

ΠΕΠΡΑΓΜΕΝΑ
Ι' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΚΡΗΤΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
(ΧΑΝΙΑ, 1-8 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 2006)



ΤΟΜΟΣ Γ3
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ :
ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ – ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ

—ΑΝΑΤΥΠΟ—



ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ «Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ»
ΧΑΝΙΑ 2011

Επιμέλεια τόμου: Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος
Ομότιμος καθηγητής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
(ekapsome@yahoo.gr)

Διορθώσεις, σελιδοποίηση και τυπογραφική φροντίδα:
Κωστής Ψυχογιός (pezanos@hotmail.gr)

Εκτύπωση & βιβλιοδεσία: «Τυποκρέτα» – Γ. Καζανάκης Δ/χοι Α.Β.Ε.
Βι.Πε. Ηρακλείου Κρήτης (info@kazanakis.gr)

Η έκδοση πραγματοποιείται με την υποστήριξη της Περιφέρειας
Κρήτης: Περιφερειακής Ενότητας Χανίων (www.chania.eu/)

Την ευθύνη της έκδοσης έχει το Δ.Σ. του «Χρυσοστόμου»:
Αντώνης Πετρουλάκης (πρόεδρος), Κώστας Μαυρακάκης (αντιπρόεδρος),
Βαγγέλης Μπούρμπος (γραμματέας), Χαράλαμπος Σκριβλιωτάκης (ταμίας),
Γιάννης Κουκλάκης, Αικατερίνη Μανιά, Κωνσταντίνος Πρώμος (μέλη).

ISBN (vol.) : 978-960-8648-06-7

ISBN (set) : 978-960-8648-02-9



© 2011 ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ «Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ»

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

Χάληδων 83, 731 31 Χανιά Κρήτης. Τηλ. & fax : 28210-53879
www.chrysostomos-chania.gr/ E-mail: chrysostomos@otenet.gr

Prevelakis in Italia

Il titolo di questa mia comunicazione si riferisce a una sorta di viaggio sentimentale compiuto da Pandelis Prevelakis in Italia: un viaggio dai molti aspetti.

È noto che Prevelakis, in qualità di storico dell'Arte, ebbe una profonda conoscenza dell'arte italiana, in particolare di quella del Rinascimento. Una parte non trascurabile della sua produzione è infatti costituita da diversi saggi di storia dell'arte: dalla sua tesi di dottorato, dal titolo "El Greco a Creta e in Italia"¹ a più maturi studi, quali "El Greco a Roma" (*Ο Γκρέκο στη Ρώμη*, Atene 1941), "Motivi antichi nel Rinascimento italiano" (*Αρχαία θέματα της Ιταλικής Αναγέννησης*, Atene 1975), oltre a vari articoli su riviste.² Altro aspetto dell'interesse di Prevelakis per la lingua e la cultura italiane è costituito dalle numerose traduzioni (Kasdaglis 1967-1990), tra le quali spicca quella della *Mandragola*³ del Machiavelli.

Oltre agli approcci di tipo scientifico, la predilezione di Prevelakis per l'Italia è comprovata da due originali opere letterarie: il romanzo

* Università degli Studi di Palermo, *Aglaia* – Dipartimento di Studi greci, latini e musicali. Tradizione e modernità. Viale delle Scienze, 90128 Palermo, Italia. E-mail: marigat@libero.it / mariarosa.caracausi@unipa.it

1 *Ο Γκρέκο στην Κρήτη και στην Ιταλία*. Una parte della dissertazione fu pubblicata col titolo *Η Ιταλική Αναγέννηση κ' η ζωγραφική της*, Thessaloniki 1935.

2 Su "Νεοελληνικά Γράμματα" comparvero nel 1935: "Περί βενετικής ζωγραφικής" (19.05), pp. 4-5; "Ο Τισανός" (26.05), pp. 11-12; "Ο Τιντορέτος" (23.06), p. 11.

3 Ν. Μακιαβέλλι, *Ο Μανδραγόρας*, Athina 1981. Questa traduzione scaturì dalla collaborazione con Kazantzakis: cfr. Prevelakis 1965: 127, 348, 350.

“La morte del Medici” (Ο Θάνατος του Μεδίκου, Atene 1939) e la tragedia “La vittima sacrificale” (Το Ιερό σφάγιο, Atene 1952), che vedono come protagonista Giuliano de’ Medici.

Fratello minore di Lorenzo il Magnifico, Giuliano nacque nel 1453 a Firenze, dove morì ad appena venticinque anni, vittima di una congiura. Giovane, bello, amante delle arti, Giuliano intesse rapporti di amicizia con artisti e letterati, in particolare col Poliziano, che ne fece il protagonista delle sue *Stanze per la giostra*.⁴

Il romanzo e la tragedia di Prevelakis incentrati sulla figura di Giuliano presentano, come vedremo, evidenti differenze, legate non solo al diverso genere letterario di appartenenza, ma anche al diverso *habitus mentis* dell’autore al momento della composizione. Si può notare anche un’evoluzione nel protagonista, che nel romanzo si identifica sostanzialmente con la sua rovinosa passione d’amore, mentre nella tragedia è dotato di una personalità più complessa e ricca di sfaccettature, come evidenzia lo stesso autore (Ιερό σφάγιο, 136).

Entrambe le opere, comunque, rivelano la particolare predilezione (e la profonda conoscenza storico-artistica) di Prevelakis per il periodo in cui sono ambientate. Sono numerosi i riferimenti a personaggi storici più o meno noti come Lorenzo il Magnifico, signore di Firenze, papa Sisto IV, il poeta Agnolo Poliziano, mentre particolare interesse rivestono la descrizione e l’esegesi dei dipinti botticelliani più volte menzionati (“Nascita di Venere”, “Venere e Marte”, “Primavera”).

La famiglia dei Medici (inizialmente banchieri della Santa Sede) aveva acquisito gradualmente un’autonoma importanza politica con Cosimo il Vecchio e Piero, fino a culminare nella persona di Lorenzo, poi detto il Magnifico. Sostenitore di una politica di equilibrio tra

⁴ *Stanze per la giostra*: Angelo Poliziano, *Opera omnia*, Torino, 1970-71. Su Poliziano e sulle *Stanze* cfr. rispettivamente Asor Rosa 1991 e Id. 2000 s.v. Oltre a Giuliano e ai Medici le *Stanze* celebravano, idealizzandola, la Firenze di Lorenzo. In seguito all’assassinio di Giuliano (1478) Poliziano non completò l’opera, che fu data alle stampe incompiuta nel 1494.

i vari stati e di stabilità all'interno di essi, Lorenzo era avverso alla politica di Sisto IV, che per questo motivo ordì una congiura contro di lui, servendosi della famiglia dei Pazzi, succeduti ai Medici in qualità di banchieri della Santa Sede. La congiura del 26 aprile 1478 conseguì solo in parte i suoi scopi: pur avendo provocato la morte di Giuliano, contribuì non poco a rafforzare il potere mediceo, perché il popolo fiorentino insorse contro i congiurati.⁵ Nel giro di pochi anni la Firenze di Lorenzo, illuminata, popolata di artisti, acquisì una straordinaria egemonia culturale sugli altri centri della penisola, esercitando un'attrazione paragonabile a quella dell'Atene di Pericle. Naturalmente, in questa come in quella realtà, i problemi non mancavano e non avrebbero tardato a manifestarsi, ma restavano celati a un'occhiata superficiale. L'immagine positiva si dovette in gran parte all'accorta politica culturale di Lorenzo: nella seconda metà del Quattrocento, i Medici godevano di una sorta di propaganda da parte degli artisti che proteggevano, soprattutto da chi, come Poliziano, era particolarmente legato alla famiglia (Martines 2005: 5-6).

Il romanzo "La morte dei Medici" risale alla prima maturità di Prevelakis, il quale si proponeva di sviluppare in quest'opera (in

5 Fu Poliziano, nella sua opera *Conjuracionis Pactianae commentarium* (prima testimonianza scritta sull'argomento, pubblicata nel 1478, pochi mesi dopo la congiura e ristampata due volte tra il 1480 e il 1482), a introdurre il termine "congiura dei Pazzi". In questo era implicito un giudizio negativo contro la famiglia in questione — comprensibilissimo, anche perché il poeta, intimo amico di Giuliano, era stato toccato personalmente dalla sua uccisione. La denominazione "congiura dei Pazzi" fu poi tradizionalmente utilizzata per indicare il complotto contro Lorenzo e Giuliano, menzionato in numerose opere storiografiche, tra cui le *Istorie fiorentine* di Niccolò Machiavelli e le *Storie fiorentine* di Francesco Guicciardini. Martines 2005, che traccia una cronaca dettagliata di quanto accadde a Firenze il 26 aprile e i giorni seguenti (116-141), utilizza spesso il termine più generale di "congiura d'aprile", poiché, oltre ai Pazzi, il complotto per assassinare i fratelli Medici interessò il pontefice, Sisto IV, il re di Napoli, il duca di Urbino, l'arcivescovo di Pisa, coinvolgendo anche vari personaggi in vista della Firenze del tempo e un gran numero di mercenari. Sulla congiura dei Pazzi e sulla temperie politica di quegli anni cfr. anche Simonetta 2003 e Id. 2004: 171-96. Si vedano inoltre, più in generale Vannucci 2001, e i due testi di Brion 1937 e Young 1933 citati da Prevelakis (*Ιερό σφάγιο*, 136).

modo romantico, o piuttosto decadente) la «ricerca di assoluto nell'amore e l'autodistruzione conseguente alla delusione» (*Iερό σφάγιο*, 136). Protagonista è, come si è detto, Giuliano de' Medici alla vigilia della congiura dei Pazzi. Ma, a parte questo elemento concreto, la trama romanzesca si emancipa dalla storia (Kasdaglis 1992: 3), privilegiando alcuni aspetti della vita privata di Giuliano, soprattutto il suo amore per Simonetta Cattaneo.

La narrazione, che procede con una certa libertà, facendo uso anche del procedimento del *flash-back*, inizia con un sogno premonitore fatto da Giuliano, si volge all'indietro spostandosi nel ricordo e nella memoria del passato, si conclude con un ritorno al tempo dell'azione, con la congiura e il suo tragico epilogo: la morte del protagonista. Si suddivide in tre momenti, tre brani non troppo estesi, che non si possono definire veri e propri capitoli.

Il primo brano inizia con un incubo. Giuliano si sveglia dopo aver visto in sogno se stesso e l'amata Simonetta a passeggio, improvvisamente separati da un'inondazione e incapaci di ritrovarsi. A partire da questa visione notturna, Giuliano inizia a riflettere su se stesso, consapevole che si tratta di un presagio della fine imminente. Malgrado l'inevitabile amarezza, si fa forza e pare che provi, a tratti, una forma di esaltazione. Si prepara scrupolosamente alla nuova giornata: fa un bagno, si allena nella lotta, si veste con cura, e poi, a poco a poco, prende commiato dagli oggetti più cari che lo circondano. Infine si abbandona alla contemplazione di un ritratto di Simonetta ornata di serpenti.⁶

Nel secondo brano, in un lungo *flashback*, viene rievocato dal principio alla fine l'amore tormentato tra Giuliano e Simonetta. La donna è presentata in modo piuttosto fantasioso, sia nella rievocazione

6 Questo ritratto, menzionato da Prevelakis come opera del Pollaiuolo, conservato al museo "Condé" di Chantilly, si deve in realtà a Piero di Cosimo (*Dizionario Arte* s.v.). Simonetta Cattaneo, nobildonna genovese sposata a Marco Vespucci, era universalmente considerata la più bella donna di Firenze. Il suo fascino sopravvisse di gran lunga alla sua esistenza terrena e furono molti i pittori che ne ritrassero le fattezze anche dopo la morte: così appunto Piero di Cosimo e, soprattutto, Botticelli.

di vari episodi della sua vita, sia nella descrizione dei comportamenti e del carattere, con allusioni a una passione per la Grecia antica come ideale modello di vita, che avrebbe nutrito fin da bambina. A questo punto viene di nuovo menzionato il ritratto di Simonetta con i serpenti, richiamando l'occasione della sua creazione; inoltre viene descritto minuziosamente il quadro "Venere e Marte" del Botticelli.⁷

Nel terzo brano si torna al presente. Giuliano, sempre assorto nei suoi pensieri, esce dal palazzo, gira per la città ancora addormentata, passa dal duomo, infine siede a riposare sul colle di San Trovaso. Lì comincia a dialogare con se stesso, tracciando un bilancio della propria esistenza, atto che lo conforta, riconciliandolo con la prospettiva della morte imminente. Si reca dunque alla messa di Pasqua nel Duomo, dove viene colpito senza opporre resistenza — anzi scopre volontariamente il petto al pugnale dell'assassino. Infine, mentre il suo uccisore viene impiccato alla fune della campana, si reca all'altare, estrae il pugnale dalla ferita e muore da eroe stoico, non senza essersi posato sul cuore il fazzoletto donatogli da Simonetta. L'epilogo — evidentemente quanto di meno realistico si possa immaginare — è ricco di effetto e conferisce a Giuliano un carattere titanico.

La narrazione è caratterizzata da un gusto costante per il dettaglio, che comprende persone e cose: ambienti e oggetti vengono descritti minuziosamente, ma ancora maggiore compiacimento si nota nel delineare volti e corpi; nel rievocare gli incontri tra gli amanti si avverte una sensualità quasi dannunziana. Le alterne vicende del rapporto tra Giuliano e Simonetta non vengono elencate organicamente, ma suggerite al lettore attraverso dettagli, allusioni, riferimenti che talvolta restano però — forse volutamente — oscuri, come se all'autore non stesse particolarmente a cuore informare il lettore, quanto attrarlo nella rete delle sue suggestioni.

⁷ In realtà questo monumentale dipinto (cm. 69 x 173) venne ultimato dal Botticelli nel 1483-84 (cfr. Cecchi 2007: 220). Tuttavia Prevelakis — scegliendo di ignorare una datazione che certo conosceva — lo inserisce nella narrazione caricandolo di un forte valore simbolico.

Per quanto riguarda l'assoluta libertà che l'autore si concede nei confronti degli eventi storici, possiamo spiegarcela come una consapevole licenza poetica, dal momento che non si può certo presupporre scarsa informazione in uno specialista del Rinascimento italiano come Prevelakis. Mi pare opportuno ricordare che il romanzo in questione fu scritto in soli venti giorni, come dichiara lo stesso autore (*Θάνατος*, 52), il che testimonia del suo coinvolgimento spirituale col tema della narrazione, come anche dell'empatia con il suo eroe. Giuliano infatti si distingue, più che nell'azione, nella riflessione e nell'introspezione, si presenta come un uomo moderno sensibile e tormentato, come è evidente dal suo monologo interiore.

Passiamo ora all'altra opera di Prevelakis incentrata sui Medici, la tragedia "La vittima sacrificale", particolarmente apprezzata da Kazantzakis che la considerò «opera perfetta», giudicandone la lingua «senza pecca» (Prevelakis 1965: 651). Sebbene si tratti di una delle prime opere teatrali composte da Prevelakis, vi si scorgono con chiarezza quelli che saranno gli elementi fondamentali del suo teatro, in particolare il valore della morte nell'esistenza dell'individuo (Vostantzi 1985: 179).

Non bisogna lasciarsi ingannare dall'apparente comunanza dei temi tra romanzo e tragedia, perché è evidente che la tragedia — che risulta molto più fosca — costituisce una testimonianza letteraria e artistica di respiro ben più ampio rispetto al romanzo. Come osserva Kasdaglis «lo scrittore è cambiato, non solo per la sua maturazione fisiologica, ma anche per le terribili esperienze della seconda guerra mondiale, dell'Occupazione, della guerra civile» (Kasdaglis 1992: 5-6).

L'azione scenica della "Vittima sacrificale"⁸ si articola in tre giornate (Prevelakis non parla di "atti"), per 33 scene complessive

8 Lo stesso autore puntualizza di aver rinunciato al titolo *Το τελευταίο κονταροχτύπημα* ("L'ultimo giro di giostra") perché non trovava sufficientemente pregnante la parola greca "κονταροχτύπημα", e di aver quindi preferito il titolo *Το Ιερό σφάγιο*, che pure, per altri versi, gli pareva parziale: cfr. note a *Ιερό σφάγιο*, p. 135.

(9+15+9). Nelle sue note (*Ιερό σφάγιο*, 136-37), l'autore sottolinea come gli eventi storici rappresentati nella tragedia abbiano rispettato nella realtà la regola classica delle tre unità (cfr. Aristotele, *Poet.*, 1450b-51a): azione (la morte di Giuliano), spazio (l'azione si svolge sempre nella città di Firenze, anche se le scene si spostano da un palazzo all'altro), tempo (i tre giorni che intercorrono tra il venerdì e la domenica).

Giuliano, indiscusso protagonista della tragedia, appare come un uomo tormentato da conflitti interiori, la cui problematicità lo rende più simile a un nostro contemporaneo che non ad un nobile rinascimentale:⁹ Prevelakis ne evidenzia la tendenza all'autoanalisi e l'ansia metafisica, la sete di conoscenza temperata dallo scetticismo e la drammatica alternanza tra brama di vivere e *cupio dissolvi* (*Ιερό σφάγιο*, 136). L'impressione di modernità di quest'uomo del Rinascimento è avvalorata dal fatto che alcune sue battute riecheggiano il pensiero di intellettuali moderni di varie epoche (da Novalis e Hölderlin a Malraux, Heidegger e Valéry), cui Prevelakis fa espresso riferimento nelle sue note. Egli spiega anche di aver scelto l'ambientazione rinascimentale per un motivo preciso: perché fu allora che si affermò di nuovo, dopo l'antichità, la fede nelle forze libere dell'uomo (*Ιερό σφάγιο*, 137-38).

L'azione si articola in tre giorni, dal venerdì santo alla domenica di Pasqua¹⁰ (24-26 aprile) del 1478, tra Firenze e Fiesole. La tragedia si apre con una conversazione tra due servitori della famiglia Pazzi, i quali elogiano i due fratelli Medici, Lorenzo e Giuliano, paragonati addirittura ad astri. Nella scena successiva il cardinale Riario, nipote di papa Sisto IV, espone ai suoi complici congiurati l'irrinunciabilità dell'annientamento dei Medici, che definisce tiranni, ottenendo un assenso pressoché universale. Risulta evidente dalle sue battute il coinvolgimento del papa e la protezione da lui accordata alla famiglia dei Pazzi. A questo incontro presenziano anche Bandini,

9 Sulla figura di Giuliano, cfr. Luciani 2006: 95-8.

10 In realtà non si trattava del giorno di Pasqua, ma della quinta domenica successiva, precedente il giovedì dell'Ascensione: cfr. Martines 2005: 116.

un fiorentino democratico, e il sicario Montesecco, oltre al vecchio Iacopo Pazzi, che vorrebbe salvare Giuliano, ma viene messo a tacere.

Le scene successive si svolgono nel palazzo dei Medici, in particolare nelle stanze di Giuliano, che si incontra con vari personaggi di primo piano nell'economia della tragedia. Il primo è un ecclesiastico del seguito del cardinale Riario, Antonio Maffei, che invita il giovane a confessarsi, preannunciandogli la fine imminente, senza peraltro riuscire a spaventarlo. Giuliano gli risponde anzi con fermezza e razionalità.

Si succedono quindi l'amico poeta Poliziano, con cui Giuliano rievoca il periodo felice della Giostra,¹¹ poi il fratello Lorenzo. Con ciascuno di loro, Giuliano esprime la sua visione della vita, fornendo un fedele ritratto di sé: se a Maffei si è opposto senza manifestare cedimenti, con i suoi cari appare sincero, disarmato. Con Poliziano rievoca il passato (la sua partecipazione al celebre torneo oggetto delle *Stanze*), ma esprime anche, con accenti degni di un antico filosofo, la propria concezione del mondo — ormai mutata rispetto a quella di pochi anni prima. Al fratello Lorenzo, che gli espone i suoi progetti di alleanze politiche con altri signori d'Italia (il duca di Milano, il re di Napoli, il papa), Giuliano oppone disprezzo per il potere e celebra la superiorità della filosofia, concludendo il suo discorso con l'inno a Pan recitato da Socrate nella chiusa del *Fedro*.¹² L'atto si conclude con la comparsa di Lucrezia Tornabuoni, madre dei fratelli Medici: con lei Giuliano si abbandona finalmente ai suoi tristi presagi di morte.

Da tutti i discorsi di Giuliano emerge un profondo senso di solitudine, una consapevolezza dell'ineluttabilità del suo destino, che attende con atteggiamento stoico, senza la più lontana tentazione di sottrarvisi.

11 *Ιερό σφάγιο*, 42-3. La giostra, organizzata per festeggiare l'alleanza tra Firenze, Milano e Venezia, si svolse nella piazza di Santa Croce il 29.01.1475. Cfr. *supra*, nota 4.

12 Si tratta, come precisa Prevelakis (*Ιερό σφάγιο*, 139), di una rielaborazione piuttosto libera del testo platonico (*Phaedr.*, 279c), nel senso che Giuliano la ripete non in modo testuale, ma «così come l'ha ritenuta la sua memoria».

La seconda giornata inizia prima dell'alba, presentando i congiurati che discutono e si informano vicendevolmente sui dettagli del loro delitto. Il sicario Montesecco manifesta il suo diniego a uccidere in chiesa, malgrado l'avallo del papa. L'azione si sposta poi al palazzo Medici, dove Lucrezia, oppressa da foschi presagi, visita il figlio minore, che è rimasto ferito durante una battuta di caccia al cinghiale. Protagonista indiscusso di questa giornata sempre Giuliano: lo si vede procedere gradualmente verso una condizione di equilibrio, che pure è costantemente caratterizzata da una severa amarezza. Dopo l'uscita della madre si produce in un monologo, una sorta di bilancio propria esistenza nella prospettiva della morte imminente, e infine si abbandona al vagheggiamento del passato e al ricordo della sua amata Simonetta, ormai defunta. La drammaticità si accentua durante il successivo dialogo di Giuliano con Montesecco, il sicario intercettato e catturato dal fedele Baccio e imprigionato, disposto ora a passare al suo servizio.¹³ Di nuovo solo, Giuliano lamenta un istante di debolezza, che è riuscito però a superare. Riceve dunque la visita del fratello Lorenzo, dal quale si accomiata in cuor suo, consapevole dell'imminenza della propria fine. Infine manda a chiamare l'amico Poliziano, cui affida la missione di custodire la sua memoria nel mondo con la sua poesia; con lui rievoca quel passato comune, che gli appare ormai del tutto remoto dalla sua ottica *in limine mortis*. Ritorna la madre, che appare riconfortata dal clima sereno della conversazione dei due amici, ma le ultime parole di Giuliano, dopo che lei si è allontanata, ribadiscono che la sua unica speranza di serenità coincide con la morte.

La terza giornata, la domenica, è quella improntata alla maggiore azione, poiché vedrà anche l'epilogo del dramma. Con il suo seguito, il cardinale Riario giunge in visita allo splendido palazzo dei Medici. Alle pareti campeggiano tre celebri dipinti del Botticelli ("Nascita

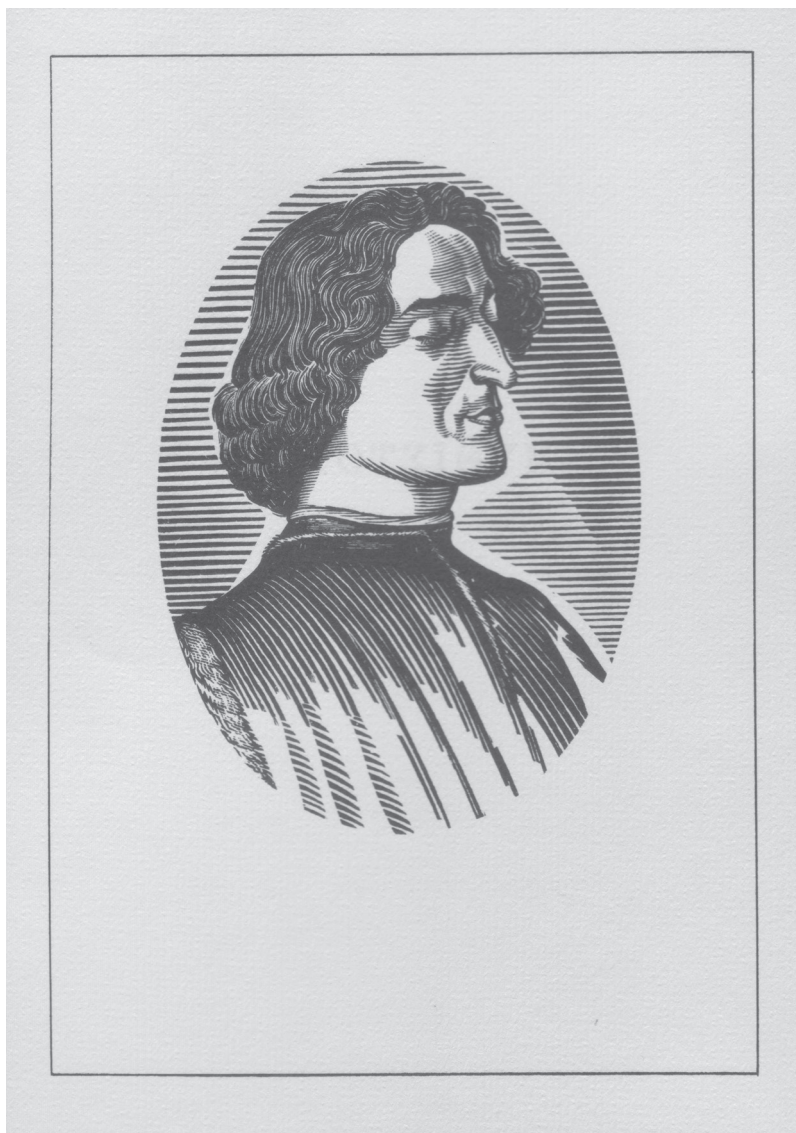
13 Anche in questo caso si nota una certa manipolazione delle notizie storiche: pare che Montesecco abbia avuto l'intenzione di avvertire Lorenzo del pericolo, ma di fatto non lo fece e pagò con la vita per le proprie scelte: cfr. Martines 2005: 132, 154-75.

di Venere”, “Venere e Marte”, “Primavera”),¹⁴ che il Poliziano illustra ai convenuti dal momento che «mutum est pictura poema», come osserva il cardinale.

A proposito della “Nascita di Venere”, Poliziano spiega che si tratta di una celebrazione del regno di Afrodite come lo descrive il «divino Omero» nel relativo inno:¹⁵ l’immagine, cioè, del divenire eterno nel mondo fenomenico. Con le sue parole, Poliziano irrita il cardinale Riario, che stigmatizza il carattere mondano del dipinto — a suo dire ateo e antireligioso. Illustrando il dipinto che raffigura “Venere e Marte”, Poliziano si sofferma sulla divina indifferenza della dea, che appare insensibile alla vista di Marte estenuato accanto a lei; sulla “Primavera”, però, il poeta non fa in tempo a esprimersi, perché interviene Giuliano, appena entrato nella sala coronato di viole («come una vittima sacrificale» osserva il fratello Lorenzo), ed è lui stesso a commentare i dipinti, proponendone una personalissima interpretazione, come tappe della propria esistenza. Spiega che mentre con “Afrodite” ha goduto delle gioie del mondo sensibile, nella prima parte della sua giovinezza, in seguito, come esprime il dipinto di “Venere e Marte”, è giunto alla saturazione e conseguentemente alla liberazione dal mondo delle sensazioni, provando insieme libertà e solitudine. Nella “Primavera”, infine, vede rispecchiarsi la speranza di una sorta di resurrezione laica, non cristiana, identificabile con i cicli della natura, che risulta naturalmente consona al suo spirito ormai pronto al supremo sacrificio. Le sue opinioni suscitano una polemica col cardinale sulle rispettive, inconciliabili, concezioni del mondo. Giuliano si esprime cripticamente sulla propria fine imminente proprio con i suoi

14 Si tratta di un evidente anacronismo, dal momento che all’epoca della congiura solo la “Primavera” era stata ultimata (1477-1478), mentre gli altri due dipinti sarebbero stati completati nel 1483-1484 (cfr. Cecchi 2007: 152, 220, 226). Il ruolo simbolico di queste opere nell’economia del dramma ha evidentemente autorizzato l’autore alla forzatura, di cui era pienamente consapevole (*Ἰερό σφάγιο*, 140). Cfr. anche *supra*, nota 7. Sul significato allegorico dell’opera di Botticelli cfr. Acidini Luchinat 2001.

15 Sull’inno omerico ad Afrodite cfr. Lesky 1962: 123 e Canfora 1967: 296-311.



Ritratto di Giuliano de' Medici (incisione dal dipinto di Botticelli)
(tratto da: P. Prevelakis, Ο Θάνατος του Μεδίκου)

assassini, i quali però non si rendono conto della sua consapevolezza: significativo, in particolare, lo scambio di battute proprio con coloro che lo colpiranno: il Bandini e Francesco Pazzi. Rimasto finalmente solo, rivolge un pensiero agli antenati, chiedendo loro di perdonarlo dell'accettazione del suo destino, poi va alla finestra e indugia con lo sguardo sul mondo che sta per lasciare per sempre, dal quale prende commiato. Entra in quell'istante la sua amante, Antonia Gorini che, vergognosa ed emozionata, gli comunica di aspettare un figlio suo. Giuliano però, stavolta particolarmente duro e nichilista, la scaccia senza pietà, intimandole di fare al bambino ciò che subirà tra poco il padre, cioè di ucciderlo. La donna cade in deliquio. La durezza di Giuliano in questo punto — decisamente in contrasto con la sua generale amabilità e filantropia — si può spiegare unicamente con la sua esigenza di allontanare da sé ogni seduzione della vita, anche la più nobile, qualunque tentazione di sopravvivenza che possa distoglierlo dai propositi di morte.

L'ultima scena del dramma si svolge nel duomo di Firenze, S. Maria del Fiore, dove Giuliano, colpito a morte da 19 coltellate, si accascia e muore senza proferire parola — a differenza che nel romanzo. Il suo silenzio, dopo le tante parole pronunciate, risulta molto più pregnante e ricco di *pathos* della lunga “sopravvivenza” che si riscontra invece nell'epilogo del romanzo. I congiurati tuttavia non riescono a uccidere Lorenzo, che, protetto dagli amici, reagisce vivacemente e chiama a raccolta i Fiorentini: il popolo insorge e lo sostiene, chiedendo vendetta contro gli assassini. Con Giuliano ormai esanime restano Poliziano, la madre e le sorelle, che ne piangono la morte deplorandone il sacrificio, mentre Lorenzo, commosso, ne ricorda le virtù. Infine il cadavere viene condotto a spalla fuori dalla chiesa. Il coro, che ha sottolineato col suo canto i momenti salienti delle ultime due scene, deplorando l'iniquo assassinio ed esortando alla vendetta, conclude il dramma con un lapidario lamento che evoca la tragedia antica, modello ideale cui lo stesso Prevelakis si era richiamato nelle sue note (*Ιερό σφάγιο*, 135).



BIBLIOGRAFIA

A. Opere di P. Prevelakis

- Θάνατος : *Ο Θάνατος του Μεδίκου*, Athina 1939.
Ιερό σφάγιο : *Το Ιερό σφάγιο*, Athina 1952.
Prevelakis 1965 : P. Prevelakis, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*. Athina.

B. Studi e opere generali

- Acidini Luchinat 2001 : C. Acidini Luchinat, *Botticelli — Le allegorie mitologiche*. Milano.
Asor Rosa 1991 : *Letteratura italiana diretta da A. Asor Rosa, Gli autori. Diz. bio-bibliografico e indici*. Torino.
_____. 2000 : *Letteratura italiana diretta da A. Asor Rosa, Dizionario delle opere*. Torino.
Brion 1937 : M. Brion, *Laurent le Magnifique*. Paris.
Canfora 1987 : L. Canfora, *Antologia della letteratura greca I (l'età arcaica)*. Roma/Bari.
Cecchi 2007 : A. Cecchi, *Botticelli e l'età di Lorenzo il Magnifico*. Firenze.
Dizionario Arte 1970 : *Dizionario Universale dell'Arte e degli Artisti*. Milano: Il Saggiatore, s.v. (ed. or. *Dictionnaire universel de l'Art e des Artistes*. Paris: Hazan, 1967-68).
Kasdaglis 1967-90 : E. Kasdaglis, *Συμβολή στη βιβλιογραφία του Π. Πρεβελάκη*. Athina, A' 1967; B' 1979; Γ' 1990.
_____. 1992 : E. Kasdaglis, *Το Κείμενο και η έκδοση*, postfazione a *Ο Θάνατος του Μεδίκου*, pp. 1-6.
Lesky 1962 : A. Lesky, *Storia della letteratura greca I*. Milano.
Luciani 2006 : C. Luciani, *Voci dalla Grecia moderna*. Roma.

- Martines 2005 : L. Martines, *La congiura dei Pazzi. Intrighi politici, sangue e vendetta nella Firenze dei Medici*. Milano (ed. or.: *April blood: Florence and the plot against the Medici*. London 2003).
- Poliziano 1970-71 : Angelo Poliziano, *Opera omnia*. Torino.
- Simonetta 2003 : M. Simonetta, "Federico da Montefeltro contro Firenze: retsoscena inediti della congiura dei Pazzi," *ASI* 161: 261-284.
- _____. 2004 : M. Simonetta, *Rinascimento segreto. Il mondo del Segretario da Petrarca a Machiavelli*. Roma.
- Vannucci 2001 : M. Vannucci, *Le grandi famiglie di Firenze*. Roma.
- Vostantzi 1985 : M. Vostantzi, *To Θέατρο του Π. Πρεβελάκη*. Athina.
- Young 1933 : G.F. Young, *The Medici*. New York.

