



2015

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
Vol. 11, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore
Massimo Montella

Coordinatore editoriale
Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale
Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Cinzia De Santis

Progetto grafico
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED

Saggi

Il Giardino delle Esperidi. La *Primavera* di Botticelli riletta secondo Ovidio

Giacomo Montanari*

Abstract

La tavola di mano di Sandro Botticelli conservata agli Uffizi è stata il centro di un acceso dibattito storico artistico per circa cento anni di storia della critica. Ciò che ha affascinato gli studiosi infatti è stato il provare a decifrare la complessa iconografia che l'artista realizzò con il suo colto pennello. Attraverso una accurata indagine delle fonti letterarie classiche e contemporanee all'artista questo contributo si propone di mettere ordine nella lettura del dipinto e di sottoporre all'attenzione degli studiosi, con nuove e inedite considerazioni, una possibile lettura unitaria e completa del controverso dipinto.

The painting by Sandro Botticelli in the Uffizi has been the center of a heated art-historic debate for about a hundred years of art's criticism.

What has fascinated scholars has been the attempt to decipher the complex iconography that the artist created with his brush.

* Giacomo Montanari, Dottore di Ricerca, Università degli Studi di Genova, Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), Via Famagosta, 2/11, 16126 Genova, email: gcm.montanari@gmail.com.

Through a thorough investigation of the classical literary sources and contemporary sources to the artist, this contribution aims to bring order in the reading of the iconography of the painting and to bring to the attention of scholars, with new and original considerations, a possible unified and complete interpretation of the controversial painting.

1. *La Primavera di Botticelli*

È nel contesto storico culturale di una Firenze profondamente influenzata dalla riscoperta della filosofia greca, dalla prima traduzione degli *Hermetica*¹ e dal fascino del ritorno di quella grande “storia sacra” che è il mito antico, che si inserisce la produzione artistica di uno dei maggiori esponenti dell’arte rinascimentale: Alessandro di Vanni Filipepi detto il Botticelli. L’artista era tenuto in gran conto dalla famiglia Medici, per i cui membri eseguì molte delle sue opere più importanti e conosciute, tra cui si inserisce una delle icone universalmente riconosciute del Quattrocento fiorentino: la nota tavola oggi conservata al Museo degli Uffizi e battezzata da Giorgio Vasari la *Primavera* (fig. 1), probabilmente originariamente realizzata per un ambiente privato della “casa vecchia” della famiglia Medici in Via Larga, dove abitava il giovane committente dell’opera, Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici².

¹ La traduzione dal greco in latino del *Corpus Hermeticum* e dell’*Asclepius* avvenne nel 1463 per mano di Marsilio Ficino, grazie al manoscritto dell’XI secolo riportato a Firenze da Leonardo Alberti de Candia. Ficino si era tra l’altro dedicato negli anni precedenti alla traduzione dei testi dei grandi filosofi neoplatonici come Plotino e Proclo, opera che aveva restituito all’Occidente la conoscenza e la profonda fascinazione per il platonismo di stampo ellenistico. Per una esaustiva trattazione del diffondersi della filosofia greca e in particolare delle correnti legate ai testi ermetici, cfr. Yates 2002, pp. 33-58 e 91-96.

² La prima menzione del dipinto è quella riscontrabile in un inventario datato al 1499, dove vengono elencati i beni appartenenti ai Medici del ramo di Pierfrancesco, situati nelle case della via Larga, vicina al grande palazzo fatto costruire da Cosimo il Vecchio. L’inventario venne redatto a seguito della morte, avvenuta l’anno precedente, di Giovanni di Pierfrancesco fratello di Lorenzo detto *minor*. La *Primavera* secondo il documento è collocata all’interno della “casa vecchia” di famiglia, posta al piano terreno accanto alla camera di Lorenzo di Pierfrancesco, insieme alla *Pallade e il centauro* dello stesso Botticelli. Secondo il documento, si trattava di: «uno quadro di lignamo apicato sopra el letucio, nel quale e depinto nove figure de do[n]ne e homini» (Shearman 1975, pp. 12-27, in particolare p. 25). Secondo questa breve descrizione, dunque, l’opera era inserita all’interno di un arredo ligneo piuttosto complesso, di cui svolgeva probabilmente la parte di principale elemento decorativo, essendo appesa «sopra el letucio» (cfr. anche Bredekamp 1996, pp. 50-53). La *Primavera* è registrata come facente parte degli arredi della “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. 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 secondo quanto riportano, venne vista

Sulla datazione della tavola a lungo si è dibattuto, ma ritengo importante evidenziare come le più convincenti ipotesi siano quelle messe in luce nello studio di Horst Bredekamp e che, guardando tanto alla parabola artistica del Botticelli quanto al contesto storico-politico che avrebbe potuto portare alla realizzazione dell'opera pittorica, ne colloca l'esecuzione verosimilmente attorno alla metà degli anni ottanta del Quattrocento³.

Il dipinto si presenta come un insieme di diverse scene che si dipanano in senso antiorario da destra verso sinistra. L'ambiente è un verde prato circondato da un fitto aranceto, all'interno del quale sono presenti in realtà diverse essenze arboree come l'alloro e il cipresso. All'interno della composizione vi sono nove figure: da destra verso sinistra si possono identificare una divinità alata del vento perfettamente riconoscibile dalle gote rigonfie e soffianti, che irrompe nel dipinto afferrando una giovinetta ignuda che sembra volerlo fuggire. Dalla bocca della giovane sgorga una cascata di fiori e alla sua sinistra incede sul prato una donna abbigliata di un vestito finissimo e decorato con centinaia di essenze floreali. In una posizione più arretrata e centrale sta una donna riccamente vestita e coronata, con fare ieratico e il capo leggermente inclinato da un lato, il cui ventre prominente segnala un possibile stato di gravidanza⁴; sopra di essa Cupido, bendato, tende il suo arco incoccando una freccia infuocata. Di nuovo in primo piano, tre giovani donne abbigliate con impalpabili veli trasparenti, danzano in circolo tenendosi l'un l'altra con un intricato groviglio di mani, mentre all'estrema sinistra un giovane, con lo sguardo rivolto verso il cielo, tende verso l'alto una verga dall'elaborata decorazione. È abbigliato alla greca, con una clamide rossa decorata con fiammelle, una scimitarra al fianco, stivali alati e un elmo di ferro sul capo riccioluto. Fu Giorgio Vasari nelle sue *Vite* a stabilire, forse incautamente e senza averne l'intenzione, il titolo da sempre poi attribuito alla composizione botticelliana:

dal cosiddetto Anonimo Gaddiano o Magliabechiano (1542-1548) e da Giorgio Vasari (1550 e 1568), il quale così descrisse la composizione: «Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera» (Vasari 1568, 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, vol. II, p. 52).

³ Bredekamp 1996, pp. 29-37, con bibliografia precedente. Per l'analisi e la lettura stilistica del dipinto si consulti anche la rinnovata edizione delle opere di Herbert Horne, acuto e forse ancora insuperato esegeta della pittura botticelliana, a cura di Rab Hatfield, in Hatfield 2009.

⁴ «Il fatto che ella sembri gravida, e che probabilmente lo sia, nel dipinto di Botticelli, non invalida l'osservazione che il suo atteggiamento, il gesto ed il pannello seguono un motivo ben stabilito, tradizionalmente associato con l'Annunciazione» (Panofsky 2009, p. 227). È da notare come alla nota 93 lo studioso sostenga di non voler azzardare un giudizio «sull'aspetto ginecologico del problema», pur avendolo in sostanza appena fatto e riportando la citazione da Francastel 1952, p. 396, dove la figura centrale del dipinto viene definita «cette Venus gravide»; a riguardo di questo presunto stato di gravidanza cfr. anche Levi d'Ancona 1992, p. 20, in cui si legge: «Della iconografia della *Primavera* appare chiara l'allusione alla *Venus Genetrix*, nella figura di Venere incinta al centro del dipinto».

Per la città in diverse case fece tondi di sua mano, & femmine ignude assai, delle quali hoggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo sono due quadri figurati, l'uno Venere, che nasce, & quelle aure, & venti, che la fanno venire in terra con gli amori: & così un'altra Venere, che le grazie la fioriscono, dinotando la primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse⁵.

Tuttavia, attorno al dipinto, fiorirono interpretazioni e letture diversissime, tutte però, senza alcuna esclusione, presero spunto da questa descrizione di poche parole e la fissarono come lettura critica inconfutabile del dipinto. Il primo e fondamentale lavoro sull'opera del maestro fiorentino fu il testo di Aby Warburg⁶, edito nel 1893, sulla base del quale si svilupparono gli studi di Ernst Gombrich,⁷ Edgar Wind,⁸ Erwin Panofsky⁹ e Charles Dempsey¹⁰, per giungere alla importante monografia di Ronald Lightbown¹¹ e ai più puntuali e specialistici studi di interpretazione botanica di Mirella Levi d'Ancona nel 1983¹² o a quello di lettura storico-politica del già citato Bredekamp¹³.

A partire dal pionieristico testo di Warburg, la lettura iconografica dell'opera è sempre stata legata a due principali fonti letterarie che senza dubbio Botticelli doveva ben conoscere: i *Fasti* del poeta latino Publio Ovidio Nasone e le *Stanze per la Giostra*, componimento poetico lasciato incompiuto del coevo letterato fiorentino Agnolo Poliziano. L'amore per la rivisitazione e la ripresa della filosofia e dei testi classici latini e greci vissuto alla corte di Cosimo de' Medici prima e di Lorenzo il Magnifico poi è cosa ben nota¹⁴ e per questo motivo, pur non volendo assolutizzare questa posizione di lettura dell'opera, si sceglie in questo tentativo interpretativo della controversa iconografia del dipinto botticelliano di seguire più da presso i versi ovidiani, piuttosto che la coeva rilettura degli stessi effettuata da Agnolo Poliziano in chiave encomiastica nei confronti della Signoria di Lorenzo de' Medici. I versi del V *liber* dei *Fasti* di Ovidio, identificati già da Aby Warburg come fonte per il dipinto, vengono indicati come quelli che vanno dal v. 194 al v. 220, che si sceglie di riportare per intero:

Dum loquitur, vernas efflat ab ore rosas:
«Chloris eram quae Flora vocor: corrupta Latino 195
nominis est nostri littera Graeca sono.

⁵ Vasari 1568, p. 312.

⁶ Warburg 1996. Warburg mutuò la linea interpretativa dei nove personaggi della composizione da uno studio di Adolph Gaspary (Gaspary 1885).

⁷ Gombrich 1978, pp. 47-116.

⁸ Wind 1981, pp. 324 e ss.

⁹ Panofsky 2009, pp. 221-232.

¹⁰ Dempsey 2007.

¹¹ Lightbown 1978.

¹² Levi d'Ancona 1983.

¹³ Bredekamp 1996.

¹⁴ Cfr. in particolare Hankins 1990, pp. 144-162.

Chloris eram, nymphe campi felicis, ubi audis
 rem fortunatis ante fuisse viris.
 quae fuerit mihi forma, grave est narrare modestae;
 sed generum matri repperit illa deum. 200
 ver erat, errabam; Zephyrus conspexit, abibam;
 insequitur, fugio: fortior ille fuit.
 et dederat fratri Boreas ius omne rapinae,
 ausus Erecthea praemia ferre domo.
 vim tamen emendat dando mihi nomina nuptae, 205
 inque meo non est ulla querella toro.
 [vere fruor semper: semper nitidissimus annus,
 arbor habet frondes, pabula semper humus.]
 est mihi fecundus dotalibus hortus in agris;
 aura fovet, liquidae fonte rigatur aquae: 210
 hunc meus implevit generoso flore maritus,
 atque ait "Arbitrium tu, Dea, floris habe".
 saepe ego digestos volui numerare colores,
 nec potui: numero copia maior erat.
 roscida cum primum foliis excussa pruina est 215
 et variae radiis intepuere comae,
 conveniunt pictis incinctae vestibibus Horae,
 inque leves calathos munera nostra legunt;
 protinus accedunt Charites, nectuntque coronas
 sartaque caelestes implicitura comas». 220¹⁵

Leggendo il brano in questione, non risulta pertanto difficile identificare il terzetto di destra: la divinità del vento, Zefiro, insegue e possiede, pazzo d'amore, la Ninfa Clori (fig. 2). Pentito però del suo gesto violento e acceso da vero e puro sentimento per la fanciulla, decide di sposarla e di renderla così la divinità che governa il mondo floreale (la donna vestita con l'abito decorato di fiori) (fig. 3). Questo episodio narrato da Ovidio descrive dettagliatamente le figure dipinte da Botticelli, lasciandoci pochi o nulli dubbi sul fatto che sia proprio questa la volontà dell'artista. Per quanto riguarda il resto del dipinto, però, tutti i critici hanno voluto distaccarsi dal testo ovidiano seguendolo pedissequamente dal verso 195 al 220 del Libro V e poi abbandonandolo per utilizzare altre fonti di diversa estrazione, come ad esempio i versi del Poliziano nelle Stanze, dove, descrivendo allegoricamente la Signoria di Lorenzo il Magnifico come eccezionale momento per la città di Firenze, il poeta volgarizza parte dei versi ovidiani. È fidando poi nell'autorità del Vasari che la figura centrale viene identificata dagli studiosi come Venere (fig. 4), sopra la quale si trova volante Eros, il quale invece è ben riconoscibile grazie ai suoi classici attributi. Il gruppo delle tre fanciulle danzanti rappresenta le tre Grazie senza ombra di dubbio

¹⁵ Ovidio, *Fasti, liber V*, vv. 194-220.

(fig. 5)¹⁶, come dimostra anche l'ormai famoso saggio di Edgar Wind¹⁷, mentre il giovane che chiude la composizione deve essere letto senz'altro come il dio Mercurio, essendo in possesso del caduceo e dei calzari alati (fig. 6).

2. Una complessa ricostruzione iconografica

Nelle molte letture iconografiche con cui si è provato ad interpretare la *Primavera*¹⁸ si è sempre trovata una grossa difficoltà nel legare la parte destra del dipinto, così chiaramente descritta da Ovidio, con quella sinistra, che, secondo i critici, non trova chiari riscontri nelle fonti finora prese in esame. Ovviamente si è tentato, forzando carteggi, dialoghi filosofici, oroscopi e quant'altro di identificare questi Mercurio e Venere nei più svariati modi, dalla lettura che vede nel dipinto la trasposizione in pittura delle *Nozze di Mercurio e Filologia* di Marziano Capella¹⁹, fino all'idea della *Venus Humanitas* di accezione neoplatonica²⁰. È tuttavia facile ipotizzare che anche il Botticelli, come ogni altro uomo di cultura del tempo e per di più come eccellente illustratore delle

¹⁶ È da notare per acutezza e attenzione filologica la lettura di Maurizio Calvesi (Cfr. Calvesi 2004, pp. 5-44) che guarda a questo gruppo di figure leggendolo come le Ore e non come le Grazie, in virtù del fatto che dal Cartari le *Horai* sono descritte come abbigliate con veli finissimi mentre le Grazie sarebbero tradizionalmente ignude. Per Calvesi si presenta la "necessità" di dare una lettura netta in favore delle Ore per supportare la propria chiave interpretativa che vede nell'intero dipinto un'allegoria del rivolgersi del tempo. Tuttavia in molteplici fonti, tra cui Cartari stesso (Cartari 2004 [1571], pp. 405-413) e i versi 215-216 del V Libro dei fasti di Ovidio, le Ore e le Grazie sono assimilate sia come figurazione, sia come significato. Inoltre, nel dipinto, tra i due "gruppi" di dee compare una decisa commistione: le *Horai* dovrebbero essere (secondo la tradizione) in numero di quattro e con vestimenti leggeri ed aerei, le *Charites* in numero di tre ed ignude. Con tutta probabilità l'artista, che ben conosceva la tradizione mitologica e aveva notizia dell'assimilabilità dei due gruppi e della loro compresenza all'interno del testo ovidiano, opera una crasi iconografica, riportando le movenze ed il numero delle Grazie, ma abbigliandole come le Ore; l'osservazione di Calvesi inoltre non tiene conto di quanto già notato da Dempsey («In antiquity Venus was commonly described as attended not only by the Graces but also by the Hours. Both are companions of the spring; Ovid, for example, represents both the Graces and the Hours in attendance on Flora. Homer says that the Hours guard the gates of heaven, and in this both Ovid and Philostratus follow him. But more than this, as representatives of the seasons, they descend to earth and preside over the abiding principle of fertility in nature [...]. The functions of the two very frequently overlap, and the Hours and Graces often appear even with the same names», Dempsey 1968, p. 264) e della descrizione che già anticamente dava Filostrato dei due gruppi di divinità, identificandole iconograficamente tra di loro (cfr. Philostratus, *Imagines*, II, 34).

¹⁷ Wind 1981, pp. 141-158.

¹⁸ È interessante segnalare lo spunto di Nicolai Rubinstein, che suggerisce una possibile diversa lettura dell'indicazione del Vasari (Rubinstein 1997, p. 248): «At least since the days of Vasari, the subject of the painting has been described as spring, but it is not clear whether Vasari was referring to the entire composition or to one of its figures».

¹⁹ Reale 2001; cfr. anche La Malfa 1999, pp. 249-293.

²⁰ Cfr. Gombrich 1978, pp. 31-81.

sue opere²¹, all'atto di accingersi a costruire nella propria mente lo schema di un dipinto, potesse avere ben chiaro quel passo del *Convivio* in cui Dante Alighieri dichiarava le regole semantiche della scrittura, naturalmente estendibili anche al dominio delle arti figurative²². L'Alighieri infatti sostiene che ogni «*sposizione*» debba essere costruita su quattro piani: letterale, allegorico, morale o filosofico ed anagogico²³. Una volta giunti alla comprensione di un piano si potrà accedere al successivo, di più complessa lettura, ma legato a più elevate tematiche, sino ad arrivare alla lettura totale dell'opera composta dal significato di tutti i differenti livelli. Analizzando le parole dell'Alighieri, possiamo notare come il primo e più importante passo nella comprensione di un'opera, sia letteraria che figurativa, sia la corretta lettura del senso «*litterale*»; mancando questa conoscenza gli altri significati rimarrebbero oscuri ed incomprensibili e «*massimamente lo allegorico*». È quindi molto probabile che Botticelli volesse che il dipinto non rappresentasse un "collage" di fonti, ma fosse basato univocamente su un passo di un'opera, su un mito ben preciso o su un concetto filosofico²⁴. In questo senso è anche opportuno citare quello che un grande intellettuale e artista rinascimentale, Leon Battista Alberti, sosteneva fosse irrinunciabile per un'opera pittorica:

Pertanto consiglio, ciascuno pictore si faccia familiare ad i poeti, rhetorici et ad li altri simili dotti di lettera, sia che costoro doneranno nuove invenzione o certo aiuteranno ad bello componere sua storia, per quali certo acqusteranno in sua pictura molte lode et nome²⁵.

È stato detto da molti che Botticelli dovette perciò basarsi principalmente, per quanto riguarda il resto delle figure rappresentate nel dipinto, sull'opera dell'amico e coevo Poliziano, piuttosto che sul testo latino di Ovidio e che quindi l'eventuale citazione dovrebbe ricercarsi nei versi superstiti delle *Stanze* del poeta fiorentino. Tuttavia questa osservazione non tiene conto di un fattore ben preciso: ciò che i *Fasti* di Ovidio narrano dal verso 220 al verso 260 del V libro²⁶. Oltre ai già citati versi riguardo a Zefiro, Clori e Flora e alla descrizione puntuale dell'arrivo delle Grazie (*Charites*)²⁷, che sono senza alcun dubbio legati alle figure già individuate dagli studi di Warburg nel 1893 e poi ribadite in questo senso da molti altri studiosi, appaiono altri dettagli

²¹ Per un più approfondito sguardo sul rapporto tra il Botticelli e l'Alighieri si veda: Venturi 1921, oppure Cecchi, Natali 2000, I, pp. 26-32; La Malfa 2002, pp. 225-240.

²² Per quanto riguarda l'ambiente culturale fiorentino, legato anche alle idee di Landino, autore anche di una monumentale edizione della Commedia dantesca, cfr. Staico 1996, pp. 1275-1321; Cecchi, Natali 2000, I, pp. 26-32; Cavicchioli 2002, pp. 45-50.

²³ Alighieri, *Convivio*, II, 6-8.

²⁴ Riguardo a questo tema e all'importanza dello stringente legame tra fonti classiche e opera pittorica si confronti il saggio di Lee 1974, pp. 9-17.

²⁵ Alberti, *De Pictura, liber III*, p. 54.

²⁶ Per comprendere l'importanza e la diffusione che ebbe il testo ovidiano all'interno dei circoli filosofici fiorentini nel XV secolo si legga Burroughs 2012, pp. 71-83.

²⁷ Ovidio, *Fasti*, V, vv. 194-217.

decisamente interessanti. Nei versi successivi, che qui si riportano, il discorso cambia repentinamente:

Prima per immensas sparsi nova semina gentes:
 unius tellus ante coloris erat;
 prima Therapnaeo feci de sanguine florem,
 et manet in folio scripta querella suo.
 tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos, 225
 infelix, quod non alter et alter eras.
 quid Crocon aut Attin referam Cinyraque creatum,
 de quorum per me vulnere surgit honor?
 Mars quoque, si nescis, per nostras editus artes:
 Iuppiter hoc, ut adhuc, nesciat usque, precor. 230
 sancta Iovem Iuno nata sine matre Minerva
 officio doluit non eguisse suo.
 ibat ut Oceano quereretur facta mariti;
 restitit ad nostras fessa labore fores.
 quam simul aspexi, «quid te, Saturnia», dixi 235
 «attulit?» exponit, quem petat, illa, locum;
 addidit et causam. verbis solabar amicis.
 «non» inquit «verbis cura levanda mea est».
 si pater est factus neglecto coniugis usu
 Iuppiter, et solus nomen utrumque tenet, 240
 cur ego desperem fieri sine coniuge mater,
 et parere intacto, dummodo casta, viro?
 omnia temptabo latis medicamina terris,
 et freta Tartareos excutiamque sinus».
 vox erat in cursu: voltum dubitantis habebam. 245
 «Nescio quid, nymphe, posse videris» ait.
 ter volui promittere opem, ter lingua retenta est:
 ira Iovis magni causa timoris erat.
 «Fer, precor, auxilium» dixit, «celabitur auctor»,
 et Stygiae numen testificatur aquae. 250
 «Quod petis, Oleniis» inquam 'mihi missus ab arvis
 flos dabit: est hortis unicus ille meis.
 qui dabat, – hoc – dixit – sterilem quoque tange iuvencam,
 mater erit – : tetigi, nec mora, mater erat».
 protinus haerentem decerpsi pollice florem; 255
 tangitur, et tacto concipit illa sinu.
 iamque gravis Thracen et laeva Propontidos intrat,
 fitque potens voti, Marsque creatus erat.
 qui memor accepti per me natalis «Habeto
 tu quoque Romulea» dixit «in urbe locum». 260²⁸

Dopo aver narrato di come avvenne la sua “elezione” al rango di divinità, Clori/Flora comincia a raccontare di come grazie alle sue arti le si debba attribuire il merito della nascita del dio Marte. La dea afferma infatti

²⁸ Ovidio, *Fasti*, liber V, vv. 221-260.

testualmente: «Mars quoque, si nescis, per nostras editus artes»²⁹. Il racconto è interessante e forse in parte ancora poco studiato: Giunone, costernata dal fatto che Giove fosse riuscito a generare Minerva senza la necessità di una donna (lei, in particolare), vuole trovare il modo per riuscire a partorire *dummodo casta*, ovvero senza giacere con alcun uomo. A questa richiesta risponde Flora, che toccandole il ventre con un fiore particolare, la rende gravida all'istante di Marte³⁰. A riguardo di questa parte dei Fasti ovidiani che segue da presso il racconto di Zefiro e Clori sempre ritenuto modello o fonte, anche se per alcuni indiretta e mutuata da Poliziano, per il dipinto di Botticelli, si trovano ben pochi commenti e riflessioni da parte dei critici. Chi sembra notarne l'importanza è la Levi d'Ancona, che scrive testualmente:

The only detail of the cult of Flora mentioned by Ovidio which is not also depicted in Botticelli's Primavera is the birth of Mars from Juno after Flora touched this goddess with a flower. The birth of Mars had an important political implication for Florence, since the city claimed to have been founded by Mars, and the Baptistery in Florence was believed, during the Renaissance,³¹ to have been an ancient temple of Mars³².

Tuttavia l'autrice evidentemente non ritiene così importanti gli indizi legati al culto di Marte e alla sua presenza all'interno del testo ovidiano, abbandonando questa affascinante e logica chiave di interpretazione. Vale la pena però riflettere sulla figura originaria del dio Marte in ambito romano, sulla sua importanza per la città di Firenze in particolare e sul fatto che il Rinascimento fu proprio il momento storico in cui queste antiche tradizioni mitologiche pagane vennero riportate alla luce, molte volte per leggerle in chiave di prefigurazione dell'avvento del cristianesimo³³. La divinità che Marte incarna nel *Latium* governato dai romani presenta solo limitate tangenze, in un primo momento, con l'Ares greco, con cui si sovrapporrà completamente solo in un secondo tempo. Il Marte latino è sì un dio guerriero, ma non la divinità della guerra, egli presiede alla primavera ed è il dio delle messi e del rinnovamento della natura³⁴

²⁹ *Ibid.*, v. 229.

³⁰ Il mito narrato da Ovidio risulta un calco quasi perfetto del mito greco riguardante la nascita di Efesto, narrato da Esiodo (*Teogonia*, vv. 927 e ss.). Cfr. anche Sabbatucci 1988, pp. 283-287.

³¹ Sulla credenza legata al fatto che il Battistero di San Giovanni a Firenze fosse stato effettivamente un antico tempio dedicato al dio Marte, sui poteri attribuiti ad una sua presunta effigie (ancora visibile e citata più volte dallo stesso Dante Alighieri) e sulle tradizioni iconografiche e cronachistiche al riguardo si veda Frugoni 2007, pp. 57-92. La Frugoni inoltre definisce Firenze «La città di Marte», e riporta come il tempio di Marte, divenuto poi nei secoli il Battistero della città, fosse stato «terminato sotto l'Imperatore Tiberio quando, contemporaneamente, fu decollato Giovanni Battista» (Ivi, p. 79).

³² Levi d'Ancona 1983, p.41.

³³ A questo proposito, ci si è basati sugli importanti studi di Friedrich Ohly, che hanno contribuito a mettere in luce proprio l'aspetto di tipizzazione del culto e di recupero e riuso delle forme pagane e classiche all'interno del culto cristiano. Cfr. Ohly 1994, in particolare le pp. 37-61 e 177-190.

³⁴ Riguardo al ruolo ricoperto dal dio come protettore dalle calamità agricole, si può citare la

e, come dice il nome stesso, gli venne consacrato il mese di Marzo, primo mese del calendario romano³⁵ e mese in cui secondo il mito era venuto alla luce³⁶. La sovrapposizione con l'Ares greco, che avvenne probabilmente come necessario passaggio di integrazione con le popolazioni delle *poleis* del sud Italia, introdusse all'interno del panorama mitologico di Marte nuove connotazioni, molto più violente e sanguigne di quanto non fossero in origine³⁷. Basti pensare che per i romani Marte, quello "originale", era la divinità protettrice della loro città (come padre di Romolo e Remo e amante di Rea Silvia) e originariamente divinità principale del pantheon italico³⁸. Il mito secondo cui egli sarebbe nato dal tocco di Flora sul ventre di Giunone è invece di generazione tarda e mescola diverse fasi della tradizione mitologica³⁹. Il fatto che venga citata la generazione di Minerva da parte di Giove senza l'ausilio della moglie Giunone denuncia infatti una provenienza dalla tarda mitologia greca, secondo cui Atena sarebbe nata dalla testa di Zeus già adulta e armata. Il tema invece di Flora che genera la vita con il suo tocco è legata ad una antica tradizione italica⁴⁰, secondo cui tutte le divinità del pantheon erano state via via generate dalla Madre Terra, di cui Flora e altre figure minori sono gli ultimi epigoni⁴¹. È interessante e particolare notare come da parte dei moltissimi studiosi che hanno analizzato quest'opera non sia mai nato l'interesse per questo strano episodio che così bene risponderebbe alla passione per la mitologia e la riscoperta delle "radici" pagane della civiltà che, come si è detto, era viva proprio in quegli anni in Italia e soprattutto a Firenze. È ancor più particolare che solo in virtù dell'autorità, peraltro di frequente inesatta e tendenziosa⁴², del Vasari la figura che occupa

significativa preghiera rimastaci nel *De agri cultura* di Catone, che lo invoca allo scopo di tutelare i campi da ogni tipo di sciagura e malattia (Catone, *De agri cultura*, 141, 2-3).

³⁵ Occorrenza citata anche da Dempsey: «This is the way Dionysius Lambinus, in his famous commentary of 1570 on the *De rerum natura*, tells us we must understand its opening lines: – AENEADUM [...] *Quemadmodum autem a Romanis Mars, eo quod Romuli pater haberetur, Romani generis auctor dicebatur: ita Venus Romanorum genetrix appellabatur, propterea quod Aeneae mater existimabatur. Idcirco Romulus cum annum describeret, eumque ex decem mensibus constitueret, primum a Marte patre, Martium, secundum a Venere, tanquam matre, aut certe progenetrice, Aprilem nominavit* – » (Dempsey 1968, p. 256).

³⁶ Sabbatucci 1988, pp. 87-88.

³⁷ Mallarmé 1880, pp. 1197-1198.

³⁸ La sovrapposizione dell'Ares greco con il Marte latino è ben esemplificata dallo storico delle religioni Georges Dumezil, che ne riporta alla conoscenza gli originari tratti di divinità primaverile e di *Diuus Deus* (cfr. Dumezil 1977, pp. 195-218).

³⁹ LIMC 1981-1999, vol. II (1), p. 479; cfr. anche Sabbatucci 1988, pp. 153-154.

⁴⁰ Dumezil 1977, p. 243.

⁴¹ Secondo Varrone (M.T. Varrone, *De Lingua Latina*, V, 74) era stato Tito Tazio, contemporaneo e compagno di Romolo, ad istituire in Roma il culto di Flora e di altre divinità "ctonie", erigendo persino dei templi in loro onore. A quanto oggi è noto, pare che l'antico tempio di Flora si trovasse in un'area pressappoco corrispondente all'attuale Piazza Barberini.

⁴² Cfr. Stapleford 1996, pp. 398-400, dove l'autore esplicita come Vasari, pur basandosi sulla fonte dell'Anonimo Magliabechiano, ci presenti spesso alcuni particolari sulla vita del Botticelli (a partire dalla sua presunta ignoranza delle lettere) sotto la sua "lente distorta". Così anche in Marmor 2003, p. 201.

la zona centrale del dipinto di Botticelli sia sempre e inequivocabilmente stata connotata come Venere⁴³, quando invece una delle fonti citate da tutti i critici la connota come Giunone incinta del dio Marte, riportando inequivocabilmente e con una precisione inappuntabile come facenti parte di un'unica e corale vicenda sette dei nove personaggi dipinti sulla tavola. Non solo, la vicenda della nascita di Marte connota davvero il momento della primavera, non così la presenza di Venere le cui feste, i *Veneralia*, si svolgevano sì il primo di aprile⁴⁴, ma avevano come tema il matrimonio e vengono puntualmente descritti nella loro origine in un altro libro dei *Fasti* di Ovidio⁴⁵. Ultimo ma non meno importante indizio della possibile lettura della figura solitaria al centro del dipinto come Giunone piuttosto che come Venere è la palese scelta dell'artista di ambientare lo svolgimento della vicenda all'interno del Giardino delle Esperidi. L'albero dell'arancio infatti era stato donato dalla dea madre Gea ad Era (Giunone) per il suo matrimonio con Zeus, il quale, spaventato che qualcuno potesse sottrargli quei magnifici pomi dorati, li pose in un giardino incantato sorvegliato notte e giorno. Le Esperidi, le Ninfe che lo abitavano, sono le divinità da cui i frutti, in lingua greca, presero il nome⁴⁶. È interessante notare che non solo l'arancio era la dote della dea, ma a causa del suo nome latino, *Mala Medica*, che ne indicava l'originaria provenienza dal regno dei Medi⁴⁷, divenne anche il simbolo della famiglia Medici per assonanza e come rappresentazione fisica delle palle dorate che essi portavano sul loro stemma⁴⁸. È infatti molto noto come nelle ville medicee fosse quasi sempre presente un vasto agrumeto e come i Medici avessero una vera e propria passione per queste piante. Specialmente il *Giardino degli agrumi* della villa di Castello, quella di proprietà di Lorenzo di Pierfrancesco e in cui venne portato, in un secondo tempo, proprio il dipinto di Botticelli, è ancora oggi famoso in tutto il mondo per la sterminata varietà di piante di agrumi⁴⁹.

⁴³ A questo proposito si può considerare anche l'alternativa lettura che vedrebbe nella figura centrale dell'opera l'effigie di Semiramide, sebbene non si riscontrino, a parere di chi scrive, sufficienti indizi per effettuare una interpretazione del dipinto in quest'ottica. Cfr. Michalski 2003, pp. 213-222.

⁴⁴ Sabbatucci 1988, pp. 106-120.

⁴⁵ Ovidio, *Fasti*, IV, vv. 133-156.

⁴⁶ Cfr. Enciclopedia Treccani: «*esperidio s. m.* [lo stesso etimo di esperidee]. – In botanica, il caratteristico frutto degli agrumi, costituito da una bacca a più carpelli, in cui l'epicarpio è sottile, ricco di ghiandole oleifere e per lo più colorato in giallo o arancio, il mesocarpio è più o meno spesso, bianco e spugnoso, l'endocarpio è settato, a spicchi, che sono pieni di una sostanza succosa racchiudente uno o più semi».

⁴⁷ «Le Mele Mediche così chiamate per esserne state portate di Media» (Mattioli 1568, p. 268). Il nome attuale dell'arancio è oggi, secondo la scienza botanica, *Cytrus aurantium*.

⁴⁸ Levi d'Ancona 1983, p. 87.

⁴⁹ Ivi, p. 88.

3. Il “problema” di Mercurio

Se il legame con il testo ovidiano, la tradizione mitologica antica e le essenze botaniche presenti nel dipinto ci aiutano a suggerire un’alternativa alla classica identificazione di Venere come protagonista della tavola botticelliana, per la figura di Mercurio, isolata alla sinistra dell’osservatore, la lettura iconologica è senz’altro più complessa⁵⁰. Già Aby Warburg, nel suo pionieristico studio del 1893, aveva trovato oscura e poco spiegabile la figura del messaggero degli dei all’interno della composizione e aveva tentato di identificarlo come un attributo irrinunciabile delle tre Grazie, delle quali tradizionalmente è il “duce”⁵¹. In realtà Warburg stesso non era molto convinto di questa lettura se, nel descrivere le possibili ragioni della sua presenza nella tavola botticelliana, cita un passo del *De beneficiis* di Seneca in cui il filosofo ammette che: «*Ergo et Mercurius una stat, non quia beneficia ratio commendat vel oratio sed quia pictori ita visum est*»⁵². Se dunque già in epoca imperiale il legame Grazie-Mercurio è, per così dire, «vuoto di significato», a quale scopo un pittore attento alla tradizione mitologica riscoperta, quindi anche criticamente rivisitata, come è Botticelli lo dovrebbe acriticamente inserire nel suo dipinto? Inoltre molti critici ritengono che gli attributi iconografici di cui è munito il dio non si conformino alla sua tradizionale rappresentazione, quando in realtà sono tutti tipici della figura del dio tranne uno solo, anche se decisamente importante. Assieme ai

⁵⁰ Secondo Dempsey la presenza e la posa anomala e distaccata del dio sono dovute a una rappresentazione astronomica che coinvolgerebbe e darebbe significato a tutte le figure della tavola, identificandone anche precisamente la posizione. Alla base dell’opera del Botticelli il critico vede infatti un bassorilievo marmoreo sulla progressione del sole e dei pianeti a seconda delle stagioni, esplicito nel testo di Girolamo Aleandro Jr. (Hieronymus Aleander Jr.), *Antiquae tabulae marmoreae solis effigie, symbolisque exculptae, accurata explicatio*, Roma 1616; seconda edizione, Paris 1617; ristampato in J. G. Graevius, *Thesaurus antiquitatum romanarum*, Leiden 1694-1699, v, cols. 702-762, che egli commenta in questo modo: «Mercury’s behaviour, his curious isolation from the rest of the figures, and his presence in a group of otherwise normal springtime deities, have been the stumbling block to successful understanding of the Primavera’s imagery. Now Aleandro’s chapter on Mercurius Ver gives us good reason to suppose that we need look no further than the season of spring itself to account for his presence and behaviour » (Dempsey 1968, p. 255); Marmor invece spiega la presenza di Mercurio con la lettura dell’opera alla luce di una analogia dantesca, proprio in virtù del forte legame che esisteva tra il Botticelli e il testo della Commedia: «This scene is, as we have seen, balanced, at the left, by Botticelli’s liminal figure of Mercury, dispelling remnants of mist that linger in the treetops, oblivious to the other characters in the painting. Many scholars have felt that Mercury is somehow miscast among the vernal company of the Primavera. While Mercury is not mentioned in the final cantos of the *Purgatorio*, a metaphor used twice in close succession by *Matelda* in Canto XXVIII should be recalled. *Matelda* explains the nature of the Earthly Paradise, proposing to “dispel the cloud” from the minds of the two poets, Dante and Virgil (*disnebbiar vostro intelletto*) (Purg. XXVIII, 81). Again: “I will clear away the mist that offends you” (*purgherò la nebbia che ti fiede*) (Purg. XXVIII, 90). Barolsky has noticed the relevance of this recurring metaphor to the curious role of Mercury in the *Primavera*. Surely Botticelli’s Mercury is a visual metaphor alluding to the *vita contemplative*» (Marmor 2003, p. 207).

⁵¹ Warburg 1996, p. 27.

⁵² Ivi, p. 41. Cfr. Seneca, *De beneficiis*, I, c. 3.

tradizionali calzari alati e al caduceo, infatti, il Mercurio di Botticelli cinge una spada dalla lama larga e ricurva, suo attributo in quanto legata all'uccisione di Argo compiuta dal dio ancora fanciullo⁵³, indossa una clamide rossa secondo la tradizione, che però Botticelli decora riccamente con un motivo di lingue di fuoco discendenti⁵⁴, ma porta sul capo, come alcuni notano, un elmo di ferro nero invece del tipico e tradizionale petaso (fig. 7)⁵⁵. L'elmo non compare mai nelle diverse caratterizzazioni iconografiche del dio e ha perciò portato i critici a diverse forme di interpretazione, come quella che lega l'abbigliamento "marziale" di Mercurio con l'emblema di Lorenzo di Pierfrancesco Medici, rappresentante una spada⁵⁶. Tuttavia questo legame sembra leggermente riduttivo ai fini di giustificare l'inserimento nel dipinto di una figura così significativa e che ha indubbiamente un ruolo ben più cruciale, data anche la sua *actio*, nella dinamica dell'opera. Per comprendere questa particolare scelta di Botticelli bisogna di nuovo rifarsi alla sorgente di tutte le connotazioni iconografiche a cui attingevano principalmente gli autori rinascimentali: le fonti mitologiche antiche o le loro rivisitazioni contemporanee all'artista. Confrontando i vari racconti della tradizione mitologica greca e romana, l'unico elmo che compare all'interno di un mito legato a Ermes è l'elmo di Ade, come possiamo leggere nella *Bibliotheca* di Apollodoro: «Calzando l'Elmo di Ade, Ermes uccise nella mischia Ippolito[...]»⁵⁷. È inoltre questo l'elmo che, a seconda delle diverse versioni, il dio o alcune ninfe donarono all'eroe Perseo per compiere la sua impresa e uccidere la Gorgone Medusa.⁵⁸ Secondo quanto scrive Eraclito «si dice che chi

⁵³ Cfr. Acidini Luchinat 2001, nota 47, p. 35. Cfr. anche Levi d'Ancona 1983, p. 52, in cui stranamente la spada ricurva o *harpe* viene definita a *rare feature* del dio, quando invece addirittura nelle pitture dei vasi attici compare come uno tra gli attributi più presenti assieme al petaso e al caduceo. Wind la definisce «un luogo comune medioevale e rinascimentale, derivato dal suo soprannome *Argheiphontes*» (cfr. Wind 1981, p. 94), Cartari sostiene che a causa dell'uccisione di Argo da parte del dio «posero alle volte ancora una scimitarra in mano alla sua statoa» (Cartari 2004 [1571], p. 171) mentre Gyraldus: «*Harpedophorum* Mercuriolum etiam appellatum legimus, ab Harpe falce, qua Argum mactasse ferunt: de Harpe, Ovidius, Hyginus, alii» (cfr. Gyraldus, *Opera*, I, 298).

⁵⁴ Bredekamp 1996, pp. 41-43.

⁵⁵ Cfr. Acidini Luchinat 2001, pp. 33-34 e anche Levi d'Ancona 1983, p. 52.

⁵⁶ Cfr. Levi d'Ancona 1983, p. 52.

⁵⁷ L'elmo compare in diversi luoghi letterari, uno dei più noti è la gigantomachia narrata da Apollodoro: «Apollo colpì con una freccia Efialte all'occhio destro, Dioniso uccise Eurito col suo tirso, Eate Clizio con le sue torce o piuttosto fu Efesto a ucciderlo colpendolo con pezzi di metallo rovente. Contro Encelado che fuggiva Atena scagliò tutta l'isola di Sicilia; a Pallante tolse la pelle e con questa ricopriva il proprio corpo durante la battaglia. Polibote, inseguito sul mare da Poseidone, giunse a Cos. Poseidone divelse un pezzo dell'isola – la parte chiamata Nisiro – e la scagliò contro di lui. Calzando l'Elmo di Ade, Ermes uccise nella mischia Ippolito, Artemide a sua volta uccise Grazone, le Moire Agrio e Toone che combattevano con delle mazze di bronzo» (Apollodoro, *Bibliotheca*, I, 6, 23-25).

⁵⁸ «L'elmo di Ade è dato a Perseo da Atena nello scolio a Pindaro, *Nem.* 10,6, ma dalle Ninfe in Pausania, III 17, 3 [...]. I sandali e l'elmo gli sono forniti da Ermes in Ps.-Eratostene, *Catasterismi* 22», Apollodoro, ed. 1996, p. 497.

indossasse l'Elmo di Ade, come fece anche Perseo, divenisse invisibile»⁵⁹, perciò possiamo ragionevolmente pensare che se il Mercurio dipinto da Botticelli stesse indossando questo copricapo magico, di conseguenza non farebbe parte della scena «visibile», ma vi prenderebbe parte pur essendo invisibile alle altre figure partecipanti ed essendo rivelato solo agli spettatori come osservatori privilegiati dello svolgimento della scena. È però proprio sulla figura di Mercurio e sulla sua peculiare situazione di essere presente nella pittura ma contemporaneamente assente dalla scena, che si potrebbe quasi naturalmente innestare un altro livello di significato dell'opera: quello di stampo filosofico e morale. Secondo Marsilio Ficino, che camminava sulle orme del pensiero riscoperto di Platone e su quello degli epigoni ellenistici della sua filosofia, dei quali in anni molto vicini alla realizzazione del dipinto aveva riportato alla luce della conoscenza innumerevoli scritti⁶⁰, il mondo che gli uomini percepiscono è il cosiddetto "mondo fenomenico", riflesso imperfetto di una realtà "iperurania" (ovvero celeste e perfetta), una realtà dove si trovavano le idee archetipiche di ogni cosa che è percepibile nel mondo dei fenomeni. Ciò che creava un contatto o meglio un passaggio tra questi due mondi, celeste e terrestre, era il cosiddetto *spiritus mundi* detto anche *mercurio celeste*⁶¹ o *spirituale*, che nella filosofia della natura vigente ai tempi era supposto circolare incessantemente tra terra e cielo secondo il ritmo delle stagioni⁶², di cui Ficino scrive:

Esso è un corpo sottilissimo, quasi non corpo e già anima, o quasi non anima e già corpo. La sua capacità contiene pochissima natura terrena, un po' di quella aquea, ancor più di quella aerea, ma soprattutto moltissima di quella del fuoco delle stelle [...]. Esso vivifica tutto e ovunque ed è il responsabile prossimo di ogni generazione o mutamento⁶³.

Le parole di Ficino non possono lasciare indifferenti ben sapendo che sia Botticelli, l'autore dell'opera, sia la committenza dei Medici, avevano strettissimi legami con l'erudito e dunque con le teorie filosofiche che attraverso il suo lavoro di traduzione dal greco stavano in quel momento ritornando di grande diffusione a Firenze⁶⁴. Inoltre, come si è rilevato poco sopra, la decorazione della clamide del dio con delle fiammelle non è per nulla casuale, ma dimostra la precisa volontà

⁵⁹ Eraclito, ed. 1980, fr. 27.

⁶⁰ Il Ficino traduce dalla lingua greca la quasi totalità dei testi dei filosofi platonici di età classica ed ellenistica, colmando così una notevole "lacuna" in quello che era il quadro filosofico della Firenze di metà XV secolo. In alcuni casi la filosofia greca viene poi da lui reinterpretata e riscritta, come nel famoso testo *Platonica Theologia de immortalitate animarum*.

⁶¹ Cfr. Gabriele 2008, p. 23.

⁶² L'anima del mondo platonica è un principio cosmologico sparso in tutto l'universo, intermediario tra divino e sensibile, che unifica il molteplice e contiene il mondo animandone il corpo. A riguardo di questo cfr. Cornford 1937, pp. 57 e ss.; Taylor 1928, p. 106 e ss.; più specificamente sull'*anima mundi* Brisson 1974, pp. 267-354.

⁶³ Ficino ed. 1991, p. 107.

⁶⁴ Cfr. Acidini Luchinat 2001; Levi d'Ancona 1983; Gombrich 1978; Dempsey 2007 (1992); Hankins 1990.

del Botticelli nel connotare questo personaggio con il simbolo dello spirito trascendente che tende al cielo, ovvero il fuoco. Per sua natura infatti la fiamma tende sempre a muoversi verso l'alto e per questo motivo il fuoco, o meglio la lingua di fuoco, venne utilizzata per rappresentare lo spirito che si muove tra cielo e terra. Se perciò Mercurio è la personificazione del *mercurio celeste* ed è lo spirito invisibile che permea l'universo, la metà del dipinto in cui agiscono la figura di Giunone gravida di Marte, le tre Grazie e Zefiro, Clori e Flora altro non è che la rappresentazione della generazione della vita all'interno delle cerchie del mondo sensibile, quello in cui tutti viviamo. Si chiarisce in quest'ottica anche la presenza di Cupido, che i più vorrebbero come esclusivo attributo di Venere e quindi potenziale indizio della effettiva identificazione della figura centrale con la dea dell'amore: in realtà, come la tradizione figurativa dimostra ampiamente, nulla vieta a Cupido di essere rappresentato senza la presenza di Venere, ma anzi egli è spesso effigiato in compagnia di altre divinità come, ad esempio, Apollo e Marte⁶⁵. Inoltre la sua presenza nell'opera del Botticelli assume una precisa connotazione legata alla lettura neoplatonica dell'opera: la presenza di Cupido è infatti testimonianza di quel sentimento d'amore necessario perché sulla terra la vita si generi e perché l'anima, attraverso il suo desiderio amoroso, ambisca a ritornare agli archetipi del mondo iperuranio da cui proviene⁶⁶. Il dipinto subisce così una "scissione neoplatonica" tra sensibile e impalpabile, tra celeste e terrestre, tra causa invisibile ed effetto sensibile, ma ha come motivo comune la descrizione del grande mistero della generazione della vita, la cui origine, secondo Ficino e i suoi discepoli, pittori e non, si trovava al termine del caduceo di Ermete, ovvero nel mondo iperuranio⁶⁷. Salta inoltre agli occhi un'altra grossa incongruenza o comunque un particolare decisamente curioso che sembra convalidare una simile lettura dell'opera: molti si riferiscono a Venere/Giunone come la figura "centrale" del dipinto. Ebbene, a ben guardare, non è affatto così. Venere/Giunone sarebbe al centro (geometricamente esatto) della composizione se e solo se la figura di Mercurio "sparisse" dalla tavola, riportandola così a una simmetria perfetta. Questo particolare sembra avvalorare gli indizi lasciati sulla tavola da Botticelli e dal committente, Lorenzo di Pierfrancesco, che messi uno a fianco all'altro rendono più chiara la volontà di certo non casuale di essere comprensibili se contestualizzati all'interno di un determinato quadro culturale, sociale e politico⁶⁸.

⁶⁵ Per quanto senza dubbio Eros sia tradizionalmente associato alla figura di Venere/Afrodite, si riscontrano, sin dalla tradizione classica, vicinanza a molte altre divinità come Dioniso, Poseidone, Zeus, Atena, Diana, Marte e Apollo. Cfr. LIMC 1981-1999, vol. III (I), pp. 878-881, in cui viene anche esplicitamente specificato come «La présence d'Eros auprès d'une femme ne suffit pas à identifier celle-ci comme la déesse Aphrodite» (Ivi, p. 917).

⁶⁶ Per una completa trattazione riguardo alla fortuna iconografica e alle peculiarità semantiche dell'immagine di Cupido, cfr. Panofsky 1999, pp. 135-183.

⁶⁷ Un concetto assimilabile è quello espresso da Edgar Wind nel tratteggiare la figura di Mercurio come *mistagogo* cioè come comunicatore e iniziatore ai Misteri. Cfr. Wind 1981, pp. 152-154.

⁶⁸ Cfr. anche Bredekamp 1996, pp. 9-13.

4. «*Madonna Venere come Nostra Signora*»

Seguendo precisamente il metodo di lettura dell'opera propostoci da Dante si è passati dall'individuare il senso letterale dell'opera, la rappresentazione quasi perfetta di circa 40 versi del V libro dei *Fasti* di Ovidio, al senso allegorico, che non serve nemmeno descrivere troppo dettagliatamente e che compare in tutti i testi critici nonché nel "titolo" attribuito dal Vasari alla tavola ovvero la rappresentazione della primavera. Il terzo "livello", quello filosofico o morale, ci è stato schiuso dalla corretta interpretazione del controverso ed enigmatico personaggio di Mercurio, nella sua doppia funzione di presenza visibile ed invisibile e causa delle trasformazioni e generazioni nel mondo. Esso è la *summa* del pensiero Neoplatonico di Ficino, pensiero che Botticelli, con la grande maestria di un artefice esperto sia nell'uso delle fonti che nella sua arte pittorica, riesce a trasporre in immagini senza alcuna forzatura o difficoltà, ma sfruttando tutti gli strumenti dell'artista in maniera completa e armonica⁶⁹. Resta un quarto livello di significato, quello anagogico, quello che secondo l'Alighieri dovrebbe riguardare «le superne cose dell'eternal gloria» ovvero la rivelazione del messaggio di Dio. Indagare questo aspetto all'interno di una composizione pittorica di esplicita connotazione e significato pagani sembra stridere fortemente e rappresentare una forzatura nei confronti dell'opera che ci troviamo fisicamente di fronte, in realtà è forse il più classico degli espedienti degli artisti rinascimentali. Come già accennato, il Rinascimento vede la ripresa e il rinnovato amore per i classici della letteratura latina e, in un secondo momento, greca sia sotto l'aspetto della filosofia sia sotto quello della tradizione mitologica. Libri come i *Fasti* e le *Metamorfosi* di Ovidio diventano il pane quotidiano dei letterati e degli artisti, la riscoperta della tradizione pastorale e arcade viene presa a modello come il prezioso recupero di un passato troppo a lungo dimenticato⁷⁰. Tuttavia la riscoperta della mitologia e del pensiero pagano non può avvenire acriticamente in un mondo governato e controllato fortemente dal pensiero religioso cristiano ed è per questo che tutti i miti, le tradizioni, le filosofie vengono reinterpretati come possibili prefigurazioni incomplete di quella che sarà poi la somma rivelazione e vera via, cioè la nascita di Cristo e l'affermarsi del cristianesimo. Restano emblematiche le stesure (già in tempi più antichi, si risale fino al XII secolo) del

⁶⁹ A proposito del quadro concettuale botticelliano cfr. Marmor 2003, p. 199: «We thus lack a sure cultural and intellectual context for the painting and its genesis. And yet we do know something about Botticelli's personal literary culture. Much less, granted, than we know about the learning and literary tastes of the relatively few Renaissance artists who, unlike Botticelli, left a significant literary legacy (Alberti, Ghiberti, Leonardo, Michelangelo, and Durer), but significantly more than we usually know about the intellectual culture of early Renaissance artists».

⁷⁰ Sulla percezione e rivisitazione della mitologia e del pensiero classico tra il XV e il XVI secolo, si confronti Guthmuller 1997, in particolare pp. 37-64.

testo dell'*Ovide moralisé*⁷¹, una rivisitazione in chiave cristiana delle opere di Ovidio, oppure il forte valore attribuito alla IV ecloga di Virgilio ritenuta un annuncio inconsapevole del Messia, identificato in colui che riporterà l'età dell'oro nel mondo descritto dal poeta⁷². Anche la *Primavera* potrebbe rientrare nel gruppo delle opere concepite secondo questo tipo di concetto, *in primis* perché alla base della filosofia neoplatonica sta il concetto di *prisca theologia* che sostiene proprio questa tesi e quindi se il dipinto è anche un manifesto del Neoplatonismo dovrebbe in sostanza proporre le teorie basilari. *In secundis* inoltre, rifacendoci al testo di Ovidio che viene precisamente rappresentato da Botticelli, assistiamo a un fatto molto particolare: il concepimento casto (ovvero senza unione sessuale) di un dio che simboleggia il rinnovamento del mondo. Già Warburg, nel suo saggio sul dipinto aveva descritto l'opera dicendo: «Al centro del quadro si trova madonna Venere come *nostra signora* del giardino»⁷³, ma fermandosi alla lettura del testo ovidiano al verso 220 di certo non lo fece per creare un parallelismo tra Maria Vergine e Giunone che concepisce *dummodo casta*, quanto se mai per una assonanza stilistica tra la figura che compare nella tavola botticelliana e le Madonne presenti nelle varie rappresentazioni tardo medievali e rinascimentali dell'*Hortus Conclusus*⁷⁴. Riunificando le due letture, e quindi partendo dal fatto che la figura rappresenta Giunone che è gravida di un figlio divino concepito senza “peccato” e che si trova all'interno di un *Hortus Conclusus ante litteram* (il mitico giardino delle Esperidi), viene quasi immediato rifarsi al dogma cristiano del concepimento di Cristo, avvenuto attraverso l'intervento dello Spirito Santo senza che Maria conoscesse uomo⁷⁵. Il parallelismo che i pittori del XV secolo spesso mettevano

⁷¹ Cfr. l'imprescindibile saggio di Jean Seznec (Seznec 1981).

⁷² Le tipologie di pensiero trasversali alle diverse culture e religioni sono ben analizzate nel già citato volume di Friedrich Ohly (Ohly 1994, pp. 37-96).

⁷³ Warburg 1996, p. 43. Lo stesso concetto viene espresso da Dempsey: «*Flora's metamorphosis into a representation of the growing process of spring. This growth is completed in the figure of Venus, as we have seen the goddess of gardens, rustica Venus hortorum dea*» (Dempsey 1968, p. 260).

⁷⁴ Estremamente interessante in questa chiave anche la notazione di Paul Holberton: «the figure in the middle is virtually characterless: her garments are neither classical nor contemporary, but extramundane, like those of a Virgin Mary», Holberton 1982, p. 203, da leggersi assieme all'interpretazione della gestualità che viene definita da Baxandall come il codificato e classico segno del saluto (Cfr. Baxandall 1972, pp. 67-70).

⁷⁵ L'accostamento della tavola a soggetto mitologico dipinta da Botticelli con i più grandi misteri e dogmi della religione cristiana, se può sembrare azzardato a prima vista, si rivela in realtà pratica assolutamente comune, tanto da dare adito verso la fine del XV secolo alla redazione di un volume per mano di Ludovico Lazzarelli dal significativo titolo di *Fasti Christianae Religionis*. Il Lazzarelli, probabilmente attorno al 1480 (per le ipotesi di datazione e la *traditio* dei manoscritti, si veda Lazzarelli in Bertolini 1991, pp. 9-13), realizza un'opera che potrebbe essere definita come la cristianizzazione dei Fasti ovidiani: il testo classico diviene infatti base documentaria per argomentare le medesime festività pagane ora cristianizzate o per evidenziarne le divergenze dal credo della Chiesa, andando a connotare anche le divinità del pantheon greco e latino con tratti moraleggianti tipici della visione cristiana del mondo (Plutone, essendo dio dell'oltretomba e

in luce era la cacciata dei progenitori Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre mentre in primo piano avveniva l'annunciazione a Maria⁷⁶ da parte dell'arcangelo Gabriele, momento dell'effettiva incarnazione del figlio di Dio nel ventre della Vergine che avrebbe permesso all'umanità, salvata dal messaggio del Cristo, di ritornare in quel Paradiso da tempo perduto. La rappresentazione di Botticelli in cui la figura che anagogicamente potrebbe raffigurare la Madonna gravida del Salvatore prende posto all'interno di un "giardino ideale" come quello delle Esperidi potrebbe quindi connotarsi come raffigurazione della volontà divina che, attraverso il fuoco dello Spirito Santo (come lo *spiritus mundi*, anche la sostanza vivificante del cristianesimo ha come simbolo una lingua di fuoco)⁷⁷, discende nel mondo per portarvi un rinnovamento e ricreare un'umanità degna di vivere nuovamente nel beato regno del Paradiso terrestre⁷⁸.

Referenze bibliografiche / References

- Acidini Luchinat C. (2001), *Botticelli. Allegorie mitologiche*, Milano: Electa.
 Alberti L.B. (1990), *De Pictura*, Roma-Bari: Laterza.
 Alighieri D. (1988), *Convivio*, II. 6-8, in *Dante Alighieri, Opere Minori*, a cura di C. Vasoli, D. De Robertis, Milano-Napoli: Ricciardi.
 Apollodoro (1995), *Bibliotheca*, a cura di G. Guidorizzi, Milano: Adelphi.
 Apollodoro (1996), *I miti greci*, a cura di P. Scarpi, traduzione di M.G. Ciani, Milano: Mondadori.
 Baxandall M. (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford: Oxford University Press.

venendo quindi assimilato a Satana, è a tutti gli effetti malvagio, cosa che assolutamente è estranea alla sua caratterizzazione classica). Fondamentale nell'ottica di questo saggio è la notazione riportata al mese di Marzo (vv. 3-6): «Qui datus est Marti, sit mensis in ordine primus: / Aethere tunc etenim nuntius ima petit, / Prima dedit miseris mortalibus orsa salutis, / Tunc Deus intacta Virgine factus homo» (Lazzarelli in Bertolini 1991, p. 157). Il mese di marzo viene infatti individuato come il momento in cui Dio si fa uomo per tramite della Vergine senza peccato (*intacta*) ed è certamente al concepimento *dummodo casta* della dea Giunone che il Lazzarelli fa riferimento, andando a confermare come già in epoca Rinascimentale il racconto mitologico ovidiano fosse messo in esplicita relazione con la storia sacra. Che il testo potesse tra l'altro essere presente nell'ambito frequentato da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici lo rivela anche la presenza di un'edizione con dedica a Carlo VIII, monarca del quale il giovane fiorentino fu accanito sostenitore politico, tanto da pagarne le conseguenze con l'esilio (cfr. Lazzarelli in Bertolini 1991, pp. 30-36). La storia poi gli darà ragione, vedendolo tornare da vincitore e al seguito del Re nel 1494, cfr. Bredekamp 1996, pp. 9-11.

⁷⁶ Cfr. Panofsky 2009, p. 227.

⁷⁷ Cfr. Gabriele 2008, pp. 22-25.

⁷⁸ «Finally, Botticelli's floral allegory surely alludes, too, as Bredekamp has suggested, to Florence itself, an allusion we should see as advancing that city as the setting for a new, perfected *vita activa*, a new *paradiso terrestre*» (Marmor 2003, p. 206).

- Bredenkamp H. (1998), *Botticelli. Primavera. Florenz als Garten der Venus*, Frankfurt am Main: Fischer, 1988; trad. it. *Botticelli. La Primavera*, Modena: Franco Cosimo Panini, 1998.
- Burroughs C. (2012), *Talking with Goddesses: Ovid's Fasti and Botticelli's Primavera*, «Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry», 28, n. 1, pp. 71-83.
- Brisson L. (1974), *Le meme et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris: Klincksieck.
- Cartari V. (2004), *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venezia 1571, ristampa anastatica, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Milano: Luni Editrice.
- Calvesi M. (2004), *Venere effimera e Venere perenne*, «Storia dell'Arte», 108, n.s. 8, pp. 5-44.
- Cavicchioli S. (2002), *Le metamorfosi di Psiche*, Venezia: Marsilio.
- Cecchi A., Natali A. (2000), *Viatico romano per Botticelli illustratore*, in *Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie Papali, 20 settembre – 3 dicembre 2000), a cura di G. Morello, A.M. Petrioli Tofani, Milano: Skira, 2 voll., I, pp. 26-32.
- Cornford F.M. (1937), *Plato's Cosmology*, London: Kegan Paul.
- Dempsey C. (1968), *Mercurius Ver: the sources of Botticelli's Primavera*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», n. 31, pp. 251-273.
- Dempsey C. (2007), *The portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton: Princeton University Press, 1992; trad. it. *Il ritratto dell'amore. La primavera di Botticelli e la cultura umanistica al tempo di Lorenzo Il Magnifico*, Napoli: Le Stanze delle Scritture, 2007.
- Dumezil G. (1977), *La religione romana arcaica*, Milano: Rizzoli.
- Eraclito (1980), *I frammenti e le testimonianze*, Milano: Mondadori.
- Esiodo (2004), *Teogonia*, a cura di E. Vasta, Milano: Mondadori.
- Ficino M. (1991), *De Vita*, III (*De vita coelitus comparanda*), Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.
- Francastel P. (1952), *La fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique*, «Revue d'Esthétique», V, pp. 376-400.
- Frugoni C. (2007), *Il ruolo del battistero e di Marte a Cavallo nella Nuova Cronica del Villani e nelle immagini del Codice Chigiano I VIII 296 della Biblioteca Vaticana*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge», n. 1, pp. 57-92.
- Gabriele M. (2008), *Alchimia e Iconologia*, Udine: Forum.
- Gaspary A. (1885), *Geschichte der Italianischen Literatur*, vol. II, Strasburgo: Trubner.
- Gyraldus L.G. (1696), *Opera omnia duobus tomis distincta*, Lugduni Batavorum (Leida): Vander Aa & Luchmans.
- Gombrich E.H. (1978), *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes»,

- VIII, 1945, pp. 7-60; ed. rivista, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London: Phaidon 1972, pp. 31-81; trad. it., *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico nella cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino: Einaudi, 1978, pp. 47-116.
- Guthmüller B. (1997), *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bulzoni.
- Hankins J. (1990), *Cosimo de Medici and the "Platonic Academy"*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 53, pp. 144-162.
- Hatfield R., a cura di (2009), *Sandro Botticelli and Herbert Horne: new research*, Firenze: Siracuse University in Florence.
- Holberton P. (1982), *Botticelli's "Primavera": che voleva s'intendesse*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 45, pp. 202-210.
- La Malfa C. (1999), *Firenze e l'allegoria dell'eloquenza*, «Storia dell'Arte», n. 97, pp. 249-293.
- La Malfa C. (2002), *La conoscenza delle cose divine nei commenti di Landino e Botticelli alla Divina Commedia di Dante*, in *Il sacro rinascimento*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano: Franco Cesati Editore, pp. 225-240.
- Lazzarelli L. (1991), *Fasti Christianae Religionis*, edizione e commento a cura di M. Bertolini, Napoli: D'Auria.
- Lee R.W. (1974), *Ut pictura poësis. The humanistic Theory of Painting*, «Art Bulletin», n. 22, 1940, pp. 3-13; trad. it. *Ut pictura poesis. La teoria Umanistica della pittura*, Firenze: Sansoni, 1974.
- Levi d'Ancona M. (1983), *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici*, Firenze: Olschki.
- Levi d'Ancona M. (1992), *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici*, Firenze: Olschki.
- LIMC (1981-1999), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 6 voll., Zürich, Artemis Verlag.
- Lightbown R.W. (1978), *Sandro Botticelli*, 2 voll., London: Elek.
- Mallarmé S. (1880), *L'Arès grec et le Mars latin*, in *Les dieux antiques*, Paris: J. Rotschild éditeur, pp. 1197-1198.
- Mattioli P.A. (1568), *I discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli sanese, medico cesareo et del Serenissimo Principe Ferdinando Archiduca d'Austria &c. nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anarzabeo della materia Medicinale*, Venezia: Vincenzo Valgrisi.
- Marmor C.M. (2003), *From Purgatory to the "Primavera". Some observations on Botticelli and Dante*, «Artibus et Historiae », XXIV, n. 48, pp. 199-212.
- Michalski S. (2003), *Venus as Semiramis: a New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's Primavera*, «Artibus et Historiae», XXIV, n. 48, pp. 213-222.
- Ohly F. (1994), *Tipologia: forma di pensiero della storia*, Messina: Sicania.
- Ovidio Publio Nasone (1998), *I Fasti*, traduzione di L. Canali, Torino: Einaudi.

- Panofsky E. (1999), *Blind Cupid*, in *Studies in Iconology*, New York: Harper & Row, 1939; trad. it. *Cupido cieco*, in *Studi di Iconologia*, Torino: Einaudi, 1999, pp. 135-183.
- Panofsky E. (2009), *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Stockholm, 1960; trad. it. *Rinascimenti e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano: Mondadori, 2009.
- Reale G. (2001), *Botticelli. La "Primavera" o le "Nozze di Filologia e Mercurio"?*, Milano: Bompiani.
- Rubinstein N. (1997), *Youth and Spring in Botticelli's Primavera*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», n. 60, pp. 248-251.
- Sabbatucci D. (1988), *La religione di Roma antica. Dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano: Il Saggiatore.
- Seznec J. (1981), *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris: Flammarion, 1980; trad. it. *La sopravvivenza degli antichi dei, saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino: Loescher, 1981.
- Shearman J. (1975), *The collection of the younger Branch of the Medici*, «The Burlington Magazine», n. 862, pp. 12-27.
- Staico U. (1996), *Esegesi Aristotelica in età medicea*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura, arte*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, Siena, Pisa, 5-8 novembre 1992), Pisa: Pacini, vol. III, pp. 1275-1321.
- Stapleford R. (1996), *Vasari and Botticelli*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 39. Bd., n. 2/3, pp. 397-408.
- Taylor A.E. (1928), *A commentary on Plato's Timaeus*, Oxford: Clarendon Press.
- Vasari G. (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze: Giunti.
- Venturi A. (1921), *Il Botticelli interprete di Dante*, Firenze: Le Monnier.
- Warburg A. (1996), *Sandro Botticelli "Geburt der Venus" und "Früling"*, Hamburg: Voss, 1893; trad. it. *La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli*, in *La rinascita del Paganesimo antico*, Firenze: La Nuova Italia, 1996.
- Wind E. (1981), *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven: Yale University Press, 1958; trad. it. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano: Adelphi, 1981.
- Yates F.A. (2002), *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari: Laterza.

Appendice

Fig. 1. Sandro Botticelli, *Primavera*, c. 1486, tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 2. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare, Zefiro e Clori

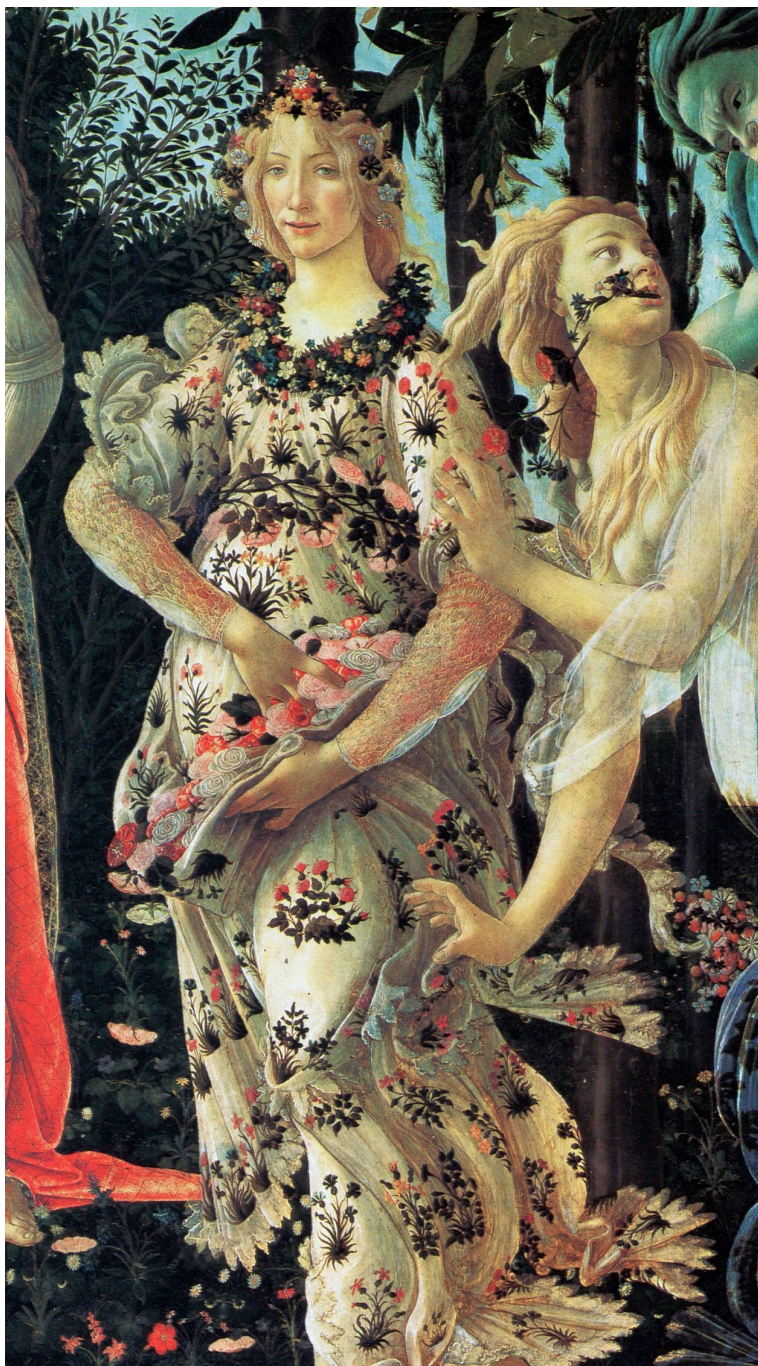


Fig. 3. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare, Flora



Fig. 4. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare, Venere/Giunone



Fig. 5. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare, le Charites

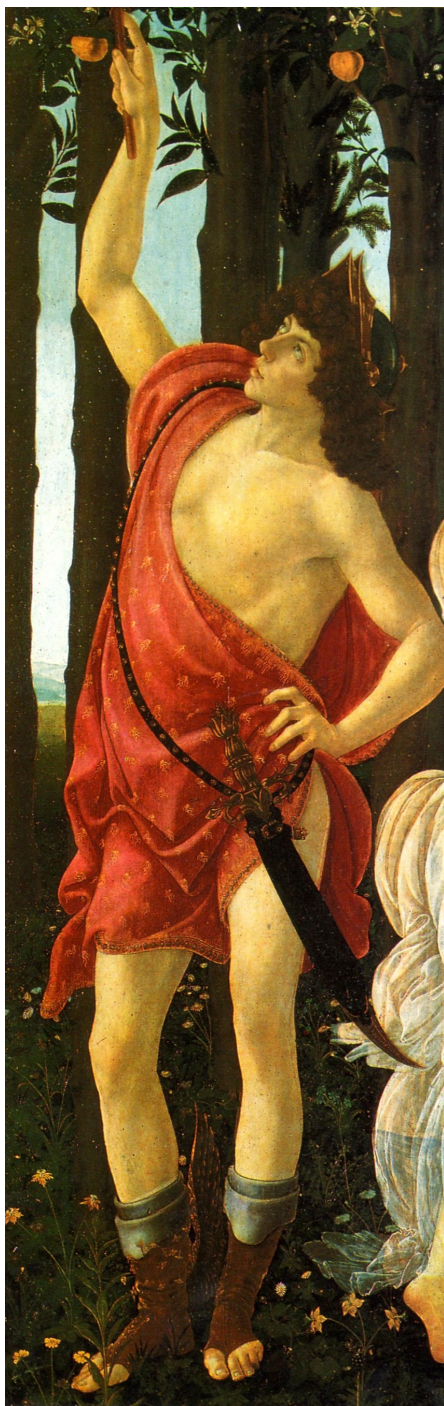


Fig. 6. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare, Mercurio



Fig. 7. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare dell'elmo indossato da Mercurio

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Xavier Barral i Altet, Ranuccio Bianchi Bandinelli,
Antonella Capriello, Silvia Cardini, Francesca Casamassima,
Sara Cavatorti, Imma Cecere, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Santino Alessandro Cugno,
Guido Dall'Olio, Alessia Donati, Patrizia Dragoni,
Tea Fonzi, Miriam Giubertoni, Francesca Giurranna,
Daniele Manacorda, Agnese Marasca, Valeria Merola,
Giacomo Montanari, Elena Musci, Maria Rosaria Napolitano,
Virginia Neri, Luca Palermo, Claudia Parisi, Greta Parri,
Lara Pastrello, Maria Concetta Perfetto, Angelo Presenza,
Lorenzo Principi, Silvia Scarpacci.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

