

Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo

di Marcella Marongiu

La tradizione letteraria

La prima attestazione del mito di Ganimede si trova in Omero (*Iliade*, V, 265-267; XX, 231-235): il riferimento del quinto libro è poco più che accidentale, poiché l'interesse del poeta è rivolto ai cavalli dei troiani, discendenti di quelli donati da Zeus a Troo come risarcimento per avergli sottratto il figlio, eletto coppiere degli dei. Si torna poi a parlare del giovane nel libro ventesimo, nella descrizione dell'albero genealogico dei troiani, dove figura, insieme a Ilo e Assaraco, tra i figli di Troo: Ganimede è descritto come il più bello tra gli uomini, e proprio in virtù di tale bellezza, è creato coppiere degli dei e reso immortale. Già in questo momento compaiono dunque gli elementi fondamentali del mito: il ratto compiuto da Zeus, la straordinaria bellezza del giovane, che lo rende degno di figurare tra gli dei e di godere dell'immortalità, e il privilegio concessogli di versare l'ambrosia alle divinità olimpiche. Tali elementi stanno alla base anche del lungo *excursus* su Ganimede nel primo inno omerico *Ad Afrodite*, nel quale è posta in primo piano la bellezza del giovane troiano, presupposto del suo ufficio e del dono dell'immortalità:

In verità, il saggio Zeus rapì il biondo Ganimede
per la sua bellezza, affinché visse tra gl'immortali
e nella dimora di Zeus versasse da bere agli dei
– prodigio a vedersi, onorato da tutti gl'immortali –
attingendo il rosso nettare dal cratere d'oro.
Un dolore inconsolabile invase l'animo di Troo, che non sapeva
dove il turbine divino gli avesse rapito suo figlio:
da allora egli lo piangeva sempre, ininterrottamente.
E Zeus ebbe pietà di lui, e gli diede, in compenso del figlio,
cavalli dal rapido passo, di quelli che portano gl'immortali.
Questi gli diede, perché li tenesse come dono; e ciò ch'era accaduto gli espone,
per mandato di Zeus, il messaggero uccisore di Argo:
che il figlio era immortale, e immune da vecchiezza, come gli dei¹.

¹ *Inno V ad Afrodite*, 202-214. Si cita dall'edizione a cura di Filippo Cassola, *Inni omerici*, Milano 1975.

Dovevano tuttavia circolare altre versioni del racconto, alternative a quella omerica, se nella *Piccola Iliade* (7) Ganimede non compare più come figlio di Troo, bensì di Laomedonte, il quale fu risarcito non con i cavalli ma con petali e grappoli d'oro.

Con i poeti lirici si fa per la prima volta esplicito riferimento al carattere erotico del mito, che già traspariva nell'*Inno ad Afrodite*: Alceo² prega infatti Zeus di non trasformarsi in aquila e non rapire il suo giovane amante per farne un nuovo Ganimede, un motivo che diventerà tipico nella poesia erotica successiva³; la testimonianza di Alceo è significativa anche per il fatto che qui, per la prima volta, l'autore del ratto non è Zeus ma l'aquila, nella quale egli si è trasformato per compiere la sua conquista.

Nell'Atene del V secolo si assiste a una diffusione capillare del mito, e contemporaneamente alla sua banalizzazione: in Euripide e Aristofane⁴ Ganimede compare come presenza tipica dell'ambiente olimpico nella sua funzione di coppiere, senza che i poeti gli rivolgano un particolare interesse; anche l'elemento erotico appare ormai scontato, quasi un attributo del personaggio, come è confermato dal suo frequente ricorrere negli epiteti⁵.

A Senofonte e Platone si devono le prime riflessioni filosofiche sulla figura di Ganimede e sulla sua vicenda. Senofonte affronta l'argomento nel *Simposio* (VII, 23-30), nella sua scrupolosa disamina sui vari tipi di amore, in cui utilizza come esempi i racconti mitologici. Per dimostrare la superiorità dell'amore spirituale su quello carnale cita il mito di Ganimede: Giove infatti ama il giovane per la sua bellezza spirituale, ed è per questa che gli fa dono dell'immortalità, dono concesso a lui solo e a nessuno dei suoi amori femminili terreni. A conferma della sua tesi Senofonte analizza l'etimologia del nome del giovinetto (che deriverebbe da γανυμοι=mi rallegrò, e μηδος=pensiero), per la quale cita Omero, in un passo tuttora non identificato. Platone nel *Fedro* (255) è abbastanza vicino alle posizioni di Senofonte, e cita il mito in un contesto in cui si esalta l'amore tra uomini adulti e giovinetti, mentre nelle *Leggi* (I, 636) condanna questo tipo di relazioni, definite contro natura, e di conseguenza anche la figura di Ganimede, che ne è l'emblema. Il passo delle *Leggi* riveste un'importanza fondamentale, perché per la prima volta viene proposta un'interpretazione storica del mito: il racconto sarebbe infatti un'invenzione dei cretesi per giustificare le relazioni tra uomini adulti e giovinetti, praticate soprattutto nei ginnasi, e condannate da Platone perché ritenute contrarie alle leggi della natura.

² *Epigrammi*, Anth. Pal. XII, 64.

³ Cfr., per esempio, Stratone, *Epigrammi*, Anth. Pal. XII, 194; 220; 254; Meleagro, *Epigrammi*, Anth. Pal. XIII, 65; 68; 133; Teognide, *Elegie*, II, 1345-1350; Pindaro, *Odi Olimpiche*, I, 43-45; X, 105-106.

⁴ Aristofane, *La Pace*, v. 724; Euripide, *Il Ciclope*, vv. 581-586; *Troiane*, vv. 822-824; *Oreste*, vv. 1391-1392; *Ifigenia in Aulide*, vv. 1050-1054.

⁵ Nell'*Ifigenia in Aulide*, vv. 1050-51, Ganimede è chiamato "il Dardanide, caro godimento dei letti di Zeus".

Tra i poeti ellenistici la figura di Ganimede non riscuote particolare successo, e si ritrova episodicamente, per lo più in contesti dedicati alla celebrazione di amori omosessuali⁶ o come elemento caratterizzante dell'Olimpo⁷; sarà invece a Roma che le vicende del giovane troiano conosceranno una nuova, e forse più grande, fortuna. La prima comparsa di Ganimede sul suolo italico avviene sulle scene plautine: nei *Menaechmi* (143-146) il ratto di Catmite compiuto dall'aquila è il soggetto di un dipinto. Il passo di Plauto è di importanza rilevante sia per la centralità del motivo erotico, che sarà caratteristica della tradizione romana, sia per il nome con il quale Plauto chiama il giovinetto: Catmite, che è nome caratteristico della tradizione latina, e di probabile origine etrusca⁸, dimostrerebbe una trasmissione mediata dagli etruschi, forse anche attraverso le arti figurative, piuttosto che una conoscenza diretta degli autori greci.

Il momento di maggior successo per il mito di Ganimede è nella letteratura latina l'età augustea. Nell'*Eneide* Ganimede è nominato due volte: nel primo libro gli onori a lui tributati da Giove figurano tra le cause dell'odio di Giunone nei confronti dei troiani e del suo spietato opporsi a Enea:

Necdum etiam causæirarum sævique dolores
Exciderant animo, manet alta mente repostum
Iudiciium Paridis spretæque iniuria formæ
Et genus invisum et rapti Ganymedis honores⁹

Ricorre nella descrizione della veste data in premio a Cloanto: Ganimede è descritto mentre è intento a cacciare cervi sul monte Ida, dove è rapito dall'aquila che, afferrandolo con gli artigli, lo solleva verso il cielo, sotto lo sguardo stupito e spaventato dei suoi accompagnatori e dei cani:

Intextusque puer frondosa regius Ida
Velocis iaculo cervos cursuque fatigat
Acer, anhelanti similis; quem præpes ab Ida
Sublimem pedibus rapuit Iovis armiger uncis:
Longævi palmas nequiquam ad sidera tendunt
Custodes sævitque canum latratus in auras¹⁰.

⁶ Callimaco, *Epigrammi*, 52; Teocrito, *Aites*, XII, 17-37.

⁷ Apollonio Rodio, *Argonautica*, III, 115-118.

⁸ Sichtermann 1981-1997, pp. 169 sg.

⁹ Virgilio, *Eneide*, I, 25-28.

¹⁰ *Ivi*, 252-257.

Il motivo erotico caratterizza le brevi allusioni di Orazio e Propertio¹¹, ed è l'elemento dominante del racconto di Ovidio, che nel decimo libro delle *Metamorfosi* riporta il canto di Orfeo sugli amori degli dei per i giovani mortali, primo tra tutti l'amore di Giove per Ganimede:

Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore
arsit, et inventum est aliquid, quod Iuppiter esse,
quam quod erat, mallet. Nulla tamen alite verti
dignatur, nisi quæ posset sua fulmina ferre.
Nec mora, percusso mendacibus aëre pennis
abripit Iliaden, qui nunc quoque pocula miscet
invitaque Iovi nectare Iunone ministrat¹².

Viene dunque detto esplicitamente che l'azione del dio è mossa dalla passione amorosa, che lo spinge ad assumere le sembianze dell'aquila e, dopo aver condotto Ganimede nell'Olimpo, a nominarlo dispensatore del nettare, nonostante la volontà contraria di Giunone.

Ovidio si occupa di Ganimede anche nel sesto libro dei *Fasti* e nei *Tristia*¹³, dove ribadisce il carattere erotico del racconto. Più interessante è un altro passo dei *Fasti* (II, 145-146) dove Ganimede è ricordato, per la prima volta, come personificazione della costellazione dell'Acquario: si tratta di una variante del mito di notevole fortuna, che torna nei testi di Igino e Manilio¹⁴. A partire da questo momento Ganimede comparirà spesso in testi di carattere scientifico e erudito e nelle loro illustrazioni; l'interesse dei letterati per Ganimede, tuttavia, non si rivela solo in opere dedicate alla descrizione degli astri, ma anche in monumentali *summae* del sapere, quali la *Biblioteca Storica* di Diodoro Siculo, la *Geografia* di Strabone, la *Biblioteca* di Apollodoro e la *Descrizione della Grecia* di Pausania, dove oramai il mito è ridotto a formule stereotipate; e di carattere formulare sono anche le citazioni di altri autori del I e II secolo d.C.¹⁵

Estremamente vivace appare la descrizione del soggetto nell'opera di Marziale, dove compare in ben nove epigrammi¹⁶, e in Luciano, dove il giovane troiano è presente in cinque *Dialoghi degli*

¹¹ Orazio, *Odi*, III, 20, vv. 15-16; IV, 4, vv. 1-4; Propertio, *Elegie*, II, 30, vv. 28-30.

¹² Ovidio, *Metamorfosi*, X, 155-161.

¹³ Ovidio, *Fasti*, VI, 43-44 e *Tristia*, II, 406.

¹⁴ Igino, *Poetica Astronomica*, II, 16 "Aquila"; II, 29 "Aquarius"; Manilio, *Astronomica*, V, 486-490.

¹⁵ Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, IV, 75; Strabone, *Geografia*, XIII, 1, 11; Apollodoro, *Biblioteca*, II, 5, 9; III, 12, 2; Pausania, *Descrizione della Grecia*, II, 13,3; IV, 24,5; 26,2; Igino, *Fabulae*, 224; 271; Luciano, *Bellum Civile*, IX, 970-72; Valerio Flacco, *Argonautica*, I, 549-51, II, 414-417; Stazio, *Tebaide*, I, 548-551; Apuleio, *Metamorfosi*, I, 12; VI, 15; VI, 24; XI, 8.

¹⁶ I, 6; V, 55; IX, 16; 25; 36; XI, 22; 26; 43;104.

*dei*¹⁷, e, per la prima volta, gli viene dedicato un intero componimento: il dialogo quarto, dal titolo *Zeus e Ganimede*.

Del tutto nuovo è il contesto in cui è nominato Ganimede nel romanzo *Le avventure di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio (II, 36-37), nel quale si assiste a una disputa tra due personaggi che dibattono su quale tipo di amore sia preferibile e da quale bellezza sia ispirato. Mentre il primo personaggio ritiene che l'amore perfetto sia quello tra Zeus e Ganimede, l'Io narrante sostiene invece che sia più importante l'amore rivolto alle donne, e chiama a testimoni le avventure di Zeus: solo per le donne egli abbandona i cieli e si adatta a vivere sulla terra, lasciando che nell'Olimpo Ganimede sia servitore di Era; deplora poi la sorte di Ganimede, portato in cielo dagli artigli di una bestia. Per la prima volta compare in un testo letterario una critica aperta nei confronti del mito, che anticipa i duri giudizi di condanna dei Padri della Chiesa.

Tra il secondo e il terzo secolo la figura di Ganimede comincia a comparire nei testi degli apologeti, sia di ambiente greco che romano. Il contesto è quasi sempre lo stesso: la condanna della religione pagana, che adorava divinità mostruose e scellerate, dedite ai peggiori vizi e corruttrici della moralità umana: così si trova in Tertulliano¹⁸, Arnobio¹⁹, Antonio²⁰, Lattanzio²¹, Firmico Materno²², Agostino²³, Isidoro di Siviglia²⁴ e Giovanni Damasceno²⁵. Nonostante l'arco cronologico sia tanto vasto (II – VIII secolo), non solo i caratteri essenziali del mito, ma persino le parole utilizzate per descriverlo e giudicarlo sono incredibilmente simili, e tuttavia anche all'interno di questo genere si possono trovare posizioni originali. Un'analisi interessante svolge Clemente Alessandrino nel suo *Discorso esortativo ai greci*: nel secondo capitolo, oltre alla scontata condanna delle malefatte delle divinità olimpiche, l'autore rifiuta la natura divina di Zeus, sostenendo che fu un uomo, ed è ormai morto, come morte ormai sono le persone che furono oggetto delle sue passioni, tra cui Ganimede. Interessante è anche il riferimento di Orosio²⁶: pur all'interno di una condanna dei *facta turpia* degli dei pagani, introduce una versione del mito nuova nella letteratura apologetica, ma formulata già nel III secolo da Erodiano²⁷: Ganimede fu rapito da

¹⁷ 2 (6) "Eros e Zeus"; 4 (10) "Zeus e Ganimede"; 5 (8) "Era e Zeus"; 6 (9) "Era e Zeus"; 9 (12) "Poseidone e Ermete".

¹⁸ *Ad nationes*, 10; *Apologeticus adversus gentes*, XV; Tertulliano (?), *De execrandis diis gentium*.

¹⁹ *Disputationes adversus gentes*, IV, 26.

²⁰ *Carmen adversus gentes*, 62-63.

²¹ *Divinae institutiones*, I, 23; II, 17.

²² *De errore profanarum religionum*, XIII.

²³ *De Civitate Dei*, VII, 26: "De turpitudine sacrorum Matris Magnae"; XVIII, 13: "Qualim fabularum figmenta exorta sint eo tempore quo Hebraeis iudices praeesse coeperunt".

²⁴ *Etymologiae*, VIII, 9, 34-36.

²⁵ *Vita sanctorum Barlaam eremitaie et Josaphat Indiae regis*, XXVIII.

²⁶ *Historiae adversus paganos*, I, 12, 4-5.

²⁷ *Historia ab excessu divi Marci*, 1, 11, 2.

Tantalo che con il suo gesto provocò lo scoppio di una guerra con Troo, e, soltanto dopo averne abusato, Tantalo cedette il fanciullo a Giove.

Accanto alla letteratura cristiana si mantenne viva in questi secoli quella pagana, nella quale si ritrovano alcuni riferimenti alla figura di Ganimede, anche se marginali²⁸.

Nei primi secoli del Medioevo si diffusero le raccolte di favole mitologiche tratte dai poeti dell'antichità. Fulgenzio nelle *Mythologiae* (I, 25) racchiude in una sorta di manuale tutti i miti classici: la sua interpretazione del mito di Ganimede – che a partire da questo momento accompagnerà spesso la narrazione vera e propria – è di carattere storico, basata probabilmente su Erodiano e Orosio. A Fulgenzio e Lattanzio Placido, autore del primo compendio delle *Metamorfosi* di Ovidio²⁹, sono state avvicinate in passato due operette di carattere mitologico, ancora anonime, trascritte in un manoscritto vaticano, per le quali è stata avanzata una datazione rispettivamente al V e al VI secolo. Il primo mitografo vaticano³⁰ dedica a Ganimede un breve ritratto, in cui compaiono sinteticamente tutti gli elementi tradizionali del mito, mentre nell'opera del secondo mitografo³¹ è presente una riflessione sui suoi contenuti: nel proemio, infatti, egli espone la sua posizione nei confronti dei miti, offrendone un'interpretazione di tipo storico: coloro che furono venerati come dei erano un tempo uomini famosi, resi eterni dalle parole dei poeti.

Al IX-X secolo è stata datata l'opera del terzo mitografo vaticano³²; seguendo il secondo, questi espone nel proemio la sua posizione evemeristica e dichiara il fine ultimo della sua opera, che è quello di far conoscere a tutti la verità su questo argomento perché l'ignoranza non alimenti più false credenze. Le giustificazioni per la scelta di questo argomento per il suo libro non sono solo di carattere storico: nel passo relativo al racconto del mito di Ganimede³³, egli fornisce infatti una descrizione fisica delle divinità: Giove e Giunone sono rispettivamente il fuoco e l'aria, elementi indispensabili per la vita sulla terra. Anche a proposito della favola di Ganimede le due interpretazioni si intrecciano: il figlio di Troo, infatti, fu prigioniero di guerra di Giove, recante l'insegna dell'aquila, ma conseguenza della sua ascesa al cielo e della sua funzione di coppiere divino è l'identificazione con il segno dell'Acquario.

²⁸ Nonno, *Dionysiaca*, VII, 110-128; VIII, 93-95; X, 259; XI, 136-139; XII, 38-40; 104-106; XV, 277-284; XIX, 209-218; XXVIII, 241-249; XXXIII, 75-77; 99.

²⁹ *Narrationes Fabularum quae in P. Ovidi Nasonis Libris XV Metamorphoseôn occurrunt*, "Fabulae Lib. X", IV.

³⁰ 184, "Ganymedes".

³¹ "Prooemium"; 198, "Ganymedes".

³² "Prooemium"; 3, "Juppiter"; 15, "Duodecim caeli signa".

³³ 3, "Jupiter".

Da questi testi traggono spunto Alberico e Boccaccio, che forniscono un sunto della tradizione mitografica medioevale. Alberico³⁴, nel profilo di Giove, ci informa del fatto che l'aquila è il suo attributo perché un tempo ha rapito Ganimede giovane bellissimo, che recava in mano il cratere per servirgli l'ambrosia (Fig. 1). Nella *Genealogia deorum gentilium*³⁵ Boccaccio descrive la figura di Troo, padre di Ganimede, Ilo e Assaraco; parla poi di Ganimede, riportando e commentando le versioni fornite da Virgilio, Ovidio, Igino, Fulgenzio, Eusebio e le diverse interpretazioni del mito, presentandosi in un'ottica che trascende la cultura enciclopedica medievale e che può già essere definita umanistica, dal momento che si astiene dall'esprimere un giudizio morale e si limita alla descrizione del mito così come viene presentato dalle fonti.

Precede di poco la *Genealogia* del Boccaccio il quindicesimo libro del *Reductorium morale* di Pierre Bersuire, noto anche come *Ovidius Moralizatus*³⁶, che riprende le favole delle *Metamorfosi* e le spiega alla luce della morale cristiana, giungendo a quella sintesi tra sapere cristiano e sapere pagano che i Padri avevano osteggiato, ma nello stesso tempo favorito, dal momento che Bersuire e gli altri moralizzatori di Ovidio utilizzano spesso per rivalutare i classici le stesse tesi che essi avevano formulato per condannarli³⁷: il mito di Ganimede è presentato da Bersuire come una metafora della parola di Dio che eleva l'anima peccatrice e come simbolo della contemplazione delle realtà celesti - fine ultimo del cammino della conoscenza - e dell'abbandono delle realtà materiali. Poco tempo prima dell'*Ovidius Moralizatus* fu composto l'*Ovide moralisé*, poema anonimo nel quale la narrazione della vicenda del giovane troiano è accompagnata da spiegazioni di diverso genere - storica, fisica e morale -, arrivando fino al paragone con la figura di Cristo, salito al cielo in anima e corpo.

L'elenco delle moralizzazioni e dei volgarizzamenti medioevali si chiude con l'*Ovidio metamorphoseos vulgare* di Giovanni de' Bonsignori³⁸, scritto tra il 1375 e il 1377, ma pubblicato soltanto un secolo dopo, in un'edizione corredata da interessanti xilografie, che rivestirono un ruolo fondamentale nella definizione dell'iconografia degli dei e degli eroi dell'antichità, poiché ad esse guardarono molti artisti negli anni a cavallo tra il XV e il XVI secolo³⁹. Nell'opera del Bonsignori, dove il testo ovidiano è integrato con altre fonti, tratte dai manuali di mitografia allora diffusi, il racconto delle vicende del giovane troiano è inserito nel canto di Orfeo: il sovrano celeste, acceso d'amore per lui, si trasforma in aquila, lo rapisce e lo pone nell'Olimpo come suo coppiere -

³⁴ *Libellus de deorum Imaginibus*, 2, "De Iove"

³⁵ VI, 3.

³⁶ *Reductorium morale*, XV: *Ovidius Moralizatus*.

³⁷ Sez nec 1940, pp. 116 sgg.

³⁸ X, XVI, "De Ganymede", XVII, "Alegoria de Ganymede raptio n cielo"; XVIII, "De Hebe & Ganymede".

³⁹ Kultzen 1967, pp. 407 sgg.

incarico prima ricoperto da Ebe - e negli astri come costellazione dell'Acquario. Sebbene l'autore dedichi tanto spazio alla narrazione e al commento di questo mito, nella prima edizione manca la sua illustrazione, che verrà introdotta soltanto nelle edizioni più tarde.

La fortuna del mito nel tardo Medioevo è testimoniata dal significativo riferimento a Ganimede nel *Purgatorio*, nel quale Dante riporta una visione avuta in sogno:

in sogno mi pareva veder sospesa
un'aguglia nel ciel con penne d'oro,
con l'ali aperte e a calare intesa;
ed esser mi pareva là dove fuoro
abbandonati i suoi da Ganimede,
quando fu ratto al sommo consistoro⁴⁰.

Dante utilizza dunque il racconto mitologico per spiegare un processo di elevazione spirituale: il fatto che il poeta, unico nel *Purgatorio*, sia dotato di corpo, è in questo caso irrilevante, poiché egli ascende alla sfera superiore non in virtù di un atto fisico, ma grazie a un'operazione spirituale di cui il ratto di Ganimede è metafora.

Un discorso a parte merita la *Disputa tra Elena e Ganimede*, attribuita da Manitius⁴¹ a un poeta francese della fine del XII secolo. Si tratta infatti del primo e, relativamente a questo periodo, unico esempio di trattazione autonoma del mito, altrimenti compreso in testi più ampi di carattere mitologico, morale o scientifico: in una disputa su quale tipo di amore sia più degno, quello tra uomini o quello tra uomo e donna, si giunge alla vittoria di Ganimede su Elena.

Con l'*Aquila Volante* di Leonardo Bruni⁴² si entra ormai in pieno clima umanistico: nell'opera, dedicata all'emblema di Giove, nonché insegna imperiale, non poteva mancare un riferimento a Ganimede, la preda più importante conquistata dall'aquila. Con la precisione e il rigore scientifico tipico degli umanisti, il Bruni cita le sue fonti, che sono, naturalmente, le *Metamorfosi* di Ovidio, ma anche la *Commedia* dantesca, Fulgenzio e Isidoro.

La tendenza a porre in evidenza presunti significati reconditi del mito, domina il passo del *Commento* del Landino alla *Commedia*, dove il racconto di Dante è solo un pretesto per descrivere il processo della conoscenza e la dottrina neoplatonica dell'anima: il volo dell'aquila è inteso come simbolo dell'azione della carità divina, che trae a Dio le anime umane privilegiando gli uomini che vivono in meditazione. Se il sogno di Dante rappresenta il percorso di elevazione dell'anima,

⁴⁰ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, IX, 19-24.

⁴¹ Manitius 1931, III, pp. 947 sg.

⁴² I, IX.

Ganimede è la mente umana, amata da Dio; i suoi compagni simboleggiano invece le potenze inferiori dell'anima, quella vegetativa e quella sensitiva, che l'anima abbandona nella meditazione, accedendo alla vera conoscenza.

Il gusto per una scrittura cifrata è presente anche in testi non propriamente filosofici, come i volgarizzamenti e i manuali mitografici, generi particolarmente fiorenti nel Cinquecento. L'opera letteraria antica più tradotta del Rinascimento rimane il capolavoro ovidiano: la prima edizione a stampa del Bonsignori (1497), fu seguita presto da quelle di Lorenzo Spirito, di Niccolò degli Agostini, di Camillo Cautio, di Lodovico Dolce e di Giovanni Andrea dell'Anguillara, per citare le sole opere prodotte prima della conclusione del Concilio di Trento. La moda dei volgarizzamenti fece sì che nel Cinquecento si traducessero altri testi antichi, tra cui *Fasti* di Ovidio e l'*Eneide*⁴³.

Ancora una volta, insieme alle traduzioni, furono veicolo di conoscenza e diffusione dei temi mitologici i trattati dei mitografi. Il più importante mitografo di questi anni è Vincenzo Cartari, autore del trattato *Imagini delli dei de gl'antichi*⁴⁴ - un vero manuale di iconografia per gli artisti e i letterati, scritto sulla base dei trattati medioevali ma arricchito dalle nuove interpretazioni e dalle nuove tipologie rinascimentali - nel quale è dedicata a Ganimede soltanto una breve menzione all'interno del ritratto di Giove, in un contesto che rimanda chiaramente all'aspetto amoroso del mito.

Un altro genere in cui giocò un ruolo fondamentale la mitologia classica fu l'emblematica, forma artistica fondata sull'uso combinato di parola e immagine che ebbe una grande fortuna a partire dal Cinquecento: per illustrare verità nascoste venivano proposte delle immagini, spesso tratte dal repertorio mitologico, delle sentenze e dei brevi componimenti poetici. Il giovane troiano è rappresentato nell'emblema dell'Alciati dal significativo titolo "*In Deo Laetandum*" e in ben due simboli dei *Symbolicarum quaestionum libri* di Achille Bocchi.

L'interpretazione più diffusa nel XVI secolo era quella di stampo neoplatonico, che presupponeva il motivo amoroso come motore dell'azione di Giove, motivo che torna spesso nella letteratura, quasi sempre in formule rese ormai stereotipe dalla tradizione.

Una brusca battuta d'arresto all'interesse di poeti e scrittori nei confronti del mito di Ganimede si verificò nella seconda metà del Cinquecento, in seguito alle censure imposte dal Concilio di Trento. Anche nei secoli successivi, in modo particolare in Italia, la fortuna di questo mito nella letteratura risulta limitata a brevi citazioni formulari, spesso in contesti che esprimono aperta

⁴³ Vincenzo Cartari, *I Fasti di Ovidio*, Venezia 1551, II, 366-368; VI, 125-136; Giovan Paolo Vasio, *La Eneide di Virgilio tradotta in terza rima*, Venezia 1522, I, 1, 58-62; V, 3, 79-88 (seconda edizione 1538, I, 1, 49-51; V, 3, 79-87). *I sei primi libri del Eneide di Virgilio, Tradotti à piu Illustre & honorate Donne*, Venezia 1540, I, 41-44 (Alessandro Sansedoni); V, 389-403 (Aldobrando Cerretani).

⁴⁴ Edizione del 1647, p. 95.

condanna per le relazioni omoerotiche. È quanto accade, solo per citare qualche esempio, nell'opera di Giordano Bruno⁴⁵ o di Traiano Boccalini⁴⁶, che apostrofano con il nome Ganimede i bei giovinetti che dedicano tutto il proprio tempo alla cura dell'aspetto fisico.

In questo clima di generale disinteresse spicca il lungo *excursus* dell'*Adone* di Giovan Battista Marino⁴⁷, che narra, con dovizia di particolari, la vicenda del principe troiano, dal sorgere della passione di Giove alla vista del giovinetto, alla metamorfosi in aquila, al ratto e all'ascesa al cielo, con la nomina a coppiere e l'identificazione con il segno zodiacale dell'Acquario. Particolarmente affascinanti sono i versi nei quali sono descritti il sorgere della passione e il ratto del giovane:

Dal sovrano balcon rivolto avea
Il Motor de le stelle a terra il ciglio,
quando mirò giù ne la valle Idea
del Re di Frigia il giovinetto figlio.
Mirollo, e n'arse. Amor, che l'accendea,
l'armò di curvo rostro e curvo artiglio,
gli prestò l'ali, e gli destò vaghezza
di rapir la veduta alta bellezza.

La maëstà d'un sì sublime amante
Bramoso d'involar corpo sì bello,
de la ministra sua prese sembante,
ché non degnò cangiarsi in altro augello.
Però che tutto il popol volante
Più magnanimo alcun non n'ha di quello,
degnò da che portò tanta beltate
d'aver di stelle in Ciel l'ali gemmate.

Bello era, e non ancor gli uscia su 'l mento
L'ombra ch'aduggia il fior de più begl'anni.
Iva tendendo a roze prede intento
Ai cervi erranti insidiosi inganni.
Ed ecco il predator, che 'n un momento
Falcate unghie, e dilatati i vanni,
in alto il trasse, e per lo ciel sostenne
l'amato incarco in su le tese penne⁴⁸.

⁴⁵ Giordano Bruno, *La Cena de le ceneri*, Dialogo Secondo, e *Spaccio de la bestia trionfante*, Dialogo Primo.

⁴⁶ Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, Ragguaglio X.

⁴⁷ Giovan Battista Marino, *Adone*, V, 32-44.

⁴⁸ *Ivi*, 33-35.

Particolare risulta anche la cantata composta tra la fine del XVII e il primo decennio del XVIII secolo da Vincenzo II De Grandis, che adatta la vicenda al clima galante dell'epoca, come indica il curioso titolo *Ganimede alla danza*.

Maggiore fortuna ebbe il mito fuori dai confini dell'Italia, dove, a partire dal Cinquecento, conquistò, nel corso dei secoli, l'immaginazione dei principali poeti, da Pierre de Ronsard, protagonista del Rinascimento francese, ai britannici Marlowe e Spenser, fino a Goethe, che gli dedicò un componimento sul volgere del XVIII secolo⁴⁹.

La tradizione iconografica: il mondo antico e il Medioevo

Il mito di Ganimede era un tema molto frequentato tra gli artisti dell'antichità, fin dall'età arcaica. I manufatti in cui si ritrova rappresentato più frequentemente sono i vasi greci e i mosaici e sarcofagi romani, che si adattavano assai bene al contenuto del mito, considerando per un verso la funzione di coppiere assunta da Ganimede nell'Olimpo, e per l'altro il dono dell'immortalità concesso al principe frigio da Giove⁵⁰.

Nella pittura vascolare la rappresentazione del mito si afferma all'inizio del V secolo a.C. nei vasi a figure rosse: in essi l'aspetto più frequentemente descritto è l'incontro tra i due personaggi e il dono da parte di Zeus di un uccellino, tipico dono d'amore dei greci ai loro giovani amanti⁵¹; talvolta compare il solo Ganimede con l'uccellino, lasciando all'osservatore il compito di completare idealmente il racconto. Dopo un periodo di minore interesse, il soggetto torna a essere rappresentato dagli artisti all'inizio del IV secolo, quando viene privilegiata la rappresentazione dell'inseguimento, solitamente compiuto da Zeus, rappresentato come un uomo adulto e barbuto, mentre è quasi assente la rappresentazione dell'aquila come autrice dell'inseguimento o del ratto. Una certa fortuna ebbe anche Ganimede nell'Olimpo, ritratto nell'atto di svolgere il suo ufficio di coppiere celeste, soprattutto nei vasi attici dal VI al IV secolo a.C.

Analoghe rappresentazioni trovavano posto anche nei mosaici, per cui si può ipotizzare che il soggetto ebbe una certa fortuna anche nella pittura murale, a noi oggi quasi completamente ignota. La familiarità del tema, sia in ambiente greco sia romano, può essere verificata anche attraverso

⁴⁹ Pierre de Ronsard, ne *La Françiade*; Christopher Marlowe, in *The Tragedie of Dido, Queene of Carthage*, I, 1; in *Hero and Leander*, I, 141-150, II, 153-225; Edmund Spenser, in *The Faerie Queene*, III, 11.34; Johann Wolfgang von Goethe, *Ganymed*, in *Gedichte der Ausgabe letzter Hand*.

⁵⁰ Panofsky 1939, p. 297; Wind 1967, pp.189 sgg.

⁵¹ Saslow 1986, pp. 145 sgg.

l'interesse rivolto dagli artisti minori: le diverse tipologie si trovano infatti rappresentate nell'oreficeria, nelle gemme (Fig. 2), nelle ceramiche, nelle monete, negli stucchi⁵².

È interessante notare che nel passaggio dall'arte greca a quella romana si assiste a un ripensamento del mito e a conseguenti variazioni iconografiche che saranno determinanti per la trasmissione del tema nell'età moderna: nelle opere prodotte in ambito romano, infatti, manca Giove come protagonista del rapimento, e il suo posto viene preso dall'aquila, la cui figura compare anche in contesti come quello olimpico, per i quali la tradizione letteraria prevedeva invece la presenza del dio nelle sue reali sembianze. Cambia anche il momento della vicenda più diffusamente illustrato: non tanto l'avvicinamento del giovane e il suo inseguimento, quanto il rapimento violento compiuto dall'aquila, che è il soggetto più ampiamente rappresentato dagli artisti romani, soprattutto nei sarcofagi e nella pittura murale.

Koch e Sichtermann⁵³ hanno chiarito che il mito di Ganimede, a causa del numero ridotto di personaggi coinvolti nella vicenda, non era adatto alla rappresentazione su vaste superfici, per cui veniva rappresentato soprattutto nei sarcofagi con il ritratto del defunto inserito in un clipeo, sotto il quale trovavano posto Giove e Ganimede, o nei cosiddetti *Riefelsarkophagen*, dove di solito le due figure occupavano una posizione centrale. Solitamente nei sarcofagi non veniva rappresentato un momento preciso del mito, ma soltanto i due protagonisti accostati paratatticamente.

Non mancano esempi di gruppi statuari, situabili cronologicamente nel periodo ellenistico - a parte il caso isolato del gruppo in terracotta proveniente dal tempio di Olimpia, databile al V secolo. La grande fortuna del soggetto nella statuaria monumentale si spiega con il successo incontrato dal gruppo bronzeo realizzato da Leochares per Alessandro Magno intorno alla metà del IV secolo, amplificato dalla descrizione lasciataci da Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia*⁵⁴. Il gruppo, che rappresentava Ganimede nell'istante in cui viene sollevato da terra dall'aquila, e accanto a lui il cane che abbaia verso il cielo, è andato perduto, ma ci è noto attraverso una nutrita serie di copie in marmo, di cui gli esemplari più interessanti sono conservati presso il Museo Archeologico di Venezia e i Musei Vaticani. Da un altro prototipo, di cui non si conoscono né l'originale né l'autore, deriva un altro gruppo di statue, che rappresentano il giovane troiano insieme all'aquila, talvolta abbracciati, talvolta semplicemente accostati, ma strettamente legati dal gioco dei gesti e degli sguardi (Fig. 3).

Accanto alle opere classiche, assumono grande importanza nella trasmissione dei modelli iconografici quelle realizzate durante il Medioevo. La figura di Ganimede è quasi completamente assente nelle opere pittoriche e scultoree: tra i pochi casi possiamo ricordare l'arazzo di Bayeux (XI

⁵² Sichtermann 1981-1997, pp. 155 sgg.

⁵³ Koch-Sichtermann 1982, pp. 146 sg., Sichtermann-Koch 1975, p. 30.

⁵⁴ XXXIV, 79.

sec.), il cosiddetto *Piatto di Scilla* (inizi XII sec.), il capitello di Sainte-Marie-Madeleine a Vézelay (1125 circa), che tuttavia, trattandosi di eccezioni dovute a dotti programmi iconografici, non ebbero seguito nella tradizione figurativa, e, pertanto, nessuna influenza sulle moderne tipologie del mito quali si verranno configurando in Italia tra Quattro e Cinquecento.

Si assiste invece a una maggiore diffusione nell'illustrazione dei manoscritti: Ganimede compare infatti con una certa frequenza nelle miniature dei codici medioevali di Ovidio o nei testi a carattere scientifico, dove è presente come personificazione del segno dell'Acquario. Per quanto riguarda i codici miniati delle versioni moralizzate di Ovidio, Ganimede compare spesso come attributo di Giove, e sempre in relazione all'aquila, secondo la tradizione romana sopra descritta. Il momento preferito è infatti ancora quello del ratto, e l'aquila è sempre rappresentata in volo mentre sostiene con il becco o con gli artigli Ganimede; questi è rappresentato come un bambino, o al limite come giovinetto, vestito con abiti moderni e in un atteggiamento di passiva accettazione del suo destino. È evidente che il modello di queste miniature era essenzialmente letterario: in esse infatti la vicenda viene ricostruita in base agli elementi forniti dai testi, senza prendere a modello nessun manufatto antico. Lo dimostrano non solo gli abiti moderni di Ganimede, ma anche l'aspetto di Giove, che è ritratto come un sovrano medioevale, con i caratteristici simboli del potere terreno. Nell'illustrazione di testi di carattere scientifico, la personificazione dell'Acquario può essere ricondotta a Ganimede soltanto nei casi più antichi, dove questi è reso riconoscibile dal tipico berretto frigio; nelle miniature più tarde ha assunto ormai la fisionomia di un giovane nudo ritratto nell'atto di versare l'acqua da un'anfora, che non necessita più, per la sua comprensione, del ricorso al mito classico.

Il mito di Ganimede nell'arte del Rinascimento

La rappresentazione autonoma del mito di Ganimede torna prepotentemente alla ribalta intorno alla metà del Quattrocento, e godrà di una straordinaria fortuna per oltre un secolo, fino a quando i precetti del Concilio di Trento imporranno una sorta di censura nei suoi confronti.

L'iconografia diffusa dai manoscritti medioevali, dove Ganimede accompagna Giove ed è considerato quasi un suo attributo insieme all'aquila, si mantiene viva per tutto il Quattrocento senza particolari innovazioni iconografiche, anche se assume talvolta significati diversi in virtù del nuovo contesto in cui l'argomento viene trattato. Così viene rappresentato in una carta dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* (Fig. 4), o nel *Trionfo di Giove*, della serie dei *Trionfi dei Pianeti* incisa da Baccio Baldini a Firenze intorno al 1470, su modello di una serie precedente, realizzata nel nord Europa intorno al 1460: il dio compare su un carro trainato da due aquile, ai suoi piedi si trovano i simboli dei Pesci e del Sagittario; sul il carro un giovanissimo Ganimede vestito in abiti

quattrocenteschi che gli porge il nettare da una brocca e da una patera. Assai vicino a questa iconografia, dalla quale probabilmente deriva, è il tondo raffigurante Giove affrescato da Pietro Perugino, sul volgere del XV secolo nella volta del Collegio del Cambio a Perugia. È questo l'ultimo esempio di rappresentazione di Ganimede, secondo una tipologia tipicamente medioevale, come semplice attributo di Giove, in pieno Rinascimento, quando la vicenda del principe troiano era già divenuta soggetto autonomo delle rappresentazioni.

a. Il ratto di Ganimede

È il Filarete il primo artista moderno a trattare il tema in maniera autonoma nella porta bronzea di San Pietro, realizzata per il papa Eugenio IV tra il 1433 e il 1445: mentre i riquadri figurati della porta illustrano argomenti cristiani, il bordo è riccamente decorato con un motivo di girali di acanto di sapore anticheggiante, tra i quali spuntano numerose figurette di animali e personaggi mitologici e storici. Tra essi si trova Ganimede tratto in volo dall'aquila. In quest'opera il Filarete crea un nuovo modello iconografico per la rappresentazione del ratto di Ganimede, reinterprestando le fonti letterarie e fondendo elementi figurativi antichi e contemporanei.

Poco oltre la metà del secolo questo modello si ritrova in un cassone realizzato a Firenze dalla cerchia di Apollonio di Giovanni, conservato a Boston (Museum of Fine Arts, inv. 06.2441b), sul quale è rappresentato il momento successivo al ratto, quando Ganimede è ormai lontano dalla terra, portato dall'aquila nel regno celeste: come nel rilievo del Filarete il giovinetto veste abiti contemporanei, ma assai diverso è l'atteggiamento del protagonista, che non appare stretto in un abbraccio col dio, ma violentemente strappato all'esistenza quotidiana dagli artigli del rapace, cui non è in grado di opporre resistenza.

È con Baldassarre Peruzzi che il mito di Ganimede viene trattato per la prima volta su scala monumentale: Peruzzi infatti utilizza la figura del giovane rapito dall'aquila per rappresentare l'Acquario nella volta della Sala di Galatea della villa suburbana di Agostino Chigi, a noi nota come "Villa Farnesina" (1510-1511). La fortuna del tipo proposto da Peruzzi, raffigurante l'aquila in volo con le ali spiegate e il bellissimo nudo di Ganimede in posizione distesa e sorretto dagli artigli del rapace, può essere misurata attraverso la ripresa della sua invenzione da parte di altri artisti, come Jacopo da Bologna, Polidoro da Caravaggio e Girolamo da Carpi, o nell'interessante xilografia di Giovan Battista Palumba presente in mostra (Fig. 5).

Un'altra invenzione di grande successo fu proposta dal Correggio in una tela realizzata verso il 1530 per Federico II Gonzaga, duca di Mantova (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 59), nella quale la scena del ratto è ambientata in un paesaggio roccioso e coperto da una leggerissima nebbia. Lo sguardo dell'osservatore è immediatamente attratto dalla presenza di Ganimede, le cui carni

morbide e chiare spiccano sullo scuro piumaggio dell'aquila, alla quale è avvinghiato; il suo atteggiamento nei confronti dell'aquila porterebbe a pensare che il volo sia un atto volontario piuttosto che la conseguenza di un rapimento: solo il cane che abbaia verso il cielo lascia supporre che i fatti si siano svolti in maniera violenta. Verheyen⁵⁵ aveva ipotizzato che la tela facesse parte di un ciclo sugli *Amori di Giove* destinato a una stanza di Palazzo Te a Mantova, da lui nominata Sala di Ovidio o delle Metamorfosi: porterebbero in questa direzione i resti di un fregio monocromo rappresentanti scene mitologiche di contenuto amoroso. Tuttavia, il Vasari⁵⁶, riportando una testimonianza di Giulio Romano, riferisce che il duca di Mantova Federico II Gonzaga aveva commissionato a Correggio due dipinti di soggetto mitologico, una *Leda* e una *Venere* (che, stando alla descrizione, può essere identificata con la *Danae* della Galleria Borghese), per farne dono all'imperatore Carlo V, che visitò la città nel 1530 e nel 1532⁵⁷. Sebbene non risulti documentabile l'ipotesi di Verheyen circa la decorazione di una sala di Palazzo Te con il ciclo di tele dipinte dal Correggio su soggetti tratti dalle *Metamorfosi*, è assai probabile che i dipinti raffiguranti gli amori di Giove per Ganimede, Leda, Danae e Io costituiscano un insieme coerente sia per la tematica affrontata, sia per lo stile delicato e sensuale. Per Federico II Gonzaga l'Allegri realizzò anche dei cartoni rappresentanti gli *Amori di Giove*⁵⁸, purtroppo perduti, che confermano l'interesse del duca per questo tema, per la prima volta trattato come un insieme unitario. Perin del Vaga, infatti, nei disegni della celebre serie degli *Amori degli dei*, affidati all'incisore Jacopo Caraglio, che completavano il lavoro interrotto dal Rosso Fiorentino, aveva rappresentato gli amori di varie divinità e non solo del sovrano olimpico⁵⁹. È da rilevare il fatto che nella serie non è compresa la rappresentazione dell'amore di Giove per il giovinetto troiano.

Rappresentano il *Ratto di Ganimede* due tondi di stucco, uguali, realizzati su disegno di Giulio Romano nella lunetta occidentale della Sala delle Aquile in Palazzo Te e al centro della volta del Camerino dei Falconi in Palazzo Ducale a Mantova, di cui si conserva un modello preparatorio presso la Pierpont Morgan Library di New York (inv. IV, 25)⁶⁰. La composizione è dominata da Giove che, trasformatosi in aquila, conduce nell'Olimpo il bellissimo Ganimede, il quale tiene nelle mani un'anfora e una patera. Anche se in realtà Ganimede apprende la sua nuova condizione di coppiere soltanto dopo aver raggiunto l'Olimpo e aver visto Giove nelle sue reali sembianze, è probabile che qui Giulio abbia introdotto questi attributi per rendere più facilmente comprensibile il

⁵⁵ Verheyen 1966, pp. 165 sgg.; Verheyen 1977, pp. 19 sgg.

⁵⁶ Vasari-Barocchi [1966-1987], IV, p. 52

⁵⁷ Gould 1976, pp. 130 sgg.; Ekserdijan 1997, pp. 279 sgg.; Fabianski 1998, pp. 22 sg., 66 sgg., 152 sgg.

⁵⁸ La notizia è riportata da Verheyen 1966, p. 131, che cita una lettera di Federico Gonzaga, datata 1534.

⁵⁹ Parma 1997, pp. 68 sgg.; 321 sg., n. C. III; Perino del Vaga 2001, pp. 190 sgg.

⁶⁰ Renato Berzaghi, in *Giulio Romano* 1989, p. 396; Belluzzi 1998, p. 415.

soggetto degli stucchi, che, a causa dell'altezza, potevano risultare di difficile identificazione. La novità iconografica non si limita tuttavia alla sintesi dei due momenti in un unico disegno, quanto al fatto che i due personaggi sono rappresentati mentre si scambiano effusioni amorose: le due teste sono infatti unite in un bacio, e l'aquila stringe a sé il giovane, tenendo con gli artigli il drappo che gli cinge il corpo, senza perciò ferire le sue carni. Si tratta dell'unico esempio nel quale il bacio tra Giove e Ganimede è inserito nella rappresentazione del ratto, e unico in assoluto se si considera che a baciare Ganimede è Giove in forma d'aquila e non nelle sue reali sembianze; infine è insolito il motivo dell'abbraccio della preda al rapitore.

b. Ganimede raggiunge l'Olimpo cavalcando l'aquila di Giove

Insieme alla ripresa dell'iconografia antica, diffusa soprattutto dai mosaici romani ma presente anche nella statuaria monumentale, gli artisti del Rinascimento rappresentarono l'ascesa all'Olimpo di Ganimede anche secondo un altro tipo, che invece non trova riscontri nelle opere d'arte dell'antichità: Ganimede che raggiunge l'Olimpo cavalcando l'aquila di Giove.

Il primo esempio sembra essere una miniatura, attribuita ad artista lombardo e datata intorno alla metà del Quattrocento, che illustra il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (Parigi, Bibliothèque Nationale, fondo italiano, n. 81): si tratta di una rappresentazione della costellazione del *Vultur cadens*, che mostra Ganimede mentre cavalca il rapace. È assai probabile che la fortuna di questo soggetto nel Cinquecento debba attribuirsi alla particolare interpretazione cui si prestava: la rappresentazione di Ganimede in volo sulle spalle dell'aquila esprime l'attiva partecipazione del giovane al suo destino, un atteggiamento che si adattava al significato allegorico del mito, come conferma la preferenza ad esso accordata in contesti che ne suggeriscono un'interpretazione di questo tipo (Fig. 6).

Sebbene non sia possibile documentarlo, data la perdita quasi totale degli affreschi, il primo esempio di questa tipologia poteva trovarsi nel Salone dello Zodiaco, affrescato dal Pinturicchio intorno al 1490 nel palazzo romano del cardinale Domenico della Rovere. I pochi resti della decorazione permettono di stabilire un rapporto molto stretto con il ciclo di Palazzo D'Arco a Mantova, attribuito a Giovanni Maria Falconetto, che riprende dal modello romano non solo il significato generale della decorazione ma anche l'idea compositiva e numerosi motivi particolari. Nella rappresentazione mantovana dell'Acquario compare, a simboleggiare l'origine mitica dell'undicesimo segno dello zodiaco, il giovane Ganimede che a cavallo dell'aquila vola verso l'Olimpo.

Se in questo caso particolare la sua fonte non è Pinturicchio, l'artista potrebbe aver utilizzato l'incisione del Campagnola di medesimo soggetto (Fig. 5). Il motivo del giovane troiano che

cavalca l'aquila di Giove tornerà intorno alla metà del secolo in un affascinante bronzo appartenuto a Cosimo I de' Medici e ora conservato al Museo del Bargello, attribuito dalla critica a Benvenuto Cellini, al Tribolo, o a un ignoto scultore fiorentino (Fig. 7).

c. Ganimede nell'Olimpo

La leggenda di Ganimede si conclude, una volta raggiunto l'Olimpo e conosciuta l'identità del suo rapitore, con la nomina a coppiere celeste e il dono dell'immortalità e dell'eterna giovinezza: privilegio che il sovrano olimpico non ha mai concesso a nessuno dei suoi amori terreni. Anche questo aspetto della sua vicenda ha goduto di notevole fortuna tra gli artisti e i committenti del Rinascimento, risultando secondo per numero di esempi solo alla rappresentazione del ratto.

Il prototipo moderno è il riquadro della seconda volta della Loggia di Villa Madama attribuito a Baldassarre Peruzzi: circondato da un alone abbagliante, Giove è rappresentato assiso regalmente su un trono antico, mentre tiene nella mano destra il fulmine e con la sinistra abbraccia Ganimede, che gli è accanto; questi reca in mano una patera, sollevata in un gesto che permette di evidenziarla e presentarla come suo attributo. Ganimede non compare qui come semplice accompagnatore del dio, perché grande attenzione è dedicata alla resa dei sentimenti che legano i due personaggi: è evidente che tra i due si è instaurato un tenero legame espresso dai gesti e dagli sguardi. Sebbene l'affresco di Villa Madama sia il primo esempio nell'arte moderna di Ganimede ritratto nell'Olimpo accanto a Giove, un precedente può essere considerato l'affresco realizzato da Raffaello e i suoi allievi nella Loggia di Psiche della Farnesina, dove Ganimede compare come ministrante al banchetto nuziale di Amore e Psiche; il suo ruolo, tuttavia, è puramente accessorio, poiché è ritratto come figura tipica dell'ambiente olimpico e senza nessun interesse particolare per la sua vicenda.

La rappresentazione di Ganimede nell'Olimpo è l'oggetto di alcuni disegni realizzati dal Parmigianino tra il 1527 e il 1534, dove il giovane troiano è ritratto sempre nell'Olimpo come coppiere. Tra essi due sono soltanto degli studi preparatori, tracciati con rapidi tratti di matita. Nel foglio più rifinito (San Marino, Calif., Huntington Library and Art Gallery) Ganimede è rappresentato a figura intera, mentre incede con raffinata eleganza, coperto soltanto da un leggero drappo svolazzante; si mostra di profilo, con una leggera torsione del busto verso sinistra e il capo rivolto in senso contrario, rivelando il suo viso da adolescente, coronato dalla chioma agitata dal vento: si tratta probabilmente delle prime idee dell'artista che troveranno compimento nello splendido disegno conservato al Louvre (Fig. 8) e nell'incisione realizzata da G.B. Frulli, che rappresenta l'Olimpo con Ganimede al centro, in primo piano, come coppiere.

Il motivo dell'affresco di Peruzzi a Villa Madama si ritrova in un'invenzione di Polidoro da Caravaggio, che si caratterizza per una forte ambiguità iconografica⁶¹: all'interno di un tondo, è rappresentato Giove seduto su un carro fatto di nuvole, con due aquile ai piedi come per trainarlo; il suo busto è ruotato verso destra ad abbracciare e baciare un bambino paffuto, maliziosamente rivolto verso lo spettatore, che tiene in mano una piccola brocca, elemento che lo qualifica come Ganimede bambino; tuttavia sopra il suo capo, quasi a riprendere il motivo del mantello di Giove, si trovano un paio d'ali dalle grandi piume chiare, tipico attributo di Cupido, al quale si adatta l'età infantile, ma non la brocca. Questa iconografia rimanda direttamente all'arte antica, dal momento che sulla Volta Dorata della Domus Aurea si trovava rappresentato Giove che abbraccia e bacia Cupido: questo modello, interpretato come Giove e Ganimede per la prima volta da Polidoro, venne adattato ai più svariati contesti, rappresentando il bacio a Cupido, Ganimede, o addirittura a Mercurio, come sembra doversi interpretare il giovane baciato da Giove in un disegno di Raffaello da Montelupo (Oxford, Ashmolean Museum, inv. Parker 404 a).

Il motivo di Giove seminudo, seduto su un trono di nuvole, che tiene stretto a sé in un abbraccio il giovane Ganimede, è il soggetto di un riquadro degli affreschi della villa romana di Bindo Altoviti, realizzati nel 1553 da Giorgio Vasari, purtroppo perduti ma tramandati da tredici tavole incise da Tommaso Piroli all'inizio dell'Ottocento, oltre che, per il riquadro che qui interessa, da un disegno cinquecentesco, copia di una porzione della volta (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1261).

Sulla volta della Sala dei Venti in Palazzo Te, affrescata da Giulio Romano, si trova una decorazione di carattere astrologico, ideata da Luca Gaurico sulla base sui trattati di Manilio e Firmico Materno⁶². All'interno di scomparti quadrati e ottagonali sono rappresentati i mesi dell'anno, i segni zodiacali e le divinità olimpiche; tra queste compare Giove con il fulmine nella mano destra, mentre con la sinistra accetta il nettare offertogli da Ganimede.

Completamente diverso è il trattamento del soggetto nella Sala di Troia in Palazzo Ducale a Mantova: al centro della volta si trova Venere svenuta e, accanto a lei, Giove, che le presta soccorso e il bel Ganimede, adagiato tra le nuvole, con il gomito poggiato su un'anfora e una patera in mano; in posizione sopraelevata si nota la presenza di Giunone, riconoscibile per la presenza del pavone al suo fianco, comodamente seduta sul trono sovrastato dall'arcobaleno. Piuttosto che di un banchetto celeste, si tratta del momento che segue la decisione di attribuire ai Greci la vittoria nella guerra di

⁶¹ L'invenzione, tramandata da un'incisione di Cherubino Alberti, secondo Marabottini 1969, p. 376, era destinata alla decorazione di qualche camerino. Un'altra incisione di Cherubino da Polidoro, facente parte della stessa serie, è stata messa in relazione col mito di Ganimede da Kempter 1980, pp. 54 sg. e Saslow 1986, pp. 53 sgg., nonostante nessun attributo sia riconducibile alla figura del principe troiano.

⁶² Manilio, *Astronomica*, V ; Firmico Materno, *Matheseos Libri*, VIII. Cfr. Lippinkott 1984, pp. 216 sgg.

Troia: si spiegano così sia il forte dolore che ha provocato lo svenimento di Venere, schierata dalla parte dei troiani a causa del suo amore per Anchise e per il premio ottenuto da Paride, sia la soddisfazione di Giunone uscita sconfitta da quel confronto e desiderosa di prendersi una rivincita sulla sua rivale e sulla patria del giovane Ganimede, da cui aveva subito il grave oltraggio⁶³. Questa particolare iconografia trova ragione nel programma decorativo della Sala di Troia, che, rappresentando la vittoria dei Greci sui Troiani, intendeva celebrare la potenza della famiglia Gonzaga, avendo Federico sposato una donna “greca”, la bizantina Margherita Paleologa⁶⁴.

d. Le interpretazioni del mito di Ganimede

L'interpretazione del mito che elegge come dominante l'aspetto amoroso, oltre ad essere prevalente fin dall'antichità, è anche la più seguita dai critici moderni. Tuttavia non bisogna dimenticare che la passione di Giove per Ganimede venne spesso trasfigurata nei testi medioevali con un procedimento allegorico, al fine di renderla accettabile all'etica cristiana, e che tale trasposizione di significato si mantenne viva anche nei secoli successivi. Si può infatti definire la lettura di alcune opere, che rappresentano l'aspetto amoroso del mito, di carattere allegorico–morale, non dimenticando però che la presenza di un valore etico come presupposto di tale sentimento non era un concetto generalmente accettato, ma era proprio di ristrette cerchie di intellettuali, per cui questo tipo di lettura non può essere applicata indistintamente ad ogni opera d'arte.

Un'interpretazione di carattere morale si trova probabilmente dietro l'idea di inserire il *Ratto di Ganimede* tra le altre favole mitologiche rappresentate nella porta di San Pietro dal Filarete, e in questo senso il mito venne interpretato anche dall'Alciati, che ne fece il soggetto dell'emblema *In Deo Laetandum*, e da Achille Bocchi, che lo utilizzò nei *Symbolicarum quaestionum libri*. Un significato allegorico si può scorgere anche nella xilografia di Giovanni Battista Palumba (Fig. 5), interpretabile come un'allegoria delle diverse parti dell'anima umana.

Insieme alla tendenza a sottoporre a trattamento allegorico i testi letterari e le opere d'arte, coesiste un sentimento edonistico e sensuale che improntava di sé ogni aspetto della vita. Esso condizionò anche la produzione figurativa, con artisti e committenti che utilizzavano spesso una giustificazione filosofica per delle immagini che invece avevano solo un contenuto sensuale. La mitologia, e soprattutto la tradizione ovidiana, abbondava di favole di soggetto amoroso, spesso narrate con allusioni e particolari licenziosi: perciò tale repertorio risultava sommamente prezioso, poiché, essendo stato ogni mito già sottoposto a un processo di epurazione e cristianizzazione, poteva essere ripreso nel contenuto primitivo senza incorrere in censure morali.

⁶³ Cfr. Virgilio, *Eneide*, I, 28.

⁶⁴ Carpeggiani–Tellini Perina 1987, pp 108 sg.; Talvacchia 1988, pp. 235 sg.

Rappresenta il potere di Amore, come viene dichiarato esplicitamente nell'ottava che accompagna l'immagine⁶⁵, l'incisione del Maestro B nel Dado, nella quale è rappresentato anche il ratto di Ganimede; in questo caso, anzi, la rappresentazione viene strutturata quasi come illustrazione di tale contenuto, poiché la scena rappresentata non trova corrispondenze nella tradizione mitologica, né letteraria né iconografica.

Sebbene la seconda volta della Loggia di Villa Madama abbia per soggetto la rappresentazione dei quattro elementi, l'abbraccio tra Giove e il suo coppiere non allude ad altro che all'amore che lega i due personaggi. Ganimede, infatti, non impersona la costellazione dell'Acquario, nonostante rechi in mano una patera, né è allegoria dell'acqua, simboleggiata invece dalla presenza di Nettuno. Nonostante permangano forti dubbi sul fatto che i dipinti del Correggio raffiguranti le metamorfosi compiute da Giove per sedurre Leda, Danae, Io e Ganimede siano stati concepiti come una serie coerente⁶⁶, ciò che li accomuna è il loro carattere fortemente sensuale: in tutti i dipinti l'amato da Giove si presenta seminudo e in pose allusive; grande attenzione è dedicata dal pittore alla trattazione delle carni, rosee e lisce, che sembrano invitare l'osservatore ad immedesimarsi col dio. Le tre donne sono tutte rappresentate nel momento dell'unione con Giove, e tutte esprimono col viso una sensazione di estatica beatitudine; fortemente allusive sono anche la posizione e lo sguardo di Ganimede: sebbene il dipinto rappresenti il rapimento e non l'unione amorosa, Ganimede stringe l'aquila in un abbraccio e il suo viso, anziché esprimere paura o turbamento, sembra dichiarare profonda soddisfazione. Risulta dunque difficile accettare l'ipotesi⁶⁷ che ciò che ha indotto Giove a compiere il ratto non sia stata la bellezza fisica di Ganimede ma quella spirituale, fatto che indurrebbe a interpretare il dipinto come l'unione spirituale del giovane col dio.

Ugualmente estranea a significati allegorici sembra essere la rappresentazione del *Ratto di Ganimede* affrescata da Lelio Orsi nella Rocca di Novellara (Fig. 9): più che alludere a un significato simbolico, sembra trasfondere, attraverso il trattamento delle carni e l'atteggiamento reciproco dei due personaggi, un alone di sensualità, che insieme all'ornamentazione con i putti che giocano tra i festoni di frutta, fa interpretare la decorazione come un trionfo dell'amore e della gioia di vivere, nonché della fertilità che regola la vita degli uomini e della natura.

Un forte carattere sensuale rivela anche la tela con *Il ratto di Ganimede* che Girolamo da Carpi dipinse su commissione di Ercole II d'Este, per la Sala della Pazienza del Palazzo Estense di Ferrara, dove si celebrava, attraverso dipinti di carattere allegorico e mitologico, realizzati da

⁶⁵ Giove vibrando il folgorante strale / Sopra 'l carro alto, e il suo possente scudo: / Vinto dal sonno, a la gran morte eguale, / Assalse Amor, à lui stato si crudo: / E amor senz'adoprar saette, e ale, / Dormendo fece Giove d'arme ignudo, / Quali saran contra mortai le prove / S'Amor dormendo toglie l'armi a Giove?

⁶⁶ Verheyen 1966, pp. 190 sgg.

⁶⁷ *Ivi*, p. 187. Kempter 1980, pp. 116 sgg.; Saslow 1986, p. 67.

Camillo Filippi, Dosso e Battista Dossi e Girolamo da Carpi, la virtù che il duca aveva scelto come proprio emblema morale⁶⁸. Lo stesso si può dire del marmo di Benvenuto Cellini (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 403), che modifica un marmo antico frammentario aggiungendo ai suoi piedi la figura dell'aquila e riqualificando l'originario Apollino come Ganimede, di cui si evidenzia il sottile legame che lo unisce al sovrano celeste.

Tra gli scrittori dell'antichità, a partire da Platone, si era affermata un'interpretazione storica del mito, che fu seguita spesso dai Padri della Chiesa e riproposta dai mitografi medioevali e dai moralizzatori di Ovidio, fino ad arrivare, alle soglie del Rinascimento, a Leonardo Bruni. In tutti questi secoli il racconto veniva considerato la trasposizione mitologica di un fatto realmente accaduto: Ganimede cioè non sarebbe stato rapito dal sovrano celeste e portato nell'Olimpo ma sarebbe stato fatto prigioniero di guerra da Giove o da Tantalò. Durante il Rinascimento il significato storico del mito mutò sostanzialmente, poiché l'interpretazione di carattere storico-politico si fondò su quella allegorico-morale, che considerava l'ascesa al cielo di Ganimede come simbolo del ricongiungimento dell'anima umana con Dio: sulla base di questo significato, e in considerazione del fatto che la figura dell'aquila era anche uno dei simboli del potere imperiale, il motivo dell'elevazione si trasferì al campo della politica, proponendosi come celebrazione dei governanti, soprattutto se sotto l'egida del potere imperiale, ma talvolta anche in opposizione ad esso (Fig. 10).

Michelangelo e il mito di Ganimede

Alla fine dell'autunno o al principio dell'inverno del 1532, Michelangelo, impegnato a Roma nei lavori di completamento della sepoltura di papa Giulio II, conosceva, probabilmente tramite Pierantonio Cecchini, come lui familiare del cardinale Niccolò Ridolfi, il giovane patrizio romano Tommaso de' Cavalieri. Da una lettera che il giovane inviò a Michelangelo il 1 gennaio 1533, si evince che una precedente missiva, oggi perduta, inviata dal maestro poco tempo prima, era accompagnata dal dono di due disegni, con ogni probabilità *La punizione di Tizio* e *Il ratto di Ganimede* (Fig. 11). Quest'ultima invenzione, rispetto a quelle proposte in precedenza, ebbe in assoluto la maggiore fortuna, valutabile dalle numerose copie che ne furono tratte per tutto il Cinquecento, e divenne termine di paragone imprescindibile per gli artisti che si cimentarono in seguito con questo soggetto.

Accanto a questi due disegni, che diventarono presto celebri e furono richiesti per farne delle copie, Michelangelo, nei mesi successivi, inviò a Tommaso altri fogli di soggetto mitologico o

⁶⁸ Anna Maria Fioravanti Baraldi, in Bentini 1985, p. 10, e in Fortunati Pietrantonio 1986, I, p. 213; Concetto Nicosia, in Bentini 1998, pp. 172 sg.

allegorico, caratterizzati da una grande eleganza e cura formale: si tratta delle tre versioni della *Caduta di Fetonte* (Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-517; Venezia, Galleria dell'Accademia, inv. 177; Windsor Castle, Royal Library, inv. 12766), del *Baccanale di putti* (Windsor Castle, Royal Library, inv. 12777), dei *Saettatori* (Windsor Castle, Royal Library, inv. 12778) e del *Sogno* (Londra, Courtauld Institute).

Di Tommaso Michelangelo realizzò, contravvenendo ai suoi ideali estetici, un ritratto, giunto in collezione Farnese insieme alle opere di proprietà del Cavaliere e oggi perduto, e per lui disegnò anche alcune 'teste divine', cioè ritratti idealizzati di personaggi del passato, tra le quali spicca la bellissima *Cleopatra* (Firenze, Casa Buonarroti, inv. 2 F), che il Cavaliere fu costretto a cedere a Cosimo I e che fu restituito da Cosimo II al pronipote Michelangelo Buonarroti il Giovane.

Erwin Panofsky⁶⁹ aveva proposto per alcune opere di Michelangelo, tra cui il gruppo di disegni dedicati a Tommaso de' Cavalieri, una lettura di tipo neoplatonico, che spiegava i disegni come allegorie dell'anima umana e del suo cammino di elevazione attraverso l'amore e la conoscenza. Partendo dalla sua lettura di carattere simbolico, spesso ripresa dagli esegeti, e parallelamente a questa, si è affermata una tendenza interpretativa che, pur non escludendo una matrice allegorica e neoplatonica, puntava l'interesse sui sentimenti dell'artista nei confronti del giovane amico destinatario dei doni⁷⁰, ritenendo i disegni quasi confessioni dei suoi sentimenti; tale ipotesi di lettura è stata portata alle estreme conseguenze da Liebert e Saslow, che hanno proposto un'esegesi di tipo psicanalitico⁷¹.

Pur non escludendo a priori un legame dei soggetti rappresentati con le vicende personali dell'artista, l'interesse di Michelangelo per i temi mitologici, precede l'incontro con il Cavaliere. Si datano infatti agli anni giovanili della sua attività un *Cupido dormiente* (oggi perduto) e il *Bacco* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 10 S); negli anni della maturità si dedicò a un gruppo raffigurante *Ercole e Caco* (mai realizzato) e alla *Leda col cigno*, dipinta originariamente per Alfonso I d'Este e poi pervenuta nelle collezioni del sovrano francese Francesco I.

L'interesse di Michelangelo per il mito di Ganimede risale agli inizi del XVI secolo: Johannes Wilde⁷² per primo ha infatti proposto di interpretare come *Ratto di Ganimede* le due figure rapidamente tracciate su un foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, databile intorno al 1504 perché ospita studi per il cartone della *Battaglia di Cascina*, che in passato erano state interpretate come *Leda col cigno*⁷³. In una data molto precoce, appare dunque già chiara

⁶⁹ Panofsky 1939, pp. 236 sgg..

⁷⁰ Tolnay 1943-1960, III, pp. 112 sgg.; Kirschenbaum 1951, pp. 99 sgg.

⁷¹ Liebert 1983, pp. 276 sgg.; Saslow 1986, pp. 17 sgg.

⁷² Wilde 1953, p. 24.

⁷³ Hartt 1971, p. 46; Tolnay 1975-80, I, p. 55; Barkan 1991, pp. 88 sg.

l'intenzione dell'artista di rappresentare Ganimede, visto frontalmente e in posizione verticale, mentre è tratto in volo da un'aquila posta dietro le spalle, con un lungo collo e il becco diretto al cuore, tutte caratteristiche che torneranno anche nel più tardo foglio del Fogg Art Museum (Fig.11).

Ancora più interessante per dimostrare che in Michelangelo la figura di Ganimede non era necessariamente legata alla rappresentazione dell'amore e all'esaltazione platonica di questo sentimento, è un altro disegno degli Uffizi (Fig. 12), databile agli anni immediatamente precedenti l'incontro con il nobile romano. La composizione è dominata dalla figura di Ganimede, nel suo volo verso l'Olimpo sostenuto ai polpacci dagli artigli del rapace. Contrariamente a quanto fece nel primo disegno degli Uffizi, e più tardi in quello donato al Cavalieri (Fig. 11), in questo caso Michelangelo raffigura il momento in cui l'aquila solleva, afferrandolo con gli artigli, il giovane Ganimede, il quale, anziché abbandonarsi docilmente alla volontà del dio, oppone una fiera resistenza al rapace: le sue braccia non sono distese in un tenero abbraccio, ma cercano di allontanare da sé le ali e il becco dell'aquila, e questa, anziché avvicinarsi al cuore del giovinetto, ne afferra violentemente il polso tentando di trattenerlo a sé.

Il disegno donato al Cavalieri (Fig. 11) mostra nella parte superiore del foglio, il gruppo di Giove in forma d'aquila e di Ganimede stretti quasi a formare un corpo unico; in basso, appena abbozzata, si nota la presenza di tre cani, uno che abbaia verso l'alto e gli altri due accucciati, accanto ai quali si intravedono appena gli attrezzi da caccia lasciati dal giovane, secondo il racconto fornito da Virgilio nell'*Eneide* (V, 253-257). Mentre il paesaggio e i cani in primo piano sono resi con rapidi tratti, estrema cura è dedicata alla descrizione del gruppo principale: il gigantesco uccello vola tra le nuvole con le ali spiegate e afferra con gli artigli i robusti polpacci del giovinetto, che a sua volta distende le braccia intorno al collo del rapace. Il bellissimo nudo di Ganimede si staglia sulle scure piume dell'aquila, che lo tiene avvinto a sé e con il lungo collo e con la testa che vanno a toccare il cuore del ragazzo. Contrariamente al disegno degli Uffizi (Fig. 11), realizzato soltanto qualche anno prima, qui Michelangelo attribuisce a Ganimede un'espressione di dolce abbandono e di estatica beatitudine. Solo pochi mesi dopo la loro realizzazione (settembre 1533), il cardinale Ippolito de' Medici pretese da Tommaso il prestito del *Ratto di Ganimede* e della *Punizione di Tizio* per far realizzare all'intagliatore Giovanni Bernardi due cristalli di rocca con questo soggetto; alla copia realizzata dal Bernardi, seguirono ben presto quelle di Giulio Clovio (Fig. 12), di Battista Franco (Fig. 10) e di Lelio Orsi (Fig. 9), quella fatta incidere a bulino dal Lafréry insieme ad altri capolavori d'arte di Roma (Fig. 13), quelle utilizzate da Giulio Bonasone per illustrare due simboli di Achille Bocchi, per continuare con quelle, più o meno libere, realizzate sulle gemme incise, sulle maioliche e le stampe.

Il mito di Ganimede nel Seicento e Settecento

Verso la metà del XVI secolo si assiste a un improvviso arrestarsi della fortuna del mito di Ganimede nelle arti figurative, motivato in gran parte dalla situazione culturale e ideologica che attraversava l'Italia negli anni del Concilio di Trento. La leggenda del principe troiano, infatti, se nel suo senso letterale poteva essere giudicata sconveniente per il forte significato omoerotico, nell'interpretazione allegorico-morale, che godeva allora di vasti consensi e aveva contribuito alla diffusione capillare del mito anche in contesti estranei alla tradizione mitologica classica, risultava ancora più temibile perché legava pericolosamente i racconti licenziosi dell'antichità con i principi fondamentali del cristianesimo, giungendo per questa via a giustificare qualsiasi concetto eterodosso. E non può essere senza significato il fatto che tra le ultime rappresentazioni del mito di Ganimede, pubblicate quando già i lavori del Concilio erano in corso, vi siano i due simboli dei *Symbolicarum quaestionum libri* di Achille Bocchi, dove non solo è fornita del mito un'interpretazione allegorica, che alludeva alla conoscenza di Dio e alla vera beatitudine, ma compare la dedica a due figure di primo piano della corrente cattolica riformista, che risulterà sconfitta nelle risoluzioni finali del Concilio di Trento.

Nell'ultimo quarto del Cinquecento il soggetto ricomincia ad essere trattato secondo le tipologie iconografiche già codificate e diffuse durante il Rinascimento, che continueranno a essere ripetute, pur con variazioni compositive e stilistiche. Si datano alla metà degli anni settanta il gruppo marmoreo del giardino di Boboli a Firenze, scolpito da Battista Lorenzi per una fontana, e la grande tela con *Il ratto di Ganimede*, attribuita a Damiano Mazza (Londra, National Gallery, inv. 32). Mentre il primo riprende, accentuandone il dinamismo e imprimendo alla composizione una languida sensualità, il gruppo bronzeo originariamente posseduto da Cosimo I de' Medici, oggi al Museo del Bargello (fig. 16), la seconda utilizza, per descrivere il ratto, la tipologia proposta da Baldassarre Peruzzi all'inizio del secolo, con una gigantesca aquila scura che campeggia al centro della composizione mentre conduce nell'Olimpo il giovane troiano, rappresentato in posizione semisdraiata; qui tuttavia viene accentuato il carattere erotico del racconto, perché il corpo di Ganimede non è rappresentato di profilo ma di spalle, e la sua nudità è evidenziata dal leggero svolazzare del mantello e dal candore delle carni, che contrasta fortemente con il piumaggio scuro del rapace. Al modello di Baldassarre Peruzzi si rifanno anche le rappresentazioni del *Ratto di Ganimede* dipinte negli anni di passaggio tra i due secoli dal Cavalier d'Arpino (Roma, Palazzo del Sodalizio dei Piceni), da Annibale Carracci (Roma, Palazzo Farnese, Galleria) e da Federico Zuccari (Roma, Palazzo Zuccari, Sala di Ganimede), nelle quali diventa prevalente la rappresentazione del corpo di Ganimede secondo un andamento diagonale, spesso riproposta anche in seguito (come nella tela di Anton Domenico Gabbiani agli Uffizi, fig. 17).

Il motivo del ratto sarà quello maggiormente trattato nel corso del Seicento, per il suo potenziale dinamico ed emotivo. Spesso la scena viene ambientata in un paesaggio, che acquista sempre maggiore evidenza come riflesso della sensazione emotiva vissuta dal personaggio (è il caso della tela di Mattia Preti della Galleria Pallavicini, inv. 343), fin quasi ad essere il vero protagonista della composizione, relegando la narrazione del mito in una posizione marginale, come nel *Paesaggio con ratto di Ganimede* di Carlo Saraceni (Napoli, Museo e Gallerie di Capodimonte, inv. 154). Non mancano tuttavia rappresentazioni di Ganimede nell'Olimpo, dove compare come semplice accompagnatore di Giove o come protagonista della scena: si consideri a questo proposito l'affresco realizzato da Giovanni da San Giovanni nella Villa Corsini a Mezzomonte (Firenze), nel quale Ganimede, appena giunto nell'Olimpo, è nominato coppiere da Giove, mentre la povera Ebe, fino a quel momento ministrante della mensa divina, viene cacciata via, precipitando violentemente verso il basso.

Se gli artisti italiani ripropongono le tipologie iconografiche formulate durante il Rinascimento, nei paesi europei, che non avevano conosciuto una fortuna così vasta di questo tema nei secoli precedenti, si affermano iconografie originali. È il caso della tela di Peter Paul Rubens (Vienna, collezione Schwarzenberg), che illustra il momento in cui Ganimede, trasportato dall'aquila, poggia i piedi sul morbido manto delle nubi olimpiche: il vigoroso nudo del principe troiano, rappresentato non come giovinetto ma in età adulta, si sostiene ancora al corpo dell'aquila posta alle sue spalle, ma reca già nella mano sinistra la coppa dell'ambrosia che si volta ad offrire a una figura femminile, mentre sullo sfondo gli altri dei sono intenti a conversare. Assolutamente originale è anche la tela di Rembrandt (Dresda, Gemäldegalerie, inv. 1558), dove, parodiando l'iconografia rinascimentale, e forse anche le complesse interpretazioni che l'avevano accompagnata, il sovrano celeste assume le spoglie dell'aquila per rapire un bambino di circa tre anni, che piange disperato, agitando il sonaglino che porta ancora in mano, mentre il rapace lo solleva per il vestito, mostrando in primo piano le terga paffute. Sempre in ambito fiammingo si afferma il genere nuovo del ritratto mitologico, con Nicolaes Maes che ritrae i rampolli della nobiltà come ninfette o piccoli ganimedi sul dorso dell'aquila come su un cavallo a dondolo.

Tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento, il mito di Ganimede viene trattato prevalentemente su grandi spazi, nei soffitti affrescati con le rappresentazioni dell'Olimpo, spesso sfondo per l'apoteosi di principi e signori; è quanto accade, per esempio, nella Galleria del Palazzo Medici Riccardi a Firenze, affrescata alla fine del Seicento da Luca Giordano, o nella volta dello scalone della Residenza del principe-vescovo Karl Philipp von Greiffenklau a Würzburg, decorata da Giovan Battista Tiepolo con la collaborazione dei figli Giandomenico e Lorenzo.

Con il volgere del gusto verso il Neoclassicismo, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, il mito di Ganimede torna ad essere il soggetto autonomo delle opere d'arte, rappresentato secondo modelli iconografici antichi; non mancano tuttavia esempi significativi di questa tendenza nella prima metà del secolo, come l'elegante gruppo bronzeo di Giuseppe Piamontini (Fig. 18). Seguono l'iconografia ellenistica (Fig. 3) le sculture in marmo di Claude-Clair Francin e di Pierre Julien, o quelle di Bertel Thorwaldsen, che rappresenterà più volte il principe troiano e, nella sua ricerca dell'essenzialità, giungerà in qualche caso a rappresentare il solo Ganimede come coppiere, lasciando presupporre la presenza dell'aquila o di Giove accanto a lui (San Pietroburgo, Hermitage, inv. H. ck. 1370).

Più originale risulta essere invece il dipinto con cui si conclude la mostra, l'affresco *Giove bacia Ganimede* realizzato da Anton Raphael Mengs (Fig. 19) come un falso antico: pur con questa pretesa, la sua operazione filologica riesce solo dal punto di vista stilistico, mentre sul piano iconografico i suoi modelli non sono antichi ma rinascimentali, come moderno è il motivo del bacio di Giove al suo amasio, che si affermerà nell'arte moderna solo a partire da Raffaello, il quale tuttavia, aveva fatto destinatario del bacio non il principe troiano ma Cupido.

Bibliografia citata

Barkan 1991

Leonard Barkan, *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford (Calif.) 1991.

Belluzzi 1998

Amedeo Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, Modena 1998.

Bentini 1985

Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, catalogo della mostra, a cura di Jadranka Bentini, Bologna 1985.

Bentini 1998

Sovrane Passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, catalogo della mostra, a cura di Jadranka Bentini, Milano 1998.

Carpeggiani – Tellini Perina 1987

Paolo Carpeggiani e Chiara Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova. “...una nuova e stravagante maniera”*, Mantova 1987.

Ekserdijan 1997

David Ekserdijan, *Correggio*, New Haven-London 1997.

Fabiański 1998

Marcin Fabiański, *Correggio. Le mitologie d'amore*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000 (ed. orig. *Correggios' Erotic Poesie* 1998).

Fortunati Pietrantonio 1986

Vera Fortunati Pietrantonio, *Pittura bolognese del '500*, 2 voll., Casalecchio di Reno (Bologna) 1986.

Giulio Romano 1989

Giulio Romano, catalogo della mostra, Milano 1989.

Gould 1976

Cecil Gould, *The Paintings of Correggio*, Ithaca (N.Y.) 1976.

Hartt 1971

Frederick Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971.

Kempter 1980

Gerda Kempter, *Ganymed: Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*, Köln-Wien 1980.

Kirschenbaum 1951

Baruch D. Kirschenbaum, *Reflection on Michelangelo's Drawings for Cavaliere*, in “Gazette des Beaux-Arts”, XXXVIII, 1951, pp. 99-110.

Koch – Sichtermann 1982

Guntram Koch e Helmut Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.

Kultzen 1967

Rolf Kultzen, *Eine Anmerkung zur Vermittlung figürlicher Kompositionstypen durch die italienische Buchillustration des späten 15. Jahrhunderts*, in "Pantheon", XXV, 1967, VI, pp. 407-417.

Liebert 1983

Robert S. Liebert, *Michelangelo. A Psychoanalytic Study of his Life and Images*, New Haven-London 1983.

Lippinkott 1984

Kristen Lippinkott, *The Astrological Decoration of The Sala dei Venti in the Palazzo Te*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLVII, 1984, pp. 216-222.

Marabottini 1969

Alessandro Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969.

Panofsky 1939

Erwin Panofsky, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 236-319 (ed. orig. *The Neo-Platonic Movement and Michelangelo* 1939).

Parma 1997

Elena Parma, *Perino del Vaga. L'anello mancante*, Genova 1997.

Perino del Vaga 2001

Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra, Milano 2001.

Saslow 1986

James Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven-London 1986.

Seznec 1940

Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino 1981 (ed. orig. *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance* 1940).

Sichtermann 1981-1997

Helmut Sichtermann, *Ganymedes*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 voll., Zürich-München 1981-1997, IV, pp. 154-170.

Sichtermann – Koch 1975

Helmut Sichtermann e Guntram Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen 1975.

Talvacchia 1988

Bette Lou Talvacchia, *Homer, greek Heros and Hellenism in Giulio Romano's Hall of Troy*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LI, 1988, pp. 235-242.

Tolnay 1943-1960

Charles de Tolnay, *Michelangelo*, 5 voll., Princeton 1943-1960.

Tolnay 1975-1980

Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980.

Vasari-Barocchi [1966-1987]

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, 6 voll., Firenze [1966-1987].

Verheyen 1966

Egon Verheyen, *Correggio's Amori di Giove*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIX, 1966, pp. 160-192.

Verheyen 1977

Egon Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*, Baltimore-London 1977.

Wilde 1953

Johannes Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio*, London 1953.

Wind 1967

Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Torino 1967 (ed. orig. *Pagan Mysteries in the Renaissance* 1967).