



ETEREA

Centro di Crescita Personale e Ricerca Interiore

Scuola di Nutraceutica e Tecniche Energetiche

IL 'MYSTERO' DELLA *PRIMAVERA*

Relatrice: Sabrina Vaiani

Candidato: Elisabetta Salvestrini

16 Dicembre 2016



Ente di Formazione per Counselor Olistici Iscritto S.I.A.F. con codici SC 119/12 e
SC 120/12

INDICE

Premessa.....	p. 4
Introduzione.....	p. 5
CAPITOLO PRIMO	
1.1 Cenni storici sul quadro	p. 7
1.2 Ambiente storico – culturale.....	p. 9
1.3 Il neoplatonismo	p. 14
CAPITOLO SECONDO	
2.1 Lettura figurativa del quadro	p. 17
CAPITOLO TERZO	
3.1 Tecniche pittoriche e linguaggio iconografico	p. 20
3.2 Confronti con altre opere del pittore	p. 22
3.3 I protagonisti dell'opera	p. 24
CAPITOLO QUARTO	
4.1 Il simbolismo dei fiori	p. 31
4.2 Valenza allegorica dei singoli	p. 37
4.3 Alcuni archetipi di riferimento	p. 47
4.4 Gli arcana mysteria	p. 54
CAPITOLO QUINTO	
5.1 Le varie ipotesi interpretative	p. 60

CAPITOLO SESTO

6.1 Unità iconografica e di contenuti p. 62

6.2 Un'ipotesi di lettura personale p. 65

Conclusioni..... p. 70

Ringraziamenti..... p. 72

Bibliografia..... p. 73

Premessa

Ho iniziato questo percorso in un momento della mia vita molto difficile, in cui assistevo la mia mamma gravemente malata e non vedevo una via di uscita rispetto alle problematiche che stavo affrontando. Frequentare la scuola mi comportava un grosso sforzo dal punto di vista organizzativo ed economico, ma nello stesso tempo mi insegnava delle tecniche che mi permettevano di affrontare i problemi in maniera più serena e consapevole e che mi sono state molto utili anche per affrontare il momento del distacco, con serenità e forza. Tutta la scuola, poi, mi ha sostenuto in quel momento, e devo dire, che proseguendo negli studi, ho visto sempre più un miglioramento del mio atteggiamento nella risoluzione dei problemi familiari e non. Pertanto, mi ritrovo alla fine di questo percorso, senza alcun rimpianto per la fatica durata, ma anzi ricca di un bagaglio di esperienza, di cui vado molto fiera. Il mio progetto iniziale era quello di diluire la scuola in più anni rispetto ai tre previsti, ma in realtà sono stata assente solo due giorni. Quindi, concludere la scuola con questo elaborato finale è la dimostrazione di una forte passione che la scuola ha suscitato in me.

Al mio babbo e alla mia mamma

Introduzione

L'idea del presente lavoro è nata durante la proiezione di un documentario sulla città di Firenze e sugli Uffizi. Le immagini in 3D della *Primavera* del Botticelli portavano in evidenza i fiori del prato del dipinto, in modo tale che sembrava fuoruscissero dal quadro. In quel momento ho pensato di fare la tesi su quell'argomento, ricordandomi anche che durante una visita agli Uffizi la guida ci aveva spiegato che la Primavera presentava un significato ancora oscuro e legato alla filosofia neoplatonica di Marsilio Ficino. Studiando filosofia, in passato, mi aveva incuriosito il pensiero del filosofo, che parlava del potere delle pietre di attrarre le influenze benevole degli astri e della creazione di specifici talismani per captare i loro influssi. Mai idea fu più sciagurata!!!! Iniziando questo percorso, mi sono resa conto subito dei pericoli che presentava, ma mi ci sono addentrata ugualmente e, quando avrei voluto cambiare soggetto, ormai avevo già impiegato troppo tempo nello studio per accantonare l'argomento, che pure continuava ad affascinarmi.

Botticelli si serve del mito per esprimere concetti simbolici, ma neppure la lettura del racconto mitico è di facile comprensione.

I più grandi studiosi hanno tentato di dare un'interpretazione dell'opera, senza finora riuscirci, non soltanto per quanto riguarda il significato intrinseco, che sottende al quadro, ma neppure quello della scena mitologica ivi rappresentata.

Dal momento che, quasi unanimemente, il gruppo alla destra del quadro, costituito da Flora, Zefiro e Chloris, è considerato specchio fedele di un episodio narrato nel poema *I Fasti* del poeta latino Ovidio, ho iniziato a tradurre il brano.

Continuando a leggere Ovidio, oltre il brano in cui è riportato l'episodio appena citato, il poeta descrive l'arrivo delle Grazie e di Giunone che implora la dea dei fiori, Flora, di aiutarla a concepire fuori dell'unione matrimoniale, così come aveva fatto il suo sposo, Giove, quando aveva partorito Minerva dalla sua testa. Con l'aiuto di Flora, Giunone partorirà Marte 'dummodo casta', al pari di Giove. Quindi

la figura centrale del nostro quadro avrebbe potuto essere Giunone e non Venere, che non sembra avere molti legami con questo episodio. Mi ero già vista sui giornali, in prima pagina, con lo scoop della definitiva interpretazione della scena rappresentata nella *Primavera*. Ho cercato allora se esisteva un'attribuzione in questo senso e ho visto che uno studioso, Sante Anfiboli, era già arrivato alla stessa conclusione. La sua interpretazione non ha avuto molto seguito. In effetti, ci sono degli aspetti che differiscono dall'iconografia classica: per esempio, la presenza di Cupido e di Mercurio non compaiono nel testo latino. Inoltre, sembra che non ci siano raffigurazioni di dee greche incinta e le donne del quadro sembrano esserlo tutte. Anche Giunone non sembra, per quanto ne sappiamo, essere mai stata raffigurata incinta. Inoltre anche l'attributo della spada sembra piuttosto insolito riferito ad Hermes/Mercurio.

La mia notorietà ha subito così un duro colpo.....

Ho cercato allora di dimostrare l'ipotesi da cui ero partita, cioè che nel quadro potesse essere rappresentato un aspetto degli antichi Misteri eleusini e il ratto di Persefone da parte di Ades.

Alcuni significati del simbolismo impiegato dal pittore, si sono palesati durante le varie letture dell'opera e spero di riuscire a fornire un piccolo contributo da aggiungere al *mare magnum* delle interpretazioni.

CAPITOLO PRIMO

1.1 *Cenni storici sul quadro*

Il celeberrimo dipinto, universalmente noto come *La Primavera* o *Allegoria della Primavera*, è stato sempre riferito ad Alessandro di Mariano Filipepi, detto Sandro Botticelli, sin dalle citazioni delle fonti cinquecentesche. Non sono noti però documenti coevi che attestino l'attribuzione.

Il nome con cui è conosciuta la tela deriva dalla citazione di Giorgio Vasari che, nella prima edizione delle *Vite*, del 1550, nella biografia del pittore, la descrive nella Villa di Castello, a quel tempo appartenente al granduca Cosimo I de' Medici, come: "...un'altra Venere che le Grazie fioriscono, dinotando Primavera...."

Si tratta di un dipinto a tempera su tavola di pioppo di cm. 203 x 314.

Resta controversa la questione della datazione. Le datazioni proposte oscillano fra il 1477 e il 1485. La questione focale è se la *Primavera* vada datata anteriormente o posteriormente al viaggio romano di Botticelli dell'estate del 1481.

Lo storico dell'arte Herbert Percy Horne (1864-1916), in base a considerazioni stilistiche, aveva datato il quadro al 1477-78, e cioè anteriormente al viaggio dell'artista a Roma. Le figure dei dipinti botticelliani risalenti agli anni Settanta del Quattrocento, ricche di colore e costruite pazientemente con strati di velature semi-trasparenti, sono chiaramente derivate dal Pollaiuolo, dotate di elasticità nei profili e nel movimento: le parti del corpo sono flesse e, in contrapposto, aggraziate, ma anche costruite organicamente, con le teste, ad esempio, saldamente collocate su colli allungati e sottili, e l'insieme di ciascuna figura è concepito secondo una chiara logica anatomica, per quanto attenuata in senso estetico. La *Primavera* mostra, secondo lo studioso, queste qualità in grado supremo. Nel decennio degli anni Ottanta, secondo la caratterizzazione generale fornita da Horne in uno studio del 1908, le forme botticelliane tendono a diventare più manierate ma al tempo stesso più antiche: le sue figure sono composte con ampiezza di disegno e con maggior semplicità, badando agli elementi essenziali della forma. In questo modo Botticelli dota le sue composizioni di un maggior senso di riposo.

Anche secondo la critica Mirella Levi D'Ancona, che ha svolto una attenta e scrupolosa ricognizione delle specie vegetali rappresentate nell'opera e sulla loro simbologia, la *Primavera* sarebbe stata realizzata tra il 1477 e il 1478.

Di recente, la soprintendente Cristina Acidini Luchinat ha ipotizzato che l'esecuzione della *Primavera* sia avvenuta fra il 1482 e il 1485, sulla base di confronti stilistici e formali con dipinti coevi usciti dalla medesima bottega. Pertanto, Lorenzo il Magnifico potrebbe essere stato il committente di Botticelli 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 studiata armonia della composizione delle grandi figure, la fluida eleganza del disegno, la stesura brillante dei colori, ora densi, ora trasparenti e impreziositi da dorature lineari, dimostrano senza ombra di dubbio l'altezza della committenza, da ricercarsi nell'ambito della famiglia Medici.

La *Primavera*, infatti, 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.

Il dipinto è registrato all'interno della cosiddetta "casa vecchia", in una camera terrena accanto alla camera di Lorenzo di Pierfrancesco. Viene così descritto: *uno quadro dj lignamo apicato sopra elletucio nel quale e depinto nove figure de donne e homini*. L'opera era l'elemento figurativo o spalliera di un costoso 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 e pedana (Shearman 1975).

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 dalle Bande Nere). Divenuta proprietà di quest'ultimo, la *Primavera*, insieme a tutti gli altri beni dei Medici, passò in

eredità al figlio Cosimo, che, una volta divenuto duca di Firenze (1537), li trasferì nella villa di Castello. Qui la videro, intorno al 1540, il cosiddetto Anonimo Gaddiano o Magliabechiano e, prima del 1550, Giorgio Vasari.

Il dipinto rimase nella villa medicea fino al 1815, quando fu trasferito agli Uffizi per essere spostato nel corridoio vasariano, in una posizione, dunque, abbastanza marginale. Passata all'Accademia, la tavola entrò nella 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 anglosassoni, come sir Herbert Percy Horne, autore della prima importante monografia dell'artista, basata su una puntuale indagine dei documenti d'archivio e una attenta e oggettiva ricognizione delle opere.

1.2 Contesto storico – culturale

Se, purtroppo, mancano i documenti relativi alle opere del pittore, che spesso possono essere datate solo in base a considerazioni stilistiche, con oscillazioni di qualche anno, sulla vita di Botticelli siamo ben informati grazie alle “portate”, cioè le dichiarazioni, al catasto che i cittadini fiorentini erano obbligati a fare periodicamente. La data della sua nascita si deduce da un documento del 1447, nel quale il padre Mariano di Vanni Filipepi dichiara che il figlio Sandro ha due anni.

Quindi, la vita di Botticelli si inquadra nella prestigiosa cornice della Firenze quattrocentesca, dominata dalla personalità di Lorenzo il Magnifico.

Città ricca di una solida tradizione finanziaria e mercantile, già dalla prima metà del XV secolo, Firenze aveva assistito a un singolare sviluppo culturale e a una conseguente fioritura artistica.

In questo felice momento storico, che gli umanisti amavano identificare con la mitica ‘età dell’oro’, matura l’esperienza umana e artistica di Sandro Botticelli che, tra i pittori fiorentini del Quattrocento è forse quello che ha espresso meglio la cultura del suo tempo e della sua città. Sandro compie la propria formazione frequentando le botteghe di Filippo Lippi, di Andrea Verrocchio e dei fratelli

Antonio e Piero Pollaiuolo. Il suo linguaggio colto, ma al tempo stesso piacevole e raffinato, corrisponde al gusto della società fiorentina.

Attorno al 1480 Botticelli ha raggiunto la propria maturità stilistica, anche se la sua ricerca espressiva continuerà fino alla morte.

Nonostante che nella seconda metà del Quattrocento Firenze attraversasse un periodo di splendore e di indiscutibile predominio culturale, in questo contesto si manifestò una crisi di coscienza rispetto al senso della storia e alla ineluttabilità degli eventi.

Se il primo Umanesimo fu tutto un'esaltazione della vita civile e della libera costruzione umana di una città terrena, la fine del Quattrocento è caratterizzata da un chiaro orientamento verso un'evasione dal mondo, secondo gli aspetti contemplativi dell'esistenza. Le speranze e i progetti del primo Umanesimo sulla fiducia nelle capacità umane verso la società e sulla partecipazione collettiva alla vita politica e culturale vengono deluse da un crescente sentimento di insoddisfazione. Il mutamento dell'orientamento filosofico è strettamente collegato alle vicende storiche della politica italiana.

A Firenze, l'avvento della signoria si rivela in un certo senso come una forte limitazione dei gruppi privilegiati di ricchi mercanti e di nobili ma concentra il potere quasi unicamente nelle mani della famiglia Medici. Lo stato di crisi culturale si profila in questo contesto come il mancato raggiungimento della città ideale ispirata alla filosofia greca e ripresa con entusiasmo nel primo Umanesimo. L'esigenza della libertà individuale sul piano politico, al fine di un libero esercizio di studio e ricerca, alimenta la polemica contro la possibile tirannide generata dall'abuso di potere dei signori.

Il platonismo, con il suo tono ascetico, la filosofia concepita come avvicinamento alla morte, si sostituiscono a quella serena esaltazione della vita che era stata la nota dominante dei primi umanisti. A questo orientamento mutato non fu certo estraneo il complesso delle vicende politiche italiane, l'affermarsi sempre più chiaro dei principi, i cui meriti oggi possono apparire anche eminenti, ma allora anche i più

geniali tiranni sembrarono i nemici di ogni libertà. E se è vero che i signori protessero i letterati, è anche vero che ne fecero dei cortigiani.

La consapevolezza della crisi è quindi viva negli umanisti. Tolta la libertà sul piano politico, l'uomo evade in un terreno diverso, si ripiega su se stesso, cerca la libertà del saggio. Si cercano risposte agli antichi problemi, morali, estetici, magari religiosi, ma sempre umani, anche nella metafisica platonica.

A Firenze, mentre il Savonarola lancia l'ultima rovente invettiva contro la tirannide, che tutto corrompe e inaridisce, il filosofo Marsilio Ficino cerca nell'iperuranio platonico una riva serena dove fuggire le tempeste del mondo.

Dal rinnovato interesse per i classici emerge una molteplicità di orientamenti culturali che porta sostanzialmente a due correnti di pensiero: una si richiama ad Aristotele, interpretato però in chiave naturalistica; l'altra si richiama a Platone e ai neoplatonici.

La situazione di stabilità dell'Italia in questo periodo fece sì che la corte del principe divenisse sempre più il luogo d'incontro fisico e ideale dei nuovi intellettuali e il pubblico della corte divenne il pubblico reale e ideale a cui si rivolgeva l'artista con le sue opere. Il mecenatismo incoraggiò e promosse la nuova cultura, offrendo anche gli strumenti indispensabili al suo sviluppo, le biblioteche e le raccolte di opere costose, le occasioni di incontri e scambi culturali. A questo rapporto con il potere sono dovuti i limiti ma anche le possibilità di affermazione dell'Umanesimo.

Lo sviluppo delle Accademie fu un fenomeno cinquecentesco, ma già nel secolo precedente troviamo numerosi luoghi di ritrovo di intellettuali che assumono questo nome.

Si trattava di centri laici, svincolati dalle regole del potere ecclesiastico e dai canoni della cultura medievale, che esprimevano, quindi, malgrado i loro legami col potere dei principi, quella esigenza di libertà della ricerca intellettuale che fu una delle caratteristiche peculiari della cultura umanistica. Il più noto di questi luoghi di riunione fu certamente l'Accademia Platonica di Careggi, a Firenze, nata per

iniziativa di Marsilio Ficino e generosamente sponsorizzata dai Medici, che diventò un importante centro di studi sul platonismo.

Marsilio Ficino, ottenuta da Lorenzo il Magnifico l'autorizzazione a fondare l'Accademia platonica a Firenze, vi convogliò tutti i testi, finora reperi, dell'antichità. Qui si compiono traduzioni parallele, si confrontano capillarmente le fonti, si approfondisce ogni testo dei filosofi. Si reperisce il *Corpus hermeticum*, ovvero una serie di scritti a carattere magico del II-IV secolo dopo Cristo, ma ritenuti erroneamente molto più antichi dagli umanisti.

Marsilio Ficino e il suo gruppo di umanisti divengono platonici, non contro Aristotele, ma per avversione all'aristotelismo scolastico, alla cultura cattedratica, avvertita come ipocrita e soffocante.

Dopo il 1473 Ficino si sente così sicuro delle sue ricerche e dell'appoggio di Lorenzo de' Medici da iniziare un'ardua e pericolosa dimostrazione speculativa: l'unità fra filosofia e ragione. La novità teorica è il concetto di centralità di tutti gli aspetti dell'essere, che racchiude in sé l'universo, dove tutto concorre ad un disegno unitario. In tale sistema è vitale l'azione dell'uomo, perché con la sua azione concreta deve ricondurre il mondo della materia alla divinità. La storia dell'uomo è insomma la storia stessa dell'universo e della sua redenzione mediante la razionalità umana, che tutto investiga e conosce.

L'uomo è dunque un mediatore tra mondo e Dio, una *copula mundi*, in perenne tensione per diventare Dio, processo di adeguamento al divino, che si attua allorché l'umanità esplica il dono della ragione. Dio è vivente nell'uomo, e nello stesso modo è presente nella natura, che nella propria essenza ha la qualità dell'essere infinito.

Ficino utilizza all'interno del suo pensiero filosofico il concetto di 'magia naturalis' al fine di rendere più armoniosa la vita sulla terra e correggere alterazioni di ritmo, prendendo a modello il cielo. Le potenze del cielo possono così essere catturate attraverso una immagine che le imita, e, se riprodotte in maniera adeguata, agire mediante lo spirito. Non è comunque sufficiente riprodurre l'universo nel suo

proprio archetipo e osservarlo ma occorre interiorizzare questa immagine e assimilarla. Per fare questo sarebbe auspicabile che all'interno delle stanze della casa in cui si vive fossero riprodotte in immagini le componenti di questa forza primigenia. L'arte e la magia, si incontrano, allora, per permettere all'uomo-microcosmo di adeguarsi al macrocosmo, grazie alla tecnica della contemplazione delle immagini.

Botticelli, Tiziano, Giorgione e altri si pongono come fabbricatori di immagini "universali", archetipiche, infinite perché riproducenti simboli antichissimi, per l'armonizzazione dell'umano. La natura è divinizzata. L'uomo partecipa dell'essenza di Dio. Il corpo umano riproduce il mondo. L'azione mentale dell'umanità non ha limiti perché trae la sua origine dal perfetto ordinatore del cosmo. Pico della Mirandola diventa in breve il migliore allievo di Marsilio Ficino, sino ad oscurare la fama del suo stesso maestro. Gli effetti dell'opera di Ficino e Pico della Mirandola sono di immensa portata.

Gli artisti ne rimangono influenzati così profondamente da essere condotti a creare opere totalmente ispirate al pensiero di questi filosofi. Botticelli, loro intimo amico, considerato l'artista più sensibile ai temi della rinascita platonica e della magia, diviene il rappresentatore geniale della visione del mondo dei due filosofi.

Il pittore non viene scelto tanto per la sua tecnica, quanto per la capacità di apprendere totalmente la nuova visione del mondo, delineata dall'Accademia platonica fiorentina. La sua genialità nel dipingere, la conoscenza dei contenuti da trasmettere, l'influenza dei testi ermetici, l'insegnamento ficiniano, contribuiscono alla nascita della *Primavera*, uno dei capolavori dell'umanità, perché in esso sono esplicitati tutti i contenuti di un'epoca, in cui si intrecciano perfettamente la gioia di una vita riconquistata e la sublime certezza di una ragione libera e investigatrice.

L'opera del Botticelli ha una valenza esoterica non di poco conto: nella *Nascita di Venere* la dea emerge dalle acque profonde dell'inconscio collettivo per condurre l'iniziato verso quella trasformazione che armonizza e unisce interiormente gli opposti: il maschile e il femminile. Nel simbolismo alchemico il Sole e la Luna

sono le due entità fondamentali, apparentemente in antitesi fra loro e che rappresentano rispettivamente il maschile e il femminile. Dalla loro congiunzione fisica deve nascere un Ermafrodito che deve però fiorire interiormente mediante diversi processi alchemici.

1.3 Il neoplatonismo

Il Neoplatonismo è una corrente di pensiero sviluppatasi dalla seconda metà del secondo secolo d.C. alla metà del VI secolo, caratterizzata dalla tendenza a rinnovare le concezioni del platonismo e del neopitagorismo.

Nacque in un particolare momento storico, in cui l'uomo, spinto da una profonda crisi interiore, avvertiva intensamente la caducità della realtà sensibile. Era l'epoca del tardo ellenismo, un periodo di grandi difficoltà e sconvolgimenti, preludio della caduta dell'impero romano d'Occidente, ma culturalmente fecondo per la varietà di correnti filosofiche e religiose da cui fu caratterizzato, e per il fatto che proprio allora stava cominciando a diffondersi il messaggio cristiano unito ad altri culti. Convenzionalmente, il neoplatonismo viene fatto iniziare con l'attività di Plotino di Licopoli che visse nella prima metà del III secolo, e studiò ad Alessandria di Egitto dove assimilò i fermenti culturali sia della filosofia greca che della mistica orientale, egiziana ed asiatica. Intorno ai quarant'anni si trasferì a Roma e fondò una scuola neoplatonica dove elaborò un'esegesi del pensiero platonico che integrava dottrine aristoteliche e stoiche.

Da Platone egli riprese la distinzione fra mondo iperuranio, sede di unità, razionalità e perfezione, e mondo terreno sottoposto alla divisione, alla caducità e al non senso. Fu Plotino che introdusse il concetto di *Anima del mondo* per indicare la sostanza vitale da cui prendono forma le piante, gli animali e gli esseri umani.

Il neoplatonismo venne ripreso dal cristianesimo, soprattutto per la concezione religiosa, ma la vera rinascita del neoplatonismo si attuò nell'Umanesimo.

Ciò fu dovuto, in primo luogo, a una forte polemica anti-aristotelica, che soleva dipingere Aristotele come un pensatore vetusto e pedante. In secondo luogo, alla

riscoperta degli studi classici greci, favorita dal confluire di un gran numero di intellettuali e dotti bizantini in Italia in seguito alla riunificazione tra le chiese di Oriente e di Occidente, avvenuta nel 1438. Essi non solo riproposero con forza le virtù degli antichi come modello etico della vita civile, ma arrivarono a conciliare gli ideali cristiani con quelli della cultura classica, ispirandosi a Platone e alle varie correnti di misticismo tardo-pagano che attestavano la profonda religiosità delle comunità precristiane. L'influenza di queste teorie sulle arti figurative fu profonda; i temi della bellezza e dell'amore divennero centrali nel sistema neoplatonico perché l'uomo spinto dall'amore poteva elevarsi dal regno inferiore della materia a quello superiore dello spirito. In questo modo la mitologia fu pienamente riabilitata e le venne assegnata la stessa dignità dei temi di soggetto sacro e ciò spiega anche il motivo per cui le decorazioni di carattere profano ebbero una così larga diffusione. In quel contesto giunse al suo apice, soprattutto grazie a Ficino, il recupero e la valorizzazione dell'idea di *Anima mundi* quale fusione sacra tra la dimensione spirituale e quella naturale. Infatti, dal netto dualismo Dio-Mondo si tornava, ma con posizioni non univoche, a una visione unitaria dell'universo, tesa a realizzare armonia fra spirito e natura, fra la città di Dio e la città dell'uomo. Ciò che si imponeva, sia pure con diversi modi di comprensione ed espressione, era la convinzione della presenza attiva, all'interno del mondo, di un *quid* unitario che animasse il tutto. Infatti, il cosmo fu considerato come un immenso organismo vivente dotato di anima universale e latore di ogni tipo di vita. La ricerca delle antiche tradizioni e dell'ermetismo caratterizzarono il mondo artistico e letterario della seconda metà del Quattrocento a Firenze. Tra i più coinvolti furono i pittori che, seguendo i dettami di una conoscenza esoterica profonda e non certo comunicabile a tutti, inserirono nei loro quadri simboli e allegorie capaci di velare al profano quelle conoscenze arcaiche. In questo contesto, nacquero numerosi capolavori dal segreto contenuto simbolico-alchemico la cui decifrazione era nota solo al pittore, al suo committente ed a pochissimi altri personaggi segretamente interessati all'Ermetismo.

Sandro Botticelli sembra facesse parte di quel numero di artisti che avevano intrapreso questo cammino e proprio per il fatto che era diventato uno dei maggiori interpreti di quell'antico sapere sarebbe stato accolto nell'Ordine Iniziatico del Priorato di Sion, un'organizzazione segreta il cui ambito spaziava dalle lettere, alla musica e alla pittura.

Per il pittore la Natura, colta in tutte le sue più segrete manifestazioni, divenne lo specchio dell'Idea superiore che aveva dato il via a tutta la creazione. Con il ritorno alla natura vi fu anche un inevitabile ritorno a quella mitica età dell'oro, in cui l'umano e il divino convivevano in armonica simbiosi.

CAPITOLO SECONDO



2.1 Lettura figurativa del quadro

La figurazione si apre in uno spazio circoscritto di una foresta, in un anfratto; il fruitore dell'opera, che ne induce la visione all'interno, si sente avvolto, sormontato, in una caverna vegetale di cui cerca di scorgere l'uscita al di là dell'avvenimento, della narrazione e dei personaggi....ed è luce in ascesa, a sinistra, ad est., forse un alba o un'aurora. La timida luce nebulosa ci induce a seguire il braccio di Mercurio che con la sua bacchetta fora le nuvole: se l'occhio potesse respirare in questo luogo ci sarebbe odore di putrefazione e di rugiada, forse odore di fiori d'arancio, intenso e avvincente tanto quanto nauseabondo...sono alberi d'arancio che negano l'orizzonte, che chiudono lo spazio, imponendosi rigidi, decisi, stabili, abbondanti di frutti, dai tronchi in controluce, quasi neri, quasi colonne...questo odore di fiori, questo quasi giorno, questo quasi spazio chiuso, umido, che rassicura e inquieta, ci invita al respiro della terra. Attraverso l'aria arriviamo a Cupido, che ci invita al racconto, alla favola della vita...alla danza delle tre fanciulle salde al suolo nel loro incedere, tanto aulico nella zona superiore del tronco, quanto gravoso nella gestualità del poggiare i piedi a terra; ma le fanciulle sono impegnate nel loro fare e

il fruitore cerca uno sguardo che sia una risposta al suo girovagare e lo trova lì accanto....rassicurante, pacato, quasi assorto nell'attesa, nel divenire, lo trova in una donna-madre, quasi una madonna incorniciata in una mandorla vegetale di rami di mirto sullo sfondo...la donna non ride, non ammicca, sembra attendere lo sguardo del fruitore che da lì è stato portato attraverso un percorso cromatico equilibrato, che induce lo sguardo ancora dalla terra al cielo: dal drappo di Mercurio alla faretra di Cupido, fino a cadere nuovamente nelle pieghe vermiglie del mantello della protagonista, appesantito verso terra, e ancora a risalire nel gruppo floreale portato in grembo dalla donna più giovane che appare incalzare verso di noi.....

Lo sguardo ruota creando circonferenze immaginarie che dal suolo si ergono e al suolo ritornano, ingranaggi eternamente dinamici come il girotondo delle fanciulle, i voli delle figure alate che, originati da forze che, partendo dall'alto e mostrandoci una plasticità di movimenti anche violenti, ci obbligano a percorsi ottici...come a seguire una grafia simbolica, iniziatica; dalla mano sinistra alzata della donna-madre, lo sguardo scende sul braccio della giovane donna di poco più avanti e sulle sue mani che elargiscono fiori e celano il grembo, palesato invece dalla donna matura; la visione procede sulla mano di una giovane donna che tenta una presunta fuga impaurita, ignara dell'accadimento in corso, sul suo piede, che incombe gravoso nella corsa, e infine risale dalla spinta dell'altro piede della ragazza fino all'ala della figura minacciosa alata....

Due sole figure osservano lo spettatore, la prima, dal colorito irrorato di giovane linfa, ammicca invitandoci, penetrando il suo sguardo in chi la osservi; la seconda, statica, compita, con la testa reclinata come una madonna nell'atto dell'accudimento affettivo, si palesa e ci induce alla riflessione, a ricompiere il giro per capire senza fretta, senza ansia...l'equilibrio risiede nel suo incarnato perfetto, sano, lievemente rosato, quasi incipriato rispetto alle figure più giovani, ancora giovane, ancora fecondo ma arricchito di esperienza, scaricato dall'angoscia dell'ignoto....la stessa angoscia dell'ignoto che troviamo tutta sulla parte destra di chi si ritrovi a guardare; scorgiamo paura negli occhi della fanciulla che tenta la fuga nella sospensione di un

attimo di cui non si conosce il seguito....anche i tronchi di alloro sono forzatamente piegati, quasi a sottolineare l'atteggiamento di fuga, la ritrosia della ragazza e al tempo stesso la forza della figura minacciosa che l'afferra....siamo nell'angolo più buio, dove è collocato l'iris....a Ovest.

CAPITOLO TERZO

3.1 Tecniche pittoriche e linguaggio iconografico

Procederemo ora a fare una lettura su un piano figurativo, cercando di capire come il pittore entri in comunicazione con chi osserva l'opera e cerchi di catturarne l'attenzione, al fine di condurlo all'interno della scena, secondo una metodologia impiegata frequentemente nel Rinascimento fiorentino, e contemporaneamente induca ad un percorso parallelo al precedente ma con altro significato; così come è duplice e ambiguo il linguaggio iconografico che oscilla fra il racconto mitico ed un discorso spirituale individuale.

Tale andamento è giustificato dal fatto che poesia, retorica e pittura trovano un terreno comune nell'esercizio dell'invenzione, così come sostiene, nel trattato "De pictura", Leon Battista Alberti. Potremmo dire che Botticelli non stava illustrando un episodio tratto da qualche favola o poema dell'antichità ma, al contrario, concepiva il suo dipinto come una nuova poesia, che mescolava vari elementi.

In questo contesto di duplicità di significati, l'artista rinascimentale, ma soprattutto Botticelli, si spoglia a poco a poco della sua veste di artigiano, per diventare sempre più maestro - guida di un messaggio politico e iniziatico, dove l'arte diventa strumento come un linguaggio. Si tratta di un vero e proprio concetto alchemico, di trasformazione.

Partendo da questo presupposto si capisce l'anomalia della resa di una anatomia interpretata in modo del tutto personale (collo allungato, dita delle mani e dei piedi deformati, etc.) e l'uso del contorno delle figure a scapito di un chiaroscuro plastico e realistico, e, infine, la negazione della prospettiva.

Le figure dal punto di vista anatomico e plastico non si rifanno al concetto di mimesis, non hanno la correttezza di disegno di quelle del Pollaiuolo, ma vengono reinterpretate alla luce dell'effetto simbolico che si vuole ottenere.

Le figure di Botticelli, quindi, sono meno solide ma danno la possibilità all'occhio inquisitore di osservare la profondità dell'oggetto; cioè il pittore induce la volontà di guardare dello spettatore verso un'immaginazione inventiva che preveda una

prospettiva del nascosto, una prospettiva delle tenebre interne della materia, negando una prospettiva reale.

Negare la prospettiva è un modo filosofico di farci andare oltre alla superficialità delle cose ed è in netta contraddizione con il linguaggio in auge all'epoca. Gaston Bachelard, in 'La terra e il riposo', p. 19, spiega la negazione di una profondità prospettica con il concetto di 'prospettiva annullata', in relazione all'idea che la profondità delle cose è un'illusione, così come sono un'illusione le cose stesse, ricoperte dal velo di Maya, ovvero il velo di Iside che ricopre tutto l'universo: anzi, l'universo stesso è un velo. Il pensiero umano, il sogno dell'uomo così come la sua visione, non ricevono mai altro che le immagini superficiali delle cose, la forma esteriore degli oggetti. A tale proposito, potrebbe non essere casuale che il gruppo delle tre figure danzanti e la figura fuggente siano rappresentate nude con indosso dei veli, che mostrano e nascondono le nudità, forse alludendo all'apparenza delle cose in contrapposizione alla loro profondità. Anche la figura centrale ha la testa coperta da un velo.

Ridotto al piano o schematizzato nelle linee della prospettiva teorica, lo spazio non ha evidentemente alcuna profondità effettiva, allo stesso modo che le figure non hanno alcun effettivo risalto di volume o di massa. Come quelle figure, lo spazio prospettico è mera immagine o simbolo.

Botticelli, anche se nella Primavera nega la figurazione di una prospettiva convenzionale, a cui per altro si appella in altre realizzazioni, non rinuncia all'impostazione di un impianto piramidale e geometrico di figurazioni, tale da rendere esplicativi i messaggi intrinseci alla narrazione.

Tali impianti sono spesso costituiti da triangoli, che possono all'occorrenza culminare nei personaggi principali, oppure da linee parallele che corrono ad unire elementi- simbolo della narrazione o del messaggio nascosto.

Per quanto riguarda la nostra scena possiamo vedere che accanto ad un impianto piramidale di base, costituito dalle tre figure maschili presenti nell'opera, si contrappongono delle linee orizzontali tangenti alla piramide, una delle quali,

partendo dal medaglione della figura centrale, passa, sul lato destro, attraverso la bocca della figura fuggente, sul lato sinistro, rispettivamente, sull'orecchio, sugli occhi e sul naso delle tre figure in cerchio. Da questa linea si originano due triangoli immaginari: quello dalla parte destra è incidente alla linea nel vertice che coincide con la bocca della ragazza in fuga, quello dalla parte sinistra nella base corrisponde al segmento orecchio – naso delle tre ragazze. Si vengono così a creare due triangoli speculari ma rovesciati.

E' sorprendente constatare in quale misura i pittori furono influenzati dall'alchimia. Una ragione va cercata nel fatto che i pittori possedevano una buona formazione chimico-artigianale. Erano loro stessi in fondo a preparare colori e vernici. Un ulteriore riferimento all'alchimia è dato dall'impiego di colori freddi, specie il verde e l'azzurro, visti dai neoplatonici come colori delle virtù positive, specie se associati all'oro, che qui è presente in sottili linee dipinte da Botticelli.

3.2 Confronti con altre opere del pittore

Tornando a ciò che avevamo affermato all'inizio del capitolo precedente, riguardo alla capacità degli artisti rinascimentali fiorentini di accattivare l'attenzione dello spettatore introducendo nelle opere personaggi della vita reale, con indosso costumi di personaggi della storia rappresentata, faremo ora un parallelo con altre opere del pittore dello stesso periodo, come l'Adorazione dei Magi del 1475, anch'essa agli Uffizi. In essa, come anche in altre opere, infatti, Botticelli, identificando nelle figure religiose dei Magi e negli altri partecipanti al corteo personaggi di spicco della scena politica a lui contemporanea, riesce a farci partecipi, attraverso lo sguardo attrattivo dei personaggi, di due eventi: quello umanistico e politico e contemporaneamente quello religioso e cristiano. In questo modo ci palesa i suoi punti di riferimento, rappresentando nelle vesti dei Magi, Cosimo e Giovanni dei Medici seguiti da Lorenzo il Magnifico, Angelo Poliziano, Pico della Mirandola, Giovanni Argiropulo, Gaspare Lama e Lorenzo Tornabuoni.



Rappresenta anche lui stesso, nella parte destra del quadro, rivolto verso lo spettatore, quasi come narratore che invita, con un leggero movimento della testa, a partecipare all'evento. Una corte davvero regale quindi assiste alla scena, costruita con un impianto piramidale, nello stesso modo in cui è costruita la scena, quasi bidimensionale, della *Primavera* a mo' di triangolo. Anche qui Botticelli, attraverso lo sguardo di Simonetta Vespucci, ci introduce nel personaggio della Primavera, e ci invita a continuare il percorso raffigurando nuovamente Simonetta Vespucci nella figura di sinistra nella rappresentazione delle tre Grazie, mentre al centro troviamo Semiramide Appiani-Cattaneo e a destra Caterina Sforza. Simonetta Vespucci, poi, potrebbe essere raffigurata anche nella ninfa rapita, data la somiglianza di tutte queste figure. Anche la figura maschile a sinistra del quadro è identificata con un personaggio della famiglia dei Medici che si suppone essere, secondo alcuni Giuliano de' Medici, secondo altri, Lorenzo di Pierfrancesco.

A proposito di quello che abbiamo detto finora, nella *Primavera*, la figura che cattura immediatamente lo sguardo di chi osserva, è quella con il vestito di fiori, che è anche quella più vicina allo spettatore.

Attraverso una mimica grafica incentrata sul movimento degli arti delle due donne che danno agio ad un arco di cerchio immaginario, sulle cui parallele si posano sia i volti delle due donne che la mimica danzante a girotondo delle Grazie, si pone il

secondo sguardo rivolto all'osservatore. Direi che questo è uno sguardo accogliente, che nello stesso tempo invita, attraverso il capo reclinato e la mimica della mano, a leggere uno svolgersi. La figura centrale, assurgendo anche alla composizione piramidale dell'opera tutta, di rimando cromatico, ci porta alla figura all'estrema sinistra, negando di fatto il suo protagonismo nell'opera e rivelando l'identità di un personaggio che ci invita ad un percorso – messaggio. La narrazione a quel

punto sembra rimandare cromaticamente alla figura in alto, in particolare alla sua faretra, che ci invita a seguire la freccia che dà avvio alla storia come se si attivasse la giostra della vita in un meccanismo ciclico e incessante. Anche il terzetto all'estrema destra è inserito in un cerchio immaginario, addirittura accompagnato dai tronchi flessi dell'alloro, elemento parallelo alla mimica delle donne. Gli unici elementi statici si sviluppano in senso verticale attraverso i tronchi degli aranci, che, visti in controluce, assomigliano a delle rigide colonne, quasi a tracciare un confine che si conclude con la figura eretta di Mercurio, che accentua il verticalismo con il suo movimento.

La ciclicità grafica di cui abbiamo finora parlato la possiamo riscontrare anche nei contenuti del dipinto e si sposta dal macrocosmo al microcosmo individuale. Questo è l'andamento di tutta la struttura dell'opera.

3.3 I protagonisti dell'opera

Convenzionalmente, la scena viene letta da destra verso sinistra, nel modo seguente: Zefiro, il vento pungente che introduce la primavera, rapisce per amore la ninfa Chlora, mettendola incinta; da questo atto ella rinasce trasformata nella dea Flora, la personificazione della stessa primavera, rappresentata come una donna dallo splendido abito fiorito che sparge a terra le infiorescenze che tiene in grembo. A questa trasformazione allude anche il filo di fiori che già inizia a uscire dalla bocca di Clori durante il suo rapimento:

Al centro campeggia Venere, sopra la quale si libra in volo Cupido, bendato, mentre sta per scoccare una freccia verso una delle fanciulle che danzano in cerchio,

identificate con le tre Grazie, a sn. del quadro. Chiude la scena all'estrema sinistra Hermes/Mercurio che solleva il caduceo. L'opera è ambientata all'interno di una cornice botanica che inquadra uno spazio semichiuso di vegetazione. Qui troviamo un ricco prato disseminato ovunque di erbe, fiori e piante di varie specie e colore. Lo spazio è racchiuso da un rigoglioso e ricco aranceto posto sullo sfondo.

I nove personaggi che compongono la scena sono pressoché allineati sullo stesso piano, tranne la figura centrale che si trova istoriata in una cornice di rami di mirto, spostata più verso lo sfondo. Le due figure maschili adulte segnano gli estremi della narrazione, che si sviluppa orizzontalmente e creano un triangolo al cui vertice si trova Cupido. Il suolo su cui tutte le figure si muovono, con atteggiamenti eleganti e leggiadri, è composto da un manto erboso intessuto da una grande varietà di specie vegetali e di fiori, dei quali non tutti sono stati identificati. 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.

La luce è soffusa, non ha una fonte precisa, ma sembra essere più forte sul lato a sinistra di chi guarda, con lo scopo di porre in risalto precisi dettagli, come il ventre prominente della figura al centro, i drappi trasparenti delle fanciulle seminude, le corolle multicolori dei fiori in primo piano. Nessuna ombra riportata segna il prato; i piedi dei personaggi, che pure camminano, danzano, posano, non calpestano alcuna pianta; nessun fiore e nessuna foglia appaiono appassiti, così come nessun



bocciolo sembra spuntare.

Tra l'aranceto e l'alloro, emerge la figura di Zefiro, il vento primaverile, rappresentato come un uomo alato dal livido incarnato celeste, mentre afferra la ninfa Chloris, che ci appare stupita.

Dalla bocca della ninfa fuoriescono serti di rose, pervinche, fiordalisi e fragole, anemoni.



Accanto a lei la dea dei fiori, una giovane donna sorridente, che con incalzare deciso, avanza verso il centro della scena.

Contrariamente alle altre dame presenti nel dipinto, lei non indossa vesti trasparenti o monocromatiche, al contrario, il suo abito è ricamato con due specie di fiori: il garofano rosa e il fiordaliso. Le maniche della veste presentano un tessuto dorato che ricorda le squame di un serpente. Una ghirlanda, che riprende i motivi dei fiori che ha nell'acconciatura, le cinge il collo, mentre una fascia fiorita di rose forma una cintura sotto al seno, come a sottolineare la rotondità del ventre, circoscritto nella parte bassa dal drappeggio della stessa veste che contiene rose recise.

La figura viene identificata come Flora e i tre personaggi, inseriti in una circonferenza immaginaria, ricordano fedelmente la descrizione dell'inizio della Primavera che Ovidio fa nei Fasti, il poema che ha per tema il calendario romano, forse portato a conoscenza del pittore dal suo amico Poliziano, che lo aveva commentato in versi, in una composizione oggi perduta. In esso il poeta descrive

l'inizio della primavera proprio come trasformazione della ninfa Chloris in Flora. La figura che si trova al centro, racchiusa come in un trittico trecentesco dentro un'ogiva, composta naturalmente dagli alberi che si diradano per far posto alla pianta di mirto, viene comunemente identificata come Venere; indossa una lunga camicia bianca, con una cuffia di velluto in testa da cui fuoriesce un velo che ricade sulle spalle, ed è adornata da un drappo rosso e turchino e indossa sandali dorati.



E' ammantata come una figura classica, ma anche con elementi desunti dai vestiti e dai canoni di bellezza quattrocenteschi, come la posa considerata di grande eleganza, e la veste che, alla scollatura e sotto il seno, presenta una decorazione a fiammelle dorate rivolte verso il basso; indossa inoltre una collana di perle con un

pendant a forma di mezza luna, all'interno del quale è incastonato un rubino. Inclinando soavemente la testa verso la spalla destra e alzando la mano corrispondente, essa sembra voler attirare, verso il gruppo su quel lato, l'attenzione dello spettatore, introducendolo così nel giardino. Il bianco dell'abito riflette l'azzurro del cielo. La sua mano destra è sollevata allo stesso modo in cui è sollevata la mano di Maria nell'altro quadro di Botticelli "l'Annunciazione". Dal punto di vista cromatico, la

figura è sintetizzata dal bianco della camicia, dal rosso vermiglio del manto e dal blu della sua parte interna e dall'oro.

Sopra la sua testa si libra in volo il piccolo e paffuto Cupido, che con gli occhi bendati (simbolo dell'amore cieco e irrazionale) sta per scoccare una delle sue frecce ardenti in direzione della figura centrale del gruppo danzante, identificato come rappresentazione delle tre Grazie.

La faretra di Cupido è dello stesso colore del manto della figura sottostante.

La fanciulla che sembra potenzialmente essere colpita dalla freccia di Cupido, congiunge le sue mani con quelle delle compagne che, intrecciando le dita affusolate e con eleganti movenze, creano la loro consueta e tradizionale danza circolare.



Questa danza viene interpretata come la triplice consonanza tra il dare, il prendere, il ridonare come parallelo tra voluttà, castità e bellezza. Infatti, nella grazia posta a sinistra possiamo riconoscere una discreta allusione alla Voluptas, in quella centrale che ci dà le spalle Castitas e in quella di destra che chiude il cerchio la Pulchritudo. Per questa rappresentazione Botticelli trae ispirazione dall'Alberti che si richiama ad un passo di Seneca tratto dal *De beneficiis* dove, in perfetta coerenza con il loro significato concettuale, le tre fanciulle indossano una leggera veste trasparente. Quindi le grazie sono l'emblema della concordia e dell'amore disinteressato che tutto dona senza voler mai nulla in cambio. Infatti, le trasparenti vesti delle fanciulle che ci permettono di scorgere le loro forme sarebbero il simbolo della loro nuda sincerità, dell'incorruttibilità e della tangibilità di quei benefici morali che le tre fanciulle incarnano e che continuano a scambiarsi reciprocamente nella loro danza. La figura del gruppo più lontana da Venere presenta una spilla formata da otto foglie, che ricordano l'acanto, in cui si intravedono delle gemme tra cui sono riconoscibili quattro perle simili a quella che le adorna il capo. La figura all'altro lato del gruppo è agghindata anch'essa nell'acconciatura con un filo di perle, ma sia nello spillone che ferma il filo di perle ai capelli, che nel pendente che si palesa nel decolté, mostra tonalità rosse di richiamo al manto della Venere nel rubino. La figura centrale non presenta alcun tipo di ornamento, né sul corpo né sull'acconciatura.

L'immagine all'estrema sinistra, è chiusa da un giovane coperto unicamente da un drappo rosso con ricami d'oro a forma di fiammelle, che dà le spalle al resto dei personaggi, quasi estraniandosi da loro, incentrando la sua attenzione nel forare delle nubi con il caduceo. Per riuscire ad identificarlo dobbiamo osservare attentamente i complementi del suo abbigliamento caratterizzato da dei coturni calzati ai piedi, l'elmo sul capo, il manto militare, la bandoliera della spada e il caduceo.

Alcuni di questi elementi lo identificano come Hermes/Mercurio, il messaggero divino.



Franco Baldini, in un articolato saggio, fa notare che questo personaggio indossa l'elmo di Ade, che conferisce l'invisibilità, dunque è invisibile. L'*inventio* è semplicemente deliziosa e dimostra, se ce ne fosse bisogno, il genio di Botticelli che con questo sottile artificio stilistico ci dice che ci sta facendo vedere qualcosa che ordinariamente non si vede, che ci sta mostrando l'invisibile.

CAPITOLO QUARTO

4.1 *Il simbolismo dei fiori e delle piante*

Anche la scelta da parte del pittore delle piante e dei fiori sparsi sul prato e indossati dai personaggi, sembra assecondare lo stesso dualismo interpretativo che caratterizza la figurazione tutta.

Nel dipinto le piante sembrano suddividersi in gruppi, non necessariamente di ordine botanico ma sulla base della loro simbologia.

Infatti, sullo sfondo della composizione compaiono alberi di arancio con il frutto e il fiore, quindi piante di natura solare. Nella parte alla destra di chi osserva, si notano gli alberi funerei del tasso e fra le foglie di alloro, pianta di natura solare, si intravedono sette galbuli di cipresso, considerati legati al mondo infero, così come il tasso.

Infine, al centro del boschetto un cespuglio di mirto si espande in modo da creare un'aura tutto intorno alla figura centrale. Questa pianta non è solo un attributo identificativo di Venere, ma anche di Persefone e Dioniso ed è simbolo contemporaneamente di vita, di morte e di rinascita e quindi costituisce una sintesi degli opposti, significato rafforzato anche dalla posizione che occupa al centro della scena.

La figura centrale pertanto rappresenterebbe, in base alla disposizione delle piante, sia i due opposti, luce e tenebra, che la loro sintesi, operata per mezzo dell'amore, ossia Cupido che la sovrasta. Del resto, con lo stesso significato, ghirlande di mirto erano impiegate anche nei misteri eleusini.

Come pianta della femminilità, il mirto nell'antica Grecia veniva associato al nome di eroine e amazzoni, svelando all'interno del quadro una delle tante sfumature relative al mondo femminile. La pianta infatti fu associata, dal Vicino Oriente fino all'Italia, a divinità femminili come Ishtar, Afrodite (la Venus romana), Artemis Soteira e la dea etrusca Turan. Secondo una testimonianza di Apollodoro, una ghirlanda fatta con le sue fronde era simbolo della sposa madre. Si tratta di una pianta molto aromatica, così come le altre piante del dipinto, e le si riconoscono

qualità energetiche, rinvigorenti e purificanti, interpretate quale sprigionamento delle utili forze divine.

Così come il mirto, anche i fiori dell'arancio hanno una profumazione così intensa che quasi stordisce. L'arancio è un simbolo matrimoniale perché fu donato dalla terra a Giunone quando si sposò con Giove e sin dai tempi antichi il suo fiore è un attributo delle spose.

Il lauro, come l'arancio, appartiene alle piante consacrate al sole, e quindi al maschile. Ma, andando ad approfondire il mito di Dafne trasformata in alloro da Apollo, vediamo che Ovidio ha rielaborato un mito greco: entrambi gli episodi sono echi di un culto preellenico, ambientato nella valle di Tempe da dove Apollo aveva portato il lauro a Delfi; in quel luogo selvaggio la dea Dafne, definita la "rosso-porpora" o la "sanguinaria", era venerata da un collegio di Menadi, orgiastiche masticatrici di foglie di lauro, che facevano a brandelli il re Leucippo. Ancora una volta troviamo dei riferimenti con il femminile e con i misteri eleusini.

Per quanto riguarda il tasso, era consacrato ad Ecate, dea degli inferi. e, secondo Ovidio, la strada verso il mondo dei morti era ombreggiata da tali piante. A Eleusi, ancora una volta, i sacerdoti si cingevano di corone di tasso perché avevano un duplice simbolismo, di morte ma anche di immortalità, a causa delle foglie sempreverdi.

Il cipresso è considerato per lo più un albero cimiteriale. Anticamente e, ancora oggi in oriente, questo albero evocava soprattutto il simbolo della fertilità, per il suo aspetto vagamente fallico. Era anche l'immagine vegetale dell'immortalità a causa delle foglie sempre verdi e del legno considerato incorruttibile, e nel quale erano intagliate la freccia di Eros lo scettro di Zeus e la mazza di Ercole.

Tutte queste piante riportano al trimorfismo della Grande Madre, regina del cosmo, nel suo duplice ruolo di Colei che dà la vita e Colei che la toglie.

Altro attributo della Grande Madre era la melagrana, simbolo sia di fecondità che di morte. Gli innumerevoli grani del frutto evocavano fecondità e abbondanza. Secondo un mito greco il primo melograno nacque dalle stille di sangue di Dioniso.

Ma in epoca arcaica il melograno era associato a un essere femminile, Rhoiò, uno dei nomi greci della pianta. In tutti i miti in cui compare il frutto è simboleggiato il ciclo di morte- sacrificio da cui nasce la vita.

L' iconografia classica ritrae spesso Kore con il fiore o il frutto del melograno per simboleggiare la sua funzione di Signora dei morti. Nel suo mito sembra riecheggiare quello di Rhoiò, la melagrana arcaica. D'altronde, la stessa Kore doveva essere una dea arcaica, la divinità del prato fiorito mediterraneo prima di diventare Persefone, la figlia di Demetra e di Zeus. In questo mito la melagrana ha la funzione di costringere la Grande Madre, nella sua epifania di vergine, di Kore, a scendere periodicamente negli Inferi, ovvero a morire come vergine per trasformarsi in madre generando il suo luminoso Figlio che lo ierofante evocava durante l'iniziazione nei grandi Misteri eleusini. Nel dipinto il fiore del melograno compare nella ghirlanda che cinge il collo della figura che sparge fiori, ossia Flora.

Anche nell'Antico Testamento, pur in un contesto teologico totalmente diverso, il frutto del melograno ha simboleggiato la Femminilità.

Per quanto riguarda i fiori, data la varietà di specie che compaiono nel dipinto, prenderemo in considerazione solo quelli che ci sono sembrati più rilevanti ai fini della nostra ricerca.

Il fiore, nel mito di Demetra e Persefone, come in quello del ratto di Europa, è un simbolo fondamentale, che sottolinea il carattere della puella, la fanciulla in fiore, ma è anche un attributo della madre, signora di ogni cosa che germoglia e fiorisce. Il prato fiorito di primavera evoca quindi simboli e miti come luogo della Grande Madre.

Nell'antica Grecia, le donne si recavano in primavera nei prati per raccogliere i fiori da portare in offerta a Hera, un'altra epifania della Grande Madre, in un tempio di Argo dove era venerata come Antheia, la dea dei fiori. Il culto si diffuse in tutti i suoi santuari, come quello alla foce del Sele, dove gli incensieri, a forma di calice floreale emergente da un volto femminile, testimoniano lo stretto legame fra l'essere femminile e il fiore.

Il fiore nel prato segnava anche, nei calendari greco e romano, la stagione in cui i morti uscivano dalla terra, come testimoniano le feste delle Antesterie, all'inizio del mese di Antesterione, verso l'incipiente primavera, durante le quali una giornata era dedicata ai defunti, cui si portavano offerte di cibo e acqua, esprimendo così la credenza di un loro ritorno fra i vivi.

Andremo ora a parlare del simbolismo di alcuni dei fiori che compaiono nel nostro dipinto.

La margherita annuncia e simboleggia la primavera ed è usata da molti pittori rinascimentali, fra cui Botticelli, che la facevano figurare nei dipinti e negli affreschi che ricordavano la nascita del Cristo e l'adorazione dei Magi, dove alludeva alla Primavera della Redenzione. Il suo pistillo solare, giallo-oro e i petali che trascolorano dal bianco al rosa delle punte alludono al nuovo sole primaverile: il bianco simboleggia infatti il biancore dell'alba che trascolora nel rosato della primissima aurora o della primavera, annunciando la salita del sole sopra l'equatore celeste.

Il fiore sembra espletare ulteriormente la situazione temporale del quadro.

Un'altra simbologia relativa al Cristo è data dalla rappresentazione della fragola con cui si alluderebbe alla passione di Cristo, sia per il colore del frutto e del suo succo che ricorda quello del sangue, che per le qualità medicinali della piantina che a loro volta alluderebbero alla funzione salvifica del sacrificio del salvatore. La solarità della fragola è però anche testimoniata da alcune leggende nordiche, in quanto la foresta dove cresce rappresenta sia la notte sia l'inverno, quando il sole scompare realmente o simbolicamente nelle tenebre dei mesi senza luce, mentre la foglia della fragola è simbolo di resurrezione, così come i rossi frutti a primavera. E' messa in relazione anche alla Madonna.

Il giglio è stato considerato simbolo di fecondità per la sua straordinaria capacità di riproduzione, grazie alla quale divenne un attributo delle Grandi Madri e fu considerato un fiore sacro nei culti femminili. E' menzionato anche da Sofocle nella

tragedia “Edipo a Colono”, in cui i gigli ornavano il capo delle due dee agresti Demetra e Core, insieme con narcisi e crochi intrecciati in una corona.

Nei Vangeli ispirò al Cristo un nuovo simbolo: l’Abbandono alla Provvidenza, l’accettazione di ciò che ci viene dato, senza preoccupazioni per il futuro. Nel simbolismo medievale il fiore diventerà per il suo candore l’immagine della purezza, della Madonna e di molti santi.

Anche il giacinto è un fiore nato dal sangue di un altro bel giovinetto morto durante una gara del lancio del disco con Apollo. In suo onore ad Amicle, si svolgeva una festa di tre giorni, le Giacinzie, il cui nucleo profondo erano la morte e la resurrezione di Giacinto. La sua commemorazione informava un rituale iniziatico che era nello stesso tempo un rito di passaggio e un rituale soteriologico che alludeva all’ultimo passaggio dalla morte alla vita oltre la vita. L’aspetto agrario ne era un corollario.

La viola anticamente era legata al dio Attis, una divinità anatolica della vegetazione, presente nel culto della dea Cibeles. Anche questo fiore, secondo il mito, nacque dalle gocce del dio Attis, il quale, in preda alla follia, indotta dalla gelosia della dea, si evirò, morendo dissanguato.

La rosa per i Greci era simbolo di Afrodite, vista come Grande Madre generatrice. La sua struttura concentrica evoca l’idea della ruota, simbolo del tempo che scorre, dell’eterno ciclo di vita – morte – vita. Il centro della rosa rappresenterebbe l’Uno, da cui hanno origine il cosmo e il tempo; la disposizione dei petali, formanti quasi delle sfere concentriche, man mano che si avvicinano al centro, è un’immagine della manifestazione dell’Uno che si dispiega negli archetipi.

Il fiore dell’iris fu chiamato così dai Greci, poiché per la molteplicità dei suoi colori era associato all’arcobaleno, simbolo della dea Iride, messaggera degli dei.

Essendo un fiore molto comune nelle campagne toscane, si pensa sia stato preso in considerazione come simbolo della città di Firenze. Infatti, lo stemma di Firenze sembra che non sia un giglio ma un’iris bianca. La pervinca, il gelsomino e l’euforbia calenzuola, come tutti i fiori a cinque petali, evocano ancora una volta la

presenza della Grande Madre: se infatti si iscrivono nel cerchio dell'anno le congiunzioni superiori del pianeta Venere in base alla loro posizione nello Zodiaco si ottiene un pentagramma. Venere, l'Ishtar dei Babilonesi, l'Afrodite dei Greci, è la natura vivente, il matrimonio del pari e del dispari, del dividibile due con l'indivisibile tre. In Asia Minore si portava come amuleto il pentacolo, la stella a cinque punte, perché si pensava che la madre degli dei proteggesse gli uomini dagli spiriti malvagi.

Anticamente, il fiore della pervinca aveva un significato magico, dovuto alla disposizione ad elica dei suoi cinque petali, che procedono secondo una spirale concentrica verso il centro di colore giallo, rappresentante simbolicamente il Sole.

Contrariamente al pensiero odierno, dove il crisantemo viene ricollegato alla morte, secondo Catullo questo fiore è un attributo della sposa che è bianca come un crisantemo, quindi assume anche un connotato di castità prima del matrimonio.

Tra i fiori del dipinto non sembrano comparire le piante che i botanici hanno dedicato a Venere, il pettine e l'ombelico di Venere, il tiglio e la calendula, e questo sembrerebbe non avvalorare l'ipotesi che la figura centrale sia la dea, così come quasi unanimemente viene considerata. E' anche vero però che non è presente neppure una raffigurazione del narciso, il fiore del rapimento di Persefone, che ci saremmo aspettati di trovare, date le numerose allusioni a Demetra e Kore e alla Grande Madre che appaiono nel dipinto.

Tutti i riferimenti agli antichi miti, alle leggende e all'iconografia cristiana, che abbiamo messo in evidenza, per alcune specie di fiori, così come per le piante descritte precedentemente, riconducono ad aspetti che ricollegano alla vita, alla morte e alla loro sintesi nella rinascita.

La descrizione dettagliata e la precisione scientifica con cui Botticelli dipinge le numerose piante e erbe del Giardino equivale a una sorta di enciclopedia botanica o erbario. Inoltre si tratta di piante accuratamente scelte per le loro virtù salutari, e associate a colori, profumi, metalli pietre e benefici influssi astrali che appartengono a quella magia naturale sulla quale Marsilio Ficino concentrava i suoi studi.

4.2 Valenza allegorica dei singoli personaggi

Il senso complessivo dell'opera è ancora piuttosto oscuro e aperto alle più varie interpretazioni. Destinato certamente ad un pubblico elitario, bene addentro alla raffinata cultura dell' epoca, il dipinto si presenta denso di riferimenti letterari, filosofici e iconografici che hanno spinto gli 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.

Vi si possono rilevare più livelli di lettura: uno strettamente mitologico, uno filosofico, legato principalmente alla filosofia dell' accademia neoplatonica, uno storico-dinastico, legato alle vicende contemporanee e alla gratificazione del committente e della sua famiglia.

L'atteggiamento sospeso e irrealistico delle figure, il loro accamparsi su uno scenario che sembra un falso fondale da teatro, danno luogo ad un enigmatico ritmo che, alternando i personaggi da destra a sinistra (tre-uno-tre-uno) in un sinuoso andamento ad onda, annoda l'una all'altra tutte le figure rappresentate in una volontà di astrazione, che costringe a porsi delle domande sul significato complessivo che soggiace a questa cadenza, che connette tra loro le figure in una coreografia indubbiamente ermetica.

Nell'opera d'arte si trovano rappresentazioni simboliche che parlano al nostro subconscio, ricordandoci qualcosa che non si riesce a definire con precisione.

Il legame fra artisti e alchimia a partire dal quattrocento fino al tardo Rinascimento fu molto stretto, tanto che si vide inserire nei dipinti un gran numero di simboli alchemici, i quali rendono ancora oggi agli studiosi molto difficile la comprensione dei significati iconografici dei lavori artistici di questo periodo; persino le opere più semplici, come potrebbe essere una Madonna con Bambino, appaiono ricche di significati tratti dal mondo alchemico, per non parlare poi delle tele con raffigurazioni più complesse.

Già dal semplice scenario la *Primavera* si presenta ricca di significati simbolici: il rigoglioso e ricco aranceto ci ricorda il giardino delle Esperidi; l'arancio, frutto che porta all'eterna giovinezza e all'amore, è un dono di Venere, ma ci collega anche alla famiglia committente, i Medici, attraverso un gioco di parole, dato dal nome latino delle arance, 'mala medica' o "citrus medica"

Inoltre la forma sferica di questi frutti ricorda le sfere presenti nello stemma mediceo, senza contare che l'arancio è un simbolo matrimoniale perché fu donato dalla Terra a Giunone quando la dea si sposò con Giove.

L'opera viene quindi vista da alcuni studiosi come un grande talismano dedicato al giovane Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici.

I personaggi mitologici verranno indicati con i nomi greci; saranno impiegati i loro nomi latini solo nel caso in cui si supponga la loro appartenenza ad un mito di provenienza dal mondo romano.

Il quadro viene convenzionalmente letto da destra a sinistra, probabilmente perché il vento Zefiro soffia da ponente verso levante. Zefiro in greco suona Zephyros, derivato da Zophos= zona delle tenebre. In effetti, il vento è posto nella parte più in ombra del quadro. E' dipinto di colore azzurro plumbeo e rappresenta un simbolismo dell'aria dall'aspetto funesto, impetuoso e irruento. Infatti, la sua comparsa determina il piegarsi dei tronchi di alloro, pianta solare, facendo così intravedere le bacche del cipresso, pianta di tipo cimiteriale, dietro alle ali del vento. Nella realtà, il vento Zefiro, preannunciando la primavera favorisce l'impollinazione e questo avvalorerebbe l'ipotesi che la fanciulla che scappa sia la ninfa Chloris che da lui viene violentata e poi trasformata in Flora dea della primavera.

Sembrerebbe quasi che il pittore, parallelamente all'evento del ratto e della violenza che favoriscono la trasformazione e la crescita della ninfa nella dea della primavera, opti per la scelta di fare uscire dalla bocca di Chloris proprio degli anemoni che, oltre a simboleggiare, arcaicamente, la morte, nello specifico, rappresentano quella varietà di fiori che in questo preciso periodo dell'anno sboccia ma viene distrutta

quasi subito da quello stesso vento che favorirà il germogliare della primavera stessa in tutte le altre varietà, a testimoniare come la caducità della bellezza del singolo fiore avvii il processo di fioritura di tutte le altre specie.

Il dipinto, quindi, andrebbe a rappresentare la primavera nel suo divenire, come estensione di un atto di fecondazione, sublimato in un atto di amore, attraverso una serie di passaggi che si estendono dalla figura centrale, identificata con Venere, alle Grazie, per finire con Mercurio, simbolo della ragione. Il tutto, sotto la guida di Cupido che sovrasta la scena dall'alto.

La figura di Flora, che rappresenta la fine della narrazione del gruppo a destra del quadro, è interamente ricoperta di fiori, ed è la protettrice della fecondità femminile e patrona del lavoro agricolo.

Rappresenta la poderosa spinta della natura ma è diventata Flora, avendo ricevuto il dono del dominio sul mondo vegetale dopo che il marito Zefiro l'aveva rapita per possederla. Quindi in questa dea è ben rappresentata l'azione patriarcale ellenica e post-ellenica, tesa ad arginare la potente energia femminile, la Grande Dea pre-ellenica, tramite la diffusione di una cultura denigratoria. In pratica, dall'esaltazione della forte e gioiosa vitalità femminile si è passati alla sua denigrazione, al fine di depotenziarla.

Zefiro fecondatore, che si unisce a Chloris e denota la Primavera come simbolo della fertilità, la Natura che offre insieme fiori e frutti, la presenza di Cupido, simbolo dell'amore spirituale in ottica neoplatonica, il gonfiore dei ventri delle donne e Venere al centro, introducono e svolgono il collegamento fra natura ed erotismo.

Ma accanto a questo esiste anche un significato religioso: nella genesi il vento è inteso come materializzazione dello spirito di Dio nella creazione del mondo, ed è l'alito vitale che Dio trasmette a tutti gli esseri viventi.

Nella versione greca del Nuovo Testamento, inoltre, il vento equivale anche all'anima dell'uomo, creatura simile a Dio. Soffiando nelle narici dell'uomo Dio dà vita a un creatura speciale, superiore a tutte le altre e quindi, secondo i neoplatonici,

anche essa creativa, cioè in grado di creare mediante le attività artistiche. La fecondità fisica e della natura viene quindi paragonata alla fecondità intellettuale. Venere sarebbe quindi un simbolo di bellezza come elevazione spirituale attraverso l'arte e la conoscenza.

Un riferimento all'alchimia, invece, è rappresentato dalla presenza di Hermes/Mercurio e dal suo caduceo, simbolo della concordia degli opposti, che permette una soluzione armonica ai conflitti. Ma questo caduceo non è formato da due serpenti allacciati, come nella tradizione iconografica, bensì da due draghi. Il simbolismo del drago, deriva dal serpente primordiale che rappresenta il caos e che viene collegato alla Dea Madre.

Il drago è stato da sempre accomunato al simbolo di fecondità, di nascita e morte. Rappresentato nel medioevo dall'Ouroboros, serpente o drago che si morde la coda, motivo principalmente utilizzato nelle operazioni d'Alchimia, simbolo di trasmutazione della Materia bruta, esprime l'idea che la fine e l'inizio si compenetrano, fanno parte l'uno dell'altro, così che esprimono l'idea della trasformazione, dell'evoluzione, della Grande Opera alchemica applicata sia alla materia bruta che all'individuo.

Solo col Cristianesimo questo simbolismo diviene l'espressione del male, in quanto, probabilmente, non riuscendo a modificarlo o distruggerne il forte significato, si era preferito demonizzarlo.

Mercurio, il messaggero instancabile tramite tra la terra e il cielo è una bellissima allegoria del fuoco celeste o *Spiritus mundi*, detto anche mercurio celeste o spirituale, che nella filosofia della natura vigente ai tempi era supposto circolare incessantemente tra terra e cielo secondo il ritmo delle stagioni. Questo fuoco o spirito celeste era considerato l'agente invisibile di ogni dinamica ciclica della natura sublunare, ed è perciò che Hermes/Mercurio porta l'elmo di Ade. Nel dipinto, la sua figura tesa fra terra e cielo costituisce un tratto verticale: simbolo ben noto dello spirito. Il colore rosso del suo mantello simboleggia l'amore. Il dio romano Mercurio trova le sue origini nella divinità greca Hermes, la guida degli

uomini. Con il trascorrere del tempo il dio romano diventa il simbolo della fertilità maschile.

Hermes/Mercurio, posto a delimitare la scena all'estrema sinistra del quadro, è il dio della soglia e di tutte quelle fasi della vita in cui siamo ad un passaggio, E' anche accompagnatore delle anime, simbolo di colui che accompagna nel profondo per trovare ciò che in superficie non si trova servendosi del caduceo che ha il potere di risvegliare le anime; mette anche in comunicazione la nostra funzione razionale con quella intuitiva e creativa.

Nei miti greci il ruolo principale di Hermes è quello di messaggero degli dei, anche se in realtà il suo compito era diversificato. Sarebbe infatti più esatto definirlo propagatore della vita nel senso di principio fecondatore.

Si vengono così a porre alle estremità del quadro due principi fecondatori di simbologia maschile; quello sulla destra rappresenta l'aspetto di una fecondazione materiale, mentre Hermes/Mercurio ne rappresenta quello spirituale.

Hermes, così come l'egizio Thot, è colui che apre le vie della conoscenza profonda e delle iniziazioni.

La figura centrale sembra presentare molti attributi di Ecate, la dea greca che, come Hermes, è in grado di attraversare liberamente il regno degli inferi, quello degli uomini e quello degli dei. E' la dea del cielo, del mare e della terra; è la signora dei confini tra civiltà e terre selvagge, tra luce e buio, tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti.

E' suo compito accompagnare le anime nel regno dei morti, ma fa anche il percorso inverso, cioè conduce dalla morte alla vita e sin dalla nascita illumina la strada nell'oscurità; pertanto rappresenta anche il coraggio di andare oltre i propri limiti. Il buio è anche ciò che per noi è ignoto, l'inconscio, quanto nella nostra vita è nascosto, ma presente. Ecate è la torcia che fa luce in questo reame sconfinato che spesso neghiamo e forse non riconosciamo di avere.

Spesso veniva rappresentata triforme anche in qualità di regina dei tre regni, cielo, mare e terra, quindi dell'universo, ma è probabile che si trattasse dei tre volti di

un'unica triplice dea che un tempo rappresentava la Natura, il tempo ciclico e la femminilità nella sua interezza.

Nel saggio “Kore”, all'interno del volume di Carl G. Jung e Karol Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, si afferma che la forma classica di Hekate – posta su un triangolo e con tre facce rivolte in tre direzioni – è un elemento rigido, isolato e insolito del mondo greco. Si cercava di sciogliere la rigidità di questa immagine di Hekate, sostituendo alla triformità di una sola dea tre figure di fanciulle danzanti. Questo sembra corrispondere perfettamente al nostro dipinto, in cui la figura centrale, eretta, ha i piedi disposti in modo da formare un triangolo ed è, appunto, accompagnata da tre danzatrici.

E' la saggezza femminile antichissima e profonda. Come la luna, Ecate cambia volto e a volte scompare. I Greci la identificavano soprattutto con l'aspetto della luna calante nuova e con il mondo sotterraneo.

Dietro alle varie maschere, ognuna delle quali rappresenta un suo aspetto altrettanto reale che gli altri, si nasconde la Grande Dea, la dea triplice della nascita, della natura e del tempo circolare; aspetto sottolineato nel dipinto dal pendente, a forma di falce lunare, presente al collo della figura.

Anche in base all'analisi delle piante e dei fiori rappresentati nel dipinto, come abbiamo visto, si hanno molti riferimenti alla Grande Madre, di conseguenza ci troviamo di fronte ad una figura più complessa, poliedrica, che in sé presenta anche un aspetto ctonio.

Un chiarimento viene offerto da Apuleio, che nel suo romanzo ‘L'asino d'oro’ invoca l'archetipo della Grande Madre, evidenziando i suoi vari aspetti: Regina del Cielo, Cerere, Venere Celeste, Sorella di Febo, Proserpina (XI, 2,5). Ecco le varie manifestazioni della Dea Madre, dai molti nomi, da cui dipende ogni cosa presente in cielo, mare e in terra e nel mondo sotterraneo.

Hecate è la dea che comunicò a Demetra che la figlia Persefone era stata rapita da Ade e portata nell'aldilà. Questo fatto è una testimonianza, oltre che della natura materna e solidale della dea, anche del suo legame con Demetra e Persefone,

divinità alle quali fu sempre connessa in virtù di un'origine comune: sono le tre divinità che simboleggiano i cicli delle stagioni e ciascuna di esse rappresenta un'età della donna: Persefone o Kore è la vergine, Demetra la madre, Ecate la vecchia saggia.

Assecondando questa lettura del quadro, la *Primavera* si pone come rappresentazione della ciclicità universale della Vita, sostenuta dalle forze visibili e invisibili, laddove Flora è la forza visibile che promuove la manifestazione.

La maggior parte degli studiosi ha interpretato la progressione Zefiro - Chloris e Flora, alla destra del quadro, come fedele rappresentazione di una favola di Ovidio, ma gli altri personaggi non avrebbero alcun legame con questa storia. Continuando, però, la traduzione del testo di Ovidio, nel poema *I Fasti*, oltre la descrizione di questo episodio, la narrazione continua dicendo:

*“E subito giungono le Cariti, e intrecciano ghirlande
e serti destinati a cingere le loro celesti chiome”.*

Si tratterebbe, quindi, della descrizione della triade delle Grazie, che fa da contrappeso al gruppo Zefiro, Chloris, Flora.

Andando ancora oltre, scopriamo una cosa ancora più calzante al fine di un'interpretazione compiuta e coerente, che renda conto del significato delle figure che prendono parte alla narrazione mitologica:

*“Persino Marte, se lo ignori, fu generato per opera mia:
ma prego che Giove non lo sappia, come non lo seppe finora.
La sacra Giunone, essendo nata Minerva priva di madre,
si dolse che Giove non avesse avuto bisogno di lei.
E andava per lamentarsi con Oceano dell'azione dello sposo;
affaticata dal cammino si fermò sotto la nostra soglia.
Appena la vidi, dissi: “O Saturnia, che cosa ti ha spinta fin qui?
Essa mi espone verso qual luogo si dirige,
e aggiunse il motivo. Io cercavo di consolarla con parole amiche.
“Il mio affanno” dice “non si può consolare con parole.*

*Se Giove è diventato padre senza congiungersi con la sposa,
e da solo si è appropriato del nome dell'uno e dell'altra,
perché io devo disperare di essere madre senza marito,
e di partorire restando casta, senza virile contatto?
Proverò tutte le misure esistenti sulla vasta terra,
a costo di esplorare fin i mari e gli abissi del Tartaro.”*
Ero sul punto di parlare; ma avevo il volto di chi esita.
Mi disse: “Non so cosa, o ninfa, ma mi sembra che tu possa qualcosa.”
*Tre volte volli prometterle aiuto, ma tre volte la lingua si arrestò:
l'ira di Giove era la grande ragione del mio timore.*
*Disse: “Aiutami, ti prego: il soccorritore rimarrà segreto,
e mi sarà testimone il dio della palude stigia”.*
*“Ciò che chiedi” risposi, “lo darà un fiore che mi giunge
dai campi olenii; esso è unico nei miei giardini;
chi me lo ha dato disse: “se tocchi con esso una giovenca sterile,
diverrà madre”: la toccai e senza indugio diventò madre.*
*Subito con il pollice colsi il fiore ben radicato; con esso
tocco Giunone, ed ella nel grembo toccato concepisce”.*

Nel testo sono presenti quasi tutti i personaggi rappresentati nel dipinto, ad eccezione di Cupido e Mercurio, e alla luce di esso la figura centrale potrebbe essere identificata come Giunone che chiede aiuto a Flora per generare senza l'intervento di Zeus, in risposta al comportamento del dio, che aveva generato Atena fuori dall'unione matrimoniale. Così la dea, con l'aiuto di Flora, avrebbe partorito Marte per partenogenesi.

Potremmo vedere in questo un riferimento al pensiero di Marsilio Ficino riguardo ad una partenogenesi di tipo spirituale e al concetto della verginità della Madonna per la nascita del Cristo.

Sembrerebbe esistesse però un ostacolo alla lettura della donna centrale quale Afrodite o Giunone, il fatto che non esiste alcuna rappresentazione di divinità greca

incinta, tanto meno Afrodite, la dea dell'amore. Probabilmente gli antichi greci avevano troppo pudore per il miracolo della nascita, per raffigurarla. Afrodite ha figli ma è la dea meno materna che esista. Anche Giunone viene raffigurata con forme femminili, appunto giunoniche, ma mai incinta.

Inoltre, si parla per convenzione della figura centrale ma la sua importanza non è tale da svalutare un senso di autonomia di tutti gli altri personaggi. I protagonisti della scena potrebbero essere due: la donna centrale ed Hermes/Mercurio, che conclude la scena quale polarità di direzione del corteo. Non a caso entrambe queste figure presentano un mantello vermiglio ed entrambe appaiono differenziate dalle altre: sono le uniche due figure che indossano calzari. Potrebbe trattarsi di una raffigurazione della Madonna e del Cristo?

Abbiamo visto, infatti, che nell'opera compaiono anche molti riferimenti alla Madonna, che, nel tempo, viene ad assumere alcuni degli aspetti della Dea Madre, quelli positivi. Il culto di Maria riprende da vicino quello delle divinità femminili della vegetazione, della pietra, dell'acqua. Albero, pietra, acqua sono infatti simboli frequenti della Grande Madre. Inoltre l'idea del ciclo vita, morte e rinascita potrebbe ben adattarsi anche ad un riferimento al Cristianesimo.

Potrebbe trattarsi di una versione neoplatonica e ficiniana della Madonna, e di una Madonna dell'Annunciazione dai seguenti dettagli: la mano destra presenta la tipica postura della modestia e dell'umiltà propria della Vergine al momento della ricezione del saluto dell'arcangelo Gabriele. Così la vediamo in numerose raffigurazioni dell'Annunciazione, secondo un'antica tradizione. Altrettanto tipica dell'Annunciazione è la postura della mano sinistra che tiene il manto mostrando in evidenza le tre dita centrali, Si tratta di un chiaro riferimento alla Trinità presente in altrettante numerose raffigurazioni della Vergine o con Gabriele o nel modello della Madonna con il libro, segno della Vergine quale sede della sapienza e custode vivente delle sacre scritture che in Lei si incarnano. La testa reclinata verso sinistra è tipica del modello della vergine malinconica, di origine bizantina, che troviamo in una fenomenologia vastissima.

A livello iniziatico Hermes è il corpo di gloria e dunque il Cristo: il quale vibra più velocemente dei corpi sottili più bassi, vive cioè in una dimensione superiore, più elevata rispetto ad essi. Questo potrebbe spiegare alcune anomalie rispetto all'iconografia classica del dio greco, come la presenza della spada e non solo il caduceo. Esiste tutta una tradizione figurativa che cristianizza la figura di Hermes, vedendola quale prefigurazione di Cristo o di Mosè. Inoltre se la Donna è la Madre di Dio fecondata dallo Spirito Santo, allegorizzato dall'angioletto con la freccia infuocata, Hermes/Mercurio non può che essere il Cristo.

La figura centrale è posta nel cuore di una rappresentazione suggestiva e complessa che ha in sé una forte connotazione sacra, relativa alla riscoperta di una concezione del rapporto uomo-cosmo che tese a costituirsi proprio come cerniera tra le due tradizioni spirituali dominanti nella sfera culturale di quel tempo: quella classica ed ermeneutica, da un lato, e quella cristiana dall'altro.

Sono state fatte delle ipotesi anche sul fatto che nella figura centrale potesse essere rappresentata la Maddalena, come rivalutazione della sua figura.

Botticelli ci ha fatto intravedere in alcune sue opere quasi un percorso iniziatico ove determinati dettagli ci portano ad un'idea eretica, da alcuni ricondotta ad iniziati eredi dei Templari e affiliati al Priorato di Sion. Dal 1480 circa, nell'arte di Botticelli si notò un leggero cambiamento non riferito allo stile, ma all'immagine. Sembra che l'artista sia venuto a conoscenza di una fonte, avulsa dal Cristianesimo, allontanandosi – in termini di ricerca – dalla pittura che eseguiva anni prima. Sembra quasi che qualcuno abbia influenzato Botticelli spingendolo verso la conoscenza occulta e il sapere nascosto che avrebbero dovuto emergere nelle sue opere. Quindi, attraverso la pittura, un viaggio iniziatico per arrivare al massimo grado massonico del Gran Maestro del Priorato di Sion. Gli elementi che caratterizzavano alcune sue opere sono le eresie massoniche, cioè le eresie che hanno influenzato la filosofia pre e post Cristianesimo attraverso gli Esseni, i Templari, i Rosa Croce, la Massoneria: in pratica i custodi dell'antico sapere e della tradizione. Questi principi sono sostanzialmente tre; la non regalità divina di Gesù

Cristo, quindi un Cristo uomo, l'importanza della figura profetica di S.Giovanni Battista; l'elevazione della figura femminile di Maria Maddalena, discepola di Cristo e madre della dinastia del Graal.

4.3 Alcuni archetipi di riferimento

In conseguenza logica a quello che abbiamo ipotizzato fino a questo momento, emerge che l'archetipo principale di questa rappresentazione è quello della Grande Dea o Grande Madre. Questa divinità femminile primordiale, assai più antica degli dei greci, sarebbe presente in tutte le mitologie e attraverso essa si manifesterebbe la terra, la generatività ed il femminile come mediatore tra l'umano e il divino.

Le religioni arcaiche sono segnate all'inizio dalla presenza di una divinità femminile, onnipotente, dispensatrice del bene e del male; è presumibile che l'immaginario primitivo fosse profondamente segnato dal parto, espulsione sanguinosa di un corpo vivo da un altro corpo vivo.

Nella raffigurazione sembra essere prediletto l'aspetto della Grande Madre che perpetua l'esistenza, la prepara nel buio del ventre, come la terra custodisce i semi d'inverno, per poi, arrivato il momento, farla germogliare alla vita.

Per archetipo della Grande Madre si intende un'immagine interiore che agisce sulla psiche umana, la cui espressione simbolica è costituita dalle raffigurazioni e dalle forme della Grande Dea che l'umanità, soprattutto primitiva, ha rappresentato nelle creazioni artistiche e nei miti. La *Primavera* e la *Nascita di Venere*, due capolavori dello stesso pittore, rappresentano due modi diversi di raffigurare lo stesso archetipo.

Il simbolismo dell'archetipo consiste nella forma in cui esso si manifesta in specifiche immagini psichiche, che vengono percepite dalla coscienza e sono diverse per ogni archetipo.

L'archetipo è un motivo mitologico, contenuto 'eternamente presente' nell'inconscio collettivo – cioè universalmente umano – sia nella teologia egizia, sia nei misteri ellenistici di Mitra, sia nel simbolismo cristiano, sia nelle visioni di una

malattia mentale del nostro tempo. L'archetipo corrisponde ad un concepimento inconscio, ad un contenuto. E' per questo motivo che un dipinto, come quello che abbiamo preso in esame, rivela anche un messaggio assai attuale.

L'uomo primitivo, come il bambino, appercepisce il mondo 'mitologicamente'; egli cioè esperisce il mondo tramite la formazione di immagini archetipiche che proietta su di esso. Il bambino esperisce in sua madre, anzitutto, l'archetipo della Grande Madre, la realtà di un femminile onnipotente, da cui egli dipende totalmente, ma non la realtà oggettiva della sua madre personale, una donna storicamente determinata nella sua individualità, quale in seguito apparirà dopo un ulteriore sviluppo del suo Io e della sua coscienza.

In pari misura l'uomo primitivo non conosce le condizioni del tempo atmosferico, come l'uomo moderno, ma potenze fatali di natura divina o simili alla natura divina, da cui dipende il suo destino, il cui comportamento è legato al suo in modo irrazionale. Si pensi alla pioggia e al suo frequente significato di portatrice di fertilità che condiziona vita e morte. In origine la vita umana viene diretta più dalle immagini primordiali che da concetti.

Parlando della Grande Madre, la psicologia analitica si riferisce non a un'entità concreta ma a un'immagine attiva nella psiche umana. L'espressione simbolica di questo fenomeno si trova nelle figure dei miti e riti e simboli, ma fonti per comprenderla sono anche i sogni e le fantasie, nonché i disegni e i dipinti di psicotici e bambini.

Le creazioni artistiche di ogni tempo e paese sono altre fonti fondamentali, giacché costituiscono l'espressione di uno strato inconscio attivo nell'artista che attinge al patrimonio immaginale dell'umanità. Secondo lo scrittore Erich Neumann la Grande Madre presenta due caratteri elementari: quello della conservazione, che la spinge a restare attaccata a tutto ciò che ha generato, ma che conduce alla morte, e il carattere trasformativo.

Suo simbolo centrale è il vaso, che può rappresentare alternativamente il grembo generante, la caverna, la tomba. Essa è infatti la dea della vita e della morte. La

Madre terribile, mortale e protettiva come il mondo sotterraneo, esprime il carattere negativo elementare; è simbolo del lato oscuro dell'inconscio, del grembo divorante dei mostri. Invece, nel suo carattere trasformativo, la dea genera e innova.

Il ritorno della dea va di pari passo con la valutazione della psicoanalisi e soprattutto della psicologia junghiana, che costituisce una fonte di importanti connessioni immaginali per gli artisti.

L'altro archetipo femminile che compare nel quadro è quello di Kore, ovvero la fanciulla, che si riferisce al mito di Demetra e Persefone, rapita da Ade. Kore stava giocando sui prati coperti di fiori quando il dio degli Inferi la rapì. Il mito presenta le tre facce della dea: Demetra, che presiede alla forza vegetativa, Ecate alle oscure forze ctonie e Persefone che media fra i due reami. Si tratta di un mito di grandissima rilevanza, oggetto di innumerevoli interpretazioni.

La dea Persefone, che i romani chiamavano Proserpina o Cora, era venerata in due modi, come fanciulla o Kore e come regina degli inferi. Kore era una giovane dea slanciata e bellissima, associata ai simboli della fertilità: il melograno, il grano, i cereali e il narciso, il fiore che l'adescò.

Come regina degli Inferi, Persefone è, invece, una donna matura che regna sulle anime dei morti, guida i viventi agli inferi. Questa dualità è presente anche sotto forma di modelli archetipici. La donna Persefone può essere influenzata da uno dei due aspetti, passare dall'uno all'altro, oppure averli entrambi dentro di sé.

Kore era la fanciulla senza nome e rappresenta la giovane che ignora chi sia ed è ancora inconsapevole dei propri desideri o delle proprie forze.

La maggior parte delle donne giovani passa per la fase Kore, altre rimangono fanciulle per tutta la vita. Il loro atteggiamento è quello dell'eterna adolescente, in attesa di qualcuno o qualcosa che trasformi la sua vita.

Il modello Persefone non è dominato da istinti potenti. La donna non è predisposta ad agire ma ad essere agita dagli altri.

Persefone e Demetra rappresentano un modello madre – figlia assai comune, dove la figlia è troppo legata alla madre per sviluppare un senso di sé indipendente. La

figlia Persefone vuole compiacere la madre. Questo desiderio la spinge ad essere una brava ragazza, obbediente, attenta, che spesso vive al riparo o protetta da esperienze che presentino anche una minima possibilità di rischio.

Benché la madre sembri forte e indipendente, questo aspetto è spesso ingannatore. Può infatti accadere che alimenti la dipendenza della figlia per tenercela vicina, oppure che abbia bisogno di lei come un'estensione di sé, attraverso cui vive in maniera sostitutiva.

Benché la prima esperienza di Persefone nel mondo degli inferi sia stata quella della vittima rapita, in un secondo tempo ne divenne la regina, la guida a chi visitava quei luoghi. Come nel mito, questo aspetto dell'archetipo si sviluppa come risultato dell'esperienza e della maturazione.

Simbolicamente il mondo degli inferi può rappresentare gli strati più profondi della psiche, il luogo dove giacciono sepolti ricordi e sentimenti, l'inconscio personale, e dove si trovano immagini, modelli, istinti e sentimenti archetipici comuni a tutta l'umanità, l'inconscio collettivo.

Persefone, regina e guida degli inferi rappresenta la capacità di muoversi fra la realtà egoica del mondo oggettivo e la realtà inconscia o archetipica della psiche. Quando l'archetipo Persefone è attivo, è possibile che la donna operi una mediazione fra i due livelli. Nelle stagioni della vita della donna, Persefone rappresenta la primavera. Come la primavera segue ciclicamente al periodo del dissodamento della terra e ai mesi desolati dell'inverno, portando tepore, più luce e rinnovata crescita alla vegetazione, così Persefone può riattivarsi dopo momenti di perdita e depressione.

Attribuire un valore positivo alla ricettività è il primo passo per coltivare Persefone. Un atteggiamento aperto agli altri può essere sviluppato a livello cosciente prestando ascolto a ciò che gli altri hanno da dire, cercando di vedere le cose dal loro punto di vista e astenendosi dai giudizi critici.

Il rapporto con l'uomo può essere il mezzo attraverso cui la donna Persefone si separa da una madre dominatrice. L'allontanamento dalla madre, in senso fisico o

simbolico, rappresenta per lei l'inizio del viaggio verso la dimensione di essere umano separato che si autodetermina.

Il femminile comprende anzitutto se stesso come sorgente della vita. In quanto simile alla Grande Dea Femminile, è legato con l'intero principio generatore della vita che è insieme natura creativa e principio creatore della civiltà. Lo stesso rapporto fra madre e figlia, che formano il nucleo del gruppo femminile, è caratterizzato dalla conservazione del rapporto primario fra esse.

Dinanzi al femminile, il maschile è un estraneo che strappa la figlia alla madre, persino quando rimane nel gruppo delle donne, ma tanto più quando conduce la donna nel suo gruppo. Rapimento, stupro e matrimonio di morte sono i grandi motivi, che nel mito del rapimento di Kore, della separazione di madre e figlia determinano l'evento centrale dei misteri eleusini. Benché siano cronologicamente tardi e siano stati usurpati in parte dagli uomini, i misteri eleusini custodiscono le nostre conoscenze intorno ai misteri dello stadio matriarcale. Senza dubbio lo sviluppo patriarcale, iniziato in epoca primordiale, ha cancellato molte tracce della realtà matriarcale, così che dobbiamo rimuovere lo strato superiore per cogliere lo quest'ultima.

La dea col fiore e la dea col frutto sono quasi indistinguibili l'una dall'altra. Per indicare l'unità di Demetra-Kore la lingua greca usa il genere duale, "le dee", e nelle immagini in cui esse appaiono non è possibile distinguere la madre dalla figlia. Il primo elemento essenziale dei misteri eleusini e dei misteri matriarcali è anzitutto il ritrovamento (heuresis) della figlia da parte di Demetra, e il ricongiungimento tra madre e figlia. Questo ritrovamento significa dal punto di vista psicologico, l'annullamento del rapimento e dell'incursione maschile, e il ripristino dell'unità matriarcale di madre e figlia dopo il matrimonio. La situazione essenziale del gruppo matriarcale determinata dal rapporto primario con la madre, divenuta rischiosa con l'incursione dell'uomo nel mondo femminile e la relazione con l'uomo, viene rinnovata e consolidata nel mistero. Così la permanenza di Kore nell'Ade significa non solo il rapimento da parte dell'uomo ma anche la

fascinazione da parte dell'aspetto terreno maschile, cioè da parte della sessualità. Nel mito ciò si riflette in due simboli, la melagrana e il narciso. La melagrana, nel suo rossore, simboleggia l'utero femminile e la fecondità degli innumerevoli semi. Proprio nella concretizzazione della seduzione essa soccombe ad Ade. Il riemergere di Kore dalla terra – il motivo archetipico della primavera – significa il ritrovamento da parte di Demetra, per la quale Kore era morta e il ricongiungimento con lei. Il segreto vero e proprio tuttavia attraverso cui il rapporto primario viene riproposto su un nuovo piano, consiste nell'identità della figlia con la madre: la madre viene mutata e si muta in Demetra. Proprio perché Demetra e Kore sono poli archetipici dell'Eterno Femminile, la signora matura e la vergine, il mistero del femminile è capace di un infinito rinnovamento. Kore riemergente non è solo colei che è stata rapita ed è scomparsa, ma colei che è stata in ogni senso trasformata. Molti motivi della psicologia matriarcale ricorrono nei misteri eleusini. L'evento centrale che si svolge nell'oscurità dei misteri eleusini si suppone che fosse un matrimonio forzato, compiuto in modo rituale tra gli ierofanti e la sacerdotessa di Demetra e dagli iniziandi in maniera simbolica. Tale evento dello *hieros gamos* è stato però esperito come situazione di morte. I piccoli misteri che precedevano i grandi misteri di Eleusi venivano celebrati come misteri della discesa, morte e scomparsa di Persefone; essi rappresentavano dunque il rapimento di Kore come premessa dei Grandi misteri implicanti il matrimonio forzato. Il matrimonio di morte come mistero connesso con il ritrovamento di Kore da parte di Demetra o meglio il loro ricongiungimento esprimono il carattere trasformatore del femminile come centro dell'esperienza che il femminile compie mutandosi da fanciulla in donna. Alla bisessualità di Hermes/Mercurio corrisponde qui la natura uroboricamente maschile-femminile, che unisce in sé la figura della Dea-Vergine (giglio) con il carattere della trasformazione generatrice e della guarigione (Hermes-Mercurio caduceo).

L'uomo del Rinascimento, filosofo o artista che fosse, si ispirò a questi modelli flessibili e, per quanto riguarda il gioco dei misteri della vita e del cosmo e la loro

intrinseca dialettica, puntò frequentemente su alcuni archetipi di riferimento. Secondo a nessuno fu l'archetipo della Grande Dea che in questo contesto assume il nome e il ruolo di Venere in senso platonico. Ne abbiamo riscontro in molte opere di pittura di quel periodo.

Nel dipinto che stiamo esaminando, la figura centrale rappresenta il grande trasformatore delle energie dell'amore. Sopra di lei Cupido, bendato e saettante, con cieca determinazione le diffonde. Ma il gioco dei misteri non esclude nessuna delle antiche, maggiori iniziazioni misteriche. Nel dipinto infatti la figura centrale potrebbe essere anche Demetra, Zefiro potrebbe rappresentare Ade/Plutone che rapisce Kore – Persefone – Proserpina (cioè Chloris), che poi rinasce periodicamente come trionfo primaverile (Flora/Primavera). Si noti pure che Hermes porta sul capo l'elmo di Plutone e concorre ad evocare il ciclo morte-rinascita proprio dei Misteri Eleusini.

Anche Dioniso e l'Orfismo sono presenti ma questo assunto rinvia agli Inni orfici e a una disamina del dipinto dal punto di vista botanico che si rivela sempre illuminante e preziosa su questi e su molti altri aspetti simbolici dell'opera botticelliana. Il simbolismo è il linguaggio dei misteri; in realtà è il linguaggio non solo del misticismo e della filosofia, ma di tutta la natura, poiché ogni legge e potenza attiva nel modo di procedere universale si palesa alle limitate percezioni sensoriali dell'uomo per mezzo di simboli. Con i simboli gli uomini hanno sempre cercato di comunicare quei pensieri che trascendono i limiti del linguaggio.

Il potere dei simboli è un potere di evocazione. Botticelli ricorre ai miti, cioè alle rappresentazioni fantastiche della tradizione culturale greca, viva e vivace nella sua Firenze, ma tali rappresentazioni, appunto perché allegoriche vengono piegate a connotazioni più profonde del significato denotato dagli schemi iconografici.

I ratti di fanciulle si presentano spesso come eventi di portata collettiva. Nella storia del rapimento di Europa, la fanciulla è accompagnata da un gruppo, al quale il ratto la strappa per trasformarla in compagna di un dio, ma il femminile collettivo resta un motivo centrale nella storia figurativa di questo mito.

Le amiche e le ancelle incarnano la complicità e la solidarietà femminile sia nel dolore sia nel trionfo rappresentano il femminile indifferenziato da cui ella si stacca attraverso un'avventura dolorosa e pericolosa che la immortala nel mondo degli uomini e del potere. Quindi la vicenda può essere letta come un mito di individuazione, che raffigura il viaggio della donna per diventare se stessa. Il femminile sacro si esprime nelle figure della madre e della kore

4.4 Gli arcana mysteria

Durante il Rinascimento si assiste ad una reviviscenza degli antichi riti misterici, soprattutto ad opera delle Accademie. L'esoterismo, l'occultismo e l'alchimia hanno in un certo senso caratterizzato lo sviluppo del Rinascimento italiano, arrivando fino al '700, il secolo illuminato. L'antico sapere ha sempre affascinato la maggior parte degli artisti, i pensatori, gli architetti dal medioevo in poi.

- Le scarse informazioni sugli insegnamenti eleusini legate al segreto imposto ai recipiendari non consente di cogliere pienamente quali messaggi venissero trasmessi ad un iniziato. Eleusi, il cui nome significa arrivo o meta è una località distante una trentina di chilometri da Atene, A partire dal VII secolo avanti Cristo e fino al IV d.C. ad Eleusi si celebravano i più importanti Misteri dell'Antichità, i Misteri Eleusini, in onore di Demetra, e di sua figlia Persefone o Kore.

La più antica versione del mito eleusino è cantata nell'*Inno omerico a Demetra*, composizione probabilmente non ascrivibile ad Omero ma a qualche poeta-cantore vissuto fra il VII e il VI secolo a.C., nel quale si canta un rito che affondava le proprie origini nel periodo miceneo e nelle tradizioni sacre mediterranee del II millennio a.C., aveva carattere misterico e, combinandosi con i riti dionisiaci e orfici, costituiva l'aspetto sotterraneo ed iniziatico della sacralità greca.

Da un attento esame del culto eleusino si nota la trasformazione di una tematica anteriore, a carattere preminentemente ctonio e agrario, in una tematica 'misterica' più recente. Questa tesi appare verosimile anche per le numerose e inevitabili rielaborazioni cui il mito stesso nei millenni è andato incontro.

I miti e gli eroi vengono frequentemente descritti nella mitologia in diversi modi, a seconda della drammatizzazione che ogni autore assegna ad uno specifico argomento o ad eventi attinenti ad uno o più personaggi. Questo è senza dubbio legato al fatto che le leggende si basavano di solito su trasmissioni orali che, nei secoli, subivano inevitabilmente sostanziali modifiche, anche in relazione alle credenze, agli usi e costumi delle varie popolazioni che facevano propria una vicenda mitologica che, nel tempo, diveniva parte integrante del patrimonio religioso e culturale di quello stesso popolo. La mancanza di una visione univoca e ben definita ha però reso particolarmente complesso lo studio dei miti e dei personaggi che ne facevano parte e ha fatto sì che le numerose raffigurazioni di ogni leggenda dessero spesso versioni differenti di un particolare “evento”, aspetto questo evidenziabile anche nei Misteri di Eleusi. Come abbiamo già detto parlando degli archetipi, la leggenda inizia nella pianura di Nisa, dove Persefone, unica figlia di Demetra, stava raccogliendo fiori insieme alle figlie di Oceano. In realtà non si tratta di fiori, ma di bulbi, quali iris, giacinti, narcisi, che germogliano all’inizio della primavera e che nel mito assumono una particolare valenza simbolica che rinvia alla rinascita primaverile della natura, quando Persefone può finalmente fare ritorno sulla terra, dopo aver trascorso parte dell’anno nell’Oltretomba. Nel momento in cui la giovane dea si chinava per raccogliere un narciso, la terra si aprì e apparve Ade, dio degli inferi, sul suo carro d’oro trainato da cavalli neri immortali, che afferrò Persefone e la trascinò con sé nel suo regno. Zeus, pur non avendo apertamente concesso ad Ade la propria approvazione per il rapimento di Persefone, aveva tuttavia assunto un atteggiamento distaccato, probabilmente perché Ade era il fratello maggiore, Demetra la moglie e Persefone la figlia. Addolorata e fortemente irritata con Zeus, per la sua condotta passiva, Demetra abbandonò l’Olimpo e, alla luce di alcune fiaccole, cominciò a girovagare sulla terra in cerca della figlia, sotto le spoglie di una anziana di nome Doso.

Dopo nove giorni e nove notti, trascorsi digiunando senza assumere ambrosia o nettare, al decimo la dea madre venne messa al corrente dell’accaduto da Ecate. Per

vendicarsi Demetra non fece più crescere le messi, facendo morire gli esseri umani e privando così le altre divinità dei loro sacrifici. Zeus allora inviò Ermes nel mondo dei morti con l'incarico di riportare Persefone alla madre. Ade si sottomise malvolentieri alla decisione del fratello e, prima di accettare che Persefone lasciasse l'oltretomba, le fece ingerire un seme di melagrana, il cibo dei morti, che per i suoi poteri magici l'avrebbe obbligata a trascorrere una parte dell'anno sulla terra e l'altra nel mondo sotterraneo. Riavuta Persefone, Demetra ridonò la fertilità alla terra, facendo nuovamente germogliare le messi nei campi.

Originariamente il culto di Eleusi era riservato solo alle famiglie nobili della città. Con il trascorrere dei secoli si assistette ad un allargamento del rito dapprima agli ateniesi, poi a tutti i greci e a coloro che capivano la lingua ellenica, fino a coinvolgere anche l'impero romano, conferendo al mito stesso un carattere di universalità.

L'iniziazione misterica, non essendo e non volendosi sostituire ad una religione, non comportava conversione e non prometteva la salvezza eterna. Infatti, dopo la conclusione dei riti, l'iniziato ritornava alla propria quotidianità. L'iniziazione eleusina aveva per scopo la comprensione della sacralità in modo da pervenire ad un'espansione della spiritualità personale verso una dimensione estatica.

Numerosi altri elementi denotano il ruolo centrale che i Misteri Eleusini occupavano nella sacralità antica, ad es. l'importanza dei personaggi che ricevettero l'iniziazione, la varietà dei gruppi etnici che nel tempo si sono accostati al rito, e l'elevato numero di soggetti che annualmente venivano iniziati.

Dato il segreto, pena la vita, imposto ad ogni iniziato su quanto visto, udito o compiuto, si sa molto poco sullo svolgimento di alcuni momenti cruciali dei Misteri stessi. Quello che è giunto fino a noi è solo ciò che avveniva in alcuni passaggi che si svolgevano in specifiche zone del tempio, aperte anche a coloro che non dovevano essere iniziati. La più comune rappresentazione dei Misteri eleusini mostra due distinte e successive cerimonie che riflettevano verosimilmente precisi gradi iniziatici, i Misteri minori o Piccoli Misteri e i Misteri o Grandi Misteri.

E' probabile che il culto fosse nato con l'obiettivo di assicurarsi il favore della dea al fine di ottenere migliori raccolti e che si fosse poi evoluto assumendo sia una caratteristica di tipo iniziatico che un'altra di tipo salvifico; la venerazione di Persefone, che viveva sia nel mondo terreno che in quello sotterraneo, avrebbe infatti potuto assicurare ai fedeli la serenità dopo la morte.

Dai romani i *Mysteria* furono soprannominati "Initia" e sembra naturale dedurre, da una semplice analisi del vocabolo, che, anche presso questo popolo, il rito corrispondesse, per mezzo dello svelamento dei misteri ad esso correlati, ad una progressione lungo una via iniziatica. Nel rito ellenico, l'iniziando avrebbe potuto concludere i Grandi Misteri solo dopo essere stato adagiato nel Letto o Bara, stadio conosciuto come rito del feretro e relativo alla morte simbolica. *Teleutao* in greco antico significa morire, *telesthai* significa essere iniziato. Quindi dato che la parola greca può essere interpretata sia con il significato di morte, che con quello di iniziazione, al percorso eleusino deve essere data una doppia chiave di lettura. La prima concerne la condizione mortale di ogni uomo, la seconda gli aspetti iniziatici.

- La conoscenza delle regole dell'alchimia spirituale consente di saper tra-sformare e utilizzare tutte le forze negative. L'acrostico V.I.T.R.I.O.L è emblematico delle finalità dell'alchimista: Visita Interiora Terrae, Rectificando, Invenies Occultum Lapidem. L'invito, rivolto alla terra interiore di ciascuno, è il seguente: Visita l'interno della Terra e, rettificando, troverai la pietra nascosta.

Nel microcosmo umano, il corpo fisico, con la sua materialità, viene associato all'elemento terra. Ne consegue che la ricerca deve essere orientata all'interno dell'uomo quale corporeità. Lo scopo della ricerca viene indicato come il ritrovamento della pietra occulta, cioè nascosta. E' una pietra misteriosa e di estrema preziosità. Una pietra che possiede immensi poteri e che essenzialmente permette quella trasmutazione dell'essere che giustifica il completo dedicarsi alla sua ricerca. Una pietra che viene ad essere qualificata filosofica perché nota ai filosofi e dopo opportune lavorazioni o rettifiche diventa filosofale, con il potere di trasmutare i vili metalli in oro e capace di dare l'immortalità.

Il simbolismo ancora ci soccorre e ci indica che quando l'uomo ha realizzato l'illuminazione, l'occhio spirituale gli permette di rendere aureo ciò che per gli altri è di poco valore, in quanto non hanno attivato quella capacità di penetrazione delle cose. Secondo altre ipotesi interpretative il lavoro di conoscenza ad approfondimento andrebbe traslato nella mitologia greca classica. Infatti nell'antico mito greco la terra era denominata Hera, da identificarsi nella Madre dei Viventi; altri - con concettualità analoga - hanno denominato Hera la madre degli Heroi, Iside, Madre di Oro, sorella e sposa di Osiride, vedova del consorte ucciso dal fratello Tifone.

La Terra potrebbe essere, alla luce delle considerazioni sinora svolte, appunto quella Hera, od Iside velata, che deve essere scoperta perché la coscienza di chi la ritrova possa pervenire allo stato di figlio cosciente e cioè nella condizione del figlio generato da Osiride, il nome del quale è Oro.

Questo percorso porterà a ritrovare la fonte della sua essenzialità, la fonte della vita, evadendo dalla prigione nella quale è convinto di essere rinchiuso e fuggendo alla condanna alla quale ha egli stesso acconsentito per aver dimenticato la sua origine divina. Il percorso che viene quindi indicato è perciò il percorso riservato agli Heroi, ai figli di Hera. Tale iter da compiere si attua, non con la materialità, non con la psichicità e neppure con l'intelligenza, ma piuttosto con quell'elemento centrale e costituente l'essenza dell'essere, quell'elemento che si è soliti denominare lo Spirito, il quale pure si assume esser presente nell'uomo come riflesso di un fuoco centrale presente nella manifestazione

Sono millenni che civiltà molto più evolute di noi e per questo sterminate e ridicolizzate, ci lasciano informazioni utili su come vivere questa vita in armonia con le leggi dell'universo.

Secondo lo studioso di storia dell'Alchimia e dell'ermetismo Adam Mc Lean, i misteri eleusini, basati sul mito di Demetra, stabilirono un modello fondamentale per la psiche dell'occidente, cioè il parallelo fra il ciclo delle stagioni e l'evoluzione dell'anima.

Nel mito di Demetra e Persefone, come in quello di Europa, il fiore è un simbolo fondamentale, che sottolinea il carattere della puella, la fanciulla in fiore, ma anche un attributo della madre, signora di ogni cosa che germoglia e fiorisce. Secondo Neumann il fiore simboleggia il lato trasformativo della dea, che è anche la signora delle piante, cioè la dea di ogni frutto della terra. I suoi simboli sono spesso fiori per es. il loto in India e Egitto, mentre la rosa è il fiore che contraddistingue Isis, Demetra e la Madonna cattolica, e nell'alchimia la nascita del fiore ha significato psicologico.

CAPITOLO QUINTO

5.1 *Le varie ipotesi interpretative*

La composizione è una delle più emblematiche del Rinascimento fiorentino, quanto una delle più complesse per il linguaggio cifrato che in sé racchiude. L'opera induce a cogliere una vasta pluralità di significati. Propone all'osservatore uno sguardo d'insieme sull'intero universo culturale dell'Umanesimo e del Rinascimento.

Le letture che sono state date al dipinto sono numerose e si ispirano, quasi tutte, all'humus spirituale di quello straordinario e incantato momento di crescita culturale che riguardò varie realtà italiane e quella fiorentina in particolare che, tra il 1400 e la fine del 1500, si pose come riferimento assolutamente unico e originale per la storia dell'intera umanità.

In base alla lettura del Vasari, la figura al centro del quadro è stata identificata come Venere e le tre donne che danzano alla sua destra come le Grazie. Da questa descrizione derivano anche le linee cardine su cui si sono mossi tutti i tentativi di interpretazione.

L'inizio dello studio iconografico si ebbe nel 1893 con Aby Warburg che definì l'opera come un'allegoria del Regno di Venere, interpretazione sostanzialmente accettata da tutta la critica, sebbene sfugga tuttora il senso complessivo della scena.

La critica successiva si è orientata in direzioni diverse nel tentativo di dare un significato finale alla *Primavera*: dall'allegoria della Venere-Humanitas di Gombrich, all'esegesi naturalistica di Dempsey, ispirata alla simbologia floreale e ai calendari rurali, all'allegoria delle Veneri e degli Amori del neoplatonismo di Panofsky. Insomma: una celebrazione di Venere che, una volta tanto casta e del tutto vestita, rappresenterebbe l'amore intellettuale contrapposto a quello carnale della nuda e sensuale Venere della *Nascita*.

Secondo Gombrich nella *Primavera* si narrerebbe come l'amore, nei suoi diversi gradi, arrivi a staccare l'uomo dal mondo terreno per volgerlo a quello spirituale

Tra le letture successive al restauro della tavola, va segnalata quella di Mirella Levi D'Ancona, che con uno studio sul simbolismo dei fiori presenti nel dipinto, ha

avanzato l'ipotesi che Botticelli avesse iniziato l'opera per Giuliano de' Medici e, dopo la sua morte, l'avesse portata a termine per celebrare le nozze di Lorenzo di Pierfrancesco e Semiramide Appiani. Barbara Deimling sostiene che la spiegazione del dipinto va cercata nel poema *I Fasti* di Ovidio in cui il poeta descrive l'inizio della primavera come trasformazione della ninfa Chloris in Flora, la dea dei fiori.

Recentemente, 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., testo ben noto nell'ambito medico, apprezzato dallo stesso Agnolo Poliziano. Il dipinto presenterebbe le personificazioni presentate dal trattato e dal suo commento. Il dipinto rappresenterebbe la nuova filologia, promossa dai letterati fiorentini.

L'interpretazione in chiave cristiana di Eugenio Marino (1997) vede nella Primavera un'allegoria delle tre fasi del viaggio nel paradiso terreno: l'ingresso nelle vie del Mondo, il cammino nel Giardino e l'esodo nel Cielo

Cristina Acidini (2001), proponendo una lettura della composizione in chiave storica, vede nella *Primavera* la celebrazione della rinnovata fioritura di Firenze nell'eterna primavera ristabilita dai Medici. Il dipinto potrebbe essere stato infatti concepito dopo la primavera del 1480, quando il Magnifico riuscì a porre fine ai due anni di guerra con Ferdinando d'Aragona. L'opera sarebbe stata poi di fatto eseguita dopo il ritorno di Botticelli da Roma, fra il 1482 e il 1485, probabilmente proprio su commissione del Magnifico, la cui diplomazia pacificatrice sarebbe riecheggiata dal Mercurio raffigurato nella composizione.

Kathryn Lindskoog sostiene che nella Primavera sia rappresentato il giardino dell'Eden del Purgatorio.

CAPITOLO SESTO

6.1 Unità iconografica e di contenuti

Considerata la vastità del contenuto, l'opera si presta ad una pluralità di interpretazioni che sembrano andare addirittura oltre il dualismo simbolico offertoci dal pittore. Pertanto, ci rendiamo conto che non avrebbe senso cercare di dare un'interpretazione univoca, come spesso hanno fatto gli studiosi.

Ci piacerebbe vedere questo quadro come una finestra che si apre sul mistero simbolico. E' per questo motivo che la figura centrale del quadro può chiamarsi Venere, Giunone, Iside, Persefone, Ecate, Demetra o Maria ma, rispetto al ruolo simbolico che assume nel contesto, essa rappresenta l'archetipo della Grande Madre, nei suoi attributi positivi. La scelta da parte del pittore di una rappresentazione della religiosità mitica, pre-dogmatica, duttile, aperta alla ricchezza dei significati, se da una parte avalla il pensiero politico e filosofico-platonico del periodo, dall'altra è di per sé un modello flessibile, poiché sul piano mitologico appare spesso che un identico nucleo produca esiti diversi, se non addirittura opposti. L'uomo del Rinascimento, filosofo o artista che fosse, si ispirò spesso a ciò che riguarda il gioco dei misteri della vita e del cosmo, puntando frequentemente su archetipi di riferimento, gli stessi archetipi che rendono l'opera attuale e atemporale, invitandoci allo stesso percorso introiettivo e iniziatico. L'altro aspetto che rende attuale la lettura dell'opera è il riferimento rurale che ne dà il pittore al di là della simbolizzazione mitologica. Stando a quanto dice Dempsey, il quadro fa riferimento a divinità primaverili arcaiche dell'anno agrario delle origini degli *Scriptores Rerum Rusticarum*. Questa demistificazione generalizzata dei personaggi come fenomeni naturali eternamente ciclici, ci rende un tutt'uno della ciclicità dell'essere, che coincide con la fertilizzazione della terra, la germogliazione e la successiva fioritura, che arrivano dopo il riposo dell'inverno. Quindi, una ciclicità stagionale, un alternarsi del giorno e della notte, della luce e dell'ombra, del sonno e della veglia, del maschile e del femminile; il tutto concentrato in un tempo ben preciso, che è quello del risveglio e più ampiamente

della rinascita. Possiamo dire che il punto focale della Primavera è proprio questo: l'atto della rigenerazione nel suo primo divenire.

Questa apertura del Botticelli ad una pluralità di significati, potrebbe anche giustificare la dialettica del suo primo periodo fiorentino, quello precedente al viaggio a Roma, ma soprattutto precedente alla sua chiusura dogmatico-simbolica, derivante dal contatto con le idee del Savonarola. Andrebbe, pertanto, a favore della datazione dell'opera attribuita ad una fase giovanile del pittore, intorno agli anni 1477-1478.

Questo dipinto, specchio sapiente della dottissima ed elevata visione culturale e spirituale del contesto in cui nasce, ci espone, in straordinaria sintesi, una visione del mondo e del rapporto uomo-cosmo alla base della quale è l'*Anima Mundi*, una delle idee centrali del neoplatonismo rinascimentale; un'idea che rappresenta un parziale ma significativo recupero dell'antichissima tradizione della Grande Dea Madre, le cui origini riposano forse nell'antico Oriente, laddove si diffuse la convinzione che ogni forma del reale, anche se appariva inanimata, contenesse una presenza spirituale collegata all'anima del tutto.

La Grande Madre è di per sé l'archetipo stesso della femminilità, che perpetua l'esistenza, la prepara nel buio del ventre, così come la terra custodisce i semi durante l'inverno, per poi, arrivato il momento, farla germogliare alla vita.

Questa Energia – Madre si trova dormiente in tutti noi alla base della colonna vertebrale, nell'osso sacro, detto così proprio per questo motivo; quando si risveglia, si innalza come un serpente verso l'alto, passando per tutti i sette chakra principali, lungo la colonna vertebrale.

L'*Anima Mundi* è l'anima universale, un termine usato dai platonici per indicare la vitalità della natura e, più in generale, del cosmo nella sua totalità; fondamentale fu considerare il mondo creato come dotato di una propria anima.

Si tratta di un concetto antitetico al meccanicismo: per quest'ultimo gli organismi sono il risultato della combinazione di più parti, originariamente separate tra loro che, unendosi accidentalmente, costruiscono l'essere vivente. Rispetto a tale

concezione, il modo di procedere dell'*Anima del mondo* risulta invece rovesciato: cioè si parte da un principio unitario, intelligente da cui prendono forma le piante, gli animali e gli esseri umani, che ne costituiscono la manifestazione.

Marsilio Ficino, che sembra essere l'ispiratore della *Primavera*, affermava nella sua "Theologia Platonica" che l'anima può essere considerata il centro della natura, il termine intermedio di ogni cosa, il volto dell'Universo. Si tratta pertanto di una fusione sacra tra la dimensione spirituale e quella naturale. Infatti, dal netto dualismo Dio – Mondo si tornava, con posizioni non univoche, anche a una vocazione unitaria della visione del mondo. L'idea dell'*Anima del mondo* non fu, di per sé, antitetica rispetto a quella del Dio creatore.

A tale principio, non spiegabile a parole, ci si può ricongiungere solo nell'estasi mistica. Il concetto che più si avvicina a quello di Anima Mundi è quello dello Spirito Santo.

L'aspetto vitalistico del mondo sembra per altro emergere anche dai Vangeli, laddove Gesù si rivolge agli elementi della natura, ad esempio, gli alberi o il vento, come entità coscienti che a lui obbediscono.

L'arte di Sandro Botticelli, usando il linguaggio simbolico del processo alchemico, intendeva offrire a scopo pedagogico a tutta l'umanità una summa di tutto ciò che possiamo intendere come 'senso vero e profondo del rapporto tra l'uomo, il cosmo e il sacro', secondo i canoni dell'ermetismo neoplatonico del Rinascimento.

La figura centrale del quadro, simbolicamente, può essere considerata come *atanor* dell'intera rappresentazione e pertanto l'elemento di connessione e di fusione fra macrocosmo e microcosmo, sulla base anche della maturazione del pensiero alchemico che, contestualmente, suggeriva l'idea della nascita dell'intero mondo da un mistico *atanor*, quale metafora di un ventre materno.

Dalla lettura combinata delle valenze simboliche e delle funzioni alchemiche di tutto ciò che vi è stato rappresentato, si giunge ad una visione la cui sintesi unitaria trova coronamento ed epifania proprio nella figura centrale dell'opera, da sempre chiamata Venere ma che potrebbe essere chiamata anche Giunone, Demetra, Iside o

con qualunque altro nome della Dea Madre. Ma può anche essere considerata Maria, la madre del Dio cristiano e fa comunque da ponte tra la dimensione naturale e quella spirituale.

Il giardino incantato della *Primavera* rappresenta una metafora del cosmo e dei suoi misteri. Il tutto è tenuto insieme dall'Anima Mundi e ogni minima parte di ciò che è in alto trova alchemico riscontro in ciò che è in basso. Assecondando questa lettura del quadro, vediamo che nella Primavera è condensata la rappresentazione cosmologica e spirituale della ciclicità universale della Vita, sostenuta dalle forze visibili e invisibili, laddove Flora è la forza visibile che promuove la manifestazione. Botticelli vuole esaltare la natura e la sua fecondità, come era stata descritta dagli autori classici, che in primavera esprime il massimo della sua potenza vitale.

Questa ciclicità che si sposta dal macrocosmo al microcosmo individuale è l'andamento di tutta la struttura dell'opera.

Ma il dipinto si pone come un completo simbolo ermetico: per gli iniziati ha un'altra chiave di lettura, cioè la rappresentazione del cammino dell'uomo che, attraverso un profondo lavoro interiore, si perfeziona, impara a dominare la sua natura animale, ed affinando le sue capacità psichiche la trascende per avvicinarsi al divino.

Il mito, pertanto, era visto come carico di un suo significato e quindi di un suo potere psicologico.

Nell'opera d'arte si trovano rappresentazioni simboliche che parlano al nostro subconscio, ricordandoci qualcosa che non si riesce a definire con precisione.

L'idea che il mondo, in tutti i suoi particolari, abbia un'anima, risorta durante il Rinascimento, è oggi ripresa dalla psicologia archetipica.

6.2 Un' ipotesi di lettura personale

La cosa che mi ha sempre colpito, fino dal primo momento in cui ho iniziato questo lavoro, è il fatto che questo paradiso umanistico non sembri configurare una gioia

nascente come, naturalmente, dovrebbe derivare dalla nascita della primavera; la percezione di felicità che deriva dagli sguardi e dalla mimica dei personaggi raffigurati non è colta nel suo slancio, ma una diffusa serenità contemplativa sembra pervadere la composizione.

L'altro aspetto che mi lascia molto perplessa è il fatto che il quadro non presenti un'unità formale nella composizione e che tutte le ipotesi interpretative non si siano mai allontanate, fondamentalmente, da quella proposta da Vasari, cioè dall'identificazione della figura centrale del quadro con Venere.

Quello che balza subito agli occhi guardando la scena, come abbiamo già detto, è il fatto che non c'è la possibilità di una lettura omogenea, non c'è unità formale nella composizione, ma la frammentarietà di una narrazione che sembra debba condurre a cogliere un messaggio.

Personalmente, le due figure femminili principali, identificate con Venere e la Primavera, associate al prato fiorito e all'azione palesata nel ratto della fanciulla, mi hanno sempre fatto pensare alla rappresentazione del rapimento di Persefone da parte di Ades, episodio, come abbiamo detto nel capitolo sugli 'arcana mysteria', strettamente legato ai Misteri di Eleusi.

Il Rinascimento fiorentino si era appassionato più agli *Inni omerici* che non ai due poemi epici attribuiti ad Omero. Marsilio Ficino aveva tradotto sia gli *Inni omerici* che gli *Inni orfici*. L'*Inno omerico a Demetra*, che è la fonte principale sui Misteri eleusini, inizia con una scena idillica: Kore, insieme alle sue compagne raccoglie fiori su un prato, 'splendente nella sua magica veste primaverile'. Il riferimento alla figura identificata con la primavera mi è sembrato evidente. Il gruppo delle fanciulle che accenna alla danza in cerchio, potrebbe raffigurare le compagne di Kore e pertanto avere un significat, in questo sens, all'interno della scena.

Potrebbe infatti trattarsi delle tre Grazie celebrate ad Eleusi, con i nomi di Auxò, Tallò e Carpò, che evocano la crescita, il germogliare delle piante, il produrre frutti; nomi, pertanto, più calzanti, in questo contesto, rispetto ai nomi di Castitas, Pulchritudo e Voluptas, generalmente proposti.

Il mito continua con il ratto di Kore da parte di Ade, il dio degli Inferi. Il resto della storia lo abbiamo già descritto parlando degli archetipi femminili.

La figurazione più che un *hortus conclusus*, cioè uno spazio sacro in cui si svolge un rito, ricorda piuttosto una caverna i cui confini su un lato sono formati dai rami di alloro piegati dalla impetuosità di Zefiro. C'è un paradosso dinamico di morte e vita in tutti i misteri, associati agli opposti termini di notte e giorno, buio e luce, sotto e sopra. In genere si suppone che l'idea alla base di un rito iniziatico sia quella di morte e rinascita.

L'iniziazione garantisce l'accesso ad un'esistenza più elevata, che dura oltre la vita umana e vede l'uomo come anello di una catena che unisce la vita divina e quella umana. Le divinità misteriche, a differenza degli dei olimpici, non sono estranee alla sofferenza e alla morte. Sono legate alla vita e alla morte, al divenire, alla scomparsa e alla resurrezione e, nei misteri, conducono i loro iniziati attraverso questo destino.

Nello stretto legame fra le due figure madre - figlia possiamo cogliere la relazione femminile primaria e individuare un'altra unità originaria, il costante ringiovanimento del principio femminile dispensatore di vita. Nella figura di Demetra, che torna sotto le sembianze di Kore, l'uomo rivive il ciclo dell'anno con la morte e la rifioritura della vegetazione e si pone in particolare rapporto con le forze divine, poiché la madre delle messi lo ha iniziato al mistero della semina e del raccolto, un avvenimento sacro attraverso il quale egli partecipa e anzi collabora all'ordinamento e al rinnovamento del mondo.

La Demetra dell'Inno Omerico non è più una dea madre poiché gli dei olimpici hanno conquistato il potere.

L'alternanza di veglia e sonno, luce e ombra, vita e morte, ampiamente presenti nel quadro, sono aspetti duplici e paralleli di un continuo rinnovamento fisiologico e psichico. Metaforicamente, partecipare ad un percorso iniziatico, che ci conduce fino agli antichi misteri, equivale ad un processo di rinnovamento continuo che porta ad un percorso spirituale e ad un ampliamento della propria consapevolezza. Il

processo della continua trasformazione che ingloba la vera natura e non l'esteriorità delle cose, sublimandone anche gli aspetti negativi, potrebbe essere considerato un viaggio verso le parti più profonde di ciascuno di noi. Nella lettura simbolica dei contenuti il quadro diviene assai attuale e può essere collegato alle moderne scienze che studiano la psiche. C'è, dunque, la visione di insieme, c'è l'idea di uni-verso, c'è l'idea di una perfetta sintonia tra natura e cultura, tra materia e psiche. Un viaggio allegorico dell'uomo attraverso le proprie regioni psicologiche verso una meta simbolica, anelito ultimo di un'esistenza che attraverso un cammino iniziatico può consentire di partecipare delle stagioni della natura, dell'energia dei cieli, della trasformazione degli elementi.

La nuova scienza olistica trova molti punti di incontro con le più antiche tradizioni religiose e culturali. Il termine olistico si riferisce al tentativo di comprendere la realtà come insieme di totalità integrate fra loro, in cui l'intero è diverso e superiore alla somma delle parti. Fisica, ecologia, psicologia, economia stanno cambiando direzione: dallo studio degli oggetti visti come entità separate, e dei meccanismi fisici del loro funzionamento, a quello dell'energia che li anima e li lega e della loro realtà di campi energetici in cui si manifestano forze, che entrano in relazione con i nostri sensi e sensibilità.

Soprattutto la fisica quantistica ha rivoluzionato la scienza contemporanea. Non ha più il mito dell'oggettività. Gli oggetti sensibili sono tali solo nella nostra mente, che vede materia tangibile dove c'è un turbinare di particelle infinitesimali di energia che germinano dal vuoto. Spazio e tempo non sono dimensioni separate, non hanno caratteristiche assolute, ma variano in relazione alla nostra coscienza e alle condizioni in cui si trova chi le sperimenta. La nostra mente organizza l'universo in modo che ci risulti percepibile e comprensibile, ma l'universo è più di quello che possiamo cogliere con la mente individuale e i sensi. Studiando la materia, ci siamo accorti che in sé non esiste come non esistono le categorie che per millenni abbiamo ritenuto assolute: spazio, tempo; che il vuoto non è vuoto ma pieno di energie potenziali.

Oggi la scienza sembra averci portato oltre una porta magica, in un paese delle meraviglie in cui ciò che ci sembrava solido e definito diventa cangiante e misterioso, in cui la mente influisce sulla materia. La nostra presenza e la nostra mente influiscono sulla natura. Avviene negli esperimenti della fisica delle particelle subatomiche: lo spettatore le vede muoversi in modi diversi a seconda dell'esperimento, da una volta all'altra, e, sembrerebbe, in base a ciò che ci si attende o si cerca di dimostrare. La mente non sarebbe insomma slegata da ciò che chiamiamo materia.

Dalle visioni di pochi ricercatori della moderna scienza occidentale questa nuova coscienza – materia e energia coincidono, sono solo forme diverse di una stessa sostanza che prendono forma nei campi di cui è fatta la realtà – è dilagata diffondendosi in schiere di persone che si interrogano su se stesse e sulla realtà in cui vivono, per trasformarla.

La nuova visione del mondo che emerge dall'incontro fra scienza e spiritualità aiuta a superare i conflitti interiori che finora abbiamo vissuto. Quelli fra corpo e mente, materia e spirito, natura e divinità. Tutto ciò che esiste è divino. Dio è in ogni cosa, non è esterno alla creazione, è la Creazione. E' l'atto creativo. Coincide con la Natura che è il suo corpo visibile e tangibile. Non esiste una creazione separata dal suo creatore: quella che chiamiamo creazione è essa stessa creatrice. Il seme contiene l'albero, l'albero contiene il seme. Quello che chiamiamo Dio contiene tutto, tutto contiene Dio. La materia, la natura, l'intero universo sono meravigliosi, sacri, misteriosi. Gli esseri viventi, ogni singolo elemento della natura è sacro. E' spirito. E' parte della rete di relazioni che unisce ogni cosa e che si manifesta a noi in forme diverse, sorprendenti: è la trama dell'esistente. Non esistono Spirito o Materia in Sé, come entità separate: sono nomi che diamo a ciò che riusciamo (materia) o non riusciamo (spirito) a percepire con i sensi e con la coscienza, che sono limitati.

Conclusioni

Alla luce di quanto abbiamo detto, il dipinto sembra porsi come monito e come simbolizzazione dei contenuti del femminile.

Il concetto di femminilità è velato di mistero, contiene in sé molte sfumature e spesso sfugge le definizioni. Il mistero si chiarisce attraverso le espressioni simboliche appartenenti alla vasta cultura umana che, dai tempi più antichi, ha prodotto miti e archetipi, in grado di indicare le vie più profonde dell'esistenza.

Miti e archetipi, infatti, parlano direttamente alla nostra anima, superando la riduttività di un discorso razionale; in quanto capaci di riflettere una struttura psicologica umana basilare, essi contengono anche un significato universale, espressione di un processo comune a tutti gli essere umani.

Secondo alcuni studiosi, la filosofia ermetica andrebbe letta, prevalentemente, come affermazione del femminile e il quadro va interpretato in quest'ottica: siamo entrati in un mondo femminile. La magia è femminile, splendidamente femminile, e non si tratta di una qualità soltanto delle donne, ma di una facoltà dello spirito. E' la tolleranza, è la capacità di abbandono e di tenerezza, è la curiosità verso il nuovo, è l'accettazione del diverso, del debole, dello straniero. E' l'energia che guida il mondo. E' la Luna, è Artemide, è Persefone, Iside, Ishtar, è la madre che osserva, riflette, ama e non giudica. E' contemporaneamente luce e buio, notte e giorno. E' la possibilità del mutamento e della trasformazione. E' la parte migliore di noi, che la storia della violenza patriarcale ha soffocato per privilegiare il sangue e la lotta ai danni dell'estasi e dell'intuizione radiosa. Il viaggio è dunque un itinerario sia esteriore sia interiore. Femminile è anche l'inconscio, individuale e collettivo. E' la capacità di sentire il mondo come animato. Non è un atteggiamento razionale, tutt'altro, è sentire l'anima in ogni essere, sia esso pianta, sasso o persona. E' quest'anima che unifica il mondo e lo rende Uno. E' quello che gli antichi chiamavano *Anima Mundi* e di cui abbiamo ampiamente parlato.

D'altronde, la magia non è che la ricerca continua e incessante dell'Unità. Tutto è Uno e quello che porta all'unità è bene, mentre quello che divide conduce alla lontananza dal bene.

Non so bene come spiegarlo, ma l'impressione finale che mi ha lasciato il quadro è che i significati siano veramente molteplici, e che possano coesistere, non entrando in contraddizione fra loro, ma rafforzandosi l'uno con l'altro. L'essenza del dipinto, inoltre, mi sembra rispecchiare, fedelmente, il messaggio che la scuola Eterea ci ha trasmesso in questi anni.

Ringraziamenti

Ringrazio Sabrina, Loredana e Marco perché mi hanno insegnato quello che so e come imparare quello che non so, ma soprattutto per la loro disponibilità e per la loro amicizia.

Ringrazio tutti i miei amici che, come sempre, mi hanno sostenuta in tutto questo percorso e nella stesura di questo elaborato. Un grazie di cuore alla mia collega e amica Vale che mi supporta e sopporta, informaticamente e, non solo, da tanti anni. Un ringraziamento particolare anche a Laura senza il cui aiuto il lavoro non avrebbe visto la luce.

Bibliografia

- C. Acidini Luchinat, *La primavera perfetta*, Le Lettere, 2011
- S. Anfiboli, *Il canto delle gru*, Bietti, 2008
- C. Augias, M. Vannini, *Inchiesta su Maria*, Rizzoli, Milano, 2013
- Apuleio, *L'asino d'oro*, traduzione di Massimo Bontempelli, Einaudi, Torino, 1991
- G. C. Argan, *Botticelli*, in *I maestri della pittura italiana* a cura dello stesso Argan, Mondadori, Milano 1955
- G. Bachelard, *La terra e il riposo*, Red Edizioni, Milano
- U. Baldini, *La Primavera di Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milano, 1984
- J. S. Bolen, *Le dee dentro la donna*, Ed. Astrolabio, 1991
- A. Cattabiani, *Florario*, Mondadori, 2016
- G. Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, 1990
- B. Deimling, *Botticelli*, Taschen, 2001
- C. Dempsey, *Il ritratto dell'amore*, La Stanza delle Scritture, 2007
- R. Eisler, *Il calice e la spada*, Forum, 2012
- C. Estés Pinkola, *Donne che corrono coi lupi*, Frassinelli 2006
- M. Ficino, *El libro dell'Amore*, Olschki, Firenze, 1987
- E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Laterza, Bari, 1990
- M. Giebel, *I culti misterici nel mondo antico*, ECIG, Genova, 1993
- E. Gombrich, *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche* (Londra 1972), Torino 1978
- M. Gimbutas, *Il Linguaggio della Dea*, Venexia, (1998), 2008
- R. Graves, *I miti greci*, Longanesi, 1983
- R. Graves, *La dea bianca*, Adelphi, 2011
- V. Guzzo e G. Licandro, *La Primavera di Botticelli*, Tipheret, Acireale-Roma, 2012
- K. Kerényi, *La mitologia dei Greci*, Ed. Astrolabio, 1952

- K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano, 1963
- Inno a Demetra*, in *Inni omerici*, a cura di Filippo Cassola, Mondadori, Milano, 1994
- C. G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino, 1972
- G. La Porta, *Il ritorno della Grande Madre*, il Saggiatore, Milano 1997
- M. Levi D'Ancona *Botticelli's Primavera. A botanical Interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*, Firenze
- E. Neumann, *La Grande Madre*, Astrolabio, 1981
- P.N. Ovidio, *I Fasti*. Testo latino a fronte, introduzione e traduzione di Luca Canali B.U.R., 1998
- G. Paris, *La rinascita di Afrodite*, Moretti e Vitali, Bergamo, 1997
- L. Passerini, *Il mito d'Europa*, Giunti, Firenze, 2002
- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architetti moderni*, Firenze, 1906
- A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze, 1970
- E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano, 1971