

Botticelli's *Primavera*

Door Feike ter Wal

Begeleider: Jeroen Stumpel

Taal- & cultuurstudies

Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht 2014

Inhoudsopgave

1. Inleiding	3
1.2 Onderzoeksvraag	4
1.3 Achtergrond	5
2. Locatie, datering & opdrachtgever van het schilderij	6
2.1 Datering	6
2.1.1 Motieven en context	8
2.1.2 Conclusie datering	9
2.2 Locatie	9
2.3 Opdrachtgever	10
2.4 Conclusies	11
3. Een korte interpretatiegeschiedenis	12
3.1 Methode	12
3.2 Pre-iconografische beschrijving	13
3.3 Iconografische beschrijving	13
3.4 Iconografische interpretaties	14
3.4.1 Neoplatonisme	16
3.4.2 Interieur	16
4. Conclusie	18
Literatuurlijst	19

1. Inleiding

Afgelopen februari volgde ik de cursus 'Botticelli en zijn tijd' aan het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut te Florence. In eerste instantie nam ik deel aan de cursus om meer te weten te komen over de schilder en zijn *Geboorte van Venus*. Tijdens een rondleiding van Gert Jan van der Sman door de Galleria degli Uffizi besepte ik me ineens dat ik jarenlang de *Geboorte van Venus* had bewonderd, maar meer onder de indruk was van de *Primavera*, dat even verderop hing.

De *Primavera* is een bijzonder schilderij. Er zijn namelijk niet zo veel schilderijen die er op lijken, omdat het een samengestelde voorstelling is. Het is een iconografisch unicum, omdat de verschillende mythologische figuren niet terug te leiden zijn tot één tekstuele bron. De negen figuren lijken te zijn samengebracht onder de noemer 'lente', maar er is tot nu toe nog geen enkele bron gevonden die precies deze samenstelling van figuren weergeeft. De titel *Primavera* is overigens niet de originele titel, maar een aanduiding van het onderwerp. Het is een verkorte versie van het onderwerp dat de kunsthistoricus Vasari rond 1550 noemde in zijn *Vite: Venus die door de Gratiën bedekt wordt met bloemen, een teken van lente*.

Botticelli beschilderde het paneel omstreeks 1482 en het is sinds 1919 onderdeel van de collectie van de Galleria degli Uffizi. Het is een van de eerste werken in de vroege renaissance die mythologische figuren op zo'n groot paneel (203 x 314 cm) bevat. Toen ik de *Primavera* voor het eerst zag, wilde ik graag weten waarom en waarvoor het schilderij gemaakt was. Was het een afbeelding ter decoratie of was het voor een huwelijk geschilderd? Ik denk namelijk dat het belangrijk is om naar de omstandigheden te kijken of de gelegenheid waarvoor een werk gemaakt is. Om te kunnen onderzoeken waarvoor het bestemd was, moet ik ook weten wie de opdrachtgever is, wie de ontvanger was, wanneer het schilderij exact geschilderd is, wat de voorstelling betekent en wat de originele locatie van het schilderij was. Tijdens mijn onderzoek kwam ik erachter dat het schilderij wel eens een huwelijksgeschenk zou kunnen zijn, gemaakt voor de bruiloft van Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici en Semiramide Appiano in 1482.

In deze scriptie lees je hoe ik tot die conclusie gekomen ben. Na de inleiding zal ik verder ingaan op de onderzoeksvraag en achtergrond, om vervolgens in hoofdstuk twee te onderzoeken wanneer het schilderij precies is gemaakt, wat de originele locatie is en wie de opdrachtgever en ontvanger is. In het laatste hoofdstuk behandel ik de iconografie, om vervolgens te eindigen met mijn conclusie.

1.2 Onderzoeksvraag

Ik wil graag onderzoeken voor welk doeleinde de *Primavera* is gemaakt. Bij het onderzoeken van de literatuur over dit schilderij heb ik mij vooral bezig gehouden met de bestemming van het schilderij en de functie ervan. Voor wie en waarvoor zou een schilderij van zo'n groot formaat gemaakt zijn? Tijdens deze zoektocht had ik weinig houvast, want er zijn geen primaire bronnen over het schilderij bekend. Het grootste probleem bij de zoektocht naar bijvoorbeeld datering, locatie en opdrachtgever van de *Primavera* was dus het gebrek aan historische data over (het ontstaan van) het schilderij. Botticelli signeerde slechts één van zijn schilderijen, namelijk de *Mystieke Geboorte*.¹ Door gebrek aan primaire gegevens is het historisch onderzoek genoodzaakt informatie te halen uit de eerste secundaire bron over de *Primavera*, namelijk de *Vite* van Giorgio Vasari. Dit boek werd omstreeks 1550 geschreven over de levens ('*vite*') van de meest bekende kunstenaars die tot dan toe in de Italiaanse renaissance hadden geleefd. Giorgio Vasari beschrijft in zijn boek zowel de *Primavera* als de *Geboorte van Venus*, die in zijn tijd in de Medici villa in Castello hingen.² De locatie die Vasari noemt in zijn boek, heeft invloed gehad op later onderzoek naar datering, opdrachtgever en locatie.

Zowel de locatie, datering als de opdrachtgever zijn van belang voor de interpretatie van het schilderij. Door middel van een nauwkeurige datering kunnen we ons verplaatsen in het gedachtengoed van die tijd. Dit geldt ook voor de locatie en opdrachtgever. De interpretatie van een afbeelding kan afhangen van de identiteit van de opdrachtgever. Kleine details van een schilderij worden duidelijker als men weet wie de opdrachtgever is. Zo is er op het schilderij *Mars en Venus* van Botticelli te zien dat er wespen rond het hoofd van Mars vliegen. Omdat we weten dat de familie Vespucci de opdrachtgever is, worden de wespen ineens verklaarbaar: *vespa* betekent wesp in het Italiaans en de wesp is onderdeel van het familiewapen van de Vespucci's.

Ik ben er inmiddels van overtuigd dat het schilderij voor een huwelijk is gemaakt en dat de betekenis met liefde en het huwelijk te maken heeft. Ik zal deze hypothese echter behandelen als één van een groep mogelijke interpretaties, om zo een duidelijker beeld te krijgen van de mogelijke bestemmingen van het schilderij.

¹ Bovenaan het schilderij staat namelijk in het Grieks geschreven dat 'ik, Sandro Botticelli, aan het einde van dit jaar 1501, [...]'

² '[...] presenting the figure of Venus crowned with flowers by the Graces; she is here intended to denote the Spring.' Bron: G. Vasari, *Lives of Seventy of the most eminent Painters*, New York 1986 (Florence 1550), p. 312.

1.3 Achtergrond

In het vijftiende-eeuwse Florence waren er niet veel schilderijen met mythologische voorstellingen: de meeste schilderijen hadden een christelijke voorstelling, sommige waren portretten. Vaak werkten schilders in opdracht: men maakte veelal sacrale voorstellingen voor kerken en portretten voor en van rijke burgers. Meestal waren alleen de religieuze werken voor het publiek toegankelijk. Botticelli zelf heeft meer religieuze dan mythologische werken gemaakt. Van de ongeveer honderdtwintig werken die nu bekend zijn, zijn er maar zeven met een mythologische voorstelling.³ Van die zeven was er geen enkel openbaar toegankelijk. Deze schilderijen waren privébezit en het is waarschijnlijk dat minstens de helft van de werken in slaapkamers of privévertrekken hing. De *Primavera* was dus eigenlijk alleen voor de opdrachtgever en diens familie.

Volgens Leopold en Helen Ettlinger is de *Primavera* eigenlijk het eerste voorbeeld van een geheel nieuw type schilderij in de vijftiende eeuw: niet eerder was er zo'n groot schilderij met mythologische figuren gemaakt. De mythologische werken van Botticelli zorgden echter niet voor een herleving van mythologische afbeeldingen, want het aantal nam indertijd niet toe.⁴ Maar waarom schilderde Botticelli nu mythologische voorstellingen? Waarschijnlijk deed hij wat zijn opdrachtgevers hem vroegen, al is het uiteraard niet uit te sluiten dat Botticelli zelf meedacht.

De herontdekking van de klassieke oudheid veranderde het wereldbeeld dat de Florentijnen hadden: door nieuwe vertalingen van oude teksten kreeg men toegang tot klassiek gedachtegoed. Het platonisme werd opnieuw vormgegeven en verbonden met het christendom: het neoplatonisme. Het was voorheen niet gepast geweest om een voorstelling met mythologische figuren te maken, omdat men maar één god vereerde en het afbeelden van andere goden ketterij zou zijn. Met de komst van het humanisme konden mythologische voorstellingen echter op een symbolische manier worden uitgelegd.

Over de betekenis van de figuren op het schilderij zijn verschillende theorieën. Lorenzo di Pierfrancesco gaf als vermoedelijke eigenaar waarschijnlijk een eigen draai aan de betekenis, die alleen mondeling overgedragen werd.⁵ Volgens Ernst Gombrich was het neoplatonisme de sleutel tot de interpretatie van het schilderij. Indertijd was het neoplatonische gedachtegoed welbekend onder de elite van de Florentijnse renaissance. Aangezien de opdrachtgever van de *Primavera* waarschijnlijk tot die selecte groep mensen behoorde, vindt Gombrich het aannemelijk dat het schilderij op een neoplatonische manier kan worden geïnterpreteerd.⁶ Ik denk zelf dat het schilderij op een andere manier gelezen moet worden. Zaken zoals familiegeschiedenis, rituelen, normen en waarden verschilden per familie en zullen ongetwijfeld bijgedragen hebben aan de specifieke betekenis van de figuren op het paneel.

³ Dit zijn de *Primavera* (1482), *Pallas en de centaur* (1482-83), *Venus en de drie Gratiën geven cadeaus aan een jonge vrouw* (1486), *Een jonge man wordt voorgesteld aan de zeven vrije kunsten* (1486), *Venus en Mars* (1485), *Geboorte van Venus* (1485) en *De laster van Apelles* (1495).

⁴ Leopold & Helen Ettlinger, *Botticelli*, Londen 1976, pp. 111-113.

⁵ Idem, p. 113.

⁶ E.H. Gombrich, 'Botticelli's Mythologies: A study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 8 (1945), p. 7.

2. Locatie, datering & opdrachtgever van het schilderij

Hier volgt een beknopt overzicht van mogelijke dateringen, locaties en opdrachtgevers van de *Primavera*. Vaak is er in de literatuur een wisselwerking in de interpretatie tussen deze drie en is een interpretatie gebaseerd op een theorie die de drie verbindt.

2.1 Datering

In de literatuur kan geen eenduidige datering van het schilderij gevonden worden. Er zijn veel verschillende interpretaties en daardoor ook uiteenlopende dateringen. Ik denk dat het schilderij een huwelijksgeschenk is, dat na vervaardiging in de villa aan de Via Larga kwam te hangen. Ik ben van mening dat het schilderij voor het huwelijk van Lorenzo di Pierfrancesco en Semiramide Appiano is gemaakt, dat in 1482 plaatsvond. Door het ontstaan van het schilderij aan zijn huwelijk te koppelen, is een datering snel gevonden.

In het overzicht staat welke wetenschapper welke datering aanhoudt en wat diens voornaamste beweegredenen zijn. Het jaar 1478 komt twee keer voor, omdat deze wetenschappers wel dezelfde datering hebben, maar niet dezelfde motieven. Ik heb voor een chronologische indeling gekozen om overzicht te creëren. Ik zal de onderzoekers na dit overzicht indelen op basis van verschillende contexten zoals humanistische gebruiken, neoplatonische filosofie en interieur.

1476:	<u>W. von Bode</u> (1921), A. Schmarsow (1923), Y. Yashiro (1925)
1476-82:	<u>C. Dempsey</u> (1992)
1478:	<u>H. Horne</u> (1908), A. Venturi (1927), R. van Marle (1931)
1478:	<u>E. Gombrich</u> (1945), G. Argan (1957), E. Wind (1958)
1478-80:	J. Crowe & G. Cavalcaselle (1864)
1482:	<u>R. Lightbown</u> (1978), M. Levi d'Ancona (1982), F. Zöllner (1998)
> 1482:	H. Bredekamp (1988)

Ik zal hieronder de motieven voor datering uitwerken van de personen wier namen onderstreept zijn.⁷ Om verwarring over de opdrachtgevers te voorkomen zal ik Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463-1503) aanduiden als Lorenzo en Lorenzo de' Medici (1449-1492) aanduiden als Lorenzo *il Magnifico*. Lorenzo en Lorenzo *il Magnifico* waren achterneven van elkaar.

W. von Bode

Wilhelm von Bode dateert het schilderij in 1476, omdat de Venus van het schilderij zou lijken op Simonetta Vespucci.⁸ Simonetta was de vrouw van Marco Vespucci en werd beschouwd als de

⁷ M.J.E. van den Doel, *Ficino en het voorstellingsvermogen. Phantasia en imaginatio in kunst en theorie van de Renaissance*, Amsterdam 2008, pp. 135-136.

⁸ W. von Bode, Berlijn 1926, pp. 69-82.

mooiste vrouw uit haar tijd. Ze was ook zeer geliefd bij Giuliano de' Medici. Bode suggereerde een verband tussen haar vroege dood in 1476 en de opdracht tot het schilderij door Giuliano.⁹

H. Horne

Herbert Horne dateert het schilderij echter in 1478, omdat hij meent dat het gemaakt zou zijn voor de nieuwe villa van Lorenzo.¹⁰ Het nieuwe huis was de villa in Castello, die door Vasari in 1550 aangewezen werd als originele locatie van de *Primavera*. De villa werd in 1477 door Lorenzo gekocht en daarom dateert Horne het schilderij in 1478.¹¹

E. Gombrich

Ernst Gombrich noemt ook de datering van 1478, maar heeft daar andere motieven voor. Ook Gombrich gaat er van uit dat het schilderij voor de jonge Lorenzo is gemaakt, maar niet voor het interieur, maar ter educatie. Gombrich meent dat het schilderij is gebaseerd op het neoplatonische gedachtegoed van Marsilio Ficino, een humanistische filosoof die zich indertijd in de hogere Florentijnse kringen bevond.¹²

Ficino was indertijd de spirituele mentor van Lorenzo en er is een briefwisseling tussen hen bewaard gebleven.¹³ De brief is ongedateerd, maar de inhoud en vorm zijn gericht aan een tiener. Gombrich dateert de brief in de winter van 1477/1478, omdat Lorenzo toen veertien of vijftien jaar oud was.¹⁴ Hij acht het aannemelijk dat het schilderij vorm heeft gekregen door Ficino's brieven en haalt hierbij een brief aan die Ficino schreef aan Lorenzo's leermeesters.¹⁵ Ficino schreef Giorgio Antonio Vespucci en Naldo Naldi over de inhoud van zijn brief aan Lorenzo en vraagt hen of zij Lorenzo kunnen helpen om dit te begrijpen.¹⁶ Vespucci en Naldi moesten er dus voor zorgen dat Lorenzo's enthousiasme voor de Venus Humanitas werd aangewakkerd. En hoe zou dit beter kunnen dan door middel van een afbeelding van een Venus Humanitas?

C. Dempsey

Charles Dempsey kiest veilig voor een ruime datering: tussen 1476-1482. Hij stelt dat er geen duidelijke relatie is (zoals Gombrich deze suggereert) tussen de brief die Ficino aan Lorenzo schreef en het schilderij. Dempsey kan veel theorieën weerleggen, omdat hij het laatste woord heeft in discussies die voor zijn tijd gevoerd zijn. Dempsey koppelt het schilderij niet aan een specifieke

⁹ Van den Doel 2008 (zie noot 7), p. 136.

¹⁰ Herbert P. Horne, *Botticelli. Painter of Florence*, Londen 1908, p.50.

¹¹ Jean Gillies, *Botticelli's Primavera. The young Lorenzo's transformation*, Bloomington 2010, p. 2.

¹² Gombrich 1945 (zie noot 6), pp. 14-15.

¹³ In een brief aan Lorenzo schrijft Ficino onder andere over de positieve invloed van Venus als Venus Humanitas.¹³ Het begrip humanitas laat zich niet makkelijk vertalen als 'menschelijkheid', maar Ficino beschrijft Venus als een gids voor de liefde van de mens.¹³ [*Venus Humanitas*] is a nymph of excellent comeliness born of heaven and more than other beloved by God all highest. Her soul and mind are Love and Charity, her eyes Dignity and Magnanimity, the hands Liberality and Magnificence, the feet Comeliness and Modesty. The whole, then, is Temperance and Honesty, Charm and Splendour. Oh what exquisite beauty! How beautiful to behold. My dear Lorenzo, a nymph of such nobility has been wholly given into your power. If you were to unite with her in wedlock and claim her as yours, she would make all your years sweet and make you the father of fine children. (Uit: Gombrich 1945 (zie noot 6), p. 42).

¹⁴ Gombrich 1945 (zie noot 6), p. 15.

¹⁵ Van den Doel 2008 (zie noot 7), pp. 128-130.

¹⁶ Gombrich 1945 (zie noot 6), p. 18.

gebeurtenis: hij vindt het in tegenstelling tot Horne onwaarschijnlijk dat de *Primavera* vervaardigd is voor de villa in Castello van Lorenzo, omdat een inventaris uit 1499 laat zien dat het schilderij op dat moment in het huis van Lorenzo aan de Via Larga hing.¹⁷ De inventaris van 1499 is pas in 1975 ontdekt, terwijl Horne zijn hypothese al in 1908 opschreef. Verder meent Dempsey dat de figuren van de *Primavera* niet zijn terug te voeren op één tekstuele bron, maar op teksten uit Lucretius' *De rerum natura*, het vijfde boek van Ovidius' *Fasti*, het eerste boek van Horatius' *Carmina* en Seneca's essay *De beneficiis*.¹⁸ Dempsey acht verplaatsing van het schilderij onwaarschijnlijk, omdat het paneel volgens hem te groot is om te kunnen verplaatsen.

R. Lightbown

Ronald Lightbown is de eerste die de *Primavera* dateert omstreeks de verloving (1481) van Lorenzo of het huwelijk (1482) met Semiramide Appiano.¹⁹ Door de bestemming te bepalen, kan hij de iconografie makkelijker uitleggen: hij stelt dat de afbeelding draait om Venus, Amor en een van de Gratiën. Amor staat op het punt om het hart van een Gratie te doorboren met een van zijn liefdespijlen. De liefde die Amor zal veroorzaken zal volgens Lightbown bijdragen aan een sterk huwelijk. Lightbown verwijst naar het huwelijk van Lorenzo en Semiramide in 1482 en hij gaat er vanuit dat het schilderij voor Lorenzo is gemaakt.²⁰

2.1.1 Motieven en context

De datering, opdrachtgever en iconografie hangen vaak nauw samen, maar elke wetenschapper plaatst ze in een andere context. Er zijn eigenlijk twee contexten in te delen: de eerste context is een interpretatie vanuit gebruiken en interieur door Horne, Lightbown en Dempsey. Horne stelde dat het schilderij voor een nieuw huis vervaardigd was, Lightbown voegt het schilderij toe aan zowel het interieur als gebruik door het als huwelijksgeschenk te identificeren en Dempsey is van mening dat het schilderij bij de humanistische gebruiken uit de periode 1476-1482 hoort. De tweede groep van Gombrich benadert het schilderij vanuit de neoplatonische filosofie van Ficino.²¹ Ik vind de context van de gebruiken en het interieur het meest overtuigend omdat je niet per se Ficino gelezen moet hebben om te kunnen begrijpen waarom het schilderij gemaakt is.

Wat opvalt is dat bijna alle wetenschappers graag een gebeurtenis of aanleiding willen vinden voor het ontstaan van het schilderij, om zo een duidelijk houvast te hebben bij de interpretatie. Von Bode beweert dat het schilderij gemaakt is naar aanleiding van de dood van Simonetta Vespucci, Horne stelt dat het schilderij gemaakt is voor een nieuw huis, Gombrich denkt dat het schilderij gemaakt is ter bevordering van de educatie van Lorenzo en Lightbown verbindt het schilderij aan een huwelijk. De enige die geen duidelijke aanleiding kiest en daarmee ook geen eenduidige datering, is Dempsey.

¹⁷ Webster Smith, 'On the original location of the Primavera', *The Art Bulletin* vol. 57 (1975), no. 1 (maart), p. 34.

¹⁸ Charles Dempsey, *The portrayal of love*, Princeton 1992, pp. 8, 24, 27.

¹⁹ R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, vol. I 69-81 en vol. II, 51-53.

²⁰ Gillies 2010 (zie noot 11), p. 161.

²¹ Dempsey 1992 (zie noot 18), pp. 4-5.

Wat verder nog opvalt is dat geen van deze wetenschappers een stilistisch argument voor de datering noemt. De meeste dateringen zijn gekoppeld aan gebeurtenissen en bijna iedereen dateert het schilderij tussen 1476 en 1482. Botticelli is in 1481 en 1482 in Rome geweest om mee te werken aan de Sixtijnse kapel en ik vermoed dat Botticelli daar veel klassieke werken heeft gezien. Met de kennis van de klassieken in zijn achterhoofd is hij wellicht aan de slag gegaan met de *Primavera*.²² Het schilderij kan volgens mij dus pas na zijn tijd in Rome geschilderd zijn.

2.1.2 Conclusie datering

Ronald Lightbown stelt dat het schilderij voor een huwelijk is gemaakt, want de iconografie van het schilderij rijmt met een huwelijk. Ik vermoed dat het schilderij voor het huwelijk van Lorenzo is geschilderd, maar ik denk alleen niet dat het schilderij op tijd af was voor de bruiloft. De verloving van Lorenzo en Semiramide vond plaats in 1481, maar het schilderij kan toen niet geschilderd zijn: Botticelli maakte eerder dat jaar de *Annunciatie* (1481) en hij vertrok meteen daarna naar Rome om fresco's in de Sixtijnse kapel te schilderen. De schilder tekende een contract om te daar te werken van 27 oktober 1481 tot 15 maart 1482. Uiteindelijk keerde hij volgens overleveringen pas in de herfst van 1482 terug naar Florence.²³ Het huwelijk van Lorenzo en Semiramide had toen al plaats gevonden. Ik vermoed dat het niet gebruikelijk was dat een huwelijksgeschenk pas na een huwelijk gegeven werd, maar aangezien Botticelli een van de beste schilders van zijn tijd was, was zijn werk wellicht het wachten waard. Wat de datering betreft lijkt het mij dus aannemelijk dat het schilderij na de herfst van 1482 is geschilderd, naar aanleiding van het huwelijk van Lorenzo en Semiramide Appiano.

2.2 Locatie

Er zijn door de jaren heen twee oorspronkelijke locaties van het schilderij gesuggereerd. De eerste locatie is de Medici villa in Castello en de andere locatie is een villa aan de Via Larga in Florence. Lange tijd dacht men dat de originele locatie van het schilderij de villa in Castello was, omdat Vasari deze locatie noemde in zijn *Vite*. Ik vermoed echter dat de originele locatie de villa aan de Via Larga is. Uit een inventaris uit 1499 blijkt namelijk dat het schilderij toentertijd in een villa aan de Via Larga hing, een ander huis van de Medici familie.²⁴ Beide huizen bevonden zich op vijf kilometer afstand van elkaar en zijn in bezit geweest van Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, de vermoedelijke eigenaar van het schilderij en een achterneef van Lorenzo 'il Magnifico' de' Medici. Omdat beide huizen van hem zijn is het niet ondenkbaar dat het schilderij in beide huizen heeft gehangen, maar het formaat (van 203 x 314 cm) maakt een verhuizing onwaarschijnlijk. Gezien de omvang van het werk achten wetenschappers het vrij onwaarschijnlijk dat het schilderij in twintig jaar van plek is gewisseld.

²² Max Marmor, 'From Purgatory to the Primavera: Some Observations on Botticelli and Dante', *Artibus et Historiae* vol. 24 (2003) no. 48, p. 203.

²³ Elena Capretti, *Botticelli*, Florence 1998, p. 19.

²⁴ Smith 1975 (zie noot 17), p. 34.

De oorspronkelijke locatie van de *Primavera* is onderwerp geweest van apart onderzoek. In 1975 schreef Webster Smith een artikel gewijd aan de oorspronkelijke locatie van de *Primavera*. Hij



noemt in dit artikel een inventaris uit 1499 die nog niet eerder is opgemerkt. Deze inventaris beschrijft een 'waardevol houten paneel met negen figuren dat boven een *lettuccio* hing'.²⁵ Een *lettuccio* is een soort houten bedbank met een hoge rugleuning, waar ruimte is voor een groot schilderij.²⁶ De rugleuning van de *lettuccio* heeft ongeveer dezelfde afmetingen als het schilderij: volgens de inventaris is de rugleuning van de *lettuccio* vijf en een halve braccia breed. Een Florentijnse braccia was indertijd 58,32 cm en vijf en een halve braccia is dus 320,76 cm. De

Primavera is 203 cm hoog en 314 cm breed en zou dus precies op de rugleuning van de *lettuccio* hebben gepast.²⁷

Het aantal figuren en de aanduiding van een houten paneel horen onmiskenbaar bij de *Primavera*. Hiermee bewijst Smith dus dat de *Primavera* in ieder geval in 1499 in het huis aan de Via Larga hing. Archieven van de familie de' Medici van 1503 en 1516 laten zien dat het schilderij gedurende deze jaren ook in Lorenzo di Pierfrancesco's huis aan de Via Larga was. De *Primavera* zou dan samen met een ander schilderij van Botticelli, *Pallas en de Centaur*, in de slaapkamer van Lorenzo hebben gehangen.²⁸ Er zijn helaas geen vroegere archieven gevonden die melding maken van het schilderij, dus sluit ik me bij de hypothese van Webster Smith aan dat de *Primavera* oorspronkelijk in de Via Larga hing.

2.3 Opdrachtgever

Zoals eerder beschreven, wordt de vervaardigingsdatum van de *Primavera* door veel wetenschappers tussen 1476 en 1482 geschat: in de tijd dat Lorenzo *il Magnifico* een van de machtigste mensen van Florence was. Veel wetenschappers plaatsen hun datering rondom de jonge jaren van diens achterneef Lorenzo en wijzen hem als opdrachtgever aan, omdat het schilderij genoemd wordt in verschillende inventarissen van bezittingen van Lorenzo.

Ik vermoed echter dat de opdrachtgever Lorenzo *il Magnifico* was. Toen de vader van Lorenzo in 1476 overleed, kwamen hij en zijn jongere broer onder voogdij van Lorenzo *il Magnifico* te staan.²⁹ In 1482 arrangeerde *il Magnifico* het huwelijk van Lorenzo en Semiramide en het is daarbij

²⁵ 'Uno quadro di lignamo apicato sopra elletucio nel qle e dipinto nove figure di done e hominj estimat' uit: Smith 1975 (zie noot 17), p. 37.

²⁶ De *lettuccio* die hier is afgebeeld komt uit het Ringling Museum of Art te Sarasota, Florida.

²⁷ Smith 1975 (zie noot 17), p. 34.

²⁸ Gillies 2010 (zie noot 11), p. 3.

²⁹ Gillies 2010 (zie noot 11), p. 11.

niet ondenkbaar dat een schilderij als de *Primavera* een huwelijksgeschenk zou kunnen zijn. Lorenzo *il Magnifico* zou dan de opdrachtgever van het schilderij zijn geweest en Lorenzo de ontvanger.

2.4 Conclusies

Door zowel een datering, locatie als opdrachtgever te kiezen komen we wellicht een stuk dichterbij een interpretatie van het schilderij. Ik acht het aannemelijk dat de originele locatie van het schilderij de villa aan de Via Larga was, op basis van de argumenten van Webster Smith. De inventaris van 1499 toont aan dat het schilderij zich op dat moment in het huis aan de Via Larga bevond en ik acht het niet aannemelijk dat het schilderij in twintig jaar van locatie is gewisseld.

De opdrachtgever is volgens mij Lorenzo *il Magnifico*, omdat ik het schilderij als een huwelijksgeschenk zie. Lorenzo zal het zichzelf niet voor zijn huwelijk cadeau hebben gegeven en de enige mogelijke opdrachtgever die dan over blijft is iemand die dicht bij Lorenzo staat: zijn voogd en tevens achterneef Lorenzo *il Magnifico*.

Door het schilderij als huwelijksgeschenk te benoemen, kan er ook een datering aan gegeven worden. Het huwelijk vond plaats in juli 1482, maar op dat moment kan het schilderij nog niet af zijn geweest: Botticelli was op dat moment nog in Rome aan de Sixtijnse kapel aan het werken. Het lijkt mij onwaarschijnlijk dat het schilderij af was voordat het huwelijk plaatsvond. Daarom denk ik dat het schilderij na de herfst van 1482 is geschilderd.

3. Een korte interpretatiegeschiedenis



30

3.1 Methode

Bij het interpreteren van de *Primavera* zijn er verschillende methodes te hanteren. Ik gebruik in dit hoofdstuk de iconografische beschrijving van Erwin Panofsky. Deze methode bestaat uit drie stappen: de eerste is de pre-iconografische beschrijving, waarbij alleen objecten op het schilderij worden beschreven. De tweede stap is de iconografische beschrijving, waarbij de objecten uit de eerste fase met elkaar in verband worden gebracht en er een onderwerp van het kunstwerk wordt benoemd. In de derde fase wordt gekeken of er een diepere betekenis van de voorstelling is en of de kunstenaar zelf misschien een diepere betekenis aan het schilderij gegeven zou kunnen hebben.³¹

In het geval van de *Primavera* zijn er meerdere verklaringen bij stap twee en drie. Omdat er in de Italiaanse humanistische cultuur veel antieke teksten herontdekt werden, zijn er veel verschillende bronnen aan te wijzen voor een schilderij. Ik zal de interpretaties op een rijtje zetten en kijken of er een consensus bereikt kan worden. Soms zijn wetenschappers het meteen eens over het onderwerp van een schilderij, maar bij de *Primavera* leidt de combinatie van figuren niet tot een eenduidige interpretatie. Er zijn geen schilderijen die hier heel erg op lijken, omdat het een samengestelde voorstelling is, dus een iconografisch unicum. De negen figuren lijken te zijn samengebracht onder de noemer 'lente', maar er is tot nu toe nog geen enkele (tekstuele) bron gevonden die precies deze samenstelling van figuren weergeeft. De titel *Primavera* is overigens niet de originele titel, maar een verkorte versie van de titel die Vasari noemde in zijn *Vite*: *Venus die door*

³⁰ Galleria degli Uffizi.

³¹ Roelof van Straten, *Een inleiding in de iconografie. Enige theoretische en praktische kennis*, Muiderberg, 1985.

*de Gratiën bedekt wordt met bloemen, een teken van lente.*³² Voordat de zoektocht naar een samenhang onder de verschillende interpretaties begonnen kan worden, zal ik echter eerst een overzicht van de afgebeelde objecten geven.

3.2 Pre-iconografische beschrijving

Links op het schilderij staat een man afgebeeld met bruine krullen tot op zijn schouders en een blauwe helm op zijn hoofd. Hij heeft een rood gewaad aan en sandalen die vleugels aan de achterkant hebben. Hij draagt een zwaard op zijn linker heup en heeft zijn linkerhand op zijn linker heup. Met zijn rechterhand houdt hij een stok vast waarmee hij in de grijze wolken prikt die zich boven hem bevinden.

Rechts naast deze figuur staan drie vrouwen in een cirkel en zij houden elkaars handen vast. Ze hebben blonde haren en doorzichtige gewaden aan. De middelste vrouw staat met haar rug naar de toeschouwer en kijkt naar de man links op het schilderij. De andere twee vrouwen kijken naar elkaar.

In het midden van het schilderij staat een vrouw afgebeeld met een witte jurk en een rood met blauwe mantel. Haar hoofd is licht gebogen naar rechts en haar rechterhand omhoog geheven ter hoogte van haar borst. Boven haar zweeft een naakte kleine jongen met vleugels en een koker met pijlen op zijn rug. Hij staat op het punt een brandende pijl af te schieten naar de middelste vrouw van de groep van drie vrouwen.

Rechts van de centrale figuur staat een vrouw in een bloemenjurk, met blonde haren en een bloemenkrans om haar hoofd. Zij omklemt haar buik, die dikker lijkt dan normaal.

Rechts van de vrouw in de bloemenjurk is een vrouw afgebeeld in een doorschijnend gewaad. Ze is blond en er komen bloemen uit haar mond. Ze staat op haar rechterbeen en kijkt op naar links, terwijl haar handen aan haar rechterkant zijn. Ze wordt vastgehouden door de meest rechtse figuur op het schilderij: een blauw uitzierende man in een blauw gewaad met vleugels.

Alle figuren zijn blootsvoets, behalve de figuur helemaal links op het schilderij. De figuren bevinden zich in een veld met veel verschillende bloemen en bomen met oranje vruchten op de achtergrond.

3.3 Iconografische beschrijving

De blauw uitzierende man is Zephyr, god van de westenwind, de nimf Chloris is de vrouw die lijkt te vluchten en de vrouw in de bloemenjurk is de godin Flora. Volgens Charles Dempsey is deze afbeelding gebaseerd op een verhaal uit Ovidius' *Fasti*.³³ Het verhaal gaat dat Zephyr de nimf Chloris opmerkt en haar verkracht. Vervolgens toont hij berouw en besluit hij haar tot zijn vrouw te maken: op dat moment verandert de nimf Chloris in de godin Flora waardoor de lente haar bloemen laat

³² Vasari 1550, (zie noot 2) p. 312.

³³ Dempsey 1992 (zie noot 18), p. 32: '*It was spring and I was roaming; Zephyr caught sight of me; I retired; he pursued and I fled; but he was the stronger, and Boreas had given his brother full right of rape[...] However, he made amends for his violence by giving me the name of bride, and in my marriage bed I have no complaint.*'

bloeien.³⁴ Er zijn dus twee figuren op het schilderij die in principe één en dezelfde persoon zijn. De relatie met de lente is in dit geval het ontstaan van de godin Flora, godin van de lente en de bloemen. Ook de thema's lust en liefde zou je tot de lente kunnen rekenen.

In het midden van het schilderij staat Venus als godin van de liefde, samen met haar zoon Amor. Dempsey suggereert dat de afbeelding is gebaseerd op een andere tekst die Venus met Zephyr en Flora verbindt. In Lucretius' *De rerum natura* vormen een aantal lentegoden een stoet en Dempsey ziet deze stoet als aankondiging van de lente: '*Spring comes, and Venus, and Venus' winged herald [Cupid] marching before, with Zephyr and mother Flora a pace behind, strewing the path in front with beautiful colors and filling it with scents*'.³⁵

De drie vrouwen die zich links van Venus bevinden, zijn de drie Gratiën: Aglaia, Euphrosyne en Thalia. Zij horen misschien niet bij het verhaal van Chloris en Zephyr, maar wel bij het schilderij omdat zij verbonden zijn met Venus, die ook als godin van de lente gezien wordt. '*With thee let hasten thy ardent child [Cupid], and the Graces too, with gridles all unloosed, the Nymphs, and Youth, unlovely without thee, and Mercury*'. Mercurius is de overgebleven figuur helemaal links op schilderij, de enige god die geen speciale associatie heeft met de lente als klassieke god, maar wel met Venus. In de astrologie heerst hij over april en Venus over mei.³⁶

Een andere tekst die volgens Dempsey ook gebruikt kan zijn als bron voor de drie Gratiën van het schilderij, is de tekst *De beneficiis* van Seneca.³⁷ Hij legt hier uit '*why the Graces are three in number and why they are sisters, and why they have their hands interlocked, and why they are smiling and youthful and virginal, and are clad in loosened and transparent gowns*'.³⁸ Deze beschrijving komt zeer nauw overeen met de afbeelding zoals Botticelli die gemaakt heeft van de drie Gratiën.

3.4 Iconografische interpretaties

Er zijn verschillende ideeën over de allegorische betekenis van de *Primavera*, maar over de identificatie van de personages is iedereen het eens: het gaat hier om Mercurius, de drie Gratiën, Amor, Venus, Flora, Chloris en Zephyr.³⁹

De eerste belangrijke interpretatie van de *Primavera* werd door Aby Warburg gepubliceerd in 1893.⁴⁰ Warburg was de eerste wetenschapper die meende dat er een literaire bron moest zijn waarop een schilderij gebaseerd werd. Zijn publicatie over de *Primavera* heeft een grote invloed gehad op alles wat na hem over dit onderwerp gepubliceerd werd, omdat het werk nog steeds besproken wordt bij recente studies. Warburg zocht voor zijn interpretaties van zowel de *Primavera* als de *Geboorte van Venus* in zowel eigentijdse als klassieke literatuur.

Bij de interpretatie van het kunstwerk zijn er door de jaren een paar raadsels ontstaan waar wetenschappers niet aan voorbij konden gaan. Een van de eerste raadsels die wetenschappers

³⁴ Ovidius, *Fasti*, v.193-222.

³⁵ Lucretius, *de rerum natura*, v.737-740.

³⁶ Ettlinger 1976 (zie noot 4), p. 128.

³⁷ Dempsey 1992 (zie noot 18), pp. 33-34.

³⁸ Seneca, *De Beneficiis*, I.iii 2ff.

³⁹ Umberto Baldini, *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milaan 1984, p.86.

⁴⁰ Gillies 2010 (zie noot 11), p. 7.

onderzochten was de titel die Vasari het kunstwerk gaf: *Venus die door de Gratiën bedekt wordt met bloemen, een teken van lente*.⁴¹ Uiteindelijk is alleen de titel *Lente* over gebleven: *Primavera*. Wetenschappers probeerden een verklaring voor deze titel in de literatuur te vinden en kwamen met verschillende teksten van de klassieke oudheid tot de renaissance op de proppen.⁴²

De tweede mythe die veel wetenschappers besproken hebben, is de connectie tussen het gedicht *Stanze per la Giostra* van Angelo Poliziano en het schilderij.⁴³ Voor de oorspronkelijke bron van het thema van de *Primavera* verwijst Warburg naar de vijftiende-eeuwse dichter Angelo Poliziano. Aby Warburg bewees een connectie tussen Botticelli's *Geboorte van Venus* en de *Stanze per la Giostra* en wees er ook op dat er bepaalde afbeeldingen en sferen van het gedicht terugkwamen in de *Primavera*.⁴⁴ Poliziano had als vriend van de Medici familie een gedicht geschreven als herinnering aan een toernooi uit 1475 van Guiliano de' Medici, de jongere broer van Lorenzo *il Magnifico*. In dit gedicht is ook een verwijzing naar Venus en haar volgelingen, waarvan één Amor is met zijn brandende pijl. Warburg ging ervanuit dat Lorenzo *il Magnifico* de opdrachtgever van het schilderij was en nam aan dat de *Stanze per la Giostra* de literaire inspiratiebron was voor de *Primavera*. Er is echter geen enkele passage van de *Stanze* waarin de afbeelding van de *Primavera* wordt beschreven. Daarom is de aanname van Warburg vrij controversieel.⁴⁵

De derde mythe is die van de *Bella Simonetta*. Simonetta Vespucci was de vrouw van Marco Vespucci en stierf in 1476 al op haar 22^{ste}. Ze werd indertijd beschouwd als de mooiste vrouw van Florence. Een aantal wetenschappers, waaronder W. von Bode, herkent haar gezicht in bijna alle mythologische werken van Botticelli.⁴⁶ Mocht dit zo zijn, dan kan de datering rondom 1476 geplaatst worden en ook een andere opdrachtgever aangewezen worden, die dichterbij Simonetta stond.

Mirella Levi d'Ancona stelt in haar boek *Botticelli's Mythologies* dat Mercurius de bruidegom moet voorstellen: hij is namelijk omringd door laurierbomen. Laurentius komt van de laurier en was ook wel een naam voor Lorenzo. Door Mercurius als Lorenzo te identificeren, zou er ook een Semiramide aangewezen moeten worden. Zij is volgens Levi d'Ancona de middelste Gratie. Zij kijkt naar Mercurius, terwijl Amor op het punt staat om haar met een vlamme pijl te raken. Venus is op dit schilderij aanwezig als godin van de liefde en tevens symbool van de maand mei, waarin het huwelijk oorspronkelijk gepland was. Door het overlijden van Lorenzo *Il Magnifico's* moeder werd de bruiloft uiteindelijk verplaatst naar 18 juli 1482, maar de opdracht tot het schilderij was vermoedelijk al eerder gegeven.

Het is begrijpelijk dat men tijdens het interpreteren op zoek gaat naar aanwijzingen die kunnen leiden tot de identificatie van de mooiste vrouw of de connectie tussen een gedicht en schilderij, maar het vinden van zo'n connectie is niet heel aannemelijk. L. Rosenthal stelde al in 1897

⁴¹ Vasari 1550, (zie noot 2) p. 312.

⁴² Gombrich 1945 (zie noot 6), p. 8.

⁴³ Gombrich 1945 (zie noot 6), p. 9.

⁴⁴ Aby Warburg, *Sandro Botticelli's 'Geburt der Venus' und 'Frühling'*. Leipzig, 1893.

⁴⁵ Gillies 2010 (zie noot 11), p. 9.

⁴⁶ Gombrich 1945 (zie noot 6), p. 10.

dat de figuren van Botticelli een zekere dubbelzinnigheid in zich hebben: op de een of andere manier kan iedereen een andere interpretatie bij een figuur hebben: een interpretatie die hij of zij wenst te vinden. Daarom is het van belang dat we sluitende theorieën proberen te vormen die andere theorieën uit kunnen sluiten. In de volgende alinea's zal ik de twee contexten gebruiken en neoplatonisme uit het vorige hoofdstuk nogmaals toelichten aan de hand van de iconografie.⁴⁷

3.4.1 Neoplatonisme

In het geval van de *Primavera* hebben sommige onderzoekers gezocht naar bewijs in de antieke en contemporaine bronnen en hebben andere onderzoekers gekeken naar de neoplatonische kring die zich indertijd rondom de familie van de' Medici bevond. Omdat er veel verschillende figuren zijn afgebeeld op de *Primavera*, heeft nog niemand kunnen bewijzen dat er één duidelijke bron is. Dit komt omdat er geen enkele (tekstuele) bron is waarin deze specifieke combinatie voorkomt. Zelfs wanneer tekst en afbeelding erg overeenkomen, kan men nog geen eenduidige betekenis uit het schilderij halen. De combinatie blijft uitdagen, waardoor wetenschappers betekenissen gaan samenstellen.

Volgens Ernst Gombrich is het aannemelijk dat het schilderij op een neoplatonische manier kan worden geïnterpreteerd. Hij schrijft dat Marsilio Ficino indertijd de spirituele mentor was van Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, de eerste eigenaar van het schilderij. Het neoplatonisme was regelmatig onderwerp van de correspondentie tussen Ficino en Lorenzo.⁴⁸

Gombrich hoopt dat ooit bewezen wordt dat er een verband bestaat tussen de werken van schilders en de manier van denken die indertijd gewoon was. Hij is van mening dat er voor ieder schilderij een programma is geschreven, waar op staat waar het schilderij aan moet voldoen. Er is slechts één contemporaine bron bewaard gebleven waarvan zo'n programma bestaat en dat is een gedetailleerde instructie van Paride de Cesarea aan Perugino over een schilderij in de studiolo van Isabella d'Este.⁴⁹ De kans dat zo'n document over het werk van Botticelli gevonden wordt, is heel klein, maar Gombrich gaat wel uit van het bestaan van een dergelijk document.

Volgens een neoplatonische interpretatie zouden de figuren op het schilderij voor deugden staan. Venus voor de liefde en humaniteit, Mercurius voor het verstand, voor goede raad en voor de retorica. De Gratiën staan dan voor kuisheid, schoonheid en liefde.⁵⁰ Volgens Gombrich staat de lente in zijn geheel voor het tijdperk van de renaissance, met haar overvloed aan jeugdigheid en opwinding.⁵¹

3.4.2 Interieur

Vanaf de vroege renaissance kreeg een bruid een huwelijkskist mee van haar (aristocratische) ouders, met daarin de bruidsschat. Zo'n huwelijkskist werd een *cassone* genoemd en vaak waren deze handgemaakt en beschilderd met hoofse, eigentijdse of historische didactische verhalen met

⁴⁷ Gombrich 1945 (zie noot 6), p.9.

⁴⁸ Idem, p. 7.

⁴⁹ Gombrich 1945 (zie noot 6), p. 8.

⁵⁰ Idem, p. 32.

⁵¹ Idem, p. 11.

allegorieën.⁵² De iconografie van zo'n *cassone* was vaak gebaseerd op de eigenschappen die een goede bruid zou moeten hebben. De Gratiën hebben in de *Primavera* dezelfde haardracht die bruiden indertijd hadden en ook hun juwelen worden gezien als die van een bruid.⁵³ De drie Gratiën stonden voor kuisheid, schoonheid en liefde en waren een voorbeeld voor een goede bruid.⁵⁴ Het was ook niet ongebruikelijk om tijdens een huwelijk een schilderij of kunstwerk te schenken, dat samen met de *cassone* in privé-vertrekken kwam te hangen. Uit verschillende inventarissen blijkt dat *cassoni* vaak in de zelfde ruimtes stonden als andere kostbare kunstwerken.⁵⁵

⁵² Jacqueline Musacchio, *Art, Marriage & Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven 2008, pp. 5-6.

⁵³ *Idem*, p. 115.

⁵⁴ Gert Jan van der Sman, *Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia*, Madrid 2010, p. 116.

⁵⁵ Musacchio 2008 (zie noot 52), p. 122.

4. Conclusie

Met name in de twintigste eeuw is veel over het schilderij geschreven, omdat men geïntrigeerd was door de verschillende figuren en hun onbekende samenhang. Er is eigenlijk nog steeds te weinig bekend over de datering, opdrachtgever, originele locatie en interpretatie om tot een eenduidige interpretatie te komen die alle andere hypothesen uitsluit. Desalniettemin heb ik voor de meest aannemelijke hypothese gekozen door de *Primavera* als huwelijksgeschenk te typeren. Ik acht het aannemelijk dat het schilderij voor het huwelijk van Lorenzo di Pierfrancesco is geschilderd in 1482. De originele locatie van het schilderij is Lorenzo's villa aan de Via Larga en de opdrachtgever is volgens mij Lorenzo *il Magnifico*.

Door het schilderij als huwelijksgeschenk te typeren, interpreteer ik het schilderij als afbeelding van liefde. De drie Gratiën zijn een voorbeeld voor de aanstaande bruid en de verkrachtingsscène heeft een didactische functie: Chloris werd verkracht door Zephyr, die berouw toonde en haar zijn bruid maakte. Nu is zij de gelukkige godin Flora. De liefde die samen gaat met de lente, als wedergeboorte van veel planten, dieren en gevoelens. Het is een renaissance *an sich*: de voorstelling gaat met haar mythologie terug naar de klassieken met Venus als godin van de liefde, zowel toen als nu.

Literatuurlijst

- U. Baldini**, *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milaan 1984.
- E. Capretti**, *Botticelli*, Florence 1998.
- C. Dempsey**, *The portrayal of love. Botticelli's Primavera and humanist culture at the time of Lorenze the Magnificent*, Princeton 1992.
- C. Dempsey**, 'Mercurius Ver: The Sources of Botticelli's Primavera', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 31 (1968), pp. 251-273.
- C. Dempsey**, 'Botticelli's Three Graces', *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 34 (1971), pp. 326 - 330.
- C. Dempsey**, *The Early Renaissance and Vernacular Culture*, Cambridge, Massachusetts 2012.
- M.J.E. van den Doel**, *Ficino en het voorstellingsvermogen. Phantasia en imaginatio in kunst en theorie van de Renaissance*, Amsterdam 2008.
- L.D & H.S. Ettlinger**, *Botticelli*, Londen 1976.
- J. Gillies**, *Botticelli's Primavera. The young Lorenzo's transformation*, Bloomington 2010.
- E.H. Gombrich**, 'Botticelli's Mythologies: A study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 8 (1945), pp. 7-60.
- Horatius**, *Oden*, Boek I.
- H.P. Horne**, *Botticelli. Painter of Florence*, Londen 1908.
- R. Lightbown**, *Sandro Botticelli. Life and Work (Volume I)*, Londen 1978.
- M. Levi D'Ancona**, *Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*, Florence 1983.
- Lucretius**, *De rerum natura*.
- M. Marmor**, 'From Purgatory to the Primavera: Some Observations on Botticelli and Dante', *Artibus et Historiae*, vol. 24 (2003) no. 48.
- J. Musacchio**, *Art, Marriage & Family in the Florentine Palace*, New Haven 2008.
- Ovidius**, *Fasti*.
- Seneca**, *De Beneficiis*.
- G.J. van der Sman**, *Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia*, Madrid 2010.
- W. Smith**, 'On the original location of the Primavera', *The Art Bulletin* vol. 57 (1975) no. 1 (maart), pp. 31-40.
- J. Snow-Smith**, *The Primavera of Sandro Botticelli. A neoplatonic interpretation*, New York 1993.
- Pausanias**, *Description of Greece*, Londen 1886.
- G. Vasari**, *Lives of Seventy of the most eminent Painters*, New York 1986 (Florence 1550).
- C. Wachter**, 'The three graces, their iconography and their classical sources', in: Mirella Levi D'Ancona, *Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*, Florence 1983.
- A. Warburg**, *Sandro Botticelli's 'Geburt der Venus' und 'Frühling'*. Leipzig, 1893.