Bellina, Anna Laura, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella «Favola» per musica*, Φλωρεντία: Olschki, 1984.
- Benedetti, Emilio de, *La vita e le opere di Francesco d'Ambra*, Φλωρεντία 1899.
- Bianconi, Lorenzo, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Μπολόνια: Il Mulino, 1993.
- Bonora, Elena, *Ricerche su Francesco Sansovino, Imprenditore, librario e letterato*, Βενετία: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.
- Borsetto, Luciana – Bianca Maria da Rif (επιμ.), *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima (Atti del Convegno di Studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso [1595-1995], Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995)*, Βενετία: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997.
- Bossa, Renato, «II. Le feste di corte. 1. Spettacoli e nozze nella Firenze medicea», στο *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Vol. I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Τορίνο: UTET, 1995, σ. 25-34.
- Branca, Vittore, *Poliziano e l'Umanesimo della parola*, Τορίνο: Einaudi, 1983.
- Brugnoli, Giorgio, «Forme ovidiane in Dante», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Νάπολη: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, σ. 239-256.
- Bruni, Arnaldo, «Gli intermedi della *Mandragola*», στο Gennaro Barbarisi – Anna Maria Cabrini (επιμ.), *Il teatro di Machiavelli*, Μιλάνο: Cisalpino, 2005, σ. 367-408.
- Bryce, Judith, «The oral world of the early Accademia Fiorentina», *Renaissance Studies*, 9, αρ. 1 (1 Μαρτ. 1995) 77-103.
- Burckhardt, Jacob, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μτφρ. Μαρία Τοπάλη, Αθήνα: Νεφέλη, 1997.
- Bursian, Conrad, «*Erophile*, vulgärgriechische Tragödie von Georgios Chortatzes aus Kreta», *Abhandlungen der Kaiserlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 12, Λειψία 1870, σ. 549-635.
- Buzzoni, Andrea (επιμ.), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Μπολόνια: Nuova Alfa Editoriale, 1985.
- Γιαλαμά, Διονυσία, *Ελληνίδες μάγισσες στη Βενετία, 16ος-18ος αιώνας*, Αθήνα: Εστία, 2009.
- Cahoon, Leslie, «The Anxieties of Influence: Ovid's Reception by the Early Troubadours», [α' δημοσ. στο περ. *Medievalia*, 13 (1987) 119-155], στο William S. Anderson (επιμ.), *Ovid. The classical heritage*, Νέα Υόρκη-Λονδίνο: Garland, 1995, σ. 85-117.
- Cairo, Laura – Piccarda Quilici (επιμ.), *Biblioteca teatrale dal '500 al '700. La raccolta della Biblioteca Casanatense*, 2 τόμοι, Ρώμη: Bulzoni, 1981.
- Capaci, Bruno, «Le metamorfosi della strega», στο Anselmi – Guerra, *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Μπολόνια: Gedit Edizioni, 2006, σ. 202-213.
- Carandini, Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Ρώμη-Μπάρι: Laterza, 1993.
- Carile, Antonio, «Aspetti della cronachistica veneziana nei secoli XIII e XIV», στο A. Pertusi (επιμ.), *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Φλωρεντία: Olschki, 1970, σ. 75-126.

- Cavallini, Ivano, «Ludovico Dolce, Antonio Molino, Claudio Merulo e la musica in tragedia», στο Marco Capra (επιμ.), *A Messer Claudio, Musico: Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*, Βενετία: Marsilio, 2006, σ. 277-298.
- Cavicchi, F., «Rappresentazioni bolognesi nel 1475», στο *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna*, ser. III, 27 (1908-1909), σ. 71-85.
- Chew, Kathryn, «The representation of violence in the Greek novels and martyr accounts», στο *The Ancient Novel and Beyond*, επιμ. Stelios Panayotakis, Maaike Zimmerman, Wytse Keylen, [Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava. Supplementum, v. 241], Λέιντεν: Brill, 2003, σ. 129-141.
- Chiarelli, Alessandra – Angelo Pompilio, *Or vaghi or fieri: cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740); con l'edizione de Il cannocchiale per la Finta pazza, di Maiolino Bisaccioni, a cura di Cesarino Ruini*, Μπολόνια [2004].
- Chiesa, Carlo A., firm. *Teatro italiano del Cinquecento*, Μιλάνο [1953].
- Ciampolini, Ermanno, *L'episodio di Sofronia e i suoi fonti. Contributo agli studi sul Tasso* (Estratto dal vol. XXIX degli *Atti della R. Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*), Λούκκα: Tipografia Giusti, 1897.
- Cicogna, E. A., *Saggio di bibliografia veneziana*, Βενετία 1847, ανατ. Μπολόνια: Forni, 1980.
- , «Memoria intorno la vita e gli scritti di M. Lodovico Dolce letterato veneziano del secolo XVI», *Memorie dell'Istituto Veneto*, 11 (1862) 93-207.
- Clauss, James J. – Sarah Iles Johnston (επιμ.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1997.
- Clay, Diskin, «The Metamorphosis of Ovid in Dante's *Commedia*», στον τόμο *Dante. Mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, επιμ. Michelangelo Picone – Tatiana Crivelli, Φλωρεντία: Cesati, 1999, σ. 69-85.
- Clubb, Louise George, *Italian plays (1500-1700) in the Folger Library*, Φλωρεντία: Olschki, 1968.
- , *Italian Drama in Shakespeare's Time*, Νιου Χέιβεν-Λονδίνο: Yale University Press, 1989.
- Cole, Janie, «*La musica ben adattata è l'anima e 'l condito di tutta la festa*': music and poetry in Michelangelo Buonarroti il giovane's *Il giudizio di Paride* (1608)», στο Christopher Cairns (επιμ.), *The Renaissance Theatre. Texts, Performance, Design. Volume 1: English and Italian Theatre*, Ashgate 1999, σ. 168-202.
- Comitato per la Celebrazione di Torquato Tasso, Ferrara 1954, *Torquato Tasso*, Μιλάνο: Marzorati, 1957.
- Conrieri, Davide, «La rielaborazione teatrale di romanzi nel Seicento: considerazioni e prime indagini», στο *Sul romanzo secentesco. Atti dell'Incontro di studio di Lecce (29 novembre 1985)*, Galatina: Congedo Editore, 1987, σ. 29-100.
- Coppini, Donatella, «Le metamorfosi del Pontano», στο G. M. Anselmi – M. Guerra (επιμ.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 75-108.
- Corrigan, Beatrice, *Catalogue of Italian Plays, 1500-1700, in the Library of the University of Toronto*, Τορόντο 1961.

- , (Supplement), «Italian Renaissance Plays», *Renaissance News*, 16, τχ. 4 (1963) 298-307.
- , «Tasso's Erminia in the Italian theater of the Seicento», *Renaissance Drama*, 7 (1964) 127-150.
- , (Second Supplement), «Italian Renaissance Plays», *Renaissance News*, 19, τχ. 3 (1966) 219-228.
- Cruciani, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Ρώμη: Bulzoni, 1983.
- Cummings, Anthony M., *The Maecenas and the Madrigalist. Patrons, patronage, and the origins of the Italian madrigal*, Φιλαδέλφεια: American Philosophical Society, 2004.
- D'Ancona, Alessandro (επιμ.), *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 τόμοι, Φλωρεντία 1872.
- , *Origini del teatro italiano. Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, seconda edizione rivista ed accresciuta, τ. II, Τορίνο: Ermanno Loescher, 1891.
- Δανέζης, Γιώργος, «Ελληνικό λογοτεχνικό μπαρόκ. (Ένα σκιαγράφημα)», στον τόμο *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, επιμ. Στ. Κακλαμάνης – Αθ. Μαρκόπουλος – Γ. Μαυρομάτης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 171-186.
- D'Angeli, Ubaldo, «La "Gerusalemme liberata" nel teatro melodrammatico», *La Cronaca Musicale*, 4 και 5 (1908) 103-113 και 137-144.
- Dante. Mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, επιμ. Michelangelo Picone – Tatiana Crivelli, Φλωρεντία: Cesati, 1999.
- Delcorno Branca, Daniela, «Le *Metamorfosi* nel Poliziano volgare: i bassorilievi del Palazzo di Venere (*Stanze* I 95-119)», στο G. M. Anselmi – M. Guerra (επιμ.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 109-123.
- De Panizza Lorch, Maristella (επιμ.), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Μιλάνο: Edizioni di Comunità, 1980.
- Di Benedetto, Arnaldo, «Appunti sull'opera di Niccolò da Correggio», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 147 (1970) 163-165.
- Doglio, Federico, *Il teatro tragico italiano*, Πάρμα 1960.
- , «Il teatro in latino nel Cinquecento», *Il teatro classico italiano nel '500* [Πρακτικά συνεδρίου], Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, σ. 163-196.
- , *Storia del Teatro. Il Cinquecento e il Seicento*, Μιλάνο: Garzanti, 1990.
- Dorsi, Fabrizio – Giuseppe Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Μιλάνο: Mondadori, 2000.
- Easterling, P. E., κ.ά. (επιμ.), *The Cambridge history of classical literature. The Hellenistic period and the empire*, Κάμπριτζ: Cambridge University Press, 1999 [¹1985].
- Ehrhart, Margaret J., *The Judgement of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*, Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press, 1987.
- Epstein, A., «*Orlando furioso* and *La Gerusalemme liberata* as set to music during the 16th and 17th centuries», *Notes*, 8 (1950-51) 623-630.
- Fabbri, Paolo, *Monteverdi*, Τορίνο: E.D.T., 1985.

- , *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Μπολόνια: Il Mulino, 1990.
- , «III. Origini del Melodramma», «V. Diffusione dell'opera» και «VI. L'apogeo dell'opera», στο *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Τορίνο: UTET, 1995, Vol. I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, σ. 59-82, 105 κ.ε.
- , «Tasso e la musica», στον τόμο *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta (Catalogo della mostra. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Libreria Sansoviniana, 10 ottobre-11 novembre 1995)*, επιμ. Giovanni Da Pozzo, Βενετία: Il Cardo, 1995 σ. 79-80.
- , «Tasso e la sua fortuna musicale a Venezia», στον τόμο L. Borsetto – B. M. Da Rif, *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, σ. 251-258.
- Ferretti, Francesco, «“Naturae ludentis opus”. Le *Metamorfosi* di Ovidio nella *Gerusalemme liberata*», στο G. M. Anselmi – M. Guerra, *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 165-200.
- Ferrone, Siro, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Τορίνο: Einaudi, 1993.
- Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Μιλάνο: Einaudi³ 1995.
- Figorilli, Maria Cristina, *Machiavelli moralista. Ricerche su fonti, lessico e fortuna*, πρόλογος Giulio Ferroni, Νάπολη: Liguori, 2006.
- Fornaro, Pierpaolo, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Φλωρεντία: Olschki, 1994.
- Franchi, Saverio, *Drammaturgia Romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII. 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede con la collaborazione di Orietta Sartori*, Ρώμη 1988.
- Fрати, Lodovico, «Commedie classiche in Ferrara nel 1499», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 11 (1888) 177-189.
- , «Torquato Tasso in musica (Note bibliografiche)», *Rivista Musicale Italiana*, 30 (1923) 389-400.
- Fumagalli, Elena, «Ovidio, Ariosto e Tasso in casa del cardinale Carlo de' Medici», στο Massimiliano Rossi – Fiorella Gioffredi Superbi (επιμ.), *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence (Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001)*, τ. II: *Dynasty, Court and Imagery*, Φλωρεντία: Olschki, 2004, σ. 327-339.
- Gallico, Claudio, «Musicalità di Domenico Mazzocchi: “Olindo e Sofronia” dal Tasso», *Chigiana*, 22 (1965) 59-74.
- Gallinaro, Ilaria, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della «Liberata» nei secoli XVII-XIX*, Μιλάνο: F. Angeli, 1994.
- Gallo, Italo – Luciano Nicastrì (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Νάπολη: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Gambelli, Delia, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, parte seconda, edizione critica, introduzioni e note, Ρώμη: Bulzoni, 1997.

- Gareffi, Andrea, *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Μπολόνια: Il Mulino, 1991.
- Getto, Giovanni, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Φλωρεντία: Vallecchi, 1968.
- Ghisi, Federico (επιμ.), *Feste Musicali della Firenze Medicea (1480-1589)*, Φλωρεντία: Vallecchi, 1939.
- Giannini, Giovanni, *Sulle origini del dramma musicale. Appunti*, Μπολόνια: Fava e Garagnani, 1893.
- Ginzburg, Carlo, *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Τορίνο: Einaudi, 1980.
- Gorra, Egidio, *Testi inediti di storia trojana, preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*, Torino: E. Loescher, 1887.
- Graf, Fritz, «Medea, the enchantress from afar. Remarks on a well-known myth», στο James J. Clauss – Sarah Iles Johnston (επιμ.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1997, σ. 21-43.
- , *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγγελική Κωστοπούλου, επιστ. επιμ. Άγγελος Χανιώτης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.
- Grimaldi, Emma, «Un giardino di gennaio bello come di maggio (*Decameron*, 10,5)», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, σ. 261-277.
- Guarino, Raimondo, *Comici, stampe e scritture nel Cinquecento veneziano*, Φλωρεντία 1985.
- , *Teatro e mutamenti: Rinascimento e spettacolo a Venezia*, (Quaderno di “Teatro e Storia”), Μπολόνια: Il Mulino, 1995.
- Guthmüller, Bodo, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Ρώμη: Bulzoni, 1997.
- , «“Che par che Circe li avesse in pastura” (*Purg.* XIV 42). Mito di Circe e metamorfosi nella *Commedia*», στον τόμο *Dante. Mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, επιμ. Michelangelo Picone – Tatiana Crivelli, Φλωρεντία: Cesati, 1999, σ. 235-256.
- , «Seguire la strada de' moderni. Sulle traduzioni cinquecentesche delle *Metamorfosi* di Ovidio», στο G. M. Anselmi – M. Guerra (επιμ.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 151-164.
- , *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, μτφρ. Paola Pacchioni, πρόλογος Antonio Lanza, Φιέζολε (Φλωρεντία): Cadmo, 2008.
- Haar, James, «Arie per cantar stanze ariostesche», στον τόμο Maria Antonella Balsano (επιμ.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti: Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, πρόλ. Lorenzo Bianconi, Φλωρεντία: Olschki, 1981, σ. 31-46.
- Hägg, Tomas, *Το αρχαίο μυθιστόρημα*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, μτφρ. παραθεμάτων Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: MIET, 1992.
- Hall, Edith – Fiona Macintosh – Oliver Taplin (επιμ.), *Medea in Performance, 1500-2000*, Οξφόρδη: European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2000.

- Hardie, Philip (επιμ.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Κάιμπριτζ: Cambridge University Press, 2002.
- Harris, S., «The Significance of Ovid's *Metamorphoses* in Early Seventeenth-Century Opera», *The Musical Review*, 48 (1988) 12-20.
- [Haym, Niccola Francesco], *Biblioteca Italiana ossia Notizia de' libri rari italiani divisa in quattro parti cioè Istoria, Poesia, Prose, Arti e Scienze già compilata da Niccola Francesco Haym. Edizione corretta, ampliata, e di giudizj intorno alle migliori opere arricchita. Con Tavole copiosissime e necessarie*, 4 τόμοι, Μιλάνο: Presso Giovanni Silvestri, 1803.
- Henke, Robert, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Κάιμπριτζ: Cambridge University Press, 2002.
- Herrick, Marvin T., *Italian tragedy in the Renaissance*, Ουρμπάνα: The University of Illinois Press, 1965.
- , *Italian comedy in the Renaissance*, Ουρμπάνα-Λονδίνο: University of Illinois Press, 1966 (1960).
- , *Italian plays, 1500-1700, in the University of Illinois Library*, Ουρμπάνα-Λονδίνο 1966.
- Holton, David, «Erotókritos and Greek tradition», στο *The Greek novel AD 1-1985*, επιμ. Roderick Beaton, Λονδίνο 1988, σ. 144-155.
- (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997.
- Il teatro classico italiano nel '500* [Atti del Convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500, Roma 9-12 febbraio 1969], Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei, 1971 [Σειρά: Problemi attuali di Scienza e di cultura, Quaderni n. 138].
- Jannaco, Carmine – Martino Capucci, *Storia letteraria d'Italia. Il Seicento*, 3η έκδ. αναθ., σε επιμ. A. Balduino, Μιλάνο: Vallardi – Πάντοβα: Piccin-Nuova Libreria, 1986.
- Javitch, Daniel, «The Influence of the "Orlando furioso" on Ovid's "Metamorphoseon" in Italian», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 11 (1981) 1-21.
- , *Proclaiming a Classic: The canonization of Orlando furioso*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1991.
- Johnson, Margaret F., «Agazzari's *Eumelio*, a "drama pastorale"», *Musical Quarterly*, 57.3 (1971) 491-505.
- Κακλαμάνης, Στέφανος, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*, Ηράκλειο: EKIM, 1993.
- , «Εισαγωγή», *Francesco Barozzi, Descrittione dell'isola di Creta (Περιγραφή της Κρήτης) (1577/8). Μια γεωγραφική και αρχαιολογική περιγραφή της Κρήτης στα χρόνια της Αναγέννησης*. Εισαγωγή, έκδοση κειμένου, σχόλια και απόδοση στα ελληνικά Στέφανος Κακλαμάνης, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2004, σ. 35-174.
- , «Ειδήσεις για την πνευματική ζωή στον Χάνδακα από το 16ο Βιβλίο της "Istoria Candiana" του Ανδρέα Κορνάρου», στον τόμο *Παιδεία και πολιτισμός στην Κρήτη: Βυζάντιο – Βενετοκρατία. Μελέτες αφιερωμένες στον Θεοχάρη Δετοράκη*, επιμ. Ιωάννης Βάσσης – Στέφανος Κακλαμάνης – Μαρίνα Λουκάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, 2008, σ. 115-249.

- Καλλέργης, Ηρακλής Εμμ., *Ο Κρητικός λόγιος του 16ου αιώνα Θωμάς Τριβιζάνος*, (διδακτορική διατριβή), Αθήνα 1980.
- , «Ο Οβίδιος στην Κρητική Λογοτεχνία του 16ου και 17ου αιώνα», *Παρουσός*, 31 (Ιούλ.-Δεκ. 1989) 271-280.
- Kirkendale, Warren, *The Court Musicians in Florence during the principate of the Medici. With a reconstruction of the Artistic Establishment*, Φλωρεντία: Olschki, 1993.
- La Penna, Antonio, «Aspetti della presenza di Ovidio nella *Gerusalemme liberata*», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, σ. 293-321 (και διευρυμένη μορφή του άρθρου = «Aspetti della presenza di Ovidio nella *Gerusalemme Liberata*», *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, 9.1 [1993] 43-55· βλ. Gino Tellini, *Filologia e storiografia da Tasso al Novecento*, [Letture di Pensiero e d'Arte, 83], Πώμη: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, σ. 6 σημ. 4], σ. 293-295).
- La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta (Catalogo della mostra. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Libreria Sansoviniana, 10 ottobre-11 novembre 1995)*, επιμ. Giovanni Da Pozzo, Βενετία: Il Cardo, 1995.
- Lea, K. M., *Italian Popular Comedy: A Study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with special reference to the English Stage*, (δύο τόμοι σε επίτομη έκδοση), Νέα Υόρκη: Russell & Russell, 1962 (1934).
- Ledda, Giuseppe, «Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella *Commedia* di Dante», στο G. M. Anselmi – M. Guerra (επιμ.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, σ. 17-40.
- Lenzi, S., «Ovidio in Tasso (a proposito delle coppie Scilla-Minosse ed Erminia-Tancredi)», στον τόμο *Percorsi della memoria II*, a cura di Maria-Pace Pieri, Φλωρεντία: Polistampa, 2004, σ. 25-36.
- Lockwood, Lewis, «Musicisti a Ferrara all'epoca dell'Ariosto», στον τόμο Maria Antonella Balsano (επιμ.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti: Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, πρόλ. Lorenzo Bianconi, Φλωρεντία: Olschki, 1981, σ. 7-29.
- Lombardi, Paolo, *Streghe, spettri e lupi mannari. L'«arte maledetta» in Europa tra Cinquecento e Seicento*, Τορίνο: UTET, 2008.
- Longa, Luigi, «Tasso e la musica», στον τόμο Comitato per la Celebrazione di Torquato Tasso, Ferrara 1954, *Torquato Tasso*, Μιλάνο: Marzorati, 1957, σ. 187-207.
- McDonald, Marianne, «*Medea è mobile*: The Many Faces of Medea in Opera», στο E. Hall – F. Macintosh – O. Taplin (επιμ.), *Medea in Performance, 1500-2000*, σ. 100-118.
- Macintosh, Fiona, «Introduction: The Performer in Performance», στο Edith Hall – Fiona Macintosh – Oliver Taplin (επιμ.), *Medea in Performance, 1500-2000*, Οξφόρδη: European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2000, σ. 1-31.
- Maffei, Raffaello Scipione, *Giovanni Villifranchi. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Κατάνια: Niccolò Giannotta, 1892.
- Mamczarz, Irene, «Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento», στο Maristella de Panizza Lorch (επιμ.), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Μιλάνο 1980, σ. 425-457.

- Mamczarz, Irene, *Le théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien [1618-1732]. Etude d'un lieu théâtral, des représentations, des formes: drame pastoral, intermèdes, opera-tournoi, drame musical*, Φλωρεντία: Olschki, 1988.
- Mangini, Laura, *La Commedia dell'arte*, Βενετία 1984.
- Mangini, Nicola, *Alle origini del teatro moderno: lo spettacolo pubblico nel Veneto tra Cinquecento e Seicento*, Ρώμη 1987.
- Mango, Achille, *La commedia in lingua nel Cinquecento. Bibliografia critica*, εισαγωγή Vito Pandolfi, Μιλάνο: Lerici Editori, 1966.
- Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini (Convegno Internazionale – Roma 21-24 Aprile 1960). Relazioni e Discussioni*, Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.
- Μανούσκακας, Μ. Ι., «Ζητήματα του “Κρητικού Θεάτρου”», *Κρητικά Χρονικά*, 1 (1947) 47-73.
- , «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», *Κρητικά Χρονικά*, 1 (1947) 525-580.
- , «Άγνωστη πηγή της “Ερωφίλης” του Χορτάτση: η τραγωδία “Il Re Torrismondo” του Tasso», *Κρητικά Χρονικά*, 13 (1959) 73-83.
- , «Ο Μαρκαντώνιος Βιάρος (1542 - μετά το 1604) και ο χρόνος συγγραφής των δραμάτων του Γεωργίου Χορτάτση», *Κρητικά Χρονικά*, 17 (1963) 261-282.
- , «Έκθεσις πεπραγμένων του εν Βενετία Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών κατά το έτος 1971», *Θησαυρίσματα*, 8 (1971) 308-309.
- , «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», *Πεπραγμένα του Στ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', Χανιά 1991, σ. 317-342.
- Mariuz, Adriano, «Gli amori di Rinaldo e Armida nell'interpretazione di Giambattista Tiepolo», στο Luciana Borsetto – Bianca Maria da Rif (επιμ.), *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, σ. 211-241.
- Μαρκομιχελάκη, Τασούλα, «Θεατρική δραστηριότητα στον πολιορκούμενο Χάνδακα», στο Στέφανος Κακλαμάνης (επιμ.), *Ο Κρητικός πόλεμος. Από την ιστορία στη λογοτεχνία [πρακτικά επιστημονικού συμποσίου]*, Ηράκλειο: EKIM, 2008, σ. 43-54.
- Martindale, Charles (επιμ.), *Ovid Renewed. Ovidian influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Καίμπριτζ-Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 1988.
- Martini, Alessandro, «L'Adone di Giovanbattista Marino», στον τόμο *Letteratura italiana. Le Opere*, τ. 2, σ. 777-797.
- Mastrototaro, M., «La riscrittura del mito: la “Favola di Piramo e Tisbe” di Bernardo Tasso», *Studi Tassiani*, 49-50 (2001-2002) 195-206.
- Mazzali, E. (επιμ.), *Torquato Tasso, Scritti sull'arte poetica*, Μιλάνο-Νάπολη-Τορίνο: Einaudi-Ricciardi, 1977.
- Medin, Antonio, *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia*, Μιλάνο: Hoepli, 1994.
- Melzi, Gaetano, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, 3 τόμοι, Μιλάνο 1848-1859 (Νέα Υόρκη, χ.χ.).
- Mila, Massimo, «La nascita del melodramma», στο *Civiltà Fiorentina. Il Sei-Settecento*, (Libera Cattedra della Civiltà Fiorentina) Φλωρεντία: Sansoni, 1956, σ. 169-194.

- Minor, A. – B. Mitchell, *A Renaissance entertainment*, Κολούμπια, Μιζούρι: University of Missouri Press, 1968.
- Molinari, Cesare, *Le nozze degli Dei: un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Ρώμη: Bulzoni, 1968.
- , «Premesse Cinquecentesche al grande spettacolo dell'età barocca» [το ίδιο κείμενο και στον τόμο *Le nozze degli Dei*], στο Maria Teresa Muraro (επιμ.), *Storia sul Teatro Veneto fra Rinascimento ed età Barocca*, Φλωρεντία: Olschki, 1971, σ. 96-117.
- , «Il classicismo umanista e il recupero delle antiche forme sceniche», του ίδιου, *Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*, Μιλάνο: Mondadori, 1972, σ. 111-121.
- , *Teatro*, Μιλάνο: Mondadori, 1972.
- , *La Commedia dell'Arte*, Μιλάνο: Mondadori, 1985.
- Moncallero, G. L., «Precisazioni sulle rappresentazioni della “Calandria” nel Cinquecento», *Convivium*, n.s., 6 (1952) 819-851.
- Moretti, Walter, *Torquato Tasso*, Ρώμη-Μπάρι: Laterza, 1981.
- Morgan, Gareth, «Three Cretan manuscripts», *Κρητικά Χρονικά*, 8 (1954) 61-71.
- Müller-Bochat, Eberhard, «Torquato Tasso e il prestigio dell'epos», *Atti del Convegno di Nimega sul Tasso (25-26-27 ottobre 1977)*, επιμ. Carlo Ballerini, Μπολόνια: Pàtron, 1978, σ. 257-278.
- Munari, Franco, «Il “Piramus et Tisbe” di Matteo di Vendôme», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 31 [1959] 65-78.
- , *Ovid in Mittelalter*, Ζυρίχη 1960.
- Muraro, Maria Teresa (επιμ.), *Studi sul teatro Veneto fra Rinascimento ed età Barocca*, Φλωρεντία: Olschki, 1971.
- , «La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative», στο *Storia della cultura veneta*, Βιτσέντσα: Neri Pozza, 1981, τ. III/3, σ. 315-341.
- , (επιμ.), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, πρόλ. Gianfranco Folena, Φλωρεντία: Olschki, 1976.
- Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Vol. I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Τορίνο: UTET, 1995.
- Mutini, C., «Anguillara, Giovanni Andrea dell'», λήμμα στο *Dizionario biografico degli Italiani*, Ρώμη: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, τ. 3, 1961, στήλ. 306-309.
- Nagler, Alois Maria, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, Νιου Χέιβεν-Λονδίνο: Yale University Press, 1964.
- Neri, Achille, «Gli “intermezzi” del “Pastor fido”», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 11 (1888) 405-415.
- Neuschäfer, Ann, *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2004.
- Niggstich-Kretzmann, Gunhild, *Die Intermezzi des Italienischen Renaissancetheaters*, διδακτορική διατριβή, Γκαίτινγκεν 1968.

- Νίκολ, Αλλαρντάις, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου εικονογραφημένη. Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, μτφρ. Μαρία Οικονόμου, συμπλήρωμα για τη Νεοελληνική Δραματουργία: Μήτσος Λυγίζος, Αθήνα: εκδ. Σμυρνιώτη, [χ.χ.], τ. Β'.
- Nims, John Frederick (επιμ.), *Ovid's Metamorphoses: The Arthur Golding Translation, 1567*. Edited with an introduction and notes by John Frederick Nims (with a new essay, «Shakespeare's Ovid» by Jonathan Bate), Φιλαδέλφεια: P. Dry Books, 2000.
- Oeftering, Michael, *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur*, Βερολίνο 1901.
- Οικονόμου, Μπάμπη, «Αγνωστο χειρόγραφο του "Γύπαρη"», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 102 (1963) 516-528.
- Oreglia, Giacomo, *The Commedia dell'Arte*, Λονδίνο: Methuen, 1968.
- Orofino, Giulia, «Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle *Metamorfosi*», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, σ. 189-208.
- Padoan, Giorgio, «Città e campagna. Appunti sulla produzione teatrale rinascimentale a Padova e a Venezia», ανάλυτο από τον τόμο *Il teatro italiano del Rinascimento*, επιμ. Maristella de Panizza Lorch, Μιλάνο: Edizioni di Comunità, 1980.
- , *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Βερόνα: Neri Pozza, 1982.
- Palisca, Claude V., *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, Νιου Χέιβεν-Λονδίνο: Yale University Press, 1989.
- Παναγιωτάκης, Νικόλαος Μ., «Η παιδεία κατά τη βενετοκρατία», στον τόμο *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός, επιστημονική επιμ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης*, Κρήτη: ΤΕΔΚΚ, 1988, σ. 165-195.
- , «"Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού"», *Θησαυρίσματα*, 23 (1993) 222-289 [= Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης – Γιάννης Μαυρομάτης, Αθήνα: στιγμή, 1998, σ. 159-236, χωρίς πίνακες].
- [Panajiotakis, Nikolaos M.], «La versione greca di una barzelletta cinquecentesca», στον τόμο *Testi letterari italiani tradotti in Greco (dal '500 ad oggi) [Atti del IV Convegno di Studi Neogreci, Viterbo 20-22 maggio 1993]*, επιμ. Mario Vitti, χ.τ.: Rubbettino, 1994, σ. 103-118.
- , *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, επιμ. Σ. Κακλαμάνης – Γ. Μαυρομάτης, Αθήνα: Στιγμή, 1998.
- , *Κρητική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης – Γιάννης Κ. Μαυρομάτης, Αθήνα: Στιγμή, 2002.
- Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδη, Νίκη, «Κρητικές παρατηρήσεις στην *Ερωφίλη*», *Ελληνικά*, 25 (1972) 419-427.
- Paratore, Ettore, «L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del Manierismo e del Barocco», *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini (Convegno Internazionale – Roma 21-24 Aprile 1960). Relazioni e Discussioni*, Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, σ. 239-301.

- , «Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500», στο *Il teatro classico italiano nel '500* [Πρακτικά συνεδρίου, Ρώμη, 9-12 Φεβρουαρίου 1969], Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei [Quaderno N. 138: Problemi attuali di Scienza e di Cultura], 1971, σ. 9-95.
- Πασχάλης, Μιχαήλ, «Από την *Orbecche* στην *Ερωφίλη*. Αναζητώντας τους λόγιους “συνομιλητές” του Χορτάτση», στον τόμο *Παιδεία και πολιτισμός στην Κρήτη: Βυζάντιο – Βενετοκρατία. Μελέτες αφιερωμένες στον Θεοχάρη Δετοράκη*, επιμ. Ιωάννης Βάσσης – Στέφανος Κακλαμάνης – Μαρίνα Λουκάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, 2008, σ. 263-275.
- , «Η ιδεολογία των *Ιντερμεδίων* της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάτση», *Κρητικά Χρονικά*, 31 (2011) 163-182.
- Pecoraro, Vincenzo, «Contributi allo studio del teatro cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», *Κρητικά Χρονικά*, 24 τχ. 1 (1972) 389-413.
- Pelaez, M., «La vita e le opere di G. A. dell'Anguillara», *Propugnatore*, 4 (1891) 40-124.
- Percorsi della memoria II*, a cura di Maria-Pace Pieri, Φλωρεντία: Polistampa, 2004.
- Pertusi, Agostino, «Storiografia umanistica e mondo bizantino», στον τόμο *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco. Tre saggi di Agostino Pertusi*, επιμ. Carlo Maria Mazzucchi, Μιλάνο: Vita e Pensiero, 2004, σ. 3-111 (α' αυτοτελής έκδ.: Palermo, Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, Quaderni 5, 1967).
- Peters, Julie Stone, *Theatre of the book 1480-1880. Print, Text, and Performance in Europe*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 2000.
- Picone, Michelangelo, «Dante argonauta. La ricezione dei miti ovidiani nella *Commedia*», στο Michelangelo Picone – Bernhard Zimmermann (επιμ.), *Ovidius redivivus: von Ovid zu Dante*, Στουτγάρδη 1994, σ. 173-202.
- Picone, Michelangelo – Bernhard Zimmermann (επιμ.), *Ovidius redivivus: von Ovid zu Dante*, Στουτγάρδη 1994.
- Pieri, Marzia, *La scena boschereccia nel Rinascimento Italiano*, Πάντοβα: Liviana, 1983.
- , *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Τορίνο: Bollati Boringhieri, 1989.
- Pirrotta, Nino, «Intermedium», λήμμα στο *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel, τ. VI, 1957, στήλ. 1310-1326.
- (σε συνεργασία με την E. Povoledo), *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo*, Τορίνο: Einaudi, 1981 (¹1969).
- Pirruccio, Linda, *Giovanni Villifranchi: La 'fabbrica' delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Ρώμη: Bulzoni, 2011.
- Πολίτης, Λίνος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: MIET, 1978.
- Pontremoli, Alessandro – Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Μιλάνο: Vita e pensiero, 1987.
- Pontremoli, Alessandro – Patrizia La Rocca, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Introduzione di Sisto Dalla Palma, [Βιτσέντσα]: Neri Pozza Editore, [1993].
- Pöschl, V., «L'arte narrativa di Ovidio nelle “Metamorfosi”», *Atti del Convegno internazionale ovidiano*, Ρώμη 1959, τ. 2, σ. 295-305.

- Πούχνερ, Βάλτερ, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο. Αναλογίες με τη νοτιοσλαβική δραματουργία της εποχής», *Θέατρο*, 61-63 (1978) 76-89.
- , *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 191-213.
- , *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα: Εκδόσεις Χ. Μπούρα, 1991.
- , «Τραγωδία», στο David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σ. 157-193.
- , «Ματθαίος Κιγάλας και Δομήνικος Μαυρίκιος: μια συνάντηση (Λευκωσία 1627) σημαδιακή για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στο ίδιου, *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: εκδ. Καστανιώτη, 1997, σ. 113-148.
- , «Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματουργία», στο ίδιου, *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: εκδ. Καστανιώτη, 1997, σ. 231-249.
- Povoledo, Elena, «Intermezzo», λήμμα στην *Enciclopedia dello Spettacolo*, τόμ. 6, Ρώμη: Le Maschere, 1959, στήλ. 572-576.
- , «Moresca», λήμμα στην *Enciclopedia dello Spettacolo*, τ. 7, Ρώμη 1960, στήλ. 834-836.
- , «Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589», στο Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Τορίνο: Einaudi, 1981, σ. 335-460.
- Premoli, Beatrice, *Giovanni Andrea dell'Anguillara, Accademico Sdegnato ed Etereo*, 1517-1572, Ρώμη: Fondazione Marco Besso, 2005 [Collana della Fondazione Marco Besso, XXII].
- Preto, Paolo, «Tasso, Venezia e i Turchi», στο L. Borsetto – B. M. Da Rif (επιμ.), *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, σ. 243-249.
- Puccetti, V., «Girolamo, Salvestra e l'inferno degli amori nel "Decameron"», *Studi sul Boccaccio*, 20 (1991-92) 85-129.
- Purkis, Helen M. C., «Le origini dell'intermezzo in Italia», *Convivium*, 25 (1957) 479-483.
- , «Il rapporto tra gli interludi e l'opera teatrale nell'Italia del sedicesimo secolo», *Letterature Moderne*, 6 (nov.-dic. 1960) 802-811.
- Pyle, Cynthia M., *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essays in Cultural History*, Presentation by Paolo Bongrani, Ρώμη: La Fenice, [1997].
- Ricci, Giovanni, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Μπολόνια: Il Mulino, 2002.
- Riccò, Laura, «Su le carte e fra le scene». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Ρώμη: Bulzoni, 2008.
- Richards, Kenneth – Laura Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, Οξφόρδη: Blackwell, 1990.
- Rizzo, Gino (επιμ.), *Sul romanzo secentesco. Atti dell'Incontro di studio di Lecce (29 novembre 1985)*, Galatina: Congedo Editore, 1987.
- Romei, Giovanna, «Leone de' Sommi e la Pastorale: Teoria, testo e scena», στο M. Chiabò – F. Doglio (επιμ.), *Origini del Dramma Pastorale in Europa (Convegno di studi, Viterbo 31*

- maggio-3 giugno 1984), Βιτέρμπο: Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1985, σ. 201-212.
- Ronconi, Alessandro, «Prologhi “Plautini” e prologhi “Terenziani” nella commedia italiana del ’500», στο *Il teatro classico italiano nel ’500* [Πρακτικά συνεδρίου, Ρώμη, 9-12 Φεβρουαρίου 1969], Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei [Quaderno N. 138: Problemi attuali di Scienza e di Cultura], 1971, σ. 197-217.
- Rosand, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The creation of a genre*, Μπέρκλεϋ: University of California Press, 1991.
- Rossi, Massimiliano – Fiorella Gioffredi Superbi (επιμ.), *L’arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence (Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001)*, τ. I: *Genre and Genealogy*, τ. II: *Dynasty, Court and Imagery*, Φλωρεντία: Olschki, 2004.
- Rossi, Vittorio (επιμ.), *Battista Guarini ed Il pastor fido: Studio biografico-critico con documenti inediti per Vittorio Rossi*, Τορίνο: Ermanno Loescher, 1886.
- Rozsnyói, Z., *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Παβέννα: Longo, 2000.
- Ruffini, Franco, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Μπολόνια: Il Mulino, 1986.
- Ruggiero, Raffaele, «Fra errore di fortuna e arte del vero. Rinaldo ed Armida nel sistema letterario della Liberata», *Schede Umanistiche*, 17/1 (2003) 67-97.
- Σάθας, Κ. Ν., *Κρητικόν Θέατρον ή Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων*, α’ έκδ. Βενετία 1879, επανέκδ. Αθήνα 1963.
- Salvioli, Giovanni – Carlo Salvioli, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, Βενετία 1903 (ημιτελής).
- Sanesi, Ireneo, *Storia dei generi letterari italiani. La Commedia*, volume primo, seconda edizione riveduta e accresciuta, Μιλάνο: Vallardi, [1944· α’ έκδ. 1911].
- Sanguinetti, Federico, «Probabili additamenta all’Ovidio dantesco di Brugnoli», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall’Antichità al Rinascimento*, σ. 257-259.
- Savarese, Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Ρώμη-Μπάρι: Laterza, β’ έκδ. αναθεωρ. 1995 (α’ έκδ. 1992).
- Segarizzi, Arnaldo (επιμ.), *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Biblioteca Nazionale di S. Marco di Venezia*, vol. I, Μπέργκαμο: Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1913.
- Setton, K., *Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth Century*, Φιλαδέλφεια 1991.
- Seznec, J., *Η επιβίωση των αρχαίων θεών. Δοκίμιο για το ρόλο της μυθολογικής παράδοσης στον ουμανισμό και την τέχνη της Αναγέννησης*, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1996.
- Short-title Catalogue of Books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*, Λονδίνο 1958.
- Smith, Winifred, *The Commedia dell’Arte*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 1964.
- Solerti, Angelo, *Vita di Torquato Tasso*, Τορίνο-Ρώμη 1895.

- , «Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605», *Rivista Musicale Italiana*, 9, τχ. 3 (1902) 503-509.
- , «Precedenti del Melodramma», *Rivista Musicale Italiana*, 10 τχ. 2 (1903) 207-233.
- , *Le origini del melodramma*, (α' έκδ. Τορίνο 1903) Μπολόνια: Forni 1969.
- , *Gli albori del melodramma*, 3 τόμοι, Μιλάνο-Παλέρμο-Νάπολη 1904.
- , *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari. (Con illustrazioni)*, [α' έκδ. Φλωρεντία 1905], φωτοαναστ. έκδ. Μπολόνια: Arnaldo Forni, 1989.
- Σολομός, Αλέξης, *Το Κρητικό Θέατρο: από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα: Πλειάς, 1973 (β' έκδ.: Κέδρος, 1998).
- Sozzi, B. T., «Nota sull'episodio di Olindo e Sofronia» *Studi Tassiani*, 10 (1960) 5-9.
- Spadaro, Giuseppe, *Letteratura cretese e Rinascimento italiano*, Μεσσίνα: Rubbettino, 1994.
- Spencer, T., «Turks and Trojans in the Renaissance», *Modern Language Review*, 47 (1952) 330-333.
- Spinelli, Riccardo, «Temi edificanti e scelte licenziose nelle decorazioni affrescate della Villa Medici Corsini a Mezzomonte», στο Massimiliano Rossi – Fiorella Gioffredi Superbi (επιμ.), *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence (Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001)*, τ. II: *Dynasty, Court and Imagery*, Φλωρεντία: Olschki, 2004, σ. 341-377.
- Stäuble, Antonio, «Scenografia ed architettura teatrale nel Rinascimento», στον τόμο *Letteratura e Critica: Studi in onore di Natalino Sapegno*, επιμ. Walter Binni κ.ά., Ρώμη: Bulzoni, 1975, τ. 2, σ. 391-415.
- Stein, Thomas, «Quando Olindo diventa Aminta. Aspetti della fortuna teatrale di un episodio tassesco», *Studi Secenteschi*, 42 (2001) 59-84.
- Sternfeld, Frederick W., «The Birth of Opera: Ovidio, Poliziano, and the “lieto fine”», *Analecta Musicologica*, 19 (1979) 30-51.
- Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, τ. 5: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Ρώμη: Salerno Editrice, 1997.
- Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, επιμ. G. da Pozzo, τ. 3: *La letteratura tra l'eroico e il quotidiano. La nuova religione dell'utopia e della scienza (1573-1600)*, νέα έκδ., Πάντοβα: Piccin-Nuova Libreria, 2007.
- Taddeo, Edoardo, «Genesi, cronologia e metrica degli idilli della “Sampogna”», *Studi Secenteschi*, 4 (1963) 63-79.
- , *Studi sul Marino*, Φλωρεντία: Remo Sandron, 1971.
- Tasso, la musica, i musicisti*, επιμ. Maria Antonella Balsano – Thomas Walker, Φλωρεντία: Olschki [Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 19], 1988.
- Tateo, Francesco, «Ovidio nell'*Urania* di Pontano», στο I. Gallo – L. Nicastri (επιμ.), *Aetates Ovidiane. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, σ. 279-291.
- Taviani, Ferdinando, *La commedia dell'arte e la società barocca: La fascinazione del teatro*, Ρώμη: Bulzoni, 1969.

- Taviani, Ferdinando – Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Φλωρεντία: Usher, 1992 (ανατ. της β' έκδ. 1986 [α' έκδ. 1982]).
- Taylor, A. B. (επιμ.), *Shakespeare's Ovid. The Metamorphoses in the Plays and the Poems*, Κάιμπριτζ: Cambridge University Press, 2000.
- Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, επιμ. Antonia Tissoni Benvenuti – Maria Pia Mussini Sacchi, Τορίνο: Unione tipografico-editrice torinese, 1983.
- Tessari, Roberto, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Φλωρεντία: Olschki, 1969.
- Testi, Flavio, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, 2 τόμοι, Μιλάνο: Bramante, 1977 (1969).
- , *La musica italiana nel Seicento*, 2 τόμοι, Μιλάνο: Bramante, 1970-1972.
- Tiraboschi, Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, τόμ. 4 (Dall'anno MD fino all'anno MDCC), Μιλάνο 1833, σ. 195-196.
- Tissoni Benvenuti, Antonia (επιμ.), *L'Orfeo del Poliziano. Con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Πάντοβα: Antenore, 1986, ²2000.
- Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Catalogo della Mostra di Ferrara, επιμ. A. Buzzoni, Μπολόνια: Nuova Alfa Editoriale, 1985.
- Tortoli, Giovanni (επιμ.), *Commedie inedite di Giovan Maria Cecchi, pubblicate per cura di G. T.*, Φλωρεντία: Barbera, Bianchi, 1855.
- Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano* (α' έκδ. 1955), 2 τόμοι, Τορίνο: Bollati Boringhieri, 1999.
- Το φως του Απόλλωνα: Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα* (κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, 22 Δεκεμβρίου 2003-31 Μαρτίου 2004), επιμ. Mina Gregori, 2 τόμοι, Αθήνα: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού-Silvana Editoriale, 2003.
- Ugolini, Francesco Alfonso, *I cantari di Piramo e Tisbe*, Ρώμη: Cuggiani, 1934 (ανάτυπο από το περ. *Studj romanzi*, v. 24).
- Urban Padoan, Lina, *La Moresca, danze carnevalesche e musiche antiche veneziane*, Βιτσέντσα: G. Rumor, 1983.
- , «Teatri in tavola, Ossia “trionfi” sulle tavole dogali», *Studi Veneziani*, n.s. 25 (1993) 169-216.
- , *Processioni e feste dogali. “Venetia est mundus”*, presentazione di Antonio Niero, Βιτσέντσα: Neri Pozza Editore, 1998.
- Vincent, Alfred, «Ένα χειρόγραφο της Ερωφίλης στην Αγγλία», *Κρητικά Χρονικά* 22 (1970) 532 και «A manuscript of Chortatzes' *Erophile* in Birmingham», *The University of Birmingham Historical Journal* 12 (1971) 261-267.
- , «Antonio da Molino in Greece», *Ελληνικά*, 25 (1973) 113-117.
- , «Fishing at Mirabello: Nicolò Crasso's *Elpidio Consolato* and its Cretan background», *Θησαυρίσματα*, 26 (1996) 280-298.

- , «Ένας θεατρόφιλος Βενετός στην Κέρκυρα και στη Δαλματία: Τα θεατρικά ενδιαφέροντα του Pietro Semitecolo», *Παράβασις*, 4 (2002) 35-38.
- , «Ο ποιητής του Φορτουνάτου στην Κέρκυρα», *Κρητικά Χρονικά*, 31 (2011) 193-202.
- Vinciana-Libreria, firm., *Autori italiani del '600*, επιμ. S. Piantanida – L. Diotallevi – G. Livraghi, Fascicolo Quarto, Μιλάνο 1951.
- Vitti, Mario, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1978· νέα έκδοση 2003.
- Vivaldi, V., *Sulle fonti della Gerusalemme liberata*, Catanzaro 1893.
- Warburg, Aby, «I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il *Libro di Conti* di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico (1895)», του ίδιου, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, Φλωρεντία: La Nuova Italia, ²1966.
- Witt, Ronald G., *In the footsteps of the ancients: the origins of humanism from Lovato to Bruni*, Λέιντεν 2000.
- Wolff, Hellmuth Christian, «Ovids *Metamorphosen* und die frühe Oper», Estratto da: *Memorie e Contributi alla musica dal Medioevo all'età Moderna offerti a Federico Ghisi*, (*Quadrivium*, XII, 1971), 89-107.
- Χατζηνικολάου, Νίκος, «Σκέψεις για την “Κρητική Αναγέννηση”», στον τόμο *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, επιμ. Στ. Κακλαμάνης – Αθ. Μαρκόπουλος – Γ. Μαυρομάτης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 777-812.
- , *Αναζητώντας το στίγμα της Ερωφίλης. Διάλεξη στη μνήμη Νίκου Παναγιωτάκη*, 28 Μαΐου 2005, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007.
- Zaccaria, Vittorio, «Le Accademie padane cinquecentesche e il Tasso», στο L. Borsetto – B. M. da Rif (επιμ.), *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, σ. 35-61.
- Zorzi, Lodovico (επιμ.), *Il luogo teatrale a Firenze, Catalogo della Mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 31 maggio-31 ottobre 1975)*, Μιλάνο: Electa, 1975.

