

Sandro Botticelli, La Primavera (1478-1485 circa)



OPERA:

dipinto dal titolo **La Primavera** (?)

AUTORE:

Alessandro Filipepi, detto **Sandro Botticelli** (Firenze 1445-1510)

COMMITTENTE:

Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (biscugino di Lorenzo il Magnifico e da questi adottato, insieme al fratello, alla morte del padre Pierfrancesco il Vecchio) o lo stesso Lorenzo il Magnifico (?)

EPOCA, data:

1478-1485 circa

UBICAZIONE:

Firenze, **Galleria degli Uffizi**, inv. 1890 n. 8360

DATI TECNICI:

tempera grassa su tavola (pioppo); cm 203x314

PROVENIENZA:

- “casa vecchia” dei Medici del ramo di Pierfrancesco, in via Larga (1499, 1503, 1516);
- villa di Castello (almeno dal 1540 circa, cfr.: Anonimo Gaddiano o Magliabechiano 1537-1542 ca.);
- Vasari 1550; Vasari 1568);
- Uffizi, Corridoio Vasariano (1815);
- Galleria dell’Accademia (1853);
- Uffizi, Galleria (1919)

DESCRIZIONE, soggetto:

Il dipinto di Botticelli, da sempre noto come **la Primavera**, presenta nove personaggi pressoché allineati in primo piano: due figure maschili ai lati, sei femminili, di cui una posta in particolare risalto al centro isolata e un po’ arretrata, e un putto alato sopra quest’ultima.

Le nove figure, dalle forme allungate e flessuose, con atteggiamenti eleganti e leggiadri, si trovano in una sorta di giardino delimitato da un boschetto di agrumi, fra le cui fronde, con frutti e fiori ben visibili, spuntano anche rami e foglie di alloro, cipresso, conifere (forse tassi), strobilo e mirto (dietro a Venere). Il fitto manto erboso è intessuto da 190 piante fiorite, delle quali ne sono state identificate 138. Si tratta, in generale di fiori, che sbocciano nella campagna fiorentina fra marzo e maggio. La scena si svolge sul fondo di un cielo azzurro senza profondità, quasi una lastra chiara che pare avere il compito di dar risalto all’oscura vegetazione. Su questa si stagliano le figure, i panneggi, i fiori inondati di luce.

La luce è astratta, senza una fonte precisa, con lo scopo di porre in risalto precisi dettagli, come il ventre prospiciente della figura al centro, i drappi trasparenti delle fanciulle seminude, le corolle multicolori dei fiori in primo piano. Il tempo non sembra trascorrere nella scena, l’eternità la pervade: nessuna ombra riportata segna il prato; i piedi dei personaggi, che pure camminano, danzano, posano, non calpestanto nessuna pianta; nessun fiore e nessuna foglia appaiono appassiti, come nessun bocciolo sembra spuntare.

La composizione, che non illustra una scena narrativa precisa, è una delle più emblematiche del Rinascimento fiorentino, quanto una delle più complesse per il linguaggio cifrato che in sé racchiude. Destinata certo a un pubblico elitario bene addentro alla raffinata cultura dell’epoca, l’opera si presenta densa di riferimenti letterari, filosofici e iconografici, che hanno spesso spinto cultori e studiosi a ricercarne le fonti e i nessi. I personaggi rappresentati sono stati di solito identificati sulla base del confronto con la letteratura coeva (in particolare *le Stanze* e il *Rusticus* di **Agnolo Poliziano**) o con i testi latini allora letti e commentati (come *i Fasti di Ovidio*, *l’Asino d’oro* di **Apuleio**, il *De Rerum Natura* di **Lucrezio**).

Secondo la lettura più comune il giardino in cui è ambientata la composizione è una sorta di *hortus conclusus*, uno spazio circoscritto ideale e in sé perfetto dove tutto è armonia di forme e sentimenti, che richiama il mitico **giardino delle Esperidi** con i pomi d’oro, i frutti dell’immortalità nel Rinascimento associati ai limoni e agli aranci¹. Di solito le nove figure sono così identificate

¹ Secondo la mitologia greca la dote di Hera (Giunone), andata sposa a Giove, consistette in alcuni alberelli i cui frutti erano dei meravigliosi **pomi d’oro, simboli della fecondità e dell’amore**. Giove preoccupato, che qualcuno potesse sottrarre quel dono prezioso, li custodì in uno straordinario **giardino, nella parte occidentale del mondo allora conosciuto, alle pendici del Monte Atlante**, sorvegliato dalle ninfe **Esperidi**, mitiche fanciulle dal canto dolcissimo e

rispettivamente: al centro si trova **Venere**, dea dell'amore casto e generatore, posta contro un cespuglio di mirto, pianta a lei sacra; sopra la dea, vola **Cupido**, bendato che sta per scoccare una freccia verso le **tre Grazie**, che danzano in cerchio; accanto a queste ultime, sulla sinistra **Mercurio**, con i calzari alati e il caduceo, tiene lontane le nubi difendendo la magica perfezione del giardino; a destra, **Zefiro**, il vento pungente che introduce la primavera, rapisce la ninfa **Clori**, dalla cui bocca fuoriescono tralci di fiori; la stessa Clori appare accanto trasformata nella dea **Flora**, grazie al dono di nozze fattole da Zefiro; Flora, divinità giovane e feconda, protettrice dei lavori agricoli e della fertilità femminile, prende fiori dal lembo della veste sul suo grembo.

Fra le proposte che si oppongono a questo tipo di lettura ormai tradizionale, si ricorda quella recente di **Claudia Villa** (1998). Secondo la studiosa, la composizione di Botticelli illustra le personificazioni citate nel trattato *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, scritto dal retore africano **Marziano Capella** nel IV-V secolo d.C. e commentato da **Remigio di Auxerre** (IX-X secolo). Sulla base di tale confronto la scena risulta ambientata nel *Pomerium rethorice*, dai cui alberi pendono i pomi dorati delle Esperidi. Iniziando da sinistra, Mercurio, allegoria dell'Ermeneutica e dell'Eloquenza, si volge verso Apollo-Sole (la Poesia) per chiedere consiglio per sposare Filologia (la figura di solito ritenuta Venere) posta al centro; questa è accompagnata da un lato dalle tre Grazie favorevoli alle nozze, in alto dal Genio volante dio dell'Amore, e dall'altra parte da Retorica (in genere identificata con Flora-Primavera); la ninfa in fuga dalla cui bocca fuoriescono fiori, avvinta dal Genio alato, è Flora, protettrice delle unioni coniugali.

NOTIZIE STORICHE:

La Primavera è ricordata per la prima volta nel 1499 nell'inventario dei beni posti nelle case appartenenti ai Medici del ramo di Pierfrancesco, situate su via Larga a pochi passi dal grande palazzo fatto costruire da Cosimo il Vecchio. L'elenco fu stilato a seguito della morte di Giovanni di Pierfrancesco (1498), fratello di Lorenzo detto minor. Il dipinto è registrato all'interno della cosiddetta "casa vecchia" di famiglia, in una camera terrena accanto alla camera di Lorenzo di Pierfrancesco, insieme alla *Pallade e il centauro* dello stesso Botticelli. Viene così descritto: "uno quadro dj lignamo apicato sopra elletucio, nel q[ua]le e depinto nove figure de do[n]ne e homini" (Shearman 1975). L'opera era dunque parte di un arredo ligneo raffinato e importante, in funzione del quale era stata probabilmente concepita: era infatti appesa piuttosto in alto sopra un "lettuccio" ovvero una sorta di cassapanca dotata di alta spalliera, seduta, braccioli, pedana, e in questo caso anche di un "cappellinaio" (attaccapanni).

La Primavera è citata nella "casa vecchia" ancora nel 1503 nell'inventario dei beni redatto alla morte di Lorenzo di Pierfrancesco e nel 1516 in occasione della divisione dei beni fra i cugini Pierfrancesco di Lorenzo e Ludovico detto Giovanni, figlio di Giovanni (poi noto come Giovanni delle Bande Nere). Divenuta di proprietà di quest'ultimo, la Primavera insieme alla Pallade e il Centauro e a tutti gli altri beni del Medici passò in eredità al figlio Cosimo, che una volta divenuto duca di Firenze (1537) li trasferì nella villa di Castello. Qui la vide Giorgio Vasari (1550 e 1568), il quale così descrisse la composizione: "Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la

dal drago Ladone. Nel Rinascimento si diffuse l'interpretazione secondo la quale i pomi d'oro che Eracle conquistò nel giardino delle Esperidi, dopo aver ucciso Ladone, altro non fossero che delle **arance**. I Greci tuttavia non conoscevano le arance e ai Romani era nota solo la varietà amara, detta **melangola**. L'Italia non conobbe questo albero fino alla metà del Quattrocento. **I crociati avevano importato in Europa l'arancia agra**; ma si deve aspettare *Vasco de Gama*, che al rientro da uno dei suoi viaggi in Oriente, portò, tra le altre ricchezze, un albero di arance dolci, dal quale, sembra, ebbero origine tutti gli aranci europei. E forse a testimonianza di questa origine, una qualità di arancia è chiamata appunto "portogallo".

Primavera” (Vasari 1568, ed. 1878-1885, III, p. 312). Da tale denominazione derivò il titolo che da sempre è stato attribuito alla composizione, anche se negli inventari medicei si trovano talora altre denominazioni, come il “*Giardino d’Atlante*” e il “*Giardino delle Esperidi*” (Lightbown 1978, II, p. 52).

Il dipinto rimase nella villa medicea fino al 1815, quando fu trasferita agli Uffizi per essere esposta nel Corridoio Vasariano, in una posizione dunque abbastanza marginale. Passata all’Accademia, la tavola entrò in Galleria nel 1919, in tempi in cui era iniziata una revisione critica e una rivalutazione di Sandro Botticelli e della sua opera, grazie soprattutto a collezionisti e studiosi.

NOTIZIE TECNICHE:

Le indagini sul quadro, che hanno accompagnato il restauro del 1982, hanno permesso di acquisire importanti informazioni anche dal punto di vista tecnico.

Il supporto è costituito di otto tavole di legno di pioppo, ciascuna di larghezza diversa, ma tutte di 3 cm di spessore. Le assi sono tenute insieme da due traverse di legno di abete, piuttosto grossolane, forse inserite successivamente. La preparazione del supporto ha seguito la comune prassi della pittura su tavola dell’epoca. Il piano frontale delle tavole connesse insieme è stato piallato accuratamente e poi rivestito di tele di lino in corrispondenza delle connettiture e dei nodi più grandi. E’ stata quindi stesa una preparazione bianca in due strati, il primo di “gesso grosso”, il secondo di “gesso sottile” con colla animale. Sulla preparazione bianca, liscia e compatta, il pittore ha trasferito il proprio disegno, che in certi dettagli ha poi un po’ modificato in fase di dipintura. E’ seguita quindi l’ “imprimitura”, cioè una base a tempera, scura (data col “nero di carbone”) sotto la vegetazione e chiara (col “bianco di piombo” velato con gli ocri) sotto le figure. Il bosco del fondo è a base di malachite e verderame trasparente, con i dettagli evidenziati in giallo chiaro. Il cielo è a bianco di piombo con poca azzurrine. Gli incarnati delle figure sono dipinti a stesure sottilissime con velature colorate molto lievi e gradualmente. I drappaggi trasparenti delle tre Grazie e di Clori sono realizzate a velature a base di bianco. Le dorature sono stese con oro in conchiglia; quelle del manto di Venere sono applicate a missione.

FORTUNA E CRITICA:

ATTRIBUZIONI

Il dipinto è stato sempre riferito a Botticelli sin dalle citazioni delle fonti cinquecentesche. Non sono noti però documenti coevi (come contratti, diari, registri di bottega) che attestino l’attribuzione.

DATAZIONI

Le datazioni proposte per la Primavera oscillano fra il 1477-1478 e la metà degli anni Ottanta. Già Horne (1908), che credeva l’opera dipinta per la villa di Castello, la reputò eseguita poco dopo l’acquisto della residenza suburbana da parte di Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco, avvenuta nel 1477. Invece i documenti pubblicati da Smith e Shearman (1975) hanno dimostrato che la tavola, prima di pervenire nella villa, era situata nella “casa vecchia” di via Larga almeno dal 1499. Generalmente si è dunque dedotto che l’appartamento di Lorenzo di Pierfrancesco, biscugino del Magnifico, fosse la destinazione originaria dell’opera. Lightbown (1978), che concorda con l’identificazione, ritiene che la Primavera possa essere stata realizzata in vista del matrimonio di Lorenzo di Pierfrancesco con **Semiramide Appiani**, celebrato nel luglio del 1482 dopo il rinvio di un anno circa. Tale proposta ha avuto notevole seguito da parte della critica.

Horst Bredekamp (1988), che attribuisce la committenza dell'opera al primo proprietario documentato, Lorenzo di Pierfrancesco, spinge la datazione dell'opera molto avanti, oltre il 1485, quando Lorenzo minor si affrancò dalla tutela di Lorenzo il Magnifico, suo biscugino (1485), e poté risollevarsi dai pressanti problemi economici.

Diversamente secondo Mirella Levi D'Ancona (1992), che ha svolto una attenta e scrupolosa ricognizione delle specie vegetali rappresentate nell'opera e sulla loro simbologia, la Primavera è stata realizzata nel 1477-78, in vista della nascita del figlio naturale di Giuliano de' Medici e di Oretta Pazzi, Giulio, nato poi nel maggio del 1478 poco dopo la morte del padre, ucciso nella congiura dei Pazzi.

Contrario alla committenza medicea è invece il Cocks (1992).

Infine, di recente Cristina Acidini (2001) ha proposto di porre l'avvio dell'opera nel 1482 e l'esecuzione entro l'85, sulla base di confronti stilistici e formali con dipinti coevi usciti dalla medesima bottega botticelliana (come le *Storie di Nastagio degli Onesti*, realizzate nel 1483 su disegno del maestro dai collaboratori, **Bartolomeo di Giovanni** e **Jacopo del Sellaio**, o la *Pala Bardi* compiuta per Santo Spirito nel 1485), che denotano interessi e soluzioni similari. Tale datazione risulterebbe inoltre confermata dall'influenza esercitata dal *Trittico Portinari* di **Hugo van der Goes** giunto a Firenze il 28 maggio 1483, in cui i fiori nel vaso in primo piano presentano quella cura descrittiva, quella individualità nobile e distintiva, quella valenza simbolica che pare tornare nell'elegante ambientazione della Primavera. Secondo l'Acidini, l'opera potrebbe essere stata commissionata da Lorenzo il Magnifico (come più volte in passato si è creduto) per celebrare la pace e la rinnovata "primavera" di Firenze dopo il trattato del 1480 che chiuse felicemente la crisi politica ed economica seguita alla congiura dei Pazzi di due anni prima. La Primavera potrebbe poi essere entrata nella casa di Lorenzo di Pierfrancesco con i beni mobili ceduti dal Magnifico stesso insieme a un indennizzo dovuto ai cugini stabilito dopo un processo nel 1485.

In ogni caso la maturità dell'opera, ha portato la maggior parte degli studiosi a collocarne l'esecuzione dopo il ritorno del pittore da Roma (1482), anche se di recente Antonio Natali e Alessandro Cecchi hanno di nuovo anticipato la datazione precedentemente all'impresa sistina in Vaticano (Cecchi, Natali 2000, p. 29; Cecchi 2005???)

INTERPRETAZIONI

La fama, la bellezza e l'eccezionalità iconografica della *Primavera*, hanno alimentato innumerevoli interpretazioni della composizione e relativi richiami alla filosofia, alla letteratura, alla storia del periodo, anche se nessuna delle chiavi di lettura offerte si è sinora rivelata una soluzione definitiva.

Una delle proposte interpretative più accreditate è quella avanzata da **Ernst Gombrich** (1985), che trae suggerimento dalle letture iconologiche precedenti di **Aby Warburg** (1945) e **Edgard Wind** (1958). Secondo lo studioso, la composizione si rifà alla filosofia neoplatonica e in particolare agli scritti di **Marsilio Ficino**, che nel 1481 scrisse una lettera a Lorenzo di Pierfrancesco, suo allievo, in cui raccomandava al giovane di seguire come guida spirituale proprio Venere come allegoria di *Humanitas* ovvero di educazione umanistica. Nel dipinto la figura che funge da protagonista è proprio Venere, dea dell'Amore (come ricorda anche la presenza di Cupido) e dunque allegoria delle virtuose attività intellettuali che elevano l'uomo dai sensi (Zefiro-Clori-Flora) attraverso la ragione (le Grazie) sino alla contemplazione (Mercurio).

La critica ha inoltre evidenziato i rapporti del dipinto con altre fonti letterarie, antiche e moderne, quali per esempio i testi di **Ovidio**, **Lucrezio**, **Apuleio**, **Poliziano**, **Marullo**. Di recente, **Claudia**

Villa (1998) ha messo in relazione la composizione di Botticelli con il trattato *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, scritto dal retore africano **Marziano Capella** nel IV-V secolo d.C. e commentato da **Remigio di Auxerre** (IX-X secolo), testo ben noto nell'ambito medico, apprezzato dallo stesso Agnolo Poliziano: il dipinto presenterebbe le personificazioni presentate dal trattato e dal suo commento. La scena è ambientata nel *Pomerium rethorice*, dai cui alberi pendono i pomi dorati delle Esperidi, simbolo di eternità. Iniziando da sinistra, Mercurio, allegoria dell'Ermeneutica e dell'Eloquenza, si volge verso Apollo-Sole (la Poesia) per chiedere consiglio per sposare Filologia (di solito ritenuta Venere) posta al centro; questa è accompagnata da un lato dalle tre Grazie favorevoli alle nozze, in alto dal Genio volante dio dell'Amore, e dall'altra parte da Filologia (alias Flora); la ninfa in fuga dalla cui bocca fuoriescono fiori, avvinta dal Genio alato, è protettrice delle unioni coniugali. Il dipinto rappresenterebbe dunque la celebrazione della nuova filologia, promossa dai letterati fiorentini.

Un'altra recente interpretazione in chiave cristiana vede nella Primavera una allegoria delle tre fasi del "viaggio nel 'Paradiso terreno': l'ingresso nelle vie del Mondo, il cammino nel Giardino e l'esodo nel Cielo" (Marino 1997).

Crstina Acidini (2001), proponendo una lettura della composizione in chiave storica, vede nella Primavera la celebrazione della "rinnovata fioritura di Firenze" (l'antica Florentia, richiamata nel dipinto da Flora) "nell'eterna primavera ristabilita dai Medici", richiamati fra l'altro - come spesso è stato notato - dagli aranci, per la loro denominazione latina mala medica. Il dipinto potrebbe essere stato infatti concepito dopo la primavera del 1480, quando il Magnifico con un'abile politica e un trattato riuscì a porre fine ai due anni di guerra con Ferdinando d'Aragona e di interdetto papale, che avevano colpito Firenze dopo la congiura dei Pazzi. L'opera sarebbe stata poi di fatto eseguita dopo il ritorno di Botticelli da Roma, fra il 1482 e il 1485, probabilmente su commissione proprio del Magnifico, la cui diplomazia pacificatrice sarebbe riecheggiata dal Mercurio raffigurato nella composizione.

LA PRIMAVERA DI BOTTICELLI

Le interpretazioni di Ernst H. Gombrich e Edgar Wind

La Primavera di Botticelli è stata, da molto tempo, oggetto di un'abbondanza d'interpretazioni, di cui l'una critica, contraddice o completa l'altra. Lo studio e il confronto di queste interpretazioni presentano un interesse perché essi possono offrire la visione di una molteplicità di metodologie, i cui ragionamenti sono più o meno fruttuosi.

Molti ricercatori hanno inserito l'opera nel contesto del neoplatonismo fiorentino. Due tra queste interpretazioni sono esposte qui di seguito. La prima è quella di **E. H. Gombrich**, pubblicata nel 1945 nello *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (n° 8) con il titolo "**Botticelli's Mythologies. A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle**", interpretazione sulla quale egli ritorna nel suo *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance* (1972). La seconda è quella di **Edgar Wind**, contenuta nel suo libro *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958).

Edgar Wind

Edgar Wind menziona la spiegazione neoplatonica della Primavera e della Nascita di Venere in funzione della "costellazione Ficino-Poliziano-Botticelli", che era stata messa in evidenza, tra gli altri, da Gombrich. Su questo punto Wind sostiene che solo la relazione tra queste immagini e la poesia di Poliziano, dimostrata dallo studio di **Warburg**¹ è incontestabile. Si tratta dei poemi di Poliziano che imitano le opere degli antichi (in particolare gli Inni Omerici, le Odi di Orazio e i Fasti di Ovidio), con le quali Botticelli aveva familiarizzato grazie a **Poliziano** e **Ficino**. Wind nota, pure, che la parentela tra questi testi e le immagini di Botticelli è piuttosto una parentela di umore e di gusto, che si limita ad episodi isolati o a dettagli, senza spiegare il programma delle pitture.

Secondo Wind, la presenza delle **Tre Grazie** potrebbe darci una chiave del programma della Primavera nella sua integrità. Wind sostiene che, se questa triade delle figure delle Grazie nella parte sinistra del quadro è, come scrive l'umanista Pic (Giovanni Pico della Mirandola, 1463-1494), l'unità di Venere che si dispiega nella Trinità delle Grazie, associando le figure della parte destra del quadro, che provengono da un passaggio d'Ovidio, l'insieme potrebbe rappresentare due fasi consecutive di un'unica e medesima teoria coerente dell'amore. Wind parla anche di "Metamorfosi dell'Amore che si dispiegano nel giardino di Venere".

Per quanto riguarda la scena di destra, basandosi su un racconto dei Fasti di Ovidio², Wind interpreta il personaggio maschile di destra come Zefiro, interpretazione che era stata già data da Warburg³. Secondo questo racconto, il vento primaverile Zefiro insegue Cloris, l'innocente ninfa della terra; questa tenta di sfuggirgli, ma quando egli la tocca, scaturiscono fiori dal suo respiro, ed ella si trasforma in Flora, messaggera della primavera. I due personaggi femminili della Primavera

¹ Cf. WARBURG, " Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling ", 1893, repris dans Die Erneuerung der heidnischen Antike, pp. 1-57, avec des compléments pp. 307-328 (traduction française par S.Muller : " La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli ", dans A.WARBURG, Essais florentins, Paris, 1990)

² Cf. OVIDE, Fasti, V, 193-214.

³ Cf. WARBURG, op. cit., pp. 73-74

sono, secondo Wind, Cloris e Flora, legate dall'atto di metamorfosi: "*Chloris eram quae Flora vocor*" (Ero Cloris, io che mi chiamo Flora). Flora non rappresenta la Primavera, come suggeriscono altri ricercatori; Wind fonda ciò su un passaggio del poema di Lorenzo de' Medici: "*la primavera quando Flora di fiori adorna il mondo*"⁴. Sulla triade Zefiro, Cloris e Flora, Wind scrive: "*Sotto il velo di una favola ovidiana, la progressione Zefiro-Cloris-Flora espone la ben nota dialettica dell'amore: **Pulchritudo** nasce da una discordia concors (discordanza armonica) tra **Castitas** (castità) e **Amor** (amore); la ninfa che fu e lo Zefiro innamorato si uniscono nella bellezza di **Flora**". Questo episodio manifesta la primavera (dinotando la primavera)⁵.*

Per il personaggio centrale, Wind non contraddice Vasari, che l'aveva interpretato come Venere. Sopra di lei si trova un Cupido, che mira con la sua freccia il personaggio centrale del gruppo delle tre donne di sinistra. Venere si presenta qui, secondo Wind, come dea di moderazione, che sospende le potenze dell'amore, carattere paradossale di Venere nella teoria dell'amore del neoplatonismo⁶. La moderazione di Venere è espressa formalmente dalla sua opposizione ai due gruppi animati.

Wind identifica il gruppo di sinistra come le Tre Grazie. La Grazia centrale, dalla capigliatura e dall'abbigliamento sobrio, sarebbe la **Castitas** (la castità). La seconda Grazia dalla capigliatura, dall'abito e dal corpo abbondanti ed energici sarebbe la **Pulchritudo** (la bellezza), mentre la terza, dalla chioma più varia e complessa, la **Voluptas** (la voluttà). Secondo Wind, la loro danza sarebbe una danza d'iniziazione della Castitas all'amore con le cure della Pulchritudo e della Voluptas, sotto la protezione di Venere ma mirata da Cupido. I dettagli descrittivi delle Tre Grazie sarebbero ispirati da varie fonti letterarie: i loro abiti trasparenti sarebbero ispirati dalle descrizioni di Seneca e Orazio⁷ come "*solutis itaque tunicis utuntur*" (Gli abiti che indossano non hanno cintura, ma sono trasparenti). Il groviglio dei loro gesti ricorderebbe un'espressione di Orazio⁸: "*segnesque nodum solvere Gratiae*" (il nodo delle Grazie). La danza sarebbe ispirata dalla regola di Seneca: "*Ille consertis manibus in se redeuntium chorus*". Le posizioni dei piedi e delle mani e il "nodo" che formano le tre Grazie esprimerebbero i loro caratteri di passione e di moderazione, la **discordia** (discordanza), la **concordia** (concordia), ma anche la **discordia concors** (concordia nel contrasto).

Il personaggio di sinistra è identificato come Mercurio, con i suoi stivali con le ali che escono dai talloni come speroni, tipiche del Mercurio del Quattrocento, con la sciabola e l'elmo che sono i suoi attributi. Mercurio è isolato dalla scena, sta giocando con le nubi addensate tra gli alberi. Il suo ruolo della scena si spiegherebbe, secondo Wind, con il fatto che egli è "la guida delle Grazie"⁹. Il suo carattere pensoso e distaccato dal gruppo delle Grazie sarebbe spiegato dalla sua caratteristica, cara agli umanisti, di dio dell'intelletto, di santo patrono dello studio erudito e dell'interpretazione,

⁴ Cf. LAURENT DE MÉDICIS, Commento sopra alcuni de' suoi sonetti, in Opere, I, éd. A. Simioni, 1939, p. 122.

⁵ Frase che Vasari utilizza a proposito dell'opera di Botticelli.

⁶ Si veda ad esempio PLOTINO, Enneadi, III, v, 4 (Amore): "come l'anima è la madre dell'amore, Venus è identica all'anima e Amor è l'energia dell'anima".

⁷ Cf. SÉNÈQUE, De beneficiis, I, iii, 5; ibid. I, iii, 2; HORACE, Carmina, I, xxx

⁸ Cf. HORACE, Carmina, III, xxi

⁹ Cf. GYRALDUS, Opera, I, 419; II, 734; CARTARI, Imagini, p. 563

di rivelatore della conoscenza segreta o “ermetica”, di mistagogo. Il dettaglio delle nubi apparirebbe, come lo nota Wind, in Plotino (“*Animus affectibus ad materiam quasi nubibus procul expulsis ad intellectualis pulchritudinis lumen extemplo convertitur*”: La mente, o pensiero, ritorna subito verso la luce della bellezza intellettuale, essendo cacciate via, lontano come nubi, le passioni che la muovono verso la materia¹⁰.) ma anche in Boccaccio (“*Haec praeterea virga dicunt Mercurium... et tranare nubila, id est turbationes auferre*”: Inoltre, Mercurio, con la sua verga, attraversa le nubi, in altre parole, egli dissipa i turbamenti¹¹). Così, Mercurio, secondo Wind, agiterebbe le nubi da ierofante neoplatonico, da “*interpres secretorum*”¹²., da guida delle menti, che toglie i veli, che rivela i misteri, perché “*Summus animae ad Deum ascendentis gradus caligo dicitur atque lumen*”¹³ (La suprema saggezza è sapere che la luce divina si trova nelle nubi).

La composizione del quadro presenta una simmetria nella disposizione dei personaggi. Mercurio, che volge le spalle a tutti distaccandosene, fa da “pendant” a Zefiro, impetuoso: Wind nota che “*tali sono le due forze complementari dell’amore, di cui Venere è la custode e Cupido l’agente*”. Mercurio e Zefiro sono anche mitologicamente connessi perché Mercurio, in quanto condottiero delle nubi, è una specie di dio del vento (“*Ventos agere Mercurii est*”¹⁴). Per di più, lo stesso termine latino, *spiritus*, indica il **soffio** (Zefiro) e l’**ingegno** (Mercurio).

I due gruppi triadici del quadro esprimono la **discordia concors**, dialettica neoplatonica, caratteristica della **Theologia** Platonica (1482) di Marsilio Ficino.

Il quadro nella sua interezza esprime la dialettica neoplatonica *emanatio – conversio - remeatio*, vale a dire la “**processione**” nella discesa di Zefiro verso Flora, la “**conversione**” con la danza delle Grazie, e la “**risalita**” nella figura di Mercurio. Vi è un orientamento verso l’aldilà, da cui, secondo la filosofia neoplatonica, le cose derivano e verso cui ritornano, ciò che è espresso formalmente dal movimento del quadro che inizia con Zefiro e termina con Mercurio, essendo le due entrambe figure del mondo invisibile.

¹⁰ Cf. PLOTIN, *Ennéades*, Opera, II, p. 1159

¹¹ Cf. BOCCACCIO, *Geneologia deorum*, XII, lxii. Dalla stessa fonte Wind cita il seguente passaggio (III, xx): “*Ventos insuper hac virga medicus [i.e. Mercurius] amovet, dum stultas egrotantium opiniones suasionibus et rationibus veris removet, auferendo timorem*”

¹² Cf. BOCCACE, *Geneologia deorum*, XII, lxii

¹³ Cf. FICIN, *Opera*, II, p. 1014 (In *Dionysium Areopagitam*).

¹⁴ Cf. BOCCACE, *Geneologia deorum*, II, vii.

Ernst H. Gombrich

Nei testi del 1945 e del 1972, **Gombrich** avverte che la sua interpretazione della Primavera è lontana da costituire una prova, e che si tratta piuttosto di un'ipotesi, che suggerisce che una lettura coerente delle mitologie botticelliane potrebbe essere fatta alla luce dell'immaginario neo-platonico. Egli fonda questa interpretazione su numerosi testi neo-platonici, riferendosi soprattutto agli scritti di **Marsilio Ficino**, il più autorevole rappresentante del platonismo nel Rinascimento, e ai suoi rapporti con **Poliziano** e **Botticelli**.

I testi che utilizza per avvalorare la sua tesi, mostrano che Marsilio Ficino era il mentore spirituale di **Lorenzo di Pierfrancesco**, protettore di Botticelli al momento della realizzazione della *Primavera*, e che la concezione neo-platonica delle divinità classiche era uno dei temi ricorrenti della loro corrispondenza. Lungi dall'essere illustrazioni dirette di brani letterari preesistenti, le mitologie di Botticelli si basano, secondo Gombrich, su dei "programmi" definiti ad hoc dagli umanisti.

Gombrich suggerisce che la *Primavera* e la *Nascita di Venere* furono dipinti su commissione per Lorenzo di Pierfrancesco, che viveva sotto la tutela del cugino **Lorenzo il Magnifico**.

L'ipotesi di Gombrich si basa su fatti attestati da fonti scritte. La *Nascita di Venere* e la *Primavera* provenivano dalla Villa di Castello, proprietà del ramo cadetto dei Medici. La villa era stata acquisita nel 1478 per Lorenzo di Pierfrancesco, cugino di Lorenzo de' Medici.

Lorenzo di Pierfrancesco fu allievo di Poliziano e di Ficino e divenne mecenate di Botticelli. La *Primavera* fu commissionata quando venne costruita la nuova villa. Lo stesso anno, Ficino aveva inviato a Lorenzo di Pierfrancesco una lettera, probabilmente tra il 1477 e il 1478, quando Lorenzo aveva 13-14 anni, che conteneva un'esortazione morale in forma di oroscopo allegorico, in cui chiedeva all'adolescente di fissare i suoi occhi su Venere, che rappresenta l'*Humanitas*. La lettera era accompagnata da una nota indirizzata ai suoi educatori, **Giorgio Antonio Vespucci** e **Naldo Naldi**, in cui si chiedeva loro d'incitare il giovane ad imparare a memoria la lettera e leggerla secondo lo spirito in cui era stata scritta. La lettera si fonda sulla concezione astrologica secondo la quale tutti coloro che sono nati sotto l'influenza del pianeta Venere hanno un carattere cordiale e amabile; si fonda ugualmente sull'ideale dell'"Amor Cortese" che domina il codice di condotta nelle Corti.

Gombrich propone dunque che lo scopo del quadro fosse simile a quello della lettera. La filosofia neo-platonica avvicinava la pittura alla musica, accordandogli la capacità di avere affetti psicologici a lungo termine. Ficino attribuiva una grande importanza al potere dello sguardo e concorda con **Cicerone** nel credere che sia più facile educare i giovani attraverso una dimostrazione visiva, piuttosto che un'istruzione astratta. Gombrich suggerisce che la *Venere* di Botticelli debba la sua esistenza a questa teoria pedagogica. Egli sottolinea, d'altro canto, che l'*humanitas* era una virtù che il giovane Lorenzo non possedeva, essendo una persona irascibile. È possibile che questo tipo di pittura fosse stata così messa in opera da Ficino, al fine di operare un'istruzione psicologica per formare il carattere del giovane.

Gombrich sottolinea che per avere un effetto psicologico su Lorenzo di Pierfrancesco, l'apparizione di Venere in questi quadri doveva essere resa autentica da Botticelli, in modo da costituire un'illustrazione dei testi classici. Gombrich propone come fonte d'ispirazione dell'opera una descrizione di Venere che appare ne *L'asino d'oro* di **Apuleio**, testo molto popolare nel Quattrocento, in cui Venere appariva nel contesto del *Giudizio di Paride*: "*Venus placide commoveri cunctantique lente vestigio (...) et sensim annutante capite coepit incedere, mollique*

tibiarum sono delicatis respondere gestibus (...)" (Venere ha cominciato a muoversi placidamente con un lento passo esitante (...)) e inclinando leggermente la testa, ha risposto con movimenti delicati al voluttuoso suono del flauto).

Tuttavia, dato che Botticelli può aver fondato il progetto pittorico su un'incomprensione del testo di Apuleio da parte dei traduttori, di cui sono citati alcuni esempi, per Gombrich sarebbe azzardato cercare di avvicinare i due nei dettagli. Tuttavia, la relazione tra testo e immagine appare evidente: Il quadro illustra Venere e i suoi seguaci d'innanzi a Paride, mentre Mercurio fa un gesto verso il cielo per indicare che è stato inviato da Zeus. Lorenzo di Pierfrancesco, cui l'opera era destinata, davanti alla pittura sarebbe stato oggetto della perorazione di Venere: la scelta sarebbe dipesa da lui al pari di Paride.

Nella ripresa del saggio del 1972, Gombrich riconosce anche l'importanza di certi testi che **Charles Dempsey** aveva proposto come fonti del quadro, soprattutto *Rusticus* di Poliziano, in cui Dempsey vede un immediato parallelo con l'immagine di Botticelli. Riconosce anche l'importanza di un brano di *Proclus*, indicato da Edgar Wind a proposito dell'interpretazione delle tre Grazie.

Per Gombrich, le immagini botticelliane sono più che decorative. I miti che esse rappresentano rivestono un senso e un potere psicologico. Cercare le precise fonti ed il mito, gli sembra meno importante che interrogare il modo in cui queste opere furono contemplate. Egli suggerisce che fosse proprio l'approccio neo-platonico dell'antico mito ad offrire un'apertura verso le sfere emotive dell'arte secolare, che, fino ad allora, erano riservate al culto religioso.

Nel capitolo "*A Postscript as a Preface*" del saggio *Symbolic Images*, Gombrich parla delle ripercussioni della sua interpretazione della Primavera. Essa è stata accettata da **Frederick Hartt** (*Sandro Botticelli*, 1954) e **André Chastel** (1959). **Erwin Panofsky**, nel suo *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960), l'ha per certi versi criticata, ma ha accettato la lettura neo-platonica dell'immagine. **Edgar Wind**, nel suo *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958), ha proposto anch'egli un'interpretazione neo-platonica, rifiutando tuttavia il discorso di Gombrich sulle tre Grazie.

Conclusioni

Accanto all'interpretazione neo-platonica della Primavera di Botticelli, fatta da Gombrich e Wind tra gli altri, sono state aggiunte prospettive ugualmente interessanti riguardo la lettura dell'immagine: prima di tutto la sua continuità con le tradizioni medievali, il rapporto con il Commento sopra alcuni de' suoi sonetti di Lorenzo de' Medici e la glorificazione della supremazia medicea, per finire con la poesia d'amore di Angelo Poliziano, se non addirittura la filosofia platonica dell'amore.