

## ELEMENTI ANTICNIH MISTERIJEV IN NEOPLATONISTIČNE ALEGORIKE V BOTTICELLIJEVI POMLADI

Jure VUGA  
Kvedrova 16, 6000 Koper, Slovenija  
e-mail: jurevug@yahoo.com

### IZVLEČEK

*Pričujoči prispevek ponuja novo razlago Botticellijeve Pomladi. Na podlagi ikonografske analize smo opozorili na simbolne označevalce smrti v prizoru pomladnega gaja, kar smo skušali pojasniti z vpeljavo diskurza antičnih misterijev, pri katerih obhajanje letnih naravnih ciklov sovpada s predstavo o preseljevanju duše. Predpostavili smo, da so bili, skladno z neoplatonistično tradicijo alegorične razlage mitov, prizori pojmovani kot metaforičen prikaz peripetij duše. Na ta način je bilo mogoče smiselno pojasniti nekatere sicer težko razložljive ikonografske prvine, kot na primer: simboliko lune na Venerinem obesku, Merkurjev meč in njegovo »odsotno« držo, padajoče plamenice na njenih oblačilih, vlogo oblaka in konotacije nekaterih rastlin, ki se navezujejo na motiv pasijona (anemona, orlica, nagelj, plavica, jagoda, perunika) in smrti (zlatica in narcisa).*

**Ključne besede:** Botticelli, Pomlad, Marsilio Ficino, neoplatonizem, antični misteriji, alegorična interpretacija mita, floralna ikonografija, renesančni sinkretizem, agápē

## ELEMENTI DI MISTERI PAGANI E ALLEGORIE NEOPLATONICHE NELLA PRIMAVERA DI BOTTICELLI

### SINTESI

*Il seguente contributo offre una nuova interpretazione della Primavera di Botticelli. Sulla base dell'analisi iconografica abbiamo evidenziato gli indicatori simbolici della morte nella scena del giardino primaverile, tentando di spiegare questo fatto introducendo il discorso dei misteri pagani. La celebrazione dei naturali cicli annuali in questo conteso coincide con la concezione della trasmigrazione dell'anima. In sintonia con la tradizione neoplatonica che include anche l'interpretazione allegorica delle scene mitologiche, le figure sono concepite come una presentazione metaforica delle peripezie dell'anima. In questo modo è stato possibile chiarire la presenza di alcuni elementi iconografici altrimenti difficilmente spiegabili come per esempio: il simbolismo della luna sul ciondolo di Venere, la spada di Mercurio e il suo atteggiamento »assente«, le fiammelle calanti sui loro vestiti, la funzione della nuvola e le connotazioni di alcune piante, connesse al motivo della passione di Cristo (anemone, aquilegia, garofano, fragola, iris) e della morte (ranuncolo e narciso).*

**Parole chiave:** Botticelli, Primavera, Marsilio Ficino, neoplatonismo, misteri pagani, interpretazione allegorica delle scene mitologiche, iconografia floreale, sincretismo rinascimentale, agápē

## UVOD

Pomlad Sandra Botticellija, ki je najverjetneje nastala leta 1478, velja za eno najzagonetnejših del italijanske renesančne umetnosti. Razen kratke Vasarijeve omembe, da slika, ki po njegovi oceni predstavlja prihod pomladi in izhaja iz Medičejske vile v Castellu, o umetnini ni dokumentarnega gradiva (Vasari, 2007, 132–133).<sup>1</sup> Pisma Marsilia Ficina, namenjena mlademu Lorenzu di Pierfrancescu de Medici, za katerega naj bi delo nastalo, nakazujejo možnost, da je pri idejni zasnovi sodeloval slavni filozof. Mitološke figure je prvi identificiral Aby Warburg (Warburg, 1893). Z razlago njenega alegoričnega pomena so se preizkusili številni umetnostni zgodovinarji, vendar akademski konsenz ni bil nikdar dosežen.<sup>2</sup>

Pričujoče besedilo je rezultat dolgoletnih raziskav, s katerimi smo pričeli leta 2007 v Firencah, in temo do danes poglobljali. Diplomaska naloga z naslovom »Interpretacija Botticellijeve Pomladi v misterijskem kontekstu«, ki predstavlja podlago članka, je bila leta 2010

nagrajena s študentsko univerzitetno Prešernovo nagrado. Z dopolnjenim in nadgrajenim člankom si prizadevamo opozoriti na vrzel oziroma slepo pego obstoječih diskurzov o Pomladi, ki zanemarjajo pomen motiva smrti in preporda ter mu ne priznavajo konstitutivnega pomena pri organizaciji sporočila umetnine. Če želimo biti objektivni, si moramo zastaviti naslednji vprašanji: kje na sliki je vidna smrt in kakšen je posledično eshatološki ter soteriološki pomen prizora?

Med simbolnimi referenti z ambivalentnim pomenom lahko naštejemo: grmiček mirte (simbol ljubezni in smrti) in znamenje polmeseca na Venerinem obesku. Izrazito negativen predznak pripisujemo padajočim plamenicam na oblačilih Merkurja in Venere ter nekaterim cveticam.<sup>3</sup> Pri poskusu razlage smo se oprli predvsem na neoplatonistično interpretacijo Edgarja Winda, ki je predlagani tezi najsorodnejša.<sup>4</sup> Če je Wind alegorijo pojasnil kot odvod neoplatonistične filozofske misli, pa omenjena razlaga Pomlad skuša osvetliti kot sakralno alegorijo z eshatološkim in soteriološkim sporočilom ter kot odraz renesančnega religioznega sinkretizma oziro-

1 Leta 1975 je bil odkrit inventar iz leta 1498, ki je pod vprašaj postavil Vasarijevo navedbo izvorne umestitve slike. V omenjenem inventarju je popisano imetje in oprema Lorenza di Pierfrancesca in njegovega brata Giovannija, ki dokazuje, da je bila Pomlad v 15. stoletju del opreme mestne palače Medičejcev v Firencah in ne podeželske vile v Castellu (Bredenkamp, 1996, 24).

2 Franz Wickhoff je v sliki prepoznal alegorijo literarnih zvrsti (Wickhoff, 1906). Ernesta Battisti je delo interpretirala kot alegorijo koledarskega leta, pri čemer naj bi figure predstavljale personifikacije letnih časov (Battisti, 1954). Enrico Guidoni domneva, da gre za politično alegorijo: figure so personifikacije italijanskih mest (Guidoni, 2005). Mirella Levi D'Ancona je predlagala razlago, po kateri naj bi slavno likovno delo prikazovalo poročno alegorijo Lorenza di Pierfrancesca de Medici v podobi Merkurja in Semiramide Appiani v preobleki Castitas (Levi D'Ancona, 1983). V novejši različici razlage je Semiramido Appiani izenačila s Floro (Levi D'Ancona, 1992). Charles Dempsey je v delu *The portrayal of Love* argumentiral, da Venerin in Merkurjev arhaičen značaj napelujeta na poznavanje starodavnega rimskega poljedelskega koledarja, v katerem je božji sel še poistoveten s časom pomladi kot božanstvo meseca maja (Dempsey, 1992, 37). Joanne Snow Smith je prva predlagala krščansko interpretacijo podobe: Zefir je satanski severni veter (Boreas), Venera predstavlja Marijo, Kupidu je Kristus, Merkur pa sveti Mihael (Snow Smith, 1993). Horst Bredenkamp je izpeljal razlago prizora kot politične alegorije z Lorenzom di Pierfrancescom v vlogi Merkurja (Bredenkamp, 1996). Giovanni Reale je podprl teorijo, ki sta jo razvili Claudia Villa (Villa, 1998) in Claudia La Malfa (La Malfa, 1999), in literarno osnovo Botticellijeve umetnine išče v didaktičnem traktatu Marcijana Kapela *Poroka Filologije in Merkurja* (Reale, 2007). Zefirja je izenačil z genijem navdih, Hlorido s Poezijo, Floro z Retoriko, Venero pa s Filologijo, Merkurjevo družico. V članku predstavljen hermenevtični pristop se umešča v strujo neoplatonističnih interpretacij, katere začetnik je Ernst Hans Gombrich, ki je Venero poistovetil s Humanitas (Gombrich, 1945). Filozofsko-humanistično razumevanje učene alegorije je nadgradil Edgar Wind: Zefir je ekvivalent moči strasti, medtem ko Merkur predstavlja moč uma oziroma božanskega mistagoga, razlagalca skrivnosti in vodnika. Za podrobnejšo razlago glej opombo št. 4 (Wind, 1958). Erwin Panofsky zaradi Merkurjevega nenavadnega obnašanja sklepa na obstoj metaliterarnega pomena slike (Panofsky, 1960, 193). Ikonološka razlaga Pomladi je še danes predmet vnetih razprav (Bredenkamp, 2009; Adele Signorini, 2010; Andrews, 2011; Kline, 2011; Burroughs, 2012; Poncet, 2012; Dee, 2013).

3 Katalog smrtonosnih rastlin in tistih s pogrebni simbolizmom, ki se pojavljajo na sliki, je zelo zajeten (Levi d'Ancona, 1983, 11). Med strupenimi cveticami, ki simbolizirajo smrt, je mogoče prepoznati narciso in zlatico (dva cvetova sta prisotna na Florinem temenu). Ambivalentna simbola ljubezenskih radosti in smrti sta vrtnica: rimski praznik mrtvih se je imenoval Rosalia (Calvesi, 1996, 154) in mirta, ki naj bi jo Dioniz poslal v Had v zameno za mater Semelo (Ancona, 1983, 87). Pri analizi ikonografskega pomena posamičnih rastlin nismo upoštevali distinkcije med srednjeveško krščansko tradicijo in pomeni, izpeljanimi iz klasičnega in italijanskega leposlovja, kakor jo zagovarja Levi d'Ancona. Rastline, povezane s simboliko pasijona v Pomladi, so: iris, nagelj, plavica, anemona, orlica in jagoda. Omenjena avtorica ni zabeležila prisotnosti dveh pomembnih rastlin, to sta anemona in orlica. Simbolika obeh cvetic je tesno povezana s Kristusovo smrtjo. Anemoni podobno rastlino je mogoče prepoznati ob prednjem Florinem stopalu. Shematizirana orlica se nahaja ob levi nogi Castitas. Giovanni Reale med rastlinami, prisotnimi na sliki, omenja tudi orlico, medtem ko Umberto Baldini navaja anemono (Reale, 2007; Baldini, 1984, 101–108).

4 Ključ za razlago podobe Wind išče v vlogi dveh trojic in v njuni neoplatonistični interpretaciji: v plesu Gracij in skupini Zefirja z nimfama. V prvi trojici je dogajanje burno, zato ga Wind vzporeja s ficinovskim konceptom *trinitas productoria* (tvorno trojico). V drugi triadi pa prepozna *trinitas conversoria*, trojstvo, ki se vrača k višjim sferam. Zefir predstavlja ljubezensko slo (*Voluptas*), s svojim dotikom spremeni nedolžno nimfo Hlorido (*Castitas*) v Floro, boginjo večne pomladi, ki je simbolični ekvivalent za *Pulchritudo*. Tri Gracije s svojim skladnim plesom tvorijo skupino, ki po Windu ponazarja iniciacijsko metamorfozo ljubezni, ki preobraža človeškega duha in ga dviga k božanskemu. Merkur v ficinovski mitološki alegoriki predstavlja razum in posredniško vlogo intelekta, ki stoji kot vezni člen med nižjo naravo in božanskim umom. Če Merkur ponazarja moč, ki vodi nazaj v nebo, potem je Zefir iz neba sestopajoči *agens amoris*, s katerim se cikel sklene in ponovno začne. Zefir, ki s svojim dotikom preobraža Hlorido, ustreza prvemu principu oziroma fazi emanacije, ples treh Gracij predstavlja princip *conversio*, medtem ko Merkur uteleša tretji princip *remeatio*, to je ponovno vrnitev k počelu (Wind, 1958, 24–25).



**Slika 1: Sandro Botticelli, Pomlad, 1478–1482, tempera na leseno tablo, 203 x 314 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze (objavljeno z dovoljenjem Web Gallery of Art, odobril dr. Emil Krén)**

**Figure 1: Sandro Botticelli, Primavera, 1478–1482, tempera on wood, 203 x 314 cm, Galleria degli Uffizi, Florence (published with the permission of the Web Gallery of Art, authorized by the editor dr. Emil Krén)**

ma krščanskega branja (*interpretatio christiana*) antičnih mitov.<sup>5</sup> Odklon od dosedanjih neoplatonističnih interpretacij je očiten na več mestih razlage: Edgar Wind Hloride in treh Gracij ni eksplicitno poistovetil s človeško dušo. Do sedaj tudi ni bila zadovoljivo pojasnjena Merkurjeva »odtujena« drža. Nihče izmed obravnavanih avtorjev ni Pomladi neposredno povezal z antično misterijsko tradicijo<sup>6</sup> in Ficinovimi deli *De Sole* in *De lumine*, v katerih se renesančni filozof navezuje na antične novoplatonistične avtorje ter izpostavlja kardinalno vlogo Sonca, »srca neba«. Do zdaj tudi nismo dobili pojasnila, zakaj prizor beremo iz leve proti desni: skladno z dnevnim napredovanjem Sonca od vzhoda na zahod. Prvi smo izpostavili idejne analogije med Pomladjo in umetnostnimi spomeniki, kot sta kapela planetov v Tempio Malatestiano v Riminiju in terakotni friz medičejske vile v Poggio a Caiano. Zaradi sorodne geneze v intelek-

tualnem krogu Lorenza Veličastnega predstavlja slednji najbližjo konceptualno paralelo Botticellijevi alegoriji.

Presenetljivo tudi nihče ni izpostavil dovolj očitne sorodnosti med Venero v Pomladi in tipologijo Afroditte iz Afrodisije, katere naprsni pendant s polmesecem odraža njeno misterijsko vlogo boginje vesoljne narave, ki bdi nad usodo duš. Merkurjev meč smo prvi interpretirali kot atribut, ki nakazuje na vlogo psihopompa kot stražarja nebeških vrat in razsodnika, ki zgolj posvečeni duši dovoli prehod v nebo. Pri argumentaciji se opiramo na prizore friza iz pročelja vile Lorenza Veličastnega, na katerem sta hkrati upodobljeni figuri Velike Matere, ki iz naročja poraja človeške duše, in motiv razsodbe, ko Astrea pred nebeškimi vrati ustavi in razuzda konja, vpreženega v voz nepravilne duše.

Pri dosedanjih interpretacijah so večinoma (z izjemo rigidne razlage Joanne Snow Smith) odsotne po-

<sup>5</sup> Idejno jedro misterijskega izročila je predstava o popotovanju duše, katere utelešenje je razumljeno kot padec v snovno dimenzijo in izbris spomina o nebeški naravi duše, ki je obenem neobhodno potrebno za realizacijo njenega poslanstva in doseganje odrešenja. Kot taka je antična filozofska doktrina povsem skladna s prevladujočim Ficinovim neoplatonizmom in krščanskim humanizmom.

<sup>6</sup> Joanne Snow Smith se pri razlagi prizora ugrabitve Hloride deloma poslužuje primerjave s Persefonino zgodbo, ki je sestavni del elevzinskih misterijev.





**Slika 2: Terakotni friz iz pročelja vile v Poggio a Caiano, Andrea Sansovino ali Bertoldo di Giovanni, pred 1492, začetni prizor z boginjo Naravo, ki iz naročja poraja duše (vir: Wikimedia, user: Sailko, GNU FDL)**

**Figure 2: Terracotta frieze from the front of the Medici villa at Poggio a Caiano, Andrea Sansovino or Bertoldo di Giovanni, before 1492, first scene with the »Goddess Nature« giving birth to the souls (source: Wikimedia, user: Sailko, GNU FDL)**

vezave s krščanstvom, kar pa ni tako samoumevno, če upoštevamo, da se je konec 15. stoletja na tlaku kapele svete Katarine v cerkvi San Domenico v Sieni »pojavi« figura mitološkega pevca Orfeja kot Kristusova predpodoba. Tudi v tem primeru je vezni člen, ki mitološko zgodbo spaja s krščansko vsebino, orfično misterijsko izročilo.

Kolikor nam je znano, ikonografskega tipa krilatega Kupidu s prevezo prek oči še nihče ni utemeljil z naslonom na likovne ilustracije Petrarkovih *Triumfov*. Opozarjamo tudi na dejstvo, da mirtin grmiček v Pomladi ni pomaknjen v ozadje prizora, kakor se zdi večini, saj je, če smo natančni, celo na dobrih reprodukcijah mogoče prepoznati, da veja grmička poganja iz tal neposredno za levim Venerinim stopalom. Zaradi vsega naštetega je predstavljen članek legitimno dopolnilo že obstoječih razprav o Pomladi.

#### ANTIČNI MISTERIJI V RENESANČNI KULTURI

Živahen odziv in zanimanje, ki ga je vzbujala kultura antičnih misterijev v 15. stoletju, ni mogoče spregledati ne na nivoju diskurzov, ne kar se tiče umetniške produkcije. V renesančnem času slaven Ficinov prevod orfičnih himen je ostal neizdan (Castelli, 1984, 25–26; Vasoli, 1997, 11).<sup>7</sup> Tudi Pico della Mirandola je v razpravi *O človekovem dostojanstvu* iz leta 1486 spregovoril o pomenu orfizma in kabale. Obema je pripisoval status razodete resnice, ki naj bi napovedovala nastop krščanstva (Pico della Mirandola, 1995).<sup>8</sup>

Poleg drugih renesančnih likovnih del z misterijsko tematiko v italijanskem prostoru<sup>9</sup> sta sočasno in v neposrednem idejnem sozvočju z Botticellijevo Pomladjo za Lorenza de Medici nastala platno Luca Signorellija, Panova šola, ki izpričuje naročnikovo panteistično ima-

7 Ficino je v latinščino prevedel himne, pripisane Orfeju, psevdoorfične Argonavtike in psevdopitagorične spise ter napisal komentar h Kaldejskim orakljem, ki naj bi bili Zoroastrovo delo.

8 Med najvplivnejšimi literarnimi deli 15. stoletja, ki vsebujejo izrazite misterijske prvine, je treba omeniti vsaj slavni roman *Hypnerotomachia Poliphili*, natisnjen v Benetkah leta 1499. Romaneski junak Polifil na svojem popotovanju med drugim prisostvuje obhajanju praznika floralij v čast boginje pomladi Flore, povezanega z Venerinim žalovanjem za mrtvim Adonisom (cf. Colonna, 2010; Calvesi, 1996; Pelosi, 1987; Lefavre, 1997). Zgodba o Adonisu je bila dobro znana tudi preko priljubljenih Ovidijevih *Metamorfoz*.

9 Izmed likovnih reprezentacij misterijskih mitov v renesančni umetnosti velja omeniti Pinturicchieve poslikave soban papeža Aleksandra VI. v Vatikanu. Papeževe sobane je med letoma 1492 in 1495 poslikal Pinturicchio. Bik v družinskem grbu Borgijcev je bil po analogiji identificiran z egipčanskim bikom Apisom kot manifestacijo Ozirisa. Na reliefni borduri, ki obdaja sobo svetnikov v papeževi rezidenci, Apis časti križ s sklonjeno glavo. Misterij Ozirisove smrti in razkosanja je postavljen v neposredno pomensko zvezo s Kristusovo smrtjo na križu (Cf. Hermanin, 1934; Cieri Via, 1986; Calvesi, 1988). Za predlagano interpretacijo je pomenljiva tudi kapela planetov v t. i. »Tempio Malatestiano« v Riminiju. Zelo verjetno je shema te kapele nastala pod vplivom neoplatonističnih teorij Porfirijevega in Markrobijevega kova, ki vključujejo predstavo o preseljevanju duše. Slavoločna stena, ki deli kapelo od ladje, je obložena z reliefi planetarnih božanstev in astroloških znamenj. Na vrhu svoda je upodobljeno znamenje leva in sončni voz. Ob vznožju oboka drug nasproti drugega stojita figuri Lune, ki ponazarja »rakova vrata« oziroma »vrata smrtnikov«, skozi katera se duše spustijo v porajanje, in Saturn, vladar »kozorogovih nebeških vrat« oziroma »vrat bogov«. Razprava »*Astronomicon*« Basinija iz Parme vsebuje himno Soncu-Apolonu, zaščitniku Sigismonda Pandolfa Malateste. V spisu »*Isottoe*« se je Basinij naslonil na teorijo posmrtna migracije duš, kot jo je ilustriral Platon (Cf. Ricci, 1974; Turchini, 2000; Campigli, 1999; Muscolino, 2000; Kokole, 1996; Kokole, 1997). V ožjem kulturnem bazenu Toskane je med umetniškimi deli z misterijsko tematiko treba omeniti upodobitev Orfeja s konca 15. stoletja na tlaku kapele svete Katarine v cerkvi San Domenico v Sieni. Zasnova marmornate inkrustacije je pripisana Francescu di Giorgiu. Dobro znana je tudi Donatellova bronasta skulptura Atisija iz Bargella. Bronasto plastiko omenja Vasari, ki jo je videl leta 1568 v hiši Giovambatista d'Agnolo Doni »gentiluomo fiorentino«, in ocenil, da kipec predstavlja »*Merkurja iz kovine, ki ga je izdelal Donatello, visok en laket in pol, polno-plastičen, nekako bizarno oblečen in je resnično čudovit*«. Pri razbiranju misterijskega mitološkega motiva se (tudi v tem primeru) Vasari ni izkazal za dobro poučenega poznavalca (Barocchi, Collareta, 1985, 224–230).



**Slika 3: Prizor omenjenega friza z nebeškimi vrati, ki jih straži boginja Astrea, ki dovoli prehod le pravični duši (vir: Wikimedia, user: Sailko, GNU FDL)**

**Figure 3: The last scene from the same frieze: the celestial door, guarded by the goddess Astrea which allows the passage only to the righteous soul (source: Wikimedia, user: Sailko, GNU FDL)**

ginacijo (Morel, 2009), in friz iz glazirane terakote, ki je krasil arhitrav na fasadi mecenove priljubljene vile v kraju Poggio a Caiano (Sliki 2 in 3).<sup>10</sup> Upošteva izsledke obravnave, izvedene ob zaključku restavratskih del leta 2011 pod vodstvom Cristine Acidini, relief prikazuje motiv izbire duše, doktrino, ki jo je Platon izpeljal v mitu o Eru, v X. knjigi Republike (Acidini Luchinat, 1991, 188–190). Zaradi sorodnega konteksta in številnih idejnih podobnosti s Pomladjo (npr. figura Venere kot Mater Narave, rojstvo duše in sestop v zemeljsko življenje, izbira usode in tema življenja duše kakor »popotovanja«, ki se zaključi z bolj ali manj uspešno vrnitvijo v nadčutno dimenzijo oziroma s končno razsodbo) omenjeni relief nudi najprepričljivejšo vzporednico z Botticellijevo alegorijo. Pomlad je potemtakem mogoče brati kot mitološko uprizoritev utelešenja, individuacije in prebujenja duše, ki hrepeni po povratku v svet nadčutnih form.

#### FICINOVA HELIOZOFIJA IN DESNOSUČNO GIBANJE FIGUR V POMLADI

Tematika sonca in metafizike svetlobe se pogosto pojavlja v delu Marsilia Ficina. Snov je neposredno črpal iz Julijanovega *Govora Soncu* in *Orfičnih himen*,

ki vsebujejo verze, posvečene Heliju in katerih prevod sodi v njegov mladostni opus.<sup>11</sup> Decembra 1479, v času kmalu po nastanku Pomladi, je Ficino napisal pismo *Orphica comparatio Solis ad Deum*, zgovoren dokument njegove »heliozofije«.<sup>12</sup>

Pomlad odčitavamo od desne proti levi, torej »od zadaj naprej«, v nasprotju z vso zahodnoevropsko likovno tradicijo. Tej izjemni lastnosti Botticellijeve slike nihče izmed interpretov ni posvetil večje pozornosti. Spremenjena smer branja naracije navidezno nima pravega razloga, in je torej povsem nelogična, saj bi kompozicijo lahko preslikali vzdolž osrednje osi, ne da bi bila okrnjena njena likovna vrednost. V zasnovi umetnine je mogoče sprevideti namerno istovetnost z dnevno dinamiko napredovanja sonca prek nebesnega svoda z vzhoda proti zahodu. Tudi etape obreda posvetitve v orfične misterije so sledile dnevni poti sonca od zore do zatona (Campbell, 1992, 26). Descendenčno Zefirjevo in ascendenčno Merkurjevo gibanje po analogiji morda simulira gibanje sence na sončni uri, ki je na severni polobli desnosučno. Desnosučna rotacija se zrcali tudi v motivu kolesa sreče, ki je prav tako solaren simbol.<sup>13</sup> Če smernici vektorjev, ki ju nakazuje gibanje Zefirja in Merkurja, sklenemo, se pojavi krožnica z desnosučno usmeritvijo.<sup>17</sup>

<sup>10</sup> Materi Naravi na prvem panelu iz nedrij kipijo duše, ki letijo v dve smeri: proti starcu, ki rokuje s kačami, ali proti golemu mladeniču z armilarno sfero in kompasom v roki. Duše, ki se izvijajo iz naročja Velike Boginje, v pesti že stiskajo usodo, ki jih, glede na platonski mit, napeljuje do nepoštenega ali poštenega življenja. Sledeča reliefna polja prikazujejo posledice izbire duše v toku življenja (produktivno delo na polju v nasprotju z uničujočim vojskovanjem). Na peti reliefni plošči je prikazana človekova smrt, kateri prisostvujeta Sen in Po-zaba. Duša, prosta telesa, se povzpne na kočijo (motiv je povzet po Platonovem *Fajdonu*). Boginja, okronana z žarkovno krono (Astrea), kvadrigrski pravične duše dovoli prehod skozi obokane duri, naproti blaženosti nebeškega kraljestva, medtem ko kočijo nepravične duše pred vrati ustavi in konju sname uzdo (Simari, 2011, 22–27). Friz je pred naročnikovo smrtjo leta 1492 verjetno izdelal mladi Andrea Sansovino (1467–1529) ali Bertoldo di Giovanni (1440–1491) s sodelavci. Ikonografski program je zagotovo določil sam Lorenzo, verjetno z Agnolom Polizianom ali Marsilium Ficinom.

<sup>11</sup> Vpliv Julijanovega *Nagovora Soncu* na Ficinove in Picove solarne metafore je dobro znan (Castelli, 1984, 57; Rabassini, 1997, 119–122).

<sup>12</sup> Omenjeno besedilo je kasneje predelal in razširil ter leta 1493 izdal dve kratki razpravi, posvečeni Pieru de'Medici: O svetlobi ali *De lumine* in O Soncu ali *De Sole*. Prvo pismo z naslovom *Orphica comparatio Solis ad Deum atque declaratio idearum* je datirano 19. december 1479 (Vasoli, 1997, 21).

<sup>13</sup> Kolo sreče je eno izmed prvih položenih figurativnih polj na tlaku sienske stolnice, izdelano je bilo okoli leta 1372.

<sup>14</sup> Gibanje v Botticellijevem učenem prikazu kozmične drame zaradi kolektivnih predstav renesančne družbe v nobenem primeru ne bi moglo biti levosučno, saj je levica v srednjeveških razlagah sveta veljala za demonično stran. V opisu pekla iz Božanske komedije je





**Slika 4:** *Lo Scheggia, Triumph Ljubezni, Muzej Palazzo Davanzati, Firenze (objavljeno z dovoljenjem založnika Maschietto & Musolino; povzeto iz knjige: Il fratello di Masaccio, Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia, Firenze 2001)*

**Figure 4:** *Lo Scheggia, The Triumph of Love, Museo Palazzo Davanzati, Florence (published with the permission of the editor Maschietto & Musolino; taken from the book: Il fratello di Masaccio, Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia, Firenze 2001)*

V antičnih misterijih, ki so se izoblikovali na podlagi agrarnih ritualov in astronomskih opazovanj, dinamika sončnega cikla sovпада s kozmično dramo inkarnacije duše, ki je pojmovana kot božanska iskra. Zdi se, da upravičenost predlaganih sklepov potrjuje Ficinov dosleden naslon na antično misterijsko tradicijo, posredovano preko neoplatonističnih avtorjev »duše [iz nebes] preidejo v kraljestvo nižjih stvari po poti Raka, hiše Lune, takšno je naziranje starodavnih teologov. Zategadelj so starodavni imenovali Raka »vrata smrtnikov«. Kozoroga, ki je nasproten Raku, so imenovali »vrata bogov«. Preko njih, so si zamišljali, prečiščene duše končno poletijo nazaj v nebo, njihovo rodno deželo. Kajti kakor se duše spustijo zaradi želje po plojenju, tako se posledično vzpnejo zaradi predanosti kontemplaciji« (Marsilij Ficini Florentini,

1959–1962, 917.1; Allen, 1995, 216).<sup>15</sup> V našem primeru Zefir in eterična Hlorida predstavljata spust duše, ki se vrši pod okriljem Venere-Lune (na oprsu nosi simbol polmeseca). Predanost kontemplaciji ponazarja Castitas, prečiščena duša, ki se ozira za Merkurjem. V sozvočju z reliefi Malatestovega templja in njihovo neoplatonistično razlago, izpeljano iz Porfirijevega spisa *Votlina nimf*, je Zefirjev spust v Pomladi mogoče poistovetiti z »rakovimi vrati«, preko katerih se duše utelesijo, medtem ko Merkur s kaducejem kaže na »kozorogova vrata«, skozi katera se duše vračajo v nebeško kraljestvo.

#### INTERPRETACIJA POSAMEZNIH FIGUR V POMLADI ZEFIR IN HLORIDA

Motiv Zefirjeve ugrabitve nimfe Hloride, bržkone zasnovan po predlogi Ovidijevih *Fastov*,<sup>16</sup> so avtorji poskušali pojasniti na različne načine. Giovanni Reale je leta 2007 predlagal, da Zefir predstavlja demona navdiha, medtem ko je Hlorida poezija, Flora pa retorika. Leta 1992 je Mirella Levi d'Ancona predložila zadnjo različico razlage, po kateri je v tem prizoru mogoče prepoznati Semiramido Appiani v preobleki Flore. Joanne Snow Smith (1993) je predlagala identifikacijo Zefirja z Boreasom, satanskim severnim vetrom, Hlorida naj bi bila prekleta duša, ki jo bo satan odvedel v pekel, medtem ko je Flora duša, katere usoda je neznana. Za Edgarja Winda (1958) Zefir predstavlja moč ljubezenske strasti (*agens amoris*), soroden *Voluptas* (nasladi), v trenutku emanacije, ki Hlorido preobrazi v Floro.

Zefirjevo posilstvo nimfe nastopa kot generativni akt z globljim duhovnim pomenom.<sup>17</sup> Motiv božanske oploditve je mogoče pojasniti kot alegorijo sestopa duše v tuzemsko bivanje. Proces geneze vsega bivajočega je za neoplatonike izhajanje ali emanacija. Zefir tako predstavlja duhovni princip, »*animus mundi*«, ki oživlja naravo. Njegovo vlogo je mogoče razumeti na dva načina, ki se zdita enakovredno utemeljena. Zefir je kot personifikacija Duha ali kozmične duše »*Spiritus mundi*« medij, preko katerega se oblikuje in utelesi individualna duša. Antični viri dušo opredeljujejo kot fino eterično snov, podobno zračnemu elementu (Porfirij, 2003, 66).<sup>18</sup> V prosajno tančico odeta nimfa Hlorida, ki se komaj dotika tal, je za poučene gledalce lahko torej predstavljala neutelešeno dušo, ki jo Zefir vodi v zemeljsko porajanje, kjer se manifestira kot Flora.

napredovanje Danteja in Vergila opredeljeno kot levosmerno z izrazom '*pur da man sinistra*' – "vselej na strani leve roke" (Alighieri, 2005, XXIX, 52–53).

15 Citat je vzet iz pisma, poslanega Lorenzu Veličastnemu, datiranega v leto 1490 in uvrščenega v deseto knjigo Ficinovih pisem. Isto teorijo je utemeljil tudi v komentarju Platonovega Simpozija.

16 Ovidij je v delu *Rimski koledar (Fasti)* zapisal zgodbo, ki naj bi mu jo povedala nimfa sama, o tem, kako jo je ugrabil Zefir in ji storil silo ter jo nato povišal v boginjo rož. Ko je Hlorida začela pripovedovati zgodbo, so ji iz ust pognale pomladne vrtnice.

17 Podoben primer je Salustijeva *De diis et mundo* interpretacija Atisove samokastracije kot prigode duše na poti k Bogu (*Seznec*, 1981, 117).

18 Sapa (*pneŭma*) izgine, ko človek zadnjič izdihne, zato so jo povezovali z dušo, ki po smrti zapusti telo. Tudi stari pomen izraza *psyché* je »dah, sapa«. V znamenitem spisu *Votlina nimf* Porfirij dušo izrecno povezuje s sapa »z dušami, ki se spuščajo v nastajanje oziroma se ločujejo od nje, so upravičeno povezovali razne vetrove, kajti duše pritegujejo sapa, za katero nekateri menijo, da je bistvo duše«.

Druga, v danem pojmovnem okviru, enakovredno koherentna razlaga je, da Hlorida predstavlja pasivni zemeljski element, fizično posodo ali zemeljsko telo, v katero se preko Zefirja (ki pooseblja duhovni aktivni generativni princip) utelesi individualna duša (kar nakazuje Zefirjeva sapo). Po Plotinovem prepričanju tudi najnižjo materijo organizira in oblikuje duhovni princip, to je Duša sveta, ki pripravi snovno telo na sprejem individualne duše »kot da jim je ona vnaprej pripravila stanovanja« (En., IV.3.6. 13–16; Zupan, 2005, 78).

Zefir oplodi snovno naravo s tem, ko v njej prebudi življenje oziroma ji vdahne dušo (ob stiku z blagodejno sapo Hloridi iz ust poženejo cvetlice). V nekaterih renesančnih prizorih oznanjenja je emanacija Logosa prikazana kot snop zlatih žarkov, spuščajoča se bela golobica ali kot motiv letečega otroka.<sup>19</sup> Jezusček, ki se v snopu žarkov spušča k Mariji, je enakovreden duši, ki se izvija iz Anime Mundi (Svetega Duha), da se utelesi. Ficino je starodavne modrosti ali »*prisca teologia*« dojemal kot razodetje, ki napoveduje krščanski nauk o odrešenju.

#### FLORA

Floro je na metaforičnem nivoju mogoče pojasniti kot utelešeno dušo. Za Ficino in Pico je človek »sponka sveta« ali »*copula mundi*«: spoj nižje živalske narave (pogojenosti telesnih vzgibov) in višjega božanskega delca (presežnih duševnih in umskih zmožnosti). Florin lik predstavlja princip soodvisnosti duše in telesa, pri čemer šele njuna združitev lahko privede do polnosti življenja, delovanja in ustvarjanja. Boginja pomladi pooseblja utelešeno harmonično dušo, polno vrlin. Njeno notranje bogastvo se zrcali v lepoti in plemenitosti dejanj, s katerimi olepšuje svet okoli sebe, kakor Flora seje cvetje po spomladanski pokrajini.<sup>20</sup>

Nekatere cvetlice na njeni tuniki navadno povezujejo s pasijonom in smrtjo (nageljni, plavice, bele in rdeče vrtnice, značilne za mit o Venerinem objokovanju Adonisa, in zlatice v cvetlični kroni na njenem temenu). Anemona ob njenem prednjem stopalu je prav tako simbol minljivosti, vzklikala naj bi namreč iz prelite Adoniseve krvi. Dvoumni značaj mita ohranja značaj globlje resnice. Ambivalentno simboliko cvetja lahko razumemo kot opozorilo na minljivost vsega bivajočega.<sup>21</sup> Da je smrt le navidezna izguba sebe oziroma pogoj prehoda v višje stanje obstoja, torej »pravo življenje«, nakazuje vodnik duš Merkur.



**Slika 5: Botticellijev Kupid v Pomladi (objavljeno z dovoljenjem Web Gallery of Art, odobril dr. Emil Krén)**  
**Figure 5: Botticelli's Cupid from Primavera (published with the permission of the Web Gallery of Art, authorized by the editor dr. Emil Krén)**

#### VENERA KOT PERSONIFIKACIJA AGÁPĚ

Giovanni Reale trdi, da je identifikacija osrednje figure z Venero nadvse problematična (Reale, 2001, 242–247). Njen videz je izrazito staromodni (Newton, 1975). Venerina čistilnost in dostojanstvo sta poudarjena tudi s tančico, ki ji prekriva lase. Po Realejevem mnenju Venera predstavlja personifikacijo Filologije. Joanne Snow Smith (1993) domneva, da predstavlja Marijo Devico kot božjo posrednico in jo primerja z žalujočo Demetro v vlogi *mater dolorosa*. Tudi Frank Zöllner (1998) je poudaril sorodnost med ikonografijo pomarančevcev v ozadju Pomladi in marijansko ikonografijo. Tej primerjavi oporeka Dempsey (1992, 69). Za Horsta Bredekampa (1996) je Venera istovetna s Proserpino (Luno-Dijano), medtem ko Gombrich (1972) v njej prepozna pojem Humanitas, posredovan preko Ficinove filozofije. Za Mirello Levi d'Ancona (1992) in Edgarja Winda (1958) je predvsem boginja ljubezni.

Lorenzo Veličastni je v zasebnih vrtovih v bližini samostana Svetega Marka zbral pomembno zbirko antičnih kipov (Beltramo Ceppi, Confuorto, 1980; Medri, 1992).<sup>22</sup> Domnevamo lahko, da je Botticelli z obiskovanjem lapidarijev na prostem, ali preko drugih virov (morda skic ali grafik), imel dostop do upodobitve Afrodite iz Afrodizije (Slika 8), od koder je povzel motiv polmeseca na obesku boginje ljubezni v Pomladi (Slika

19 Nekatere ljubezenske prizore antične mitologije so krščanski pisci razumeli kot adumbracijo oznanjenja, na primer združitev Zeusa z Ledo ali Danajo. Cerkevni očetje so se za razlago oznanjenja polastili Horapolove bajke o jastrebih, ki naj bi zarod spočeli z oploditvijo preko vetra (Freud, 2000, 140–141). Vijoličasta perunika v skrajnem desnem kotu slike je izrazit marijanski simbol.

20 Prispodoba je povzeta iz članka: (Blažun, 2014): Lepota v renesansi – od zanosa do spoznanja. <http://www.akropola.org/clanki/clanek.aspx?lit=445> (10. 3. 2014)

21 Kakor v primeru likovnega motiva *Et in arcadia ego*, kjer zaprepani pastirji v idilični Arkadiji naletijo na sarkofag, so morda tudi cvetlice s simboliko pasijona in smrti na Florini opravi opomin: *memento mori*.

22 Ob izgonu Medičejcev je bila zbirka razpršena in premeščena v primestne vile.

23 Leta 1481 je Botticelli odpotoval v Rim, da bi slikal prizore v Sikstinski kapeli. Vemo, da si je v tistem času ogledal in v beležnico skiciral antične skulpture, zbrane v vrtu družine Del Bufalo.

6).<sup>23</sup> Analogije do sedaj ni nihče izpostavil, čeprav je drobna plastika te kategorije, žal neznanе provenience, od nekdanj del zbirke Uffizov (Mansuelli, 1958, 180).<sup>24</sup>

Kakor monumentalne kultne podobe Afrodite iz Afrodizije v Kariji (Mala Azija) ima tudi marmornati kipec iz Uffizov na prsni pendant z *lunulo pendulo*. Od pasu navzdol si sledijo upodobitve: busti Selene in Helija, skupina Harit (ali treh Gracij) med kornukopijama in ženska busta s plaščem med dvema kozlovskima glavama.<sup>25</sup> Kult Afrodite iz Afrodizije, različice starodavne anatolske Velike Matere, je v Italiji bogato dokumentiran, kar sovpada z razcvetom orientalskih kultov v pozni antiki.<sup>26</sup> Neoplatonistično eksegezo mita o Veliki Materi zasledimo v tretjem stoletju v delih Julijana Apostata in Salustija. Radostno slavlje ob Kibelinem prazniku *hilaria* Julijan pojasnjuje kot izraz sreče duše, ki je pobegnila omejenosti, porajanju in notranjemu nemiru, da bi se vrnila k bogovom (Sfameni Gasparro, 1985, 61–62).<sup>27</sup>

Makrobij je v Saturnalijah Venero identificiral z Veliko Materjo, manifestacijo Zemlje, ki žaluje za izgubo Sonca (Adonisa) v zimskem času (Macrobio, 1977, 285–291). Njegova alegorična razlaga je bila v renesansi dobro znana: o njej poročajo Boccaccio, Il Dolce, Conti in Cartari (Calvesi, 1996, 300). Za našo raziskavo je bistvena predvsem omemba žalujoče Venere v Boccacciovem delu *De genealogia deorum gentilium*, saj so ga humanisti dobro poznali (Boccaccio, 1547, 040v).<sup>28</sup> Kot Enejeva mati in Julova babica je Venera veljala za

pramater cesarske hiše Julijcev in rimskega ljudstva (Coarelli, 1974, 103).<sup>29</sup> Pico della Mirandola Veneri in trem Gracijam pripisuje ezoteričen teološki pomen, pri čemer bržkone namiguje na dogmo o Sveti Trojici (Pico della Mirandola, 2003, 61).<sup>30</sup> Materinsko božanstvo na fasadnem reliefu medičeske vile v Poggio a Caiano, z zvrhanim naročjem krilatih figuric, potrjuje našo domnevo, da je bila tudi Venera v Pomladi pojmovana kot snovalka in vodnica duš.

Razkošna Venerina noša in prisotnost pendanta na njenem oprsju z evokativno simboliko lune ne more biti brezpredmetna.<sup>31</sup> Ob stenah pokopališča Camposanto v Pisi je še danes na ogled sarkofag z motivom Selene in Endimiona. Selena-Luna v tem primeru nastopa v eksplicitnem pogrebnem kontekstu.<sup>32</sup> V antiki je bilo razširjeno prepričanje, da je luna sodelovala pri utelešenju duše in njenem prehodu v onstranstvo, in sicer zaradi narave njenih men, njene rasti in upadanja ter vpliva na vode in vse žive organizme. Iz ciklične rasti in upadanja lune izhaja ideja vstajenja, ki je svojevrstno povezana s Kristusovo zmago nad smrtjo (Jung, 1990, 97). Krščanski praznik velike noči, ki slavi Kristusovo vstajenje od mrtvih, namreč sovpada s prvo pomladansko polno luno.

Mirtine vejice so v antiki uporabljali tako za poročna slavlja kot za pogrebne slovesnosti (Impelluso, 2005, 55). Tudi rubin na Venerinem pendantu emblematično spominja na Kristusovo kri in žrtev.<sup>33</sup> Mirtin grmiček lahko razumemo kot legendarni »*arbor vitae*«,<sup>34</sup> saj izraža tik

24 O tej okrnjeni drobni plastiki, visoki 12 centimetrov, vemo samo, da se je v 18. stoletju nahajala v Tribuni, od koder je prešla v »Sala delle iscrizioni«, kjer je danes vzdana v stensko nišo. V katalogu galerije Uffizi, posvečenem kiparskem fondu, glede provenience kipca piše samo: morda odkrita v Firencah? (inv. n. 490).

25 Ibid.

26 F. Magi je objavil tudi primerka iz Vatikana in Neaplja. Tudi arheološki muzej v Bologni hrani skulpturo, ki je bila v 17. stoletju odkupljena v Rimu (Brizzolaro, 1986, 44–45).

27 Salustij tolmači odrez borovca med slavljem v čast Atisu (*Hilaria*) kot ritualni akt, ki simbolizira biti »odrezan« od nadaljnje geneze. Spisi Platona, Julijana Apostata in Sinezija so zbrani v znamenitem kodeksu iz Ficinove zasebne knjižnice, ki ga danes hrani Biblioteca Riccardiana v Firencah (Castelli, 1984, 57).

28 »Makrobij v Saturnalijah pravi, da je Adonis Sonce /.../ in tisti del Zemlje, ki ga zgoraj poseljujemo, je Venera, medtem ko Fiziki spodnjo hemisfero imenujejo Proserpina. Za Asirce in Feničane, ki so se nadvse klanjali Veneri in Adonisu, kadar se je Venera veselila z ljubljenim Adonisom, so s tem pojmovali, da se Sonce suče okoli severne hemisfere /.../ in zemlja tedaj proizvaja cvetlice, vejevje in sadeže. Jesen in zima z nenehnim deževjem vsej blatni zemlji odvzamejo časti. V tem času se merjascu, ki je kosmata žival, godi; in tako je od merjasca, torej od kvalitete časa v katerem se ta radosti, Adonis torej Sonce videti odvezet Zemlji, torej Veneri; ki torej postane blatna«.

29 Julij Cezar je na Forumu (*Forum Iulium*) dal postaviti svetišče Veneri rodnici. V tem času je Venera v Rimu tudi uradno dobila naziv *Venus Genetrix*, Mati Venera.

30 Pico obljublja dostop do orfične teologije vsakomur, ki bo znal razvozlati uganko o tem, kako se enost Venere razdeli v trojstvo Gracij »kdor bo z globino uma doumel členitev enosti Venere v trojstvu Gracij, enost Usode v trojstvu Park in enost Saturna v trojstvu Jupitra, Neptuna in Plutona, bo vzrl pravilni način napredovanja v orfični teologiji«.

31 Oblečena Venera se pojavlja na koledarju Baccia Baldinija z motivi Otrok planetov iz okoli leta 1465 in astroloških cikličnih fresk, kakor v primeru Venerinega triumfa (mesec april, datiran 1468–70) Francesca del Cossa iz Palazzo Schifanoia v Ferrari. Načeloma pa je bila Afrodita-Venera že od helenizma dalje upodobljena gola. Golota je njen prepoznavni atribut. Botticellijevo zgledovanje po Afroditi iz Afrodizije, odeti v tuniko in s polmesecem na oprsju, je torej toliko bolj verjetno. Motiv lune ima v orfičnem in neoplatoničnem izročilu globlji simbolni pomen. Porfirij pravi »teologi so Sonce in Luno določili za dvojce vrat: skozi Sončeva se duše vzpenjajo, skozi Lunina spuščajo« (Porfirij, 2003, 68–69). Po orfičnem prepričanju luna sprejme duha, ki se poraja iz sonca in oblikuje dušo (Bachofen, 2003, 84; Bachofen, 1989, 158–200; Cumont 1922, 92–102).

32 V rimski nagrobni umetnosti je smrt prikazana kot Božje obhajilo preko ljubezni, kakor v primerih Psihe in Erosa, Endimiona in Diane-Lune ter Ganimedea in Zevs (Wind, 1958, 198).

33 Za rubin, ki se pojavlja v središču obeska, je veljalo prepričanje, da nastaja in se hrani v nedrjih zemlje kakor otrok, ki se poji z materino krvjo (Eliade, 2004, 40).

34 Znamenite so freske s prizori legende pravega križa v koru cerkve Santa Croce v Firencah, ki jih je leta 1395 naslikal Agnolo di Taddeo Gaddi in tiste Piera della Francesca v cerkvi svetega Frančiška v Arezzu, ki so nastale med letoma 1452 in 1466. Francoska pesnica





**Slika 6: obesek na Venerinem oprsju (objavljeno z dovoljenjem Web Gallery of Art, odobril dr. Emil Krén)**  
**Figure 6: Venus pendant with the crescent (published with the permission of the Web Gallery of Art, authorized by the editor dr. Emil Krén)**

izpod Venerinih stopal (Slika 7).<sup>35</sup> Zdi se, da to domnevo potrjuje tudi zamaknjeno otožen in mil Venerin obraz.<sup>36</sup> Dodaten argument za »*interpretatio christiana*« Venere izhaja iz zapisov zgodnjekrščanskih kronistov, da je bila cerkev Svetega groba v Jeruzalemu zgrajena na ruševinah antičnega templja, posvečenega Veneri, ki naj bi tu stal v II. stoletju našega štetja (Biddle, 2000, 37).<sup>37</sup>

Predpostavili smo, da Venera s svojim hieratičnim videzom in otožnim obrazom, simbolizmom lune, rubina,



**Slika 7: Veje mirtinega grmička rastejo iz tal v neposredni bližini Venerinih stopal (objavljeno z dovoljenjem Web Gallery of Art, odobril dr. Emil Krén)**  
**Figure 7: The brunches of the myrtle bush grows from the ground in the immediate vicinity of Venus foot (published with the permission of the Web Gallery of Art, authorized by the editor dr. Emil Krén)**

padajočimi plamenicami na obleki in enigmatičnim grmičkom mirte za hrptom predstavlja odrešujočo krščansko ljubezen *agápē*. Vemo, da sta bila Eros, platonistični bog ljubezni, in Jezus, krščanski bog ljubezni, v krogih Marsilia Ficina pojmovana kot eno. Dionizij Areopagit,

Christine de Pizan, v delu *Otežina pisma* iz leta 1400, Izido primerja z vrtnarico, ki je posadila drevo življenja, simbol Odrešenika (Baltrušaitis, 1985, 112).

35 Splošno razširjena predstava je, da je mirta pomaknjena v ozadje. Če si njen spodnji del ogledamo pobliže, pa ugotovimo, da veje izraščajo neposredno izpod Venerinih stopal.

36 Vrednostne sodbe o Venerinem videzu so, kakor je opozoril že Gombrich, heterogene. Nekateri njenemu izrazu pripisujejo veselje in smeh, drugi pa žalost in zamaknjeno (Gombrich, 1972, 38).

37 Za italijanske humaniste predstava o sovpadanju kulta Venere in Kristusa v Jeruzalemu verjetno ni bila nič bolj tuja od verjetja, da je krsnilnica Svetega Janeza Krstnika v Firencah nekdanji Marsov tempelj, v kar je bila prepričana večina Firenčanov (Degl'Innocenti, 1994, 12–16). Renesančniki, zaverovani v domnevno nesporno avtoriteto piscev, kot sta Evzebij in sveti Hieronim, ki sta poudarila prisotnost kulta Adonisa v Betlehemu in Venere v Jeruzalemu, niso dvomili o pristnosti teh navedb. Za Ficina pa je imela Venera povsem drugačen pomen kakor za Evzebija in Hieronima, ne več blasfemičen, temveč skladen z znamenitim Avguštinovim naukom »*dilige, et quod vis fac*« ali »ljubite in počnite, kar želite« (Augustinus, 2010, VII, 8).



**Slika 8: Skulptura Afrodite iz Afrodizije s polmesecem na oprsju, muzej v Afrodiziji, Turčija (avtor fotografije: William Neuheisel, vir: <http://www.flickr.com/photos/wneuheisel/7471670636>, z licenco CC BY 2.0)**

**Figure 8: The sculpture of Aphrodite from Aphrodisias museum, Turkey (the autor of the picture: William Neuheisel, source: <http://www.flickr.com/photos/wneuheisel/7471670636>, with licence CC BY 2.0)**

na katerega se je Ficino skliceval v Komentarju Platonovega Simpozija, je poudaril, da je sredstvo za zedinjenje

z Bogom ljubezen *agápesis*. Odrešenje za kristjana lahko nastopi samo preko *agápē*, Božje milosti (Kocijančič, 2009, 124–144).<sup>38</sup> Upošteva, da je v renesančnih Firencah veljalo pravilo, ki ga je kasneje artikuliral Cesare Ripa, da naj bodo v umetniških delih abstraktni pojmi izraženi kot personifikacije »all'antica«, si le s težavo zamislimo prikladnejšo reprezentacijo Ficinovega Boga-Ljubezni kakor je mila boginja Afrodita v njeni različici Velike Boginje, snovalke in odrešiteljice človeških duš.

#### EROS, BOŽANSKI DRAMITELJ DUŠ

Razen Joanne Snow Smith (1993) in Enrica Guidonija (2005), ki sta krilatega dečka poistila s Kristusom in alegorijo Rima, Kupidu interpreti navadno niso skušali pripisati dodatnih pomenov. Za razliko od Gombricha (1972, 49), ki se sklicuje na Apuleja<sup>39</sup> in Winda (1958, 187–193), ki likovne vzore zanj išče na poznoantičnih rimskih sarkofagih,<sup>40</sup> se zdi bolj verjetno, da ikonografski tip Kupida s prevezo prek oči in gorečo puščico izhaja neposredno iz popularnih ilustracij Petrarkovih *Triumfov* (Petrarka, 1956).<sup>41</sup> Podobno oblikovanega boga ljubezni je avtor lahko videl celo na notranji opremi v medičjski mestni palači ali kar na okrašenih prazničnih vozovih na ulicah Firenc (Slika 4).<sup>42</sup> Kljub razširjenosti in priljubljenosti Petrarkovih *Triumfov* v renesansi, pa je do sedaj analogija z Botticellijevim Kupidom ostala neopazena.

V antiki je bil Eros pojmovan kot sila, ki razrahlja ali prelomi okove, ki dušo vežejo na telo. Ljubezen, ki jo s svojo ognjeno puščico v duši vnema Kupid, je po Ficinovih besedah najbolj plemenita od vseh božanskih ugrabljenosti, ki dušo od motrenja fizične lepote lahko dvigne, da »poleti« k izvoru nadčutne lepote (Ficino, 2003, 157).<sup>43</sup> Oznanjevalec božjih reči – Kupid je v čisti duši »Castitas« zanetil plamen hrepenenja, ki jo bo gnal k spoznavanju inteligibilnega sveta idej pod vodstvom mistagoga Merkurja.

#### TRI GRACIJE KOT PODOBA INDIVIDUACIJE DUŠE

Ernesta Battisti je v Gracijah želela prepoznati ponavzočenje mesecev: Avgust, Junij in Julij (Battisti, 1954, 440–446). Mirella Levi d'Ancona (1992) je v njih videla

38 Dionizij je za Ficina »vrh platonskega nauka«, nanj se je opiral tudi v Komentarju Platonovega Simpozija. Areopagit poudarja, da je sredstvo za zedinjenje z Bogom ljubezen (*agápesis*). Proces poboženja kot vračanja človeške duše k Bogu in zedinjenja z njim strogo ustreza Božji »človekoljubnosti« (*philanthropía*).

39 Element goreče puščice Gombrich skuša razložiti z navezavo na Apulejevega *Zlatega osla*.

40 Edgar Wind ugotavlja, da so renesančni humanisti Erosa pogosto povezovali z bogom smrti *Thanatosom* ali *Eros funebre*. V plamene oviti Kupidovi puščici zato pripisuje pogrebne konotacije.

41 Muzej Palazzo Davanzati v Firencah hrani štiri lesene poslikane table s prizori Petrarkovih *Triumfov*, ki so bile nekoč del notranje opreme medičjske mestne palače. Na drugih renesančnih ilustracijah omenjenega prizora konico Kupidove puščice ovijajo plameni.

42 Provenienca Scheggievih upodobitev s prizori *Triumfov* iz medičjske zbirke potrjuje inventar iz leta 1715 (Il fratello di Masaccio, 1999, 9–17). Slavje ob viteškem turnirju leta 1469 na trgu Santa Croce je kulminiralo s triumfalnim sprevodom, del katerega je bil tudi voz z alegorijo triumfa Ljubezni: na vrhu voza je na zlati krogli stal Kupid s prevezo prek oči in lokom v roki (Castelli, 1984, 102).

43 »Od vseh božanskih ugrabljenosti je ljubezen najbolj plemenita. Prava ljubezen ni drugega kakor določen napor poleteti k božanski lepoti, prebujen v nas ob pogledu na telesno lepoto«.



tri boginje (Junono, Venero in Minervo). Enrico Guidoni jih je obeležil kot italijanska mesta (Pisa, Neapelj, Genova). Za Winda, Gombricha in Realeja so plešoča dekleta predvsem mitološke Gracije. Wind osvetljuje dejstvo, da so renesančni umetniki Gracije navadno upodabljali gole. Četudi se je antični tip skupine Gracij z oblečenimi figurami ohranil v različnih primerkih in je bil znan tudi v quattrocentu, ni nikdar postal tako priljubljen kakor gola in simetrična triada (Wind, 1958, 39).

Poglejmo razloge, na podlagi katerih je Gracije mogoče interpretirati kot ponavzočenje treh vidikov duše. Botticellijevo odstopanje od kanona upodabljanja golih Gracij namiguje na njihovo duhovno razsežnost. V Plotinovi teoriji sta čas in duša intimno povezana, saj je čas življenje duše (Smith, 1996, 209). Ficino dušo opredeljuje kot »*tretjo esenco*«, katere lastnost je večno kroženje (Ficino, 2002, 25–26).<sup>44</sup> V antiki so letni časi skupaj z urami in Gracijami, ki s svojim vselej ustaljenim kroženjem predstavljajo najvišjo manifestacijo svetovnega reda, zelo pogost motiv nagrobnikov (Bachoffen, 2003, 83).

Predlagano tezo upravičuje alegorična metoda tolmačenja antičnih mitov kot metafor, ki razodevajo višje resnice o človeški eksistenci.<sup>45</sup> V komentarju Simpozija je Ficino povzel prisposodbo duše kot voznika voza z dvema vpreženima konjema: poslušnim, ki sovpada z razumom, in neposlušnim, ki ponazarja apetit čutov. Moralni razloček, ki napeljuje na ambivalentne človeške nravi, je lasten poimenovanju Gracij, ki personificirajo čistost (*Castitas*),<sup>46</sup> lepoto (*Pulchritudo*) in poltenost (*Voluptas*).<sup>47</sup> Podobno kot metafora voza z vpreženima dvema neenakovrednima konjema tudi mit o Gracijah vključuje distinkcijo med vrlino čistosti in zaslepljenostjo poltene čutnosti ter dopušča »moralizirajoče« branje prizora.

Nekateri stavki Plotinovih *Enead*, enega temeljnih del za genezo Ficinove misli, nazorno opisujejo proces očiščevanja duše, ki postaja vse bolj »preprosta« in čuječna za navdih božanskega.<sup>48</sup> *Castitas* je izbranka (vanjo je usmerjena plameneča puščica), v kateri je Kupid zanetil božanski zanos »*furor*«, je ponavzočenje ozaveščene duše, ki z očesom uma vidi bistvo, skrito



**Slika 9: Agostino di Duccio, Merkur, okoli 1456, marmor, Tempio Malatestiano, Rimini (avtor fotografije: Katarina Šmid)**

**Figure 9: Agostino di Duccio, Mercury, around 1456, marble, Tempio Malatestiano, Rimini (author of the photography: Katarina Šmid)**

očem, in je slepa za iluzije vidnega sveta. Odvrta se od igre z družicami, zatopljenimi v čutno razsežnost bivanja. Njeno oziranje za Merkurjem bi Plotin imenoval »zrenje«, ki vodi dušo k samoizgubi v zedinjenju

44 »Da pa je ta esenca sedež razumne duše, je razvidno iz definicije razumne duše: To je življenje, ki umeva z razčlenjevanjem in oživlja telo v času. Večno kroženje je torej lastnost tretje esence, tako da se ta skozi krožno gibanje povrne sama vase. Prav je torej, da se, če se giblje sama od sebe, giblje tudi sama vase, tako da je konec gibanja tam, kjer je tudi njegov začetek«.

45 Platoniki so mit sprejemali kot »plemenito laž«, ki odseva resnico: spomnimo se na Platonov motiv votline in vprego z dvema konjema, Plotinovo duhovno razlago mita o Narcisu ter Porfirijev komentar *Votline nimf*. Spiritualna interpretacija antičnih mitov v krščanski Evropi ni bila neobičajna. Mite o Amorju in Psihi, Andromedi in Perzeju ali Dionizu in Ariadni so cerkveni eksegeti interpretirali kot prisposodbe združitev duše z Bogom (Mitologija, 1988, 149).

46 Čistost je izmed treh deklet najbolj »preprosta«, saj ne nosi dragocenega nakita in nima umetelne pričeske. Plotin trdi »pri tem vzponu k presežnemu postaja duša vedno bolj preprosta« (Plotinus, 1995, I 6 (1), 7, 34–39).

47 Zmota poltene duše ilustrira očitek »kdor ima v sebi um, naj spozna, da je nesmrten in da je poželenje vzrok smrti« (Hermes Trismegist, 2001, 13).

48 »Duša, ki hrepeni po svojem izvoru, se mora očiščevati in se oddvajati od telesa in vsega, kar ji omogoča popolno zbranos in jo deli. To je obenem očiščevanje in uveljavljanje preprostosti in enosti v bivajočem« (Plotinus, 1995, V 1 (10), 7, 1–4). »Samo askeza lahko jazu omogoči, da se dejansko spozna kot duša« (Plotinus, 1995, 7 (2), 10, 30). »Tako moramo tudi mi /.../ pustiti ob strani šume, ki prihajajo iz čutnozaznavnega sveta, da bi moč zavesti duše ohranili čisto in pripravljeno slišati zvoke, ki prihajajo od zgoraj« (Plotinus, 1995, V, 1 (10), 12, 14).



s presežnim, ali kar »ekstaza«. <sup>49</sup> Tri Gracije je mogoče razumeti kot tri aspekte iste duše v časovnem zaporedju oziroma kot proces očiščevanja in zorenja zavesti. Šele, ko duša doseže stanje »preprostosti« in je slečena teže posvetnih želja, se lahko povzdigne v nebo.

#### MERKUR KOT VODITELJ DUŠ

V IV. knjigi Vergilove *Eneide* je Merkur opisan kot bog, ki je s svojo sveto palico lahko priklical duše umrlih iz podzemlja in z njo razganja oblake. <sup>50</sup> Mirella Levi d'Ancona (1992) je v Merkurju želela prepoznati obraz Lorenza di Pierfrancesca de Medici, mladega naslovnika umetniškega dela. Na pravilnost tega tolmačenja je pristal tudi Horst Bredekamp. Da bi pojasnil izolacijo, v kateri se je znašel Merkur, je omenjen avtor predpostavil, da božji sel nakazuje zvezo z Botticellijevo sliko Palada in kentavru, ki ju moramo s Pomladjo videti kot kompozicijsko in pomensko celoto (Bredekamp, 1996, 50–53). Joanne Snow Smith je v njem prepoznala Svetega Mihaela. Pravi, da je videti indiferenten in daje vtis, da ne sodi v kompozicijo (Snow Smith, 1993, 173). Giovanni Reale je pri utemeljitvi svoje teorije izhajal iz domnevne sorodnosti med opisom retrogradnega Merkurja v delu Marcijana Kapela *De nuptiis Philologiae et Mercurii* in Merkurjeve poze na sliki (Reale, 2001, 242–247). Edgar Wind Merkurja pojasnjuje kot moč uma oziroma božanskega razlagalca skrivnosti. Poza Merkurja, ki se odsoten odvrta od treh Gracij, predstavlja po njegovem mnenju precej trd oreh (Wind, 1958, 162). <sup>51</sup> Ronald Lightbown njegov meč povezuje z Lorenzom de Medici in viteškimi turirji, kakršne so v Firencah priredili leta 1469 in 1475 (Lightbown, 1978, 69). Večina

razlag ne nudi zadovoljivega odgovora, zakaj Merkur obrača hrbet Gracijam.

Na notranjem dvorišču Museo dell'Opera dell'Duomo v Firencah je shranjen sarkofag z upodobljenim Merkurjem psihopompom, ki se ozira skozi priprta vrata Hada. Nekoč je stal ob krstilnici Svetega Janeza Krstnika v Firencah, poleg drugih antičnih sarkofagov (Preti, 1989, 12–13). Vloga Merkurja kot vodnika duš je torej bila Firenčanom domača, če ne kar samoumevna. <sup>52</sup> Če Botticellijevega Merkurja primerjamo z Merkurjevim reliefom Agostina di Duccia iz Malatestovega templja v Riminiju (Slika 9), dobimo nekaj koristnih namigov. Na omenjenem reliefu je Merkur neprimerno večji od duš (oblaki mu segajo do kolen); le-te so prikazane kot drobne krilate figurice, ki se iz vodnjaka vzpenjajo v nebo preko njegovega kaduceja. Pri doseganju rajске blaženosti niso vse uspešne in nekatere iz »nebeške lestvice« padajo nazaj proti tlu. <sup>53</sup> Na podoben način je v Pomladi vzvišenost božanskega Merkurja nad človeško dušo (v podobi Gracij) Botticelli poudaril predvsem z njegovo odmaknjeno držo. <sup>54</sup> Razkošen Merkurjev meč nas spomni na zgodbo o obglavljenju stookega velikana Arga, vendar ne sodi v izbor njegovih klasičnih atributov. <sup>55</sup> Filigransko okrašen meč Ronald Lightbown povezuje s paradnim orožjem, ki sta ga na turnirjih nosila Lorenzo in Giuliano de Medici. Dalje ugotavlja, da meč spominja na renesančni palaš, ki je neke vrste ukrivljena mačeta, uporabna tudi za obrezovanje trt ali suhih vej dreves (Lightbown, 1978, 43). <sup>56</sup> Mačeta je kmečko orodje in kot taka ustreza predstavi o agrarnem kontekstu misterijskih mitov, ki obhajajo vsakoletno zamrtje in prepod narave. Povezavo mačete z obrezovanjem suhih vej bi lahko interpretirali kot akt izbire, ki implicirano

49 »Presežno je dostopno le človeku, ki je sposoben drugače gledati – človeku, ki je sposoben zrenja« (Plotinus, 1995, VI 9 (9), 11, 22–23). »Duh je tukaj iz sebe in je kakor pijan od ljubezni, ki jo doživi v združenju s presežnim« (Plotinus, 1995, VI 7 (38), 35, 23–26). Soroden je tudi citat iz Pimandra »zrenje ima v sebi nekaj posebnega: tiste, ki so že prišli do njega, trdno zgrabi in jih vleče navzgor, kakor pravijo, da magnetni kamen privlači železo« (Hermes Trismegist, 2001, 29).

50 »Potlej pa palico vzame, s katero izvablja iz Orka duše blede, nekatere pa spremlja spet v Tartar zloglasni, spanje jih daje in jemlje pa v smrti oči jim odpira. Z njo razganja vetrove in plava skož bučne oblake« (Vergil, 1962, 85–86).

51 Čeprav je Merkur upodobljen kot nostalgik, ki na ogrinjalu nosi simbol, povezan s smrtjo (narobe obrnjeni plameni), kakor ugotavlja Wind, na njem ni nič žalostnega; v svoji mirni odmaknjenosti je videti vse preveč sproščen, da bi dajal slutiti potovanje v kraljestvo senc (Wind, 1958, 162).

52 Mars, ki stopa skozi priprta vrata Janovega templja, na enem izmed panelov friza vile v Poggio a Caiano ponavlja prizor Merkur Psihopompa na omenjenem sarkofagu (Welliver, 1957, 235).

53 Odprto ostaja vprašanje posrednega vpliva neopoganskih nazorov bizantinskega filozofa Georgija Gemistosa Plethona, ki je leta 1438 obiskal Firence.

54 Ficino v predgovoru *Argumentum* k prevodu hermetičnih spisov pravi, da lahko Merkur samo razstre meglice čutov in pokaže duši pot, ki pa jo mora prehoditi sama. Na ta način je mogoče pojasniti zakaj se Merkur odvrta od treh Gracij. »Mercurius in divinis Aesculapium, ac Tatium erudire. Divina docere nequit, qui non didicit, ac humano ingenio, quae supra naturam sunt, invenire non possumus. Divino itaque opus est lumine, ut solis luce solem ipsum intueamur. Lumen vero divinae mentis nunquam infunditur animae, nisi ipsa, ceu luna ad solem, ad Dei mentem penitus convertatur. Non convertitur ad mentem anima, nisi cum ipsa quoque fit mens. Mens vero non prius fit, quam deceptiones sensuum, et phantasiae nebulas deposuerit«. V prevodu: »Merkur potemtakem namerava poučiti Asklepija in Tata v božanskih zadevah. Božanskih zadev ne more učiti kogar jih ni doumel; in ne moremo s samim človeškim razumom odkriti stvari, ki so nad naravo. Zatorej je potrebna božanska luč, kakor kadar iz sončne svetlobe uspemo zaslutiti samo sonce. Resnično svetloba božanskega uma ni nikdar vlita v dušo, razen kadar je ona sama scela obrnjena k Božjemu umu, kakor luna proti soncu. Duša ni obrnjena k Božjemu umu, razen kadar tudi sama postane um. In resnično ne bo postala um, če prej ne bo odložila slepil čutov in meglic domišljije« (Ficino, 1471). Povzeto po: Lo Presti, 2006, 91–99.

55 Mačeti podoben ukrivljen meč, ki ga je v dar dobil od Merkurja, navadno za pasom nosi Perzej.

56 Ukrivljen meč je soroden renesančnemu palašu ali falkjonu, katerega ime izhaja iz latinske besede *falx*, ki izvorno pomeni »srp« ali »kosir«. Mogoče ga je bilo uporabljati kot mačeto za obrezovanje trt in drevja ali kot meč.



**Slika 10: Raffaello Sanzio, Blagoslavljači Kristus, 1505-1506, oil on panel, 32 x 25 cm, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia (objavljeno z dovoljenjem Web Gallery of Art, odobril dr. Emil Krén)**

**Figure 10: Raffaello Sanzio, Christ Blessing, 1505-1506, oil on panel, 32 x 25 cm, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia (published with the permission of the Web Gallery of Art, authorized by the editor dr. Emil Krén)**

ra vrednostno razsodbo med dobrim in zlim ali aluzijo na posmrtni obračun, ki čaka sleherno dušo.<sup>57</sup> Predlagano branje potrjuje tudi tesna konceptualna sorodnost s frizom vile v Poggio a Caiano, kjer ima zadnja sekvenca naracije vrednost poslednje razsodbe. Tako kot čuvajka nebeških vrat Astrea prepreči prehod duši nepravičneža tudi Merkur z mečem opravlja vlogo razsodnika.

Giovanni Reale je opozoril na držo njegove desne roke z iztegnjenim kazalcem, ki hkrati s kaducejem



**Slika 11: Piero della Francesca, Vstajenje, 1463-65, freska in tempera, 276 x 200 cm, Pinacoteca Comunale, Sansepolcro (objavljeno z dovoljenjem Web Gallery of Art, odobril dr. Emil Krén)**

**Figure 11: Piero della Francesca, Resurrection 1463-65, mural in fresco and tempera, 276 x 200 cm, Pinacoteca Comunale, Sansepolcro (published with the permission of the Web Gallery of Art, authorized by the editor dr. Emil Krén)**

kaže v nebo.<sup>58</sup> Razpotegnjen oblak nad njim je v danem pomenskem okviru mogoče interpretirati kot tančico, ki zastira nebeške skrivnosti, ali kot temni oblak ne-spoznavnega, v katerega se je odel nedoumljivi Bog.<sup>59</sup> Marsilio Ficino je v tem duhu zapisal »najvišja stopnja, ki jo doseže duša, ko se vzpenja k Bogu, se imenuje megljena svetloba« (Wind, 1999, 154; Marsilij Ficini Florentini, 1959–1962, 1014.).<sup>60</sup> Navzdol obrnjeni plameni na Merkurjevem škrlatnem ogrinjalu, kakor domneva Wind, merijo na božansko ljubezen kot različico smrti in se pojavljajo tudi na Botticellijevih nabožnih delih.<sup>61</sup> Paralele med antičnim Merkurjem psihopompom in Kri-

57 S sklicevanjem na mit o Eru Sokrat v Platonovi *Republiki* Glavkonu pojasni ustroj kozmičnega zakona, po katerem je pravičnež po smrti deležen nagrade, medtem ko nemoralneže čaka kazen. Platonova razlaga sovпада s krščansko doktrino o poslednji sodbi.

58 Gesta nakazuje preseganja čutnega sveta, podobno kot v primeru Leonardovega Janeza Krstnika iz Louvra in Rafaelovega Platona na freski Atenske šole v Vatikanu.

59 Razlaga oblakov kot simbola nevidnega Boga je globoko zakoreninjena v Stari zavezi. V Eksodusu se Bog svojemu ljudstvu razkrije v oblaku. Tudi na gori Sinaj je Bog pred Mojzesovim pogledom zastrt za oblakom. Dionizij Areopagit je svete spise primerjal s »svetimi tančicami«, preko katerih proseva božanki žarek (De Lubac, 1959, 221).

60 »Summus animae ad Deum ascendentis radus caligo dicitur atque lumen«

61 Proti tlom obrnjeni plamenčki so prisotni na plašču Marije z otrokom v galeriji Poldi-Pezzoli v Milanu, oblačilu svetega Lovrenca na sliki Marije na prestolu s svetniki v Museo dell'Accademia v Firencah ter na nebesnem svodu na Botticellijevih ilustracijah Dantejevega Raja.

stusom so bolj številne, kot se zdi na prvi pogled.<sup>62</sup> »*Interpretatio christiana*« Merkurja kot vstalega Kristusa v soglasju s Ficinovo duhovniško vokacijo morda torej ni neumestna.

Med figurama Venere in Merkurja lahko prepoznamo več stilnih in oblikovnih podobnosti. Edina razpolagata z visokim statusom olimpske hierarhije. Oba sta odtujena od dogajanja v njuni okolici. Zaradi hieratičnih gest, ki spominjajo na liturgijo, delujeta statično in brezčasno. Če smo Merkurja interpretirali kot stražarja prehoda v onostranstvo in vodnika duš, katerega najsvetejšo nalogo v krščanstvu odločno prevzema vstali Kristus, pa Venera poleg vloge materinskega božanstva, ki bdi nad usodo duš, morda predstavlja personifikacijo »all'antica« odrešujoče brezpogojne božanske ljubezni ali *agápē*.

### ZAKLJUČEK

Botticellijevo Pomlad je, kakor smo skušali pokazati, mogoče brati kot likovno uprizoritev neoplatonističnega nauka o transmigraciji duše, prilagojenega krščanskemu pojmovnemu horizontu, natančneje kot alegorijo utelešenja (Hlorida postane Flora) in prebujenja duše (skupina treh Gracij) pod okriljem zaščitnih božanstev Venere in Merkurja. Spiritualna interpretacija antičnih mitov v krščanski Evropi ni bila neobičajna.

Cvetovi, upodobljeni na Florinem oblačilu (nagelj, plavica), anemona (ob prednji nogi) in orlica (ob prednji nogi Castitas) so eksplicitno povezani z motivom Kristusovega pasijona. Cvetova zlatice na Florinem čelu in narcisa pri Merkurjevem stopalu imajo smrtonosne konotacije. Tudi vrtnice so povezane z rimskim praznikom mrtvih Rosalia in Venerinim žalovanjem za Adonisom. Mirtina vloga v antiki je bila prav tako ambivalentna, uporabljali so jo namreč tudi pri pogrebnih slovesnostih. Kupidova goreča puščica po vsej verjetnosti izhaja iz tradicije likovnih ilustracij Petrarkove pesnitve *I Trionfi*. Vloga krilatega boga je prebujanje ljubezenskega zanosa (*furor*), ki bo dušo od kontemplacije fizične lepote privedlo k motrenju nadčutne lepote. Z Marsilijem Ficinom je nauk o poboženju kot procesu vračanja človeške duše k Bogu in zedinjenja z njim znova stopil v središče teologije. Sredstvo za združitev očiščene duše z Bogom je ljubezen (*agápe*). Kompozicija Pomladi je organizirana po modelu triptiha. Sredinsko polje je namenjeno pomensko najmočnejši figuri: personifikaciji »all'antica« Ficinovega Boga-Ljubezen (*agápē*) v preobleki Afrodite iz Afrodizije. Venerino objokovanje Adonisove smrti Makrobij in Boccaccio primerjata

z Zemljo, ki v zimskem času žaluje za izgubo Sonca. Obesek s polmesecem in rubinom (aluzija na pasijon) priča o njeni duhovni vlogi. Po besedah Marsilia Ficina, ki se sklicuje na naziranje »starodavnih teologov«, se »vrata smrtnikov«, skozi katera se duše utelesijo, nahajajo v rakovi hiši, katere vladarica je Luna (Marsilij Ficini Florentini, 1959–1962, 917.1; Allen, 1995, 216). Zaradi njenega vpliva na plimovanje, vodovja in žive organizme nasploh je Velika Mati, poistvetena z Luno, veljala za gospodarico vesoljne narave in snovalko ter zaščitnico duš. Ciklična rast in upadanje lune je povezano z idejo vstajenja ter z zmago nad smrtjo. Praznik velike noči vsako leto obhajamo prvo nedeljo po prvi spomladanski polni luni, ki v judovsko-krščanskem izročilu zaznamuje Kristusovo vstajenje. Veje mirtinega grmička izraščajo iz zemlje v neposredni bližini Venerinih stopal. Na ta način je morda Botticelli želel nakazati paralelo s simbolizmom drevesa življenja kot različico Kristusovega križa.

Poza Merkurja, ki se odsoten odvrta od treh Gracij, izključuje neposredno komunikacijo z ostalimi akterji slike in se zdi »nelogična«. Padajoče plamenice na njegovem ogrinjalu morda merijo na božansko ljubezen kot različico smrti (Wind, 1958, 162). Narcisa, Persefonina roža, je upodobljena ob njegovem levem stopalu. Z iztegnjenim kazalcem desne roke se Merkur, držeč se za kaducej, dotika oblakov. Njegovo gesto je mogoče brati kot namig na transcendentno dimenzijo, ki jo zastirajo oblaki kot prisposoda nespoznavnosti Boga z omejenimi čutili. Ronald Lightbown Merkurjev meč povezuje s paradnim orožjem, podobnim mačeti za obrezovanje suhih vej. To opravilo implicira dejanje izbire oziroma vrednostno rzsodbo med dobrim in slabim, kar ga kvalificira kot rzsodnika. Merkur se ozira stran od Gracij, saj je vodnik, ki duši kaže pot, vendar jo bo ta morala prehoditi sama.

Mogočni in vsestransko izobraženi naročnik Lorenzo de Medici je sliko namenil mlademu bratrancu Lorenzu di Pierfrancescu. Čeprav Botticellijeve vloge pri idejni zasnovi umetnine ne smemo podcenjevati, je predlogo za kompleksno vsebino kompozicije po vsej verjetnosti treba pripisati humanistom platonske akademije v Firencah oziroma samemu Marsiliju Ficinu. Pomlad je verjetno nastala kot didaktična slika z eshatološko in soteriološko simboliko, ki naj bi spodbujala krepostno življenje mladega Medičejca, in obenem predstavlja programsko delo renesančne novoplatonistične misli. Doslednejše poimenovanje Botticellijevega dela bi potemtakem morda bilo: »Alegorija utelešenja in prebujenja duše«.

62 Klement Aleksandrijski je Kristusa označil za »edinega pravega hierofanta« (Eliade, 1996, 192). Apelativ »božji sel« je rabljen kot referenčni izraz tako za Kristusa kot za Merkurja (Ancona, 1983, 120). Tudi Merkur je bil v antiki imenovan *Logos* (Jung, 1988, 235–236). Prevod hermetičnih spisov je Marsilio Ficino naslovlil *Pojmandres*, kar pomeni človeški pastir (*Corpus Hermeticum*, 2001, 134). Vstalega Kristusa, ogrnjenege v rdečo tuniko, ki poudarja njegovo odličnost in zmago nad smrtjo, je v šestdesetih letih quattrocena v Sansepolcru naslikal Piero della Francesca. Podobnosti postanejo še bolj očitne, če Botticellijevega Merkurja primerjamo z Rafaelovim Blagoslavljanjem Kristusom iz leta 1506 (sliki 10 in 11).



## THE ELEMENTS OF ANCIENT MISTERY CULTS AND THE NEOPLATONIC ALLEGORIES IN BOTTICELLI PRIMAVERA

Jure VUGA

Kvedrova 16, 6000 Koper, Slovenija  
e-mail: jurevug@yahoo.com

### SUMMARY

*The article introduces a new Neoplatonic interpretation of Botticelli's Primavera in the context of ancient mystery cults and the allegoric interpretation of ancient myths. By the Renaissance philosophers the myths were perceived as metaphors with gnoseologic value, which can reveal the higher reality to the soul and awake the insight in the mysteries of »prisca theologia«. It is therefore possible to read the composition as a sacred allegory with an eschatologic and soteriologic meaning.*

*Zephyrus represents the generative spirit, cosmic soul or Anima Mundi, which brings the soul (Chloris) into being. Another plausible explanation is that Zephyrus, the spirit, infuses life (the individual soul) into a material body (Chloris). Consequently flowers burst from her mouth. The fecundating breath (pneuma) is the symbolic equivalent of the incarnation of Logos. The embodied soul manifests itself as Flora, which sows flowers around her, an allusion to the noble deeds, reflecting her virtues.*

*Eros arrow inflames the soul with love and furor, the divine frenzy, which incites the soul to seek the source of metaphysical beauty. The Graces personifies the cyclic process of purification of the soul and her advancement in consciousness from the love of physical bodies Voluptas and the care for the external beauty Pulchritudo towards the awakening of a modest soul, the personification of virtue, Castitas.*

*Mercury is dispersing the clouds, the veils that protect the celestial mysteries in which the ineffable God is shrouded. He is showing the path that the soul will have to endure by itself – this is why he is turned away (similarly to the representation of Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano, Mercury is a detached deity, superior to the human soul). The sword gives him a connotation of a severe arbiter which allows the passage to the celestial realm only to a righteous soul (the theme of the judgement of the soul is present in the last frame of the Poggio a Caiano terracotta frieze). Venus resembles an ancient statue of Aphrodite from Afrodisia, a variation of the Great Mother, who embodies the bounty of the cosmic Nature. Marked with a crescent moon on her chest, she represents the patroness of souls on their journey into the physical realm and back to the sky. The branches of the myrtle bush grow from the earth in proximity of her feet, which provides a parallel with the theme of the three of life. Venus is the representation »all antica« of Marsilio Ficino's God-Love, identical with the notion of agápē, which enables the union of the soul with God. Primavera is the only renaissance allegory in which the succession of figures is read from right to left in accordance with the daily progression of the Sun from east to west and bears therefore the characteristic of an initiation into a mystery cult.*

**Keywords:** Botticelli, Primavera, Neoplatonism, Ancient Mistery Cults, allegoric interpretation of myths, floral iconography, renaissance syncretism, agápē

## VIRI IN LITERATURA

- Alighieri, D. (2005):** Božanska komedija, Pekel. Celje, Mohorjeva družba.
- Allen, M. J. B. (1995):** Plato's Third Eye, Studies in Marsilio Ficino's Metaphysics and its Sources. Norfolk, Variorum.
- Andrews, L. (2011):** Botticelli's Primavera, Angelo Poliziano and Ovid's Fasti. V: *Artibus et historiae*, 63, 73–84.
- Augustinus, A. (2010):** In Iohannis Evangelium tractatus: testo latino dell'edizione Maurina. Milano, Bompiani.
- Bachofen, J. J. (2003):** La dottrina dell'immortalità della teologia orfica. Milano, Rizzoli.
- Baldini, U. (1984):** La Primavera del Botticelli, La storia di un quadro e di un restauro. Milano, A. Mondadori.
- Baltrušaitis, J. (1967):** La Quête d'Isis, introduction à l'Égyptomanie. Essai sur la légende d'un mythe. Paris, O. Perrin.
- Barocchi, P., Collareta, M. (ur.) (1985):** Omaggio a Donatello 1386 – 1986, Donatello e la storia del Museo. Firenze, S.P.E.S.
- Battisti, E. (1954):** Il "ciclo delle stagioni" e la Primavera di Botticelli. V: *Le Vie d'Italia*, X, 440–446.
- Beltramo Ceppi, C., Confuorto, N. (ur.) (1980):** Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Il primato del disegno. Firenze, Electa.
- Biddle, M. (ur.) (2000):** La chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme. Milano, Rizzoli.
- Blažun, K. (2014):** Lepota v renesansi – od zanosa do spoznanja. <http://www.akropola.org/clanki/clanek.aspx?lit=445> (10. 3. 2014)
- Boccaccio, G. (1547):** De genealogia Deorum, tradotta et adornata per Messer Giuseppe Betussi da Bassano. <http://www.classicalitaliani.it/boccaccio/prosa/Genealogia%201.htm>
- Borsi, F., Acidini Luchinat, C. (1991):** Per bellezza, per studio, per piacere, Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte. Firenze, Giunti.
- Bredenkamp, H. (1996):** Botticelli, La Primavera. Modena, F. C. Panini.
- Bredenkamp, H. (2009):** Botticelli: Primavera; Florenz als Garten der Venus. Berlin, Wagenbach.
- Brizzolaro, A. M. (1986):** Le sculture del Museo archeologico di Bologna, La collezione Marsili. Bologna, Comune.
- Burroughs, C. (2012):** Talking with goddesses: Ovid's Fasti and Botticelli's Primavera. London, Routledge.
- Calvesi, M. (1980):** Il sogno del Polifilo Prenestino. Roma, Edizioni Officina.
- Calvesi, M. (1988):** Il mito dell'Egitto nel Rinascimento: Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna. Firenze, Giunti.
- Calvesi, M. (1996):** La "pugna d' amore in sogno" di Francesco Colonna Romano. Rim, Lithos.
- Campbell, J. (1992):** Mitologia creativa, le maschere di Dio. Milano, A. Mondadori.
- Campigli, M. (1999):** Luce e marmo: Agostino di Duccio. Firenze, L. S. Olschki
- Castelli, P. (ur.) (1984):** Il lume del Sole: Marsilio Ficino medico dell'anima. Firenze, Opus libri.
- Cieri Via, Claudia (1986):** Bernardino Pinturicchio e la decorazione dell'appartamento Borgia in Vaticano. V: *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento*. Rim, Il Bagatto, 120–132.
- Coarelli, F. (1974):** Guida archeologica di Roma. Rim, A. Mondadori.
- Colonna, F. (2010):** Hypnerotomachia Poliphili, uredila Marco Ariani in Mino Gabriele. Milano, Adelphi.
- Cummont, F. (1922):** After life in Roman Paganism: Lectures delivered at Yale University on the Silliman Foundation. New York, Yale University Press.
- De Lubac, H. (1959):** Exegese medievale, Les quatre sens de l'Écriture. Pariz, Aubier.
- Dee, J. (2013):** Eclipsed: An overshadowed goddess and the discarded image of Botticelli's Primavera. V: *Renaissance Studies*, 27, 1, 4–33.
- Deg'Innocenti, P. (1994):** Le origini del Bel San Giovanni, Da tempio di Marte a battistero di Firenze. Firenze, CUSL.
- Dempsey, C. (1992):** The portrayal of love. Princeton, Princeton University Press.
- Elaiade, M. (1996):** Zgodovina religioznih verovanj in idej, I-III. Ljubljana, DZS.
- Eliade, M. (2004):** Arti del metallo e alchimia. Torino, Bollati Boringhieri.
- Ficino, M. (1471):** Argumentum Marsilij Ficini Florentini, in librum Mercurij Trismegisti, ad Cosmum Medicem, patriae patrem. Pimander: liber de potestate et sapientia Dei, corpus hermeticum I-XIV. Treviso, G. van der Leye.
- Ficino, M. (1491):** Dionysii Areopagitae de Mystica Theologia et De Nominibus Divinis, interprete et expatore Marsilio Ficino. Florentiae.
- Ficino, M. (1576):** Marsilij Ficini Florentini, Opera, & quae hactenus extiterunt, & quae in lucem nunc primum prodire omnia: in duos tomos digesta, & ab innumeris mendis hac postrema editione castigata: Vna cum Gnomologia, hoc est, Sententiarum ex iisdem operibus collectarum farragine copiosissima, in calce totius voluminis adiecta. Basileae, ex officina Henrici Petrina.
- Ficino, M. (2002):** Platonska teologija, tri izbrana poglavja. V: *Poligrafia, Renesancne mitologije*, 25/26, 7. Ljubljana, Nova revija, 7–26.
- Ficino, M. (2003):** Sopra lo amore ovvero Convito di Platone. Milano, SE SRL.
- Frazer, J. (2001):** Zlata veja: reziskave magije in religije. Ljubljana, Nova revija.
- Freud, S. (2000):** Spisi o umetnosti. Ljubljana, Založba \*cf.
- Gombrich, E. H. (1972):** Symbolic Images: Studies in the art of the Renaissance. Edinburgh, Phaidon.

- Guidoni, E. (2005):** La Primavera di Botticelli, L'armonia tra le città nell'Italia di Lorenzo il Magnifico. Rim, Edizioni Kappa.
- Hermanin, F. (1934):** L'appartamento Borgia in Vaticano. Rim, Danesi.
- Impelluso, L. (2005):** La natura e i suoi simboli, Milano. Electa.
- Jung, C. G. (1988):** Studi sull'alchimia. Torino, Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1990):** Mysterium coniunctionis: ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia. Torino, Bollati Boringhieri.
- Kline, J. (2011):** Botticelli's Return of Persephone: on the source and subject of the Primavera. V: The Sixteenth Century Journal. Kirksville, Sixteenth Century Journal Publisher, 665–688.
- Kocijančič, G. (2009):** Skrivnost Dionizija Areopagita. V: Dionizij Areopagit, Zbrani spisi. Ljubljana, Slovenska matica.
- Kokole, S. (1996):** Cognitio formarum and Agostino di Duccio's reliefs for the chapel of the Planets in the Tempio Malatestiano. V: Quattrocento adriatico. Bologna, Nuova Alfa Editrice, 177–206.
- Kokole, S. (1997):** Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano, 1449-1457. Challenges of poetic invention and fantasies of personal style. Baltimore, John Hopkins University, Diss.
- La Malfa, C. (1999):** Firenze e l'allegoria dell'eloquenza: una nuova interpretazione della Primavera di Botticelli. V: Storia dell'arte. Rim, CAM ed., 249–293.
- Lefavre, L. (1997):** Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press.
- Levi D'Ancona, M. (1983):** Botticelli's Primavera: a botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici. Firenze, Olschki.
- Lightbown, R. (1978):** Sandro Botticelli, Life and work. London, Thames and Hudson.
- Lo Presti, E. (2006):** La filosofia nel suo sviluppo storico: la prospettiva storiografica di Marsilio Ficino e l'influenza dei dotti bizantini Giorgio Gemisto Pletone e Giovanni Basilio Bessarione. Dottorato di ricerca in filosofia. Bologna, Università degli studi di Bologna.
- Macrobius, A. A. T. (1977):** I saturnali di Macrobio Teodosio. Torino, Unione tipografica editrice Torinese.
- Mansuelli, G. A. (1958):** Galleria degli Uffizi, Le Sculture, I. del. Rim, Istituto Poligrafico dello Stato.
- Medri, L. M. (1992):** Il mito di Lorenzo il Magnifico nelle decorazioni della Villa di Poggio a Caiano. Firenze, Fronde d'oro.
- Mitologija, Ilustrirana enciklopedija (1988).** Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Morel, P. (2009):** Le Règne de Pan de Signorelli. V: Images of the Pagan Gods, Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec, Warburg Institute Colloquia, 14. London, Warburg Institute, 309–328.
- Muscolino, C. (2000):** Il Tempio Malatestiano di Rimini. Ravenna, Longo.
- Newton, S. (1975):** Renaissance Theatre Costume and the sense of the historic past. London, Rapp & Whiting.
- Ols, M. (1992):** Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici: nuova interpretazione della Primavera e della Nascita di Venere. Firenze, Olschki.
- Panofsky, E. (1960):** Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- Pelosi, O. (1987):** Cinque saggi sul Polifilo. Salerno, Edisud.
- Petrarca, F. (1956):** I Trionfi. Milano, Rizzoli.
- Pico della Mirandola, G. (1995):** Conclusions nongentae: le novecento tesi dell'anno 1486. Firenze, Olschki.
- Pico della Mirandola, G. (2003):** Conclusioni ermetiche, magiche e orfiche. Milano, Mimesis.
- Plotinus (1995):** Ennead. London, W. Heinemann.
- Poncet, C. (2012):** La scelta di Lorenzo, La Primavera di Botticelli tra poesia e filosofia. Pisa-Roma, Serra.
- Porfirij (2003):** »Votlina nimf«. V: Antični mit in literatura, Poligrafi, VIII, 31/32. Ljubljana, Nova revija, 51–73.
- Preti, H. M. (1989):** Museo dell'Opera del Duomo di Firenze. Milano, Electa.
- Rabassini, A. (1997):** La concezione del Sole secondo Marsilio Ficino: note sul Liber de Sole. Lucca, Sicum.
- Reale, G. (2007):** Le nozze nascoste o la Primavera di Sandro Botticelli. Milano, Bompiani.
- Ricci, C. (1974):** Il Tempio Malatestiano. Rimini, Ghigi.
- Seznec, J. (1981):** La sopravvivenza degli antichi dei. Torino, Bollati Boringhieri.
- Sfameni Gasparro, G. (1985):** Soteriology and mystic aspects in the cult of Cybele and Atis. Leiden, E. J. Brill.
- Signorini, M. A. (2010):** Erborizzando nei quadri dei musei: i vegetali nell'arte e nuove riflessioni sulla „Primavera“ di Botticelli. V: Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria“. Firenze, Olschki, 151–176.
- Simari, M. M. (ur.) (2011):** La sala del Fregio: memorie mediche in Villa. Firenze, Sillabe.
- Trismegist, H. (2001):** Corpus Hermeticum. Ljubljana, Nova revija.
- Turchini, A. (2000):** Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti. Cesena, Il ponte vecchio.
- Vasari, G. (2007):** Življenja umetnikov. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- Vasoli, C. (1997):** Marsilio Ficino. V: 47° volume del Dizionario Biografico degli Italiani. Rim, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Vergil (1962):** Eneida. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Villa, C. (1998):** Per una lettura della „Primavera“. Mercurio „retrogrado“ e la Retorica nella bottega di Botticelli. V: Strumenti Critici, XIII, januar. Bologna, Il Mulino, 1–28.



**Warburg, A. (1893):** Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“, Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance; mit 8 Abbildungen. Hamburg, Voss.

**Welliver, W. (1957):** L'impero fiorentino. Firenze, La Nuova Italia.

**Wickhoff, F. (1906):** Die Hochzeitbilder Sandro Botticelli. V: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 27. Berlin, Grote, 198–207.

**Wind, E. (1957):** Pagan Mysteries in the Renaissance. London, Faber and Faber.

**Wind, E. (2002):** Botticellijski sliki Primavera in Rojstvo Venere. V: Poligrafi, Renesančne mitologije, 25/26, 7. Ljubljana, Nova revija.

**Yates, F. A. (2002):** Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London, Routledge Classics.

**Zöllner, F. (1998):** Botticelli, Images of Love and Spring. München, Prestel.

**Zupan, E. (2005):** Pojem duše v Plotinovi filozofiji. Ljubljana, magistrsko delo.