

## Enea Silvio Piccolomini, a szerelem költője\*

### Elégikus és priapikus interpretációs szintek a *Cynthia* című kötetben

---

ZOLTÁN CSEHY

ENEA SILVIO PICCOLOMINI, THE POET OF LOVE.

ELEGIAC AND PRIAPISTIC INTERPRETATION LEVELS IN THE VOLUME TITLED CYNTHIA

82(091):821.124`02`14"

821.124`02(091)"14"

Humanism and neo-Latin poetry, II. Pius (Enea Silvio Piccolomini), neo-Latin love elegy, the survival of antiquitism.

---

Az olyan tudatosan megkomponált köteteket, versciklusokat, melyek központi tematikus eleme a szerelem, illetve a szerelem forrásaként és céljaként megjelölt (központi) nóalok, joggal nevezhetünk szerelmi dedikációs jellegű gyűjteményeknek. Ez az antik elégia-költészet által kanonizált (Ovidius, Tibullus, Propertius), de már korábban is létező (Catullus) kötetformáló elv számos kompozíciós elem és toposz összjátéka következtében kikristályosodó modellt hozott létre, mely a neolatin költészetet lényegileg a quattrocento korszakától kezdődően a szerelmi-erotikus poézis terén szinte mindvégig uralta.

E kötet típus egy sajátos, alapozó változata Enea Silvio Piccolomini *Cynthia* című munkája.<sup>1</sup> A kötet propertiusi jellegére a szakirodalom már többször is felhívta a figyelmet,<sup>2</sup> az imitációs bázisként kezelt antik modellel való kapcsolatát a szövegek primer rokonsági szintjén már lényegében feltérképezték. Amivel azonban ezek az egyébként kiváló tanulmányok adósak maradtak, az egyrészt a kompozíciós-köztudományi mechanizmusok föltárása, másrészt az intertextuális szövegszerveződések vizsgálata, harmadrészt pedig mindeddig nem tárgyalták a kötet *Cynthia*-versei és egyéb, nem *Cynthiához* írt, az elégikus dimenziótól nagyban különböző verseinek viszonyrendszerét.

Ha úgynevezett szerelmi dedikációs verskötetként olvassuk a *Cynthiát*, elsősorban nemcsak a szövegszerű Propertius-megfeleltetésekre érdemes koncentrálni, hanem olyan stigmák felkutatására, melyek önkéntelenül is kiütköznek a szöveg testén.<sup>3</sup> Az elégikus kötetszerveződés egyik alapvonása egy folyamatos, szubsztitúciós játékséma, mátrix retorikai kereteinek kimunkálása az imádott nő kapcsán. Érdemes megvizsgálni tehát a *Cynthia* című kötet nyitóversét. Az első szó maga a cím-

---

\*Az előadás eredetileg olasz nyelven hangzott el a XVII. Convegno Internazionale sul tema: Pio II Umanista europeo című, 2004. július 18–21-én a milánói Istituto Studi Umanistici F. Petrarca szervezésében megrendezett nemzetközi konferencián Pienzában.

adó név: Cinthia. E propertiusi intertextus nemcsak visszacsatolást kíván a római elégikus hagyományhoz, hanem mintegy esszenciálisan fölül is írja azt. Cinthia egyszerre a kötet tárgya és ihletője, tőle ered mind az invenció, mind az elocutio („*tu facis ingenium, tu facis eloquium*”), ráadásul az antik mitológia több szereplőjének vonásait és funkcióit képes magába integrálni. E versből is világosan kitetszik, hogy Cinthia egyrészt Múzsaként jelenik meg, egészen pontosan a Múzsák vezetőjeként, tehát apollói funkcióban: „*Te duce concedunt dive in mea vota sorores, / te duce Castalio somnia fonte bibo*”, másrészt mintegy neve kódjából kifolyólag (a Cynthia név Diana istennő mellékneve is lehet) és anticipálva a hetedik számú Cinthia-verset, Dianaként, azaz a hold istennőjeként, aki majd uralni fogja a csillagos eget („*te quoque, si liceat, carmine ad astra feram*”), majd végzetes szerelemként, azaz egyszerre Amorként és Párkaként láthatjuk: „*tu mihi principium, tu mihi finis eris*”. Ez a rövid költemény végeredményben a kötet testének leírása. Elsődleges funkciója az – amellett, hogy kijelöli azt a beszédmódot, melyhez csatlakozni kíván, s mintegy tudósít a könyv lényegéről –, hogy létrehozson egy szinekdochikus ént, Cinthia egóját, mely számos mitológiai alak komponenséből áll össze ideális egésszé, s válik képessé az épp szükséges poétikai, retorikai funkció betöltését biztosító metamorfózisra. Ez a polivalencia különbözteti meg Cinthiát a kötet többi nőalakjától. Az utolsó sorra kivált szeretném felhívni a figyelmet, hiszen ez a propertiusi protézis<sup>4</sup> szintén több szinten értelmeződik. Az ihlető-szövegszervező (múzsai) funkció összekapcsolása a szerelmi metamorfózis mítoszkorrekciós változatával a szerelmi dedikációs verskötet egyik alapjellegzetessége. A költemény a komponálás tekintetében is irányadó, vagyis ha az utolsó sort szó szerint értelmezzük, kézenfekvő magyarázatot kapunk arra a rejtélyre is, hogy miért húzódnak a Cinthia-versek a könyv két végpontja felé, s miért nincs Cinthia-vers a kötet közepében. A *principium* kötetkezdetet, a *finis* pedig kötetzárást is jelent, nem csak a végzetes szerelem, azaz az Amorként és Párkaként egyszerre megjelenő Cinthia iránti érzelmek konvencionális megjelenítését. Nemcsak a sors fonalát látjuk itt, hanem a kötetszerveződés vezérfonalát is megkapjuk, egy szerelmi regénybe csöppenünk bele, melynek történéseit az elégikus tradíció szellemében tárja elénk a költő a szerelem megszületésének reményétől a szerelemtől való búcsúzásig. Az Adrianus Van Heck-féle kötetrekonstrukció szerint 23 versből álló ciklus első térfelébe, a *principium*ba három vers jut (1, 5, 7), a kötet végére, azaz a *finis* részbe négy (16, 19, 21, 23), a két térfél közötti részt egyes költemények töltik ki 8 vers erejéig. A kötetkompozíció tehát kétpólusúvá formálja a kötetet, az első pólus máris a szerelmi dedikációs kötetek újabb jellegzetes stigmáit viseli magán: az idealizált hölgy a szingularitás elvének megfelelő szépségű, aki még Phoebus és Jupiter szerelmére is méltó, s minden erényt birtokol, leszámítva a *pietas* erényét (5, 25–36),<sup>5</sup> s ez megakadályozza a szerelem beteljesedését. A szerelem nem más, mint *furor* („*ergo vale et nostro cura indulgere furori*” 5, 35). Nem nehéz belátni, hogy Piccolomini szerelmes verseiben költészetesztétikai terminusokat is használ, s a költői feszültséget épp az értelmezhetőség ilyen szintezése adja: Leonardo Bruni egy Giovanni Marrasiohoz írt levelében egy, a fent idézett verssorhoz nagyon hasonló Marrasio-sor magyarázataként („*Indulgere velis nostro, Arretine, furori*” Ang. 1, 21)<sup>6</sup> részletesen kifejti a platóni *Phaidrosz*ból eredeztethető *furor* tanát: „*divini rursus furoris partes quattor: vaticinium, misterium, poesis et amor. His vero deos totidem praeesse veteres putave-*

*runt: nam vaticinium Apollini, misterium Dionyso, poeticam Musis, amorem Veneri tri-  
buebant. [...] Qui vero absque furore Musarum poeticas ad fores, ut inquit Plato, acce-  
dit, sperans quasi arte quadam poetam se bonum evasurum, inanis est ipse atque  
eius poesis. Prae illa quae ex furore est, haec quae ex prudentia disperditur.  
Poetarum ergo furor a Musis est, amantium vero a Veneri.*”<sup>7</sup> A furor két utóbbi válto-  
zata Piccolomininél szerves egészzé olvad össze, ahogy ez a nyitóversből is kiviláglik.

A szerelem beteljesedését az idő korlátozza, a szerelem s így a hozzá kötődő furor is életkorfüggő: „*respondet lusibus etas, / talia lascivus tempora querit amor*” (5, 11–12). Az idézett szöveg *lusus* szava szintén bír költészeti-dimenziókkal is: többek közt az antik Diomedes Vergilius-életrajzának *praelusiones* terminusát idézi, mely Vergilius fiatalkori, az *Aeneis* megírása előtti művei közül a már Servius által tévesen neki tulajdonított *Priapeát* és a *Bucolicát* jelöli.<sup>8</sup> A vergiliusi életpályamodell, mely bizonyos életkorokat hangol össze bizonyos költői megnyilatkozási formákkal és műfajokkal, több humanista modelljeként szolgált, s tudjuk, hogy például Antonio Beccadelli vagy később Janus Pannonius is *lusus*-szal kezdte költői pályáját, s célként az eposz vagy panegyris műfaja lebegett a szemük előtt.<sup>9</sup> A kisköltészet e szerzők számára előjáték jellegű volt, és bizonyos életkorhoz is kötődött: nem jelentéktelen e felismerés szerepe abban sem, hogy a Beccadelli által meghonosított és a Cinthia-kötet néhány helyén is fellelhető priapikus beszédmód a vergiliusi vagy annak hitt pályamodell fényében nyerhetett legitimációt. A *Hermaphroditus* című Beccadelli-kötet amellet, hogy a Vergiliusnak tulajdonított *Priapea* hangütését hívja életre, perszifikált kötetként jelenik meg, komplex Vergilius-paródiaként is értelmeződik. Piccolomini *Cinthiájának* szintén kardinális szereplője Vergilius, méghozzá két módon is, egyrészt a költő tételesen két verset is szentel neki, egy komparatív laust (2) (Homerust és Vergiliust veti össze) és egy epitáfiumot (3), mely felszólítja kora költőit, áldozzanak tömjént (azaz verseket) Vergilius sírja előtt tisztelegve a költő istenségének. Másrészt Adrianus van Heck tételesen kimutatta, hogy Piccolomini költészetében a legtöbb intertextus közvetlenül Vergiliustól származik.<sup>10</sup> A kor költői közül a váteszeket szólítja meg („*vos igitur, vates, quos secula nostra tulere, / ipsius ad tumulum munera ferte, precor*” 3, 5–6), akik méltók áldozatot bemutatni a sírnál („*munera sint versus*”), s így a furor révén a *vaticiniumhoz* is kapcsolódni látszik.

Ha a Cinthia-verseket nem választjuk le a kötet szerves egészéről, látható, hogy Piccolomini kötete – noha az elégikus szerelmi dedikációs kötettypust képviseli – a könyv szöveganyagát a kor költőikhez hasonlóan a *varietas* elve szerint rendezte el, s egyszerre több szólamot és beszédmódot is működtet. A vers egyrészt a szinekdochikusan összerakott *ego*jú Cinthia adománya, másrészt Vergilius sírjára szánt adomány, melyeket a költő vergiliusi intertextusokból hoz létre. A Cinthia-versekben számos vergiliusi stigma van jelen a primer intertextualitáson túl is, az 5. versbe például a második ecloga is beleolvásódik. Amellet, hogy Vergilius: „*Nec sum adeo informis*” (B. 2, 25) sorából Piccolomini is profitált „*sum ne adeo informis? nullon sum dignus amore? / sum ne ego progenie degener ipse mea?*” (5, 21–22), magát az elégikus alapállást ötvözi az idillben szereplő Corydon sorsával: a versértelmezés egyik fontos komponense lehet tehát a vergiliusi bukolika felőli olvasat. Ugyancsak egy vergiliusi figurával való azonosulás lehetőségét villantja fel a 23. költemény (*In Amorem*), mely a 10. ecloga Gallusának sorsát idézi meg: „*haud aliter,*

*sevo cum Gallus amore periret, / Menelaus et lacrimas saxa Lincea dabant*" (23, 31–32). A *Iusus* fogalma tehát nemcsak szerelmi játszadozást jelöl, hanem a szerelmi játszadozás megénekelhetőségének időszakát is mintegy behatárolja. Ovidius a vergiliusi *Bucolica* játékos erotizmusát is felhasználta saját műveinek védelmében: „*Bucolicis iuvenis luserat ante modis*”, T. 2, 533), s már csak ezért is párhuzam vonható a priapikus és a bukolikus költészet *praelusiones* jellege között. Piccolomini *Iususa* tehát a vergiliusi *praelusiones* jegyében is értelmezhetőnek látszik, s ez legitimálja majd beccadellianus jellegű verseit, illetve azok beilleszthetőségét egy alapvetően elégikus, szerelmi dedikációs kötetbe.

A szerelmi dedikációs verskötetek egyik alapproblémája az epikus jellegű narráció képzetének felkeltése, melynek révén az olvasó úgy érezheti, hogy egy szerelmi regénybe csöppent bele, mely autobiográfnek tünteti fel magát, ugyanakkor a közvettség retorikáját alkalmazza. A szerelmi regény, elsősorban a catullusi változatoságesszmény (ezt lehetne mondjuk varietasparadigmának nevezni) jegyében nem szükségszerűen követ sem időrendi, sem minden vonatkozásban logikus sorrendet, azaz rendszerint szakadozott, és a felvillantás poétikájával él. A szerelmi regény a ciklus másik felében bontakozik ki igazi történéssé: a 19. versből kiderül, Cinthia férjes asszony, akit a költő normaszegésre csábít a catullusi *foedus amititiae* jegyében: „*femina deformi vidua est que nupsit amanti*” (19, 11). A szerelem betegségként jelenik meg a 21. versben, melyet csak Cinthia gyógyíthat. Fokozatosan tudatosul, hogy a szerelmes légüres térbe kerül, s invektívában támad Ámorra (23. vers), s bekövetkezik a kiábrándulás, a *divortium*, ráadásul a vers mintegy exemplummá is avatja a szerelmi történetet, s mintegy intó és elrettentő példaként tárul az ifjúság elé. Látható tehát, hogy még a varietas-paradigmának engedő, jellegzetes szakadozottságot is rendszerint erőteljes narratív keretbe ágyazottan találja a költő, vagyis a ki-kisiklatott kronológia (rendszerint homályos) kezdő és végpontjai sem mindig rajzolódnak ki tisztán. A propertiusi szerelmi történet kezdősorának („*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*”, Prop. 1, 1, 1) variánsát Piccolomini a kötet záró versében aktiválta újra „*Cynthia sidereis miserum me infixit ocellis*” (23, 81.).

Az ókori Tibullus elégiáinak első könyve a varietast hármasságok meggyőző rendszerében működteti (a filológia az első könyv szerkesztettségét autentikus jellegűnek tartja), s Mars és Venus törvényeinek összecsapását egy ki-kibomló háromszereplős (Delia, Marathus és Messala) „történetbe” ágyazza. A tibullusi kompozícióhoz Giovanni Marrasio kötete áll a legközelebb: egy prefatióból és nyolc versből álló ciklusát úgy rendezi el, hogy a szinte lineárisnak mondható narratívát három máshoz írt költeménnyel töri meg. Az első és utolsó vers keretében valóságos fiktív autobiográfia rajzolódik ki: az ív Angelina elérhetetlen szépségének rendkívüli ihlettségű festésétől, saját szerelmének bizonygatásán, a szerelmi udvarlás elutasítása miatti kesergés szenvedés-labirintusán át a költő elképzelt haláláig vezet. A konstrukció szempontjából sem mellékes a kötetet átható kontrasztív indíttatás: a költő a Piccolomini család őseiről szeretne írni, de megreked Angelinánál. A heroikus témáktól való elzárkózás szintén elégikus stigma. Beccadelli verse Marrasióhoz,<sup>11</sup> mely Angelina bájait részletezi, kettős olvasatot kínál, lévén, hogy a verskötet dicséretét is allegorikus értelemben magába rejti. Parodisztikus iróniával szemléli a kötet elégikus tendenciáit, amikor a légies Angelina *cunnus*át sem hagyja ki dicséretéből, mondván: „*balsama cunnus olet.*”

Ez az ambivalens hozzáállás a szerelmi, illetve erotikus költészet két regiszteréhez, mely részint létrehozza a szingularitás elvén alapuló szinekdochikus nőalakot, ugyanakkor nevetségessé is teszi, ismereteim szerint együttesen csak a Cinthia-kötetben fordul elő. Épp ezért fontos a két dimenzió elválaszthatatlanságának hangsúlyozása, s a propertiusi vonulat önkényes kiemelése komoly deformációkhoz vezethet. Piccolomini önrónóiájának és szatirikus-invektívus ellenpontozó technikájának legszemléletesebb példája a kötet 14. verse, az *In Corinum*, mely a szingularitás elvének megfelelően kidomborított nőalakot parodizálja a vizelet emlegetése kapcsán, nyilván részben Beccadelli egyik epigrammája nyomán (Herm., 1, 18). Hangsúlyozandó, hogy itt nem valamiféle perverz vágyak megfogalmazásáról van szó, hanem egy toposz retorikai argumentációval alátámasztott nevetségessé tételéről, mely rendszerint az imádott hölgy illatokkal kísért *theofaneiájával* kapcsolatos. A két ellentétes pólus összekapcsolását verbálisan is jelzi a költő: a szerelmest az elégikus-erotikus regiszterben (19, 8) ugyanúgy *procus*-nak nevezi, mint a priapiusban (14, 9). A 19. Cinthia-vers bravúrja éppen abban áll, hogy mindkét regiszterben teljes értékű olvasatot kínálhat. A nyitó sor ismét Beccadellire is utal: „*Cinthia, quid ploras? nitidos quid turbat ocellos? / quis modo te fletus, quis modo langor habet?*” (Ad Cintiam, 19, 1–2), „*Quid fles? En nitidos turbat tibi fletus ocellos?*” (Ad Ursam flentem, 2, 9, 1). A mindkét esetben propertiusi alaphangoltságú vigasztaló versként induló szöveg fokozatosan csap át egy másik hangnembe: Beccadellinél a vigasztalásból mentegetőzés lesz, mely során a költő eltagadja korábbi obszcén verseit, Piccolomini vigasztalása pedig egy hedonista életvezetési kalauzzá válik, melyet a *controversiae* típusú feladványok és iskolai gyakorlatok retorikai eljárásait alkalmazva old meg. E vers párja a későbbi *Puella in amatorem* című vers (Epygrammata, 72), melyben már a nő oktatja ki szerelmesét.

Az elégikus költő hálás, hogy az elérhetetlen hölgy nem veti el magától, hanem istennőként megmutatkozik előtte, s vezeti életútján a szolgálatába szegődött költőt (7). Az elérhetetlenség tetőpontja a 7. költemény, melyben Cinthia holdistennőként jelenik meg: a szerelem tehát szolgálat (*servitium*), a szolgálat pedig tibullusi értelemben véve *obsequium*, melynek egyik alapformája a költészet maga. A 16. vers tételesebben is megfogalmazza a *servitium amoris* toposzát.<sup>12</sup> E ponton ismét érdemes felhívni a figyelmet a nyitó verscsokor kompozíciós bravúrára, mely a Vergilius-kultuszt is szinte *obsequium*ként és *servitium*ként ábrázolja a jövő költői számára. A narratív kerettörténet és a fő epikai váz sarkalatos pontja sem élet, sem halál, lebegő állapot feloldhatóságának kérdése: nevezetesen az, hogy átjárhatóvá válik, válhat-e az idealizált nő szférája és a földi világ. A nő világa szintúgy konstrukció, topográfia és létszférái a költői képzelet konvencionális toposzokkal operáló szüleményei: vagyis az átjárhatóság lényegileg költészet és referencialitás közt zajlik, teremtett és reális világ feszül egymásnak. Ezt a referencialitást azonban a szokásosnál jobban befolyásolják a műfaji konvenciók és az ehhez igazodó kanonizációs törekvések. Feltűnő, hogy Piccolomini könyvében az elégikus stigma kanonizációs aspektusai nem mutatkoznak meg. Egy ilyen látványos stigmát láthatunk pl. Marrasiónál: „*Ut quondam Gallo placuit sua blanda Licoris / Lesbique, ut fertur, grata, Catulle, tibi, / Ut fuit Ovidii cantata Corinna, Properti / Cinthia et ut Nemesi pulchra, Tibulle, tua, / Sic ego Marrasii ferar Angelina Sicani...*”, mely egyszerre irodalomtörténet dióhéjban, egyszerre önkanonizációs kísérlet és klasszikus értelem-

ben vett szphragisz. Piccolomini érdekes módon nem az elégikus kánont emlegeti, hanem Vergilius költészete mellett (a vergiliusi lusushoz csatlakozik) tesz hitet kötete két versében is. Landino *Xandrájában* e kánonba sorolódik Petrarca, s ezáltal a két világ (a földi és az idealizált) közti átjárhatóság feloldását a petrarcai *ascensio* reménye jelentheti. Piccolomini kötete viszont kizárólag az antik beszédmódba integrálódik, ahol az átjárhatóság felszámolását általában (ahogy esetünkben) a *disidium* vagy a *descensio* jelenti, vagyis az imádott nő iránti érzelmek megszűnése, illetőleg a nő visszahelyezése a földi szférába.

Az istennőként mutatkozó Cinthia ellenpontja a metamorfózisverset (7.) megelőző *In Aragnem* című epigramma, melyben egy részeges öregasszony jelenik meg, aki megakadályozza, hogy láthassa szerelmese szemét (azaz a napot és a holdat). Ez a végeredményben *paraclausithyronnak* minősülő költemény szintén Beccadellivel, egy Alda-verssel mutat rokonságot (Herm., 2, 4). A *Fabella* című narratív vers (10) megítélése és értelmezése is számos ambivalenciát rejt magában: a fabella mint terminus Antonio Beccadelli *Hermaphroditusában* is megjelenik (1, XV, *Ad Lepidinum responsio et quare ursus cauda caret*): allegorikus beszédet jelent, olyan történetet, mely többszintű értelmezés lehetőségét hordozza magában, méghozzá oly módon, hogy az értelmezési szintek két élesen különböző szintet képviselnek: „*Accipe ridiculam, dulcis lepidine, fabellam / et quae quod poscis dissoluisse queat.*” A *fabella* olyan mese, mely lényegileg példázat, s arra szolgál, hogy egy alantas jellegű történet (Beccadellinél ez a *paedicatio*) a primer olvashatóság szintjén szalonképesen, megtévesztő allegóriába rendezze. E metódus a priapikus költészet egyik játékos megnyilatkozási formája, az úgynevezett *versus retrogradi* vagy *antisztrophon* egyik körmönfontabb változataként is értelmezhető, s a kor számos költőjénél felellhető. Piccolomini *Fabellája* sem csupán egy Itáliába sodródott német lány története, akit szerelmese csalt ide, majd elhagyott, s egy anyó vett oltalmába. A lányt az anyó a költőre bízta, s majd miután egy oldalösvényen diszkréten eltűntek, s ott egy Faunus elragadta és valószínűleg megerőszakolta, a költő Orpheusként zokogott utána.

Campanus Piccolomini-életrajzában is hangsúlyozza a költő rokonszenvét a fabella iránt: „*multa scripsit, inter quae et leviusculae quaedam fabellae.*”<sup>13</sup> A *fabella leviuscula* és a *fabella ridicula* valószínűleg rokoníthatók egymással. A kis történetből priapikus olvasatban kiderül, hogy a lányt lényegileg a vámszedőhelyen üzlet reményében árulta a jámbor anyó, aki lényegében kerítőnő, aki bérbe adta a lányt, ám a szerelmi vállalkozás a költő szemszögéből nézve kudarcba fulladt. A testiség dimenziói erősen jelen vannak a szövegben, nemcsak a lány szépségének leírásában, s a nászra érettségének hangsúlyozásában, hanem a választott mitológiai háttéranyag exponálásában is: a Faunus által elrabolt nimfa és Orfeus történetének felvillantásában. A lány Itáliába kerülésének leírása is egy Beccadelli-helyre emlékeztet, mely az *Epithaphium Nichinae Flandrensis, scorti egregii* című sírverssel rokonítja a költeményt:

„*rapta fui e patria teneris, pulchella, sub annis,  
mota proci lacrimis, mota proci precibus*”  
(Beccadelli, Herm., 2, 30,3–4)

„illa proci lacrimis motam se et fraude relictam  
 et que pretereo plurima damna refert”  
 (E. S. Piccolomini, *Cint.*, 10, 23–24)

Mindebből talán már le is vonható az a megfigyelés, hogy Piccolomini *Cynthia* című kötetének radikális érdeme és újítása, hogy mesteri fokon képes ötvözni a proptiusi hagyományt a priapikus *lusus* dimenzióival, s ez nemcsak a verskötet műfaji sokszínűségben ölt testet, hanem az intertextuális háló kiszélesítésében és a szimultán olvasatok lehetőségében is megnyilvánul. Hangsúlyozni szeretném továbbá, hogy noha a humanista verskötet-kompozíciók önazonossága gyakran kétes vagy nehezen rekonstruálható, mégis döntő jelentőségűnek látszik a ciklusok vagy kötetek egészének vizsgálata az értelmezéslehetőségek feltárásában.

## Jegyzetek

1. Enee Silvii Piccolominei postea PII PP. II.: *Carmina* Edidit commentarioque instruxit Adrianus van Heck. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cittř del Vaticano, 1994.
2. Albert R. Baca: Propertian Elements in the *Cynthia* of Aeneas Silvius Piccolomini. *The Calssical Journal*, 1972/ 2–3, vol. 67, n. 3, 221–226. p.; Gioacchino Paparelli: Enea Silvio Piccolomini poeta d'amore. *Helikon* 4 (1964), 1–4, 253–260. p.; Perrine Galand–Hallyn: *Pie II, Poète élégiaque dans la Cynthia = Pio II e la cultura del suo tempo*. Atti del I convegno internazionale a cura di Luisa Rotondo Secchi Tarugi. Milano, 1991, 105–117. p.; Gioacchino Paparelli: *Properzio nella poesia giovanile di Enea Silvio Piccolomini = Properzio nella letteratura italiana. Atti del Convegno Nazionale*, Assisi. A cura di Silvio Pasquazi, Bulzoni, Roma, 1987, 65–70. p.
3. Igazat kell adnunk Antonio La Pennának, aki szerint: „Tuttavia l'influenza del poeta latino, anche se ben visibile in certi casi, non è vistosa come ci aspetteremo dal titolo.” In: Antonio La Penna: *Appunti sulla fordtuna di Properzio = L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*. Einaudi, Torino, 1977, 265. p.
4. Prop. 1, 12, 20: „*Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.*”
5. A legtipikusabb elégikus ismérveket kiválóan rendszerezte pl. Paolo Fedeli. Paolo Fedeli: *Properzio e l'amore elegiaco = Bimillenario della morte di Properzio. Atti del Convegno Internazionale di studi properziani*, Assisi, 1986, 294–301. p. A Quattrocento időszakára nézve vö. Francesco Tateo: *Properzio nella poesia latina del Quattrocento = Properzio nella letteratura italiana. Atti del Convegno Nazionale*, Assisi. A cura di Silvio Pasquazi, Bulzoni, Roma, 1987, 41–64. p.
6. A *Cynthiában* is van egy hasonló csengésű sor, ezúttal a hölgynek adresszálvá: „*ergo vale et nostro cura indulgere furori*” (5, 35).
7. Leonardi Aretini *virii eloquentissimi ad clarissimum adolescentem Marrasium Siculum in Angelinetum responsio = Johannis Marrasii: Angelinetum et Carmina varia* a cura di Gianvito Resta, Palermo, 1976, 144–148. p. Költészettörténeti kategóriákra vonatkoztatott furor pl. „*Nugas non agito, nisi sint mea plena furore / Pectora: tunc scribo quom venit ille furor.*” (J. Marrassii: *Ad Aeneam Silvium responsio = Johannis Marrassii: Angelinetum et Carmina varia*. I. m. 169. p.
8. Vö. Csehy Zoltán: *A szöveg hermaphroditusi teste. Tanulmányok a humanizmus, az antikvitás és az erotográfia köréből*, Pozsony, Kalligram, 2002, 11–52. p.
9. A modell applikálásához lásd Jankovits László: *Accessus ad Janum. A műértelmezés hagyományai Janus Pannonius költészetében*. Balassi, Budapest, 2002, 15–29. p.; Csehy Zoltán: *Költői és önreprezentációs modellek Beccadelli költészetében. Italianistica Debreceniensis*, IX., 2002, 7–33. p.

10. Enee Silvii Piccolominei postea PII PP. II.: *Carmina*. I. m. 229–234. p.
11. *Antonii Panhormitae poetae epigramma ad praeclarum ac divinum vatem Marrasium Siculum incipit* = Johannis Marrasii: *Angelinetum et Carmina varia*, a cura di Gianvito Resta, Palermo, 1976, 132. p.
12. Vö. pl. Paul Murgatroyd: 'Servitium Amoris' and the Roman Elegists. *Latomus*, 39 (1980), 589–606. p.; R. O. A. M. Lyne: „*Servitium amoris*”. *Classical Quarterly*, 29 (1979), 117–130. p.
13. Aeneae Sylvii Piccolominei: *Opera quae extant omnia*. Basileae, Frankfurt, 1974, b3. (Az 1571-es kiadás reprintje.)

ZOLTÁN CSEHY

ENEAS SILVIO PICCOLOMINI, THE POET OF LOVE.

ELEGIAC AND PRIAPISTIC INTERPRETATION LEVELS IN THE VOLUME TITLED CINTHIA

The study shows that the early humanistic poems active in addition of the antic Vergilius biographies adjusted their self-fashioning to the Vergilius ego. The pseudo-vergilius book of poems titled Priapea provides a legitimisation to the expansion of the boisterous poetry (Beccadelli, Pontano, Porcellio, etc.). The geniality of Piccolomini's Cinthia stems from the fact that the antic model of so-called book of love poems is mingled with priapic tradition, and the result of this is that the interpretation of the particular texts is multiplied, ambiguity is sharpened, with which the traditional genre conventions are questioned. The book titled Cinthia follows an epic line, and has a loose, but organised composition. The performance emphasises the servitium amoris paradigm, and/or reading possibilities that can be described by priapistic praelusiones category.