



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO  
DIPARTIMENTO DI LETTERE, FILOSOFIA E COMUNICAZIONE

Dottorato di Ricerca in  
STUDI UMANISTICI TRANSCULTURALI  
XXXVI CICLO

**Ganimede: elaborazioni del mito dal mondo  
classico alla letteratura italiana**

Relatore:

Chiar.mo Prof. Luca Carlo Rossi

Tesi di Dottorato di:

FRANCESCO OTTONELLO

A. A. 2022/2023



## Indice

<b>Introduzione.....</b>	<b>9</b>
<b>I. Avviamento al mito di Ganimede: stato dell'arte e approcci metodologici .....</b>	<b>15</b>
1.1 <i>In limine</i> : questioni preliminari, obiettivi e metodologia .....	17
1.2 Lo stato dell'arte degli studi su Ganimede .....	27
1.3 Elaborazioni del mito: Ganimede attraverso le fonti letterarie .....	41
1.3.1 Approcci metodologici al mito .....	41
1.3.2 Variazioni, trasfigurazioni e risemantizzazioni di Ganimede .....	45
<b>II. Origine e sviluppi del mito di Ganimede: da Omero a Platone .....</b>	<b>51</b>
2.1 La compensazione di Ganimede: un mito celebrativo dal <i>Ciclo Troiano</i> allo Pseudo-Apollodoro .....	53
2.2 Ganimede e l'eros greco: l' <i>Inno ad Afrodite I</i> , l'ἔρωος παιδικός di Teognide e Ibico, gli atleti di Pindaro .....	79
2.3 Ganimede in scena: conferme e innovazioni dalla tragedia del V alla commedia del IV a. C. ....	112
2.4 Significato e origine di Ganimede: interpretazioni di Platone, Senofonte, Demostene .....	152
<b>III. <i>Ganymedes, Catamitus, Aquarius</i>: variazioni, risemantizzazioni, trasfigurazioni dall'età ellenistica alle fonti latine tardoantiche e altomedievali.....</b>	<b>177</b>
3.1 Le versioni evemeristiche del mito, l'aquila e le altre variazioni greche: da Teocrito, Callimaco e Apollonio Rodio a Luciano, Achille Tazio e Nonno di Panopoli .....	179
3.2 <i>Ganymedes</i> epico e lirico-elegiaco: da Virgilio a Ovidio all'età imperiale.....	207
3.3 Ganimede epigrammatico-satirico tra eros e parodie antonomastiche: da Marziale a Giovenale all' <i>Anthologia Latina</i> .....	225
3.4 <i>Ganymedes-Catamitus</i> tra mondo pagano e cristiano: da figura del mito a termine denigratorio .....	240
3.5 Ganimede come Ὑδροχόος- <i>Aquarius</i> : dall'ellenismo ai codici miniati .....	272
<b>IV. Ganimede prima e dopo Dante: dai ritmi medievali a Petrarca e Boccaccio.....</b>	<b>293</b>
4.1 La coscienza divisa del Medioevo latino: Ganimede come icona dell'omoerotismo tra XI e XIII secolo .....	295
4.1.1 I dibattiti in versi su Ganimede: <i>Altercatio Ganymedis et Helene, Post aquile raptus, Antidoto cuius Venus indiscreta choheret</i> .....	295
4.1.2 <i>L'innumerus Ganymedes</i> di Balderico, Ildeberto, Ilario, Serlone e di altri <i>carmina</i> anonimi .....	302
4.1.3 Ganimede e i <i>pueri oblati</i> : da San Nicola al capitello di Vézelay .....	316
4.1.4 Ganimede nei trattati: da Benzzone d'Alba e Ugucione da Pisa a Bene da Firenze (XII/XIII).....	320
4.2 Le prime attestazioni di Ganimede in volgare: Brunetto Latini, Bono Giamboni e <i>Le miracole de Roma</i> .....	325
4.2.1 Ganimede e la guerra tra Greci e Troiani: Bono e Brunetto .....	325

4.2.2 <i>Lo pozo de Ganimede</i> : un'antica fontana della Via Lata citata nelle <i>Miracole de Roma</i> , poi da Pirro Ligorio, e altre fontane di Ganimede .....	338
4.3 Dante come Ganimede: la trasfigurazione di un mito erotico e ascensionale in <i>Purgatorio IX</i> .....	345
4.3.1 Ganimede iniziatico: alla soglia del <i>Purgatorio</i> .....	345
4.3.2 Il sogno dantesco all'alba: la mente «ale sue vision' quasi è divina» .....	349
4.3.3 L'aquila di Ganimede, Lucia e le varie interpretazioni .....	355
4.3.4 Il volo infuocato di Dante-Ganimede: «e sì l'incendio imaginato cosse» .....	360
4.3.5 La ricezione del Ganimede dantesco tra commenti, iconografia e nuova poesia: da Landino e Botticelli a Doré e Goethe .....	374
4.4 Dal <i>Canzoniere</i> all' <i>Africa</i> : il mito di Ganimede in Petrarca .....	395
4.4.1 L'approccio filologico e protoumanistico al mito ganimedeo: postille .....	395
4.4.2 Laura come Ganimede nella 'canzone delle metamorfosi' ( <i>RVF</i> 23) .....	396
4.4.3 Ganimede sulle stelle e lo stupore del volo nell' <i>Africa</i> .....	402
4.4.4 L'uso antonomastico di Ganimede nel <i>De otio religioso</i> .....	408
4.4.5 Giovanni Colonna come <i>Ganimedes</i> nell' <i>ecloga Divortium</i> .....	409
4.5 I molteplici Ganimede di Boccaccio da 'pincerna' a <i>catamitus</i> .....	415
4.5.1 Ganimede in tre opere giovanili: <i>Filocolo</i> , <i>Teseida</i> , <i>Elegia di Madonna Fiammetta</i> .....	415
4.5.2 Il trattamento mitografico della <i>fabula ganymedea</i> nelle <i>Genealogiae</i> e la menzione nel <i>De casibus virorum illustrium</i> .....	421
4.5.3 L'amico traditore di Boccaccio nelle <i>Epistulae</i> : un <i>catamitus</i> .....	432
4.6 Ganimede nella prosa volgare del Trecento: Guido da Pisa, Giovanni Villani, Antonio Pucci, Marchionne di Coppo Stefani .....	437
4.6.1 La <i>Fiorita d'Italia</i> di Guido da Pisa e la ripresa di Antonio Pucci .....	437
4.6.2 Le cronache fiorentine di Villani e di Marchionne di Coppo Stefani .....	443
4.7 Ganimede cantato da Io femminili: Antonio Beccari e Saviozzo .....	446
4.7.1 «Un caro cavaleto» come novello Ganimede in una canzone di Beccari .....	446
4.7.2 Ganimede con Narciso: due sirventesi e un sonetto del Saviozzo .....	450
4.8 Ganimede in tre poemi trecenteschi di ispirazione dantesca: Fazio degli Uberti, Giovanni Girolamo Nadal, Jacopo del Pecora .....	456
4.8.1 Le tre menzioni del <i>Dittamondo</i> , l'iconografia di Andrea da Lodi e il modello di Michael Scot .....	456
4.8.2 Gli esempi positivi di Ganimede nella <i>Leandreide</i> e nella <i>Fimerodia</i> .....	464
4.9 Un sonetto bilingue su Ganimede di Gidino da Sommacampagna .....	467
4.10 Ganimede in due volgarizzamenti di Virgilio del primo Trecento: Ciampolo degli Ugurgieri e Angilu di Capua .....	471
4.11 Ganimede nei volgarizzamenti medievali di Ovidio: da Simintendi e Bonsignori a un fantasioso commento veneto di fine Trecento .....	475
4.11.1 Le prime <i>Metamorfosi</i> in volgare: Arrigo Simintendi .....	475
4.11.2 Il Ganimede di Giovanni Bonsignori tra allegoria e moralismo .....	477
4.11.3 Ganimede rapito dalle «ayguane» in un commento veneto all' <i>Ars amandi</i> di fine Trecento, e altri volgarizzamenti .....	482

4.12 Christine de Pizan e un parallelo con il ‘Ganimede francese’ del Trecento: <i>Ovide moralisé</i> , <i>Ovidius moralizatus</i> di Pierre Berusuire.....	485
4.12.1 Ganimede a confronto: <i>Ovide moralisé</i> e <i>Ovidius moralizatus</i> .....	485
4.12.2 Ganimede, Apollo e la sbarra di ferro nell’ <i>Epistre Othea</i> di Christine de Pizan.....	488

**V. Ganimede umanistico-rinascimentale: l’età di Alberti, l’età di Poliziano, l’età di Ariosto e Michelangelo .....** **497**

5.1 Ganimede nella poesia in volgare dal primo Quattrocento: da Bartolomea Mattugliani a Burchiello .....	499
5.1.1 Ganimede e il femminile: l’epistola in rime di Bartolomea Mattugliani .....	499
5.1.2 Giovanni Gherardi da Prato: Ganimede, Narciso e il «lor desiro» .....	500
5.1.3 Il motivo convenzionale della bellezza di Ganimede: tra Domenico da Prato e Antonio di Meglio, e Antonio di Guido e Filippo Scarlatti .....	504
5.1.4 Ganimede paradossale: le rime criptiche e giocose di Burchiello .....	514
5.2 Ganimede tra satira e arte: da Alberti a Filarete.....	519
5.2.1 Ganimede neoplatonico al <i>Certame coronario</i> (1441): da Antonio degli Agli e Francesco Malecarni a Giovanni di ser Dino Fortini.....	519
5.2.2 Ganimede ludico-satirico nelle opere latine di Alberti.....	524
5.2.3 Il Ganimede ‘antiquario’ di Filarete: un nuovo tipo iconografico .....	533
5.3 Il Ganimede trilingue di Poliziano: tra Lorenzo, Pulci e Leonardo .....	543
5.3.1 Ganimede nelle prime prove latine di Poliziano: traduzione dell’ <i>Iliade</i> , <i>Ad Bartholomaeum Fontium</i> , <i>Sylva in scabiam</i> .....	543
5.3.2 Poliziano e il suo Ganimede greco: Crisocomo .....	548
5.3.3 Ganimede nel finale della <i>Fabula di Orfeo</i> : un confronto con il <i>Manganello</i> posseduto da Leonardo .....	551
5.3.4 Ganimede nelle <i>Stanze per la Giostra</i> : un confronto con Pulci.....	562
5.3.5 <i>Ambra</i> di Lorenzo de Medici e <i>Ambra</i> di Poliziano.....	568
5.4 Ganimede alla corte estense: Boiardo e Ariosto a confronto.....	573
5.4.1 Premessa: oltre Boiardo e Ariosto, Niccolò da Correggio e Tebaldeo .....	573
5.4.2 Variazioni ganimedee in Boiardo: <i>Amores libri tres</i> , <i>Carte de Triomphi</i> , <i>Pastorale</i> , <i>Inamoramento de Orlando</i> .....	574
5.4.3 Il <i>Furioso</i> di Ariosto: Ruggiero ‘novello Ganimede’ dal diverso destino.....	582
5.4.4 I ‘ganimedi’ di Ariosto e altre attestazioni cinquecentesche: da Aretino a Bandello ..	589
5.5 Per un repertorio bilingue su Ganimede: da Pontano a Michelangelo a Giordano Bruno ..	599
5.5.1 Premessa: per un repertorio umanistico-rinascimentale su Ganimede tra volgare e latino .....	599
5.5.2 Ganimede nei poeti d’Italia in lingua latina: dal Panormita all’Accademia Romana a Pontano e Sannazaro .....	600
5.5.3 Ganimede nella poesia in volgare: da Machiavelli a Cellini al Coppetta.....	611
5.5.4 Ganimede nei trattati e nei dialoghi: da Bembo e Della Casa a Conti, Garzoni e Bruno .....	621
5.5.5 Ganimede neoplatonico: Alciato, Michelangelo e Fracastoro .....	634

5.6 Ganimede nei volgarizzamenti di Ovidio cinquecenteschi: da Agostini a Dolce e Anguillara .....	654
5.6.1 Dal commento di Regio al volgarizzamento di Niccolò degli Agostini .....	654
5.6.2 Le <i>Traformazioni</i> di Dolce: uno sviluppo inedito del mito di Ganimede .....	658
5.6.3 L'epigramma-ottava di Gabriele Simeoni e l'iconografia di Simeon .....	664
5.6.4 Ganimede 'rivale' di Ebe: <i>Metamorfosi</i> di Anguillara vs Marretti .....	667
<b>VI. Una «giovenile impresa» attribuibile a Torquato Tasso: <i>Ganimede rapito</i> .....</b>	<b>673</b>
6.1 La 'riscoperta' di un poemetto attribuito a Torquato Tasso .....	675
6.2 Descrizione del Ms. Pal. 211 .....	678
6.3 <i>Ganimede rapito</i> VS <i>Satira contro la lussuria</i> : esaltazione e ritrattazione delle favole antiche.....	683
6.4 <i>Ganimede rapito</i> : fonti, struttura e materia del poemetto mitologico .....	687
6.5 Il dedicatario Fabritio Caraffa: i legami con Torquato Tasso .....	695
6.6 Torquato Tasso poeta prima del <i>Gierusalemme</i> e del <i>Rinaldo</i> , e altre menzioni di Ganimede .....	699
6.7 Le attribuzioni alternative di Carducci-Solerti: la lode a Ginevra/Ginebro.....	708
6.8 Una spia linguistica di autore afferente ad area mediana o campana: «cresa» .....	714
6.9 Carducci: il <i>Ganimede rapito</i> come «apoteosi della pederastia» .....	718
6.10 Conclusioni: il <i>Ganimede rapito</i> attribuibile a Torquato Tasso.....	723
<b>VI. Testi su Ganimede .....</b>	<b>726</b>
I. <i>De Ganimede e Allegoria de Ganimede</i> di Niccolò degli Agostini .....	727
II. <i>Ganimede, e sua rapina</i> di Lodovico Dolce .....	729
III. <i>Ganimede rapito</i> attribuibile a Torquato Tasso .....	733
IV. <i>Ganimede rapito da Giove</i> di Giovanni Andrea dell'Anguillara.....	749
V. <i>Ganimede fatto coppier di Giove</i> di Giambattista Marino.....	752
<b>VII. Variazioni di Ganimede tra Seicento e Ottocento: da Marino a Parini ad Alfieri a Leopardi.....</b>	<b>757</b>
7.1 Il Ganimede di Giambattista Marino: dall' <i>Adone</i> alla <i>Galeria</i> .....	759
7.1.1 Il culmine di Ganimede nell' <i>Adone</i> .....	759
7.1.2 Ganimede e il motivo funereo: un sonetto delle <i>Lugubri</i> .....	775
7.1.3 Marino, Ganimede e l'iconografia: dalla <i>Galeria</i> alle <i>Lettere</i> .....	779
7.1.4 Il ritratto mariniano di Giacomo Bonfadio: arso per Ganimede .....	788
7.2. Ganimede nella letteratura musicale secentesca .....	794
7.2.1 Premessa: altre variazioni nel Seicento dallo <i>Schernò degli dèi</i> all' <i>Alcibiade fanciullo a scola</i> .....	794
7.2.1 <i>Il ratto di Ganimede</i> di Cesare Abelli: introduzione, commento e testo.....	796
7.2.3 <i>Capriccio per musica. Ganimedi alla danza</i> di Vincenzo De Grandis .....	804
7.3 Parini: i cento ganimedi e l'iconografia neoclassica .....	807
7.3.1 Ganimedi camerieri nei <i>Frammenti minori della "Notte"</i> .....	807

7.3.2 Le prescrizioni ganimedee per Palazzo Greppi e Villa Reale Belgioioso .....	812
7.4 Il ‘sonetto del Ganimede’ di Alfieri, il gusto pittorico e l’Arcadia .....	828
7.5 Monti, Foscolo, Porta a confronto: catamiti e Ganimede .....	836
7.6 Leopardi: il vero significato di Ganimede .....	840
7.6.1 Ganimede nelle traduzioni e nei commenti leopardiani .....	840
7.6.2 Ganimede e la pederastia nello <i>Zibaldone</i> : un confronto con Vico .....	844
7.6.3 Riflessioni sull’etimologia di Ganimede .....	847
<b>VIII. La persistenza contemporanea di Ganimede: da Saba a Gadda a Pasolini a Buffoni .853</b>	
8.1 Ganimedi camerieri e vecchi ganimedi: usi ironici e antonomastici da Verga a Montale ..	855
8.2 Il Ganimede introspettivo di Saba: a confronto con D’Annunzio e Gozzano .....	861
8.2.1 Il Ganimede ‘statuario’ di Gozzano e di D’Annunzio .....	861
8.2.2 <i>Il ratto di Ganimede</i> di Saba: una figura del silenzio .....	868
8.3 Trasfigurazioni surrealistiche di Ganimede: Savinio e Pasolini .....	883
8.3.1 La ‘donna Ganimede’ di Savinio .....	883
8.3.2 Pasolini e il rovesciamento del mito ganimedeo .....	887
8.4 Gadda: la via negata (e giocosa) di Ganimede .....	894
8.4.1 Ganimede VS Anchise: <i>Psicanalisi e letteratura, Cui non risere parentes</i> .....	894
8.4.2 <i>Favole</i> ganimedee: a confronto con Vittoria Madurelli Berti .....	906
8.4.3 Ganimede-Diomedea del <i>Pasticciaccio</i> : trasfigurazione e <i>lapsus</i> .....	910
8.5 Ganimede tra Novecento e Duemila: da Buffoni a Mina .....	915
8.5.1 La persistenza contemporanea di Ganimede tra letteratura, arti visive e marketing .....	915
8.5.2 Ganimede nell’opera di Buffoni: dall’esordio poetico del 1979 alla <i>biofiction</i> anni Duemila .....	927
8.5.3 Ganimede tra musica e scomparsa: Mina e Gabriele Galloni .....	935
<b>Repertorio delle fonti in ordine cronologico .....</b>	<b>943</b>
I. Ganimede nella letteratura greca .....	943
II. Ganimede nella letteratura latina classica, tardoantica e medievale .....	947
III. Ganimede nella letteratura italiana .....	951
<b>Bibliografia .....</b>	<b>957</b>
I. Fonti primarie su Ganimede .....	957
II. Bibliografia secondaria .....	981
III. Sitografia ( <i>corpora</i> , dizionari, banche dati iconografiche e altri strumenti digitali) .....	1063
<b>Referenze iconografiche .....</b>	<b>1069</b>



## Introduzione

Ganimede è una figura del mito attestata in numerose fonti greche e latine, da Omero e Platone alla letteratura bizantina, da Plauto e Cicerone alle fonti cristiane e tardoantiche, che ha conosciuto una vasta ricezione iconografica e letteraria nei secoli di sviluppo delle culture europee, dal Medioevo all'età contemporanea.

Il giovane e bellissimo principe troiano (figlio di Troo, nella maggior parte delle fonti, a partire dalla genealogia omerica) rivive nell'immaginario occidentale prevalentemente per il ruolo di coppiere in Olimpo, in quanto amasio di Zeus, e come esempio paradigmatico di assunzione in cielo di un mortale che ottiene l'immortalità.

Malgrado la versione del mito impostasi con maggiore iconicità nel corso dei secoli – in particolar modo a partire dall'età ellenistica, e con riprese decisive nelle fonti latine (Virgilio, Ovidio) – sia quella del rapimento mediante l'aquila, la figura di Ganimede ha incontrato una serie notevole di variazioni e trasfigurazioni. Dal IV secolo a. C. diviene, mediante un catasterismo, la costellazione e il segno zodiacale dell'Acquario, godendo anche di interpretazioni alternative di tipo 'evemeristico', in virtù delle quali il rapitore risulta 'terrestre' (Tantalo, Minosse, o Zeus stesso configurato come un re-guerriero esistito 'storicamente'). Ganimede trova allora morte tragica e prematura, diventando spesso anche bottino di guerra, con l'aquila come insegna militare.

I diversi nuclei che riguardano questa *fabula* risultano interrelati a numerose elaborazioni artistico-letterarie: la bellezza straordinaria, la giovinezza eterna, la scomparsa precoce, l'immortalità e il lutto, l'omoerotismo, l'incielamento divino. Basti pensare alla presenza di Ganimede nelle opere di alcuni classici universali, antichi e moderni: Virgilio e Ovidio, Dante e Boccaccio, Shakespeare e Goethe, Christine de Pizan e Marguerite Yourcenar. E, per l'arte, alle iconografie di Leochares, Michelangelo, Correggio, Rubens, Rembrandt, Thorvaldsen.

Nonostante ciò la bibliografia sul mito e sulla ricezione di Ganimede ci assiste in maniera non organica, soprattutto dal punto di vista filologico-letterario e in particolare per quanto concerne la letteratura italiana. La maggior parte degli studi su Ganimede adotta infatti una prospettiva fondamentalmente iconografica. Anche

per via di questa mancanza ho ritenuto potesse risultare proficuo dedicare una ricerca specialistica alla presenza di Ganimede nelle fonti letterarie classiche e italiane.

Dopo una sezione di ‘avviamento al mito’ con considerazioni di metodo e sullo stato dell’arte [1]<sup>1</sup>, nelle due sezioni successive viene perseguita una ricognizione sulle elaborazioni della figura e del mito di Ganimede nella letteratura greca e in quella latina, dall’epica omerica alle fonti altomedievali, con l’obiettivo di offrire un quadro sinottico problematizzante e alcuni puntuali arricchimenti [2; 3].

L’analisi comincia cronologicamente dal mito ganimedeo come racconto celebrativo nell’epica greca arcaica [2.1], per incentrarsi poi sulle rielaborazioni amorose in ambito poetico dall’*Inno ad Afrodite I* a Pindaro [2.2], sul teatro ateniese dalla tragedia classica alla commedia del IV a. C. [2.3], giungendo alle interpretazioni nella prosa di Platone, Senofonte, Demostene, che riflettono sull’origine e sul significato del mito [2.4].

L’indagine sul mondo antico prosegue in modo comparatistico, tra fonti greche e latine: con una rassegna critica sulla presenza di Ganimede nella letteratura greca di età ellenistica, imperiale e tardoantica, da Teocrito e Callimaco a Luciano, da Apollonio Rodio a Nonno Panopolita [3.1]; con un’analisi attenta alle elaborazioni del mito nella poesia latina, da Virgilio, Orazio, Propertio, Ovidio, Stazio [3.2] a Marziale e Giovenale [3.3]. Gli ultimi capitoli di questa sezione presentano ulteriori riflessioni sia sulle risemantizzazioni di Ganimede in vari generi letterari, da Plauto e Cicerone a Petronio e Apuleio alle fonti patristiche greche e latine [3.4], sia sul catasterismo in Ὑδροχόος-*Aquarius*, dalle fonti ellenistiche a quelle altomedievali [3.5].

Si intende dunque porre in evidenza il succedersi di diverse versioni del mito già a partire dall’antichità, con variegata lettura interpretativa ed elaborazioni letterarie di Ganimede, che fungono da modello anche per le fonti italiane. Questo lavoro è funzionale dunque alle indagini dei successivi capitoli che prendono in esame la ricezione nella letteratura italiana.

---

<sup>1</sup> Nel corso del lavoro riporto tra parentesi quadre i rimandi intratestuali tra i capitoli.

Dopo un'analisi della massiccia presenza della figura di Ganimede nel Medioevo latino, tra l'XI e il XIII secolo [4.1], il periodo di avvio per lo studio delle fonti in volgare è il secondo Duecento, con il volgarizzamento di Bono Giamboni, Brunetto Latini e l'opera anonima *Le miracole de Roma* [4.2].

Per il Trecento si presta particolare attenzione, oltre ai numerosi autori minori [4.6-9] e ai volgarizzamenti di Ovidio e Virgilio (quello di Bonsignori su tutti) [4.10-11], alla presenza di Ganimede nelle 'tre corone': dalla centrale trasfigurazione dantesca di *Purgatorio IX*, 19-33, che introduce l'originale motivo del 'poeta come Ganimede', ripreso da Chaucer a Hölderlin [4.3], ai diversi passaggi nell'opera di Petrarca [4.4] e in quella di Boccaccio [4.5], fino a un confronto comparatistico con la letteratura medievale in francese, dall'*Ovide moralisé* all'*Othea* di Christine de Pizan [4.12].

Un punto di svolta è indubbiamente quello umanistico-rinascimentale. La figura di Ganimede conosce tra Quattrocento e Cinquecento una nutrita fortuna anche a livello 'quantitativo'. Ricorre infatti in numerosi generi, dalla lirica alla trattatistica, dal teatro all'emblematica, sia in opere in volgare sia in latino, per cui si sono scelti alcuni casi paradigmatici da approfondire, fornendo parimenti un repertorio ragionato da Pontano a Michelangelo a Giordano Bruno [5.5].

Inoltre bisogna considerare che il termine 'ganimede' inizia a essere utilizzato dal primo Cinquecento come sostantivo comune in italiano, attraverso fenomeni di antonomasia vossianica e risemantizzazione linguistica [5.4.4; cfr. 8.1].

Dopo un capitolo incentrato sulla ricezione di Ganimede nella poesia volgare della prima metà del Quattrocento, da Bartolomea Mattugliani a Burchiello, in cui si trova spesso il convenzionale motivo del 'paragone con Ganimede per la sua bellezza' [5.1], l'attenzione si sposta sulla rilettura satirica del mito ganimedeo nella prosa latina di Alberti, in rapporto anche all'affiorare delle prime riletture poetiche neoplatoniche e al sorgere di un 'nuovo tipo iconografico' a partire da Filarete [5.2].

Un'analisi approfondita è dedicata al *case study* di Poliziano, centrale in ottica di ricezione italiana, che rielabora la figura di Ganimede in diverse sue opere, dall'*Orfeo* all'*Ambra*: in volgare, in latino e persino in greco antico [5.3]. Altrettanta attenzione meritano le rielaborazioni di Ganimede nei poemi

cavallereschi di Boiardo e Ariosto [5.4], e nei volgarizzamenti di Ovidio: da Niccolò degli Agostini a Lodovico Dolce ad Andrea dell'Anguillara [5.6].

Una sezione a sé stante è dedicata al caso eccezionale di un'intera opera della letteratura italiana con protagonista Ganimede, rappresentato dal poemetto in 50 ottave di endecasillabi *Ganimede rapito*, attribuito nell'unico codice che lo tramanda (Ms. Pal. 211) a Torquato Tasso. Nel 1893 il testo del poemetto fu pubblicato in soli sessanta esemplari da Angelo Solerti. Sotto l'influsso di Carducci, lo studioso mise in dubbio l'attribuzione a Tasso, lasciando aperta una spinosa questione attributiva, che in seguito non è più stata affrontata con la dovuta attenzione [6].

Il componimento va sicuramente collocato all'interno dello specifico genere del poemetto mitologico rinascimentale di imitazione ovidiana, sviluppatosi tra gli anni trenta e cinquanta del Cinquecento, e di cui i maggiori esponenti furono Luigi Alamanni e Bernardo Tasso. Per una serie di elementi di diverso tipo su cui ho avuto modo di applicarmi, il poemetto risulta attribuibile alla prima adolescenza di Torquato, con plausibile datazione intorno al periodo 1557-1559.

In coda al capitolo, per facilitare il riscontro testuale, viene riportata un'edizione di servizio del *Ganimede rapito* attribuibile a Tasso, preceduto dalle ottave dei volgarizzamenti di Agostini e di Dolce (modello primario, quest'ultimo, del poemetto), e seguito dalle ottave delle *Metamorfosi* dell'Anguillara e dell'*Adone* di Marino, che segnano gli sviluppi più estesi del mito ganimedeo nella letteratura italiana in versi.

La ricezione del mito ganimedeo prosegue, pur se in modo più episodico, dal Seicento all'età contemporanea. Il caso più paradigmatico del Seicento è indubbiamente quello di Giambattista Marino, l'autore italiano che affronta più diffusamente il mito di Ganimede, dall'*Adone* alla *Galeria* [7.1]. Altre osservazioni sul Seicento sono presenti nel capitolo successivo, con particolare attenzione alla letteratura musicale [7.2]. Per quanto riguarda il Settecento, tra le varie rielaborazioni [7.5] spiccano quelle di Giuseppe Parini, dai frammenti della *Notte* alle prescrizioni per Palazzo Greppi e Villa Reale Belgioioso a Milano [7.3]; si segnala anche il 'sonetto del Ganimede' di Alfieri [7.4]; mentre per l'Ottocento si può considerare lo *Zibaldone* di Leopardi [7.6].

Nell’ottava e ultima sezione dedico speciale attenzione a quelli che sono risultati i due casi più rilevanti del Novecento: la poesia di Umberto Saba [8.2], per cui si possono avanzare confronti con Gozzano e D’Annunzio [8.2.1], e la prosa di Carlo Emilio Gadda [8.4], per cui si presenta anche un confronto con gli originali epigrammi ottocenteschi di Vittoria Madurelli Berti [8.4.2]. Altre osservazioni sono dedicate alle risemantizzazioni del sostantivo comune di Ganimede da Verga a Montale [8.1], alle peculiari trasfigurazioni del rapimento in Savinio e Pasolini [8.3], per concludere con una riflessione sulla persistenza di Ganimede nell’età contemporanea, a cavallo tra Novecento e Duemila [8.5].

Inoltre, allo scopo di offrire un quadro schematico di più agile consultazione, si fornisce una serie di tre repertori delle fonti principali prese in esame per le letterature greca, latina e italiana. La bibliografia risulta tripartita in fonti primarie su Ganimede, bibliografia secondaria, e sitografia, con indicazioni complete sugli strumenti digitali consultati (*corpora*, dizionari, banche dati iconografiche *et cetera*). Infine riporto l’elenco delle 146 referenze iconografiche.

Il mio sincero ringraziamento per avere accolto, guidato e illuminato questo lavoro va al Professore Luca Carlo Rossi. Ringrazio anche il Prof. Bart Van den Bossche per il semestre presso la Faculteit Letteren della KU Leuven, e chi con pazienza è sempre stato aperto a un fruttuoso dialogo, non lasciandomi solo durante questi anni di ricerca.



**I. Avviamento al mito di Ganimede:  
stato dell'arte e approcci metodologici**



## 1.1 *In limine*: questioni preliminari, obiettivi e metodologia

Il primo intendimento di questa ricerca è quello di colmare varie lacune nello stato dell'arte, mancando uno studio specialistico sulla figura mitologica di Ganimede nella letteratura italiana così come una ricognizione approfondita della sua presenza nelle fonti greche e latine. Un lavoro di questo tipo non aspira meramente a redigere un ideale repertorio di fonti testuali, piuttosto intende determinare e analizzare con attenzione gli snodi fondamentali all'interno di un'estesa catena di testi, tenendo in considerazione i fenomeni di intertestualità e le relazioni iconografiche. Il fine ultimo, oltre all'analisi delle diverse modalità stilistiche delle elaborazioni letterarie, è auspicabilmente una comprensione profonda dei significati dei riusi del mito di Ganimede veicolati lungo i secoli della tradizione classica e italiana: da Omero ai ritmi latini medievali, da Dante fino alle soglie del Ventunesimo secolo.

La scelta di compiere una ricerca verticalizzante è ben meditata, in un'epoca avvezza a frazionamenti spesso fin troppo rigidi, che rischiano di ostacolare la messa in relazione di diverse competenze disciplinari e quindi di comprimere il sapere. Uno studio diacronico permette infatti di ottenere una visuale ampliata circa le questioni pregnanti messe in campo dagli studi letterari, tra cui *in primis* il rapporto tra tradizione e innovazione, universalità e specificità del testo artistico-letterario. Nondimeno un'impostazione di questo tipo non può prescindere da una coscienza storica e filologica<sup>2</sup>, irrinunciabile laddove non si voglia diluire uno studio «in *culture studies* di limitata profondità ed effimera durata»<sup>3</sup>. Pertanto avere a che fare con fonti in greco, latino e italiano letterario di diversi periodi non conferisce di per sé meno rigore a uno studio, se come in questo caso è improntato innanzi tutto a un'analisi aderente al testo originale e attenta ai vari contesti<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> In linea con il contributo sulla presenza del mito negli umanisti latini di Luca Carlo Rossi (2005, pp. 315-334) che considera l'aspetto sia storico-culturale sia letterario-filologico per una valutazione più attenta delle diverse scelte autoriali.

<sup>3</sup> Stella 2002, p. 40. Cfr. Segal 1984, pp. 9-21; Agosti 1996, pp. 123-133.

<sup>4</sup> Per quanto riguarda il *surplus* dei benefici rispetto agli svantaggi di un lavoro diacronico di questo tipo ci si rifà alla premessa dello studio tematico di Carrai 1990. Lo studioso evidenzia come «quanto si va così perdendo in termini di erudizione possa esser bilanciato dai vantaggi che si ottengono sul piano dell'analisi di un *corpus* per molti aspetti omogeneo», p. 5. Nel caso di questa ricerca il punto di affinità dei testi è insito al riuso stesso della figura di Ganimede.

Una ricerca su una figura mitologica<sup>5</sup>, tanto più se condotta su un arco di tempo così esteso, implica una chiara delimitazione dell'ambito entro il quale si muove: le fonti classiche e le fonti italiane in rapporto tra loro. La seconda e la terza sezione della tesi, incentrate sulle fonti greche e latine [2-3], risultano dunque fondamentali in quanto funzionali allo studio delle cinque successive [4-8]. Queste ultime sono incentrate sulla ricezione di Ganimede nei testi letterari italiani, per cui si registra spesso un rapporto diretto con la tradizione latina e più trasversale con quella greca.

Al di là della scelta di impostazione strutturale-metodologica di questo lavoro, non risulterebbe conveniente prestare attenzione a ogni fonte antica in maniera indiscriminata: sia per un fattore 'quantitativo' – sono centinaia le citazioni di Ganimede nelle fonti classiche, senza contare la *latinitas* medievale e l'universo bizantino – sia per un fattore 'qualitativo', dal momento che non tutti i testi letterari hanno lo stesso valore di per sé e lo stesso peso specifico rispetto alla storia della ricezione.

Parimenti non sono da escludere a priori le comparazioni sia con l'iconografia e la storia dell'arte sia con altre tradizioni letterarie romanze e germaniche. Infatti, al di là dei del potenziale interesse dei singoli casi, alcune considerazioni di carattere transculturale e transmediale possono essere proficue, se non imprescindibili, anche per una comprensione più accurata dei fenomeni inerenti alla ricezione di Ganimede nelle fonti italiane.

In particolare modo per questo mito, l'iconografia riveste un ruolo cruciale a partire dalle stesse fonti classiche. Basti pensare che la più antica attestazione in una lingua italica del nome di Ganimede è presente in uno *στάμνος* falisco del IV a. C. nella versione *Canumede* [fig. 3.4]. E che la prima attestazione della letteratura latina, quella plautina, è in riferimento esplicito a una *tabula picta* (Pl., *Men.* 143-144) [3.4]. O ancora una fonte letteraria può influire enormemente sulle

---

<sup>5</sup> Le figure del mito «non possono essere ricondotte in modo esclusivo all'opera di un solo autore»: considerando il «loro valore universale» vengono «continuamente riproposte caricandosi nel tempo di significati sempre nuovi». Pertanto ricorrono «come temi letterari con valori diversi: come protagoniste di storie favolose, come portatrici di un significato simbolico o allegorico, come spiegazione di istituzioni o tradizioni, come incarnazione di valori», Ferrari 2007, p. 852. Sul concetto di figura in senso più ampio memorabili gli studi di Erich Auerbach, a partire da *Figura* (1938), che evidenzia l'evoluzione storico-culturale del termine, sottolineando come in origine significasse «formazione plastica», Auerbach 1966, p. 176. Per una lettura di impronta psicologico-archetipica delle figure mitologiche vd. Hillman 2014 (ed. or. 2007).

rappresentazioni iconografiche contemporanee (alle precisissime ‘prescrizioni’ pariniane si attengono molte, specifiche opere figurative coeve con soggetti mitologici, compreso Ganimede, vd. 7.3.3) e successive, come è il caso della fortunata ecfrasi virgiliana dell’*Eneide*, con la presenza dei cani che abbaiano e assistono allarmati al rapimento del giovane da parte dell’aquila di Giove (5.249-257) [3.2]. Il rapporto con l’iconografia risulta centrale anche lungo il Medioevo, il Rinascimento, perdurando fino al Novecento e oltre.

Un caso medievale curioso al riguardo, al di là della ricezione dantesca [4.3.5], è ad esempio quello del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, composto sul modello della *Commedia* verso la metà del Trecento. In un manoscritto del 1447, commentato da Andrea da Lodi e con miniature del cosiddetto Maestro delle *Vitae Imperatorum*, è presentata un’iconografia del *Vultur cadens* che fungerà verosimilmente da modello per una nutrita serie di rappresentazioni artistiche seriori, in cui è Ganimede – non più figura passiva – a cavalcare l’aquila [4.8.1; fig. 4.22]. Sulla presenza del giovane coppiere (e amasio) di Zeus nel Rinascimento, è rappresentativo il caso dell’emblematica, dagli *Emblemata* di Alciato ai *Symbolicarum quaestionum libri* di Achille Bocchi [5.5.5]. Il rapporto con l’iconografia risulta esplicito ancora in numerosi altri casi dei secoli successivi, da Marino [8.1] ad Alfieri [7.4] a Gozzano [8.2.1]. E per il Novecento le attestazioni di Ganimede più considerevoli sono la prosa di Gadda con riferimento a Raffaello [8.4] e la poesia di Saba in rapporto esplicito con Rembrandt [8.2.2].

Da considerare è anche il versante linguistico. A partire dal greco Γανυμήδης, in latino troviamo attestate due forme: quella conservativa grecizzante *Gānymēdes* e quella latinizzata attraverso l’etrusco *Cātāmītus* (-*meitus*). Quest’ultima a sua volta diverrà un nome comune, indicante spesso in senso spregiativo un *puer delicatus* o un *vir improbus*, come nel caso delle *Filippiche* di Cicerone (2.77) [3.4]. Nella letteratura italiana in volgare la forma Ganimede è attestata già nel tardo Duecento (più raramente con grafia latineggiante ‘Ganymede’ o grecizzante ‘Ganimedes’) [4.2], divenendo a sua volta dal Cinquecento anche un nome comune con significato prevalente di ‘bellimbusto’, ‘damerino’ [5.4.4]. Da notare che dal tardo Cinquecento in inglese è attestato anche il lemma con senso

spregiativo *catamite*, che in italiano ('catamito') trova attestazioni assai sporadiche, come nell'epistolario di Vincenzo Monti [7.5].

Dal punto di vista metodologico è risultata necessaria ma non sufficiente una ricerca delle occorrenze linguistiche del nome di Ganimede e derivati, attraverso vari strumenti, *corpora* e banche dati, quali per la letteratura italiana l'OVI e la BiBit<sup>6</sup>. Necessaria perché mai è stato realizzato un repertorio delle fonti italiane attestanti la presenza di Ganimede; non sufficiente perché a un rimando al mito non sempre corrisponde un'attestazione del suo nome. Infatti non è raro che ci si riferisca a Ganimede con delle perifrasi, che possono riguardare alcuni elementi caratterizzanti l'azione del mito (l'aquila e il rapimento), oppure altri elementi qualificanti la figura del mito: l'estrema bellezza, l'eterna giovinezza, la provenienza dal Monte Ida (o dalla Frigia), la nobile discendenza troiana (la versione maggioritaria, risalente a Omero, lo vede figlio di Troo), l'attività svolta prima dell'azione principale del mito (prevalentemente caccia oppure pastorizia), o ancora il ruolo di coppiere, assunto una volta raggiunto l'Olimpo.

Per quest'ultimo caso, vi è un lemma ricorrente nelle fonti italiane a partire da Guido da Pisa e da Boccaccio [4.5-6]: 'pincerna', una voce proveniente dal latino, probabilmente attraverso un prestito greco, con attestazioni riferite a Ganimede soltanto a partire dalla tarda antichità e nel latino medievale (influyente al riguardo il commento di Gerolamo alla *Genesis*, 40) [3.4].

Al ruolo di mescitore di liquidi è inoltre legata l'identificazione di Ganimede con la costellazione, nonché segno zodiacale, dell'*Aquarius* (Ἰδρωχόος), che ebbe successo nelle fonti latine, volgari e iconografiche del Medioevo e dell'età moderna [3.5].

---

<sup>6</sup> Si ha consapevolezza che qualsivoglia vocazione all'eshaustività sarebbe vana, considerando la vasta ricezione del mito di Ganimede e il fatto che non tutti i testi letterari italiani, soprattutto degli ultimi secoli, siano inseriti in *corpora* digitalizzati e interrogabili attraverso una ricerca delle occorrenze; il che non sarebbe comunque garanzia assoluta di infallibilità. Al di là dell'OVI (Opera del Vocabolario Italiano) dell'Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche e della BiBit (Biblioteca Italiana) dell'Università Sapienza di Roma, altri strumenti digitali e database utilizzati per questa ricerca sono Intratext, ALIM (Archivio della Latinità Italiana del Medioevo), MQDQ (Musisque Deoque. Un archivio digitale di poesia latina, dalle origini al Rinascimento italiano (MQDQ), Perseus Digital Library, Logeion, TLL (Thesaurus Linguae Latinae), TLG (Thesaurus Linguae Graecae) *et cetera*. Per i riferimenti completi rimando alla Sitografia [Bibliografia, III]. Per le citazioni di fonti classiche seguo delle abbreviazioni canoniche: per quelle di autori greci e latini, rispettivamente, vd. Abbreviazioni LSL; Abbreviazioni TLL [Sitografia].

Occorre però un'ulteriore precisazione al fine di perseguire «l'obiettivo primario», che anche in questo caso non è tanto «la collezione completa dei possibili reperti»<sup>7</sup> quanto la delineazione dell'avventura di Ganimede nelle pagine della letteratura classica e italiana, con particolare attenzione ai casi più rilevanti<sup>8</sup>.

Pertanto non intendo focalizzarmi allo stesso modo su tutte le fonti italiane che attestano dei 'lemmi segnale' quali 'pincerna', 'coppiere', 'frigio', 'catamito' e ovviamente 'Ganimede', spesso presente anche come nome comune dal Cinquecento in poi ('ganimede' e 'ganimedi'), con assenza di legame diretto al mito [8.1]. L'attenzione verrà rivolta più analiticamente verso testi che presentano, relativamente alla figura di Ganimede, particolari elementi di rilievo o novità dal punto di vista tematico-contenutistico, oppure che effettuano un'efficace sintesi dal punto di vista artistico-formale. Quindi si tratta di analizzare le caratteristiche delle elaborazioni letterarie del mito di Ganimede e di cogliere le variazioni, le trasfigurazioni, le risemantizzazioni della sua figura [1.3.2]. In questo senso eventuali componimenti legati a Ganimede non presi in particolare considerazione potranno sempre ricevere una rinnovata attenzione in futuro. A garantire l'attendibilità dell'operazione basterebbe aver individuato le interpretazioni della figura di Ganimede che, di volta in volta, a seconda del contesto, si impongono di più all'attenzione per motivi di diversa natura: solo in una certa parte, imprescindibilmente, soggettivi; in buona parte oggettivi, per via della rilevanza esercitata più o meno esplicitamente da un'elaborazione su quelle seriori.

Sicuramente, per il Medioevo, rappresenta un punto di svolta rispetto ai modelli precedenti, con un'influenza a livello di ricezione ben al di fuori della letteratura italiana, la rielaborazione dantesca del mito di Ganimede [4.3]. Nel Rinascimento, uno dei casi di riuso più considerevoli è invece quello sfaccettato e prevalentemente (omo)erotico di Poliziano [5.3].

---

<sup>7</sup> Carrai 1990, p. 4. Dopo la menzione dei dati bibliografici per esteso la prima volta, in seguito si procede con il sistema citazionale cognome-anno e pagina.

<sup>8</sup> Riprendo l'espressione dal sottotitolo *L'avventura dei personaggi* del secondo tomo dell'ultimo volume, curato da Alessandro Cingurani, dell'opera diretta da Pietro Gibellini: *Il mito nella letteratura italiana*. Gibellini 2009, p. 554, scrive che in un'ottica di «prodigioso passaggio dagli *anciens* ai *modernes*» si è «preferito a termini quali fortuna, vicenda, metamorfosi o simili la parola avventura, che col suo etimo *ad-ventura* indica assai bene, ci pare, questa forza proiettiva verso il futuro».

Perimetrata l'area di analisi, è chiaro come questa ricerca vada a inserirsi nei *Classical Reception Studies*<sup>9</sup> e in particolare negli studi sulla ricezione del mito classico nella letteratura italiana: un ambito che ha trovato una rinnovata fortuna negli ultimi decenni. Al riguardo fondamentale è il lavoro iniziato negli anni Novanta da Pietro Gibellini, portato a compimento nell'opera in cinque volumi e sei tomi *Il mito nella letteratura italiana* (2005-2009), con contributi di studiosi e studiose di prim'ordine, che spaziano su svariati secoli, miti e opere letterarie<sup>10</sup>. Per quanto concerne il rapporto della letteratura italiana con la mitologia classica dal Medioevo al Seicento, sono da tenere in considerazione anche due lodevoli lavori monografici: di Anna Cerbo, *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino* (2001, II ed. 202), e di Bodo Guthmüller, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento* (2009). Per il Novecento è di riferimento il saggio di Bart Van den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni* (2007), cui mi rifaccio per l'approccio al mito negli studi letterari espresso nella lucida premessa teorico-metodologica<sup>11</sup> [1.3.1].

---

<sup>9</sup> Gli studi sulla ricezione classica per Lorna Hardwick e Christopher Stray si occupano di studiare come il materiale greco e romano sia stato trasmesso, tradotto, estratto, interpretato, riscritto e rappresentato, facendo propri gli assunti teorici sulla ricezione di Hans Robert Jauss. Secondo uno dei pionieri della *Classical Reception*, Charles Martindale, viene così contestata l'idea che i classici siano qualcosa di fisso, i cui confini possono essere definiti e studiati rigidamente. Vd. Martindale, Thomas 2006, pp. 1-13. Cfr. Hardwick, Stray 2008; Gioseffi 2010; Zajko, Hoyle 2017. Per un contributo recente che mette a fuoco la differenza di approccio tra 'tradizione classica', 'fortuna dei classici' e 'ricezione classica' vd. Fernandelli 2022, pp. 15-52.

<sup>10</sup> Al volume *Mito e letteratura dall'Arcadia al romanticismo* (vd. Gibellini 1993), seguono due fascicoli di «Humanitas» nel 1996 e nel 1999. Questo lavoro preparatorio sfocerà nella direzione dell'opera *Il mito nella letteratura italiana* (vd. Gibellini 2005-2009) con la selezione di cinque curatori (Gian Carlo Alessio, Fabio Cosuta, Raffaella Bertazzoli, Marinella Cantelmo, Alessandro Cinquegrani), con un totale di 3619 pagine. In precedenza le ricerche sulla tradizione classica nella letteratura italiana erano sì fiorenti ma mirate «soprattutto a riprese linguistiche e formali [...] e meno fitti erano gli studi sulle riprese tematiche del mito, concentrati per lo più su singoli autori e su particolari stagioni della nostra letteratura (si pensi ai saggi di Seznec e Garin), o su figure fortunate come Ulisse o Orfeo», Belpoer 2017, p. 285.

<sup>11</sup> Un altro contributo recente focalizzato su letteratura italiana e mito è quello di Villani, Maggialetti 2019. Su mito e letteratura da tenere in considerazione anche il volume di Curi, Lorenzini 1995. Numerosi i contributi dal taglio teorico anche nel contesto italiano: cfr. Lanza 2017. Per un recente volume di impronta comparatistica a partire dal concetto warburghiano di sopravvivenza dei miti vd. Gardini 2021. Due 'classici italiani' sul mito sono il saggio *Fisiologia del mito* di Mario Untersteiner (1972, I ed. 1946), di cui fu debitore anche Cesare Pavese, e il lavoro di Furio Jesi, di cui si ricordino almeno *Il mito* (1989, I ed. 1973) e *Letteratura e mito*, pubblicato sotto incoraggiamento di Italo Calvino (2002, I ed. 1968). Un 'classico contemporaneo' di genere 'mitografico' in cui Ganimede è citato più volte sono *Le nozze di Cadmo e Armonia* di Roberto Calasso (2004, I ed. 1988) [8.5.1].

La ricerca qui condotta, tuttavia, non tratta del mito nel suo complesso, ma di una singola figura mitologico-letteraria lungo i secoli, associabile a un indirizzo storico-genetico tipico della tematologia, in quanto «basato sulla ricostruzione documentaria della trasmissione dei materiali tematici attraverso la tradizione»<sup>12</sup>. Questa branca, tradizionalmente nota da fine Ottocento come *Stoffgeschichte*<sup>13</sup>, si occupa dunque dei soggetti, dei temi, nonché dei miti letterari. Carrai nella già menzionata monografia del 1990 sull'invocazione al sonno denunciava una certa «arretratezza» italiana nel campo di studi della tematologia, ricordando come «la stessa opera capitale di Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, tradotta da tempo nelle principali lingue europee», edita per la prima volta nel 1948, tardasse a «entrare in circolo» in Italia. La ragione veniva imputata storicamente anche a un certo «ostracismo decretato da Benedetto Croce nei riguardi della *Stoffgeschichte*», comportando una «scarsa ricettività verso problemi di questo tipo»<sup>14</sup> nella critica letteraria nostrana. Si consideri che alcuni degli studi tematologici più fruttuosi fossero legati all'italianistica d'oltralpe; si pensi in particolar modo alla scuola svizzero-friburghese di Giovanni Pozzi, autore di *La rosa in mano al professore* (1974)<sup>15</sup>.

Questo settore ha incontrato una 'nuova fortuna' a partire proprio dalla prima traduzione nel 1992 dell'opera di Curtius, a cura di Roberto Antonelli, che nel 2022 ha conosciuto anche un'ottima riedizione<sup>16</sup>. In questo arco di tempo la 'nobile linea' discendente dalla tematologia e dalla morfologia di Curtius, come scrive Francesco Stella, è risultata «efficace nella ricerca delle modalità di un dialogo con la letteratura moderna e contemporanea»<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Questo termine non è da confondere con 'critica tematica' o 'studio tematico', che indicano «genericamente una metodologia dello studio letterario, applicabile anche all'analisi di un singolo testo», Trocchi 2002, p. 63.

<sup>13</sup> Per approfondimenti sulla nascita e lo sviluppo novecentesco di questa branca vd. Trocchi 2002, pp. 63-86.

<sup>14</sup> Carrai 1990, p. 1.

<sup>15</sup> Nel corso del Novecento non sono mancati lavori di sondaggio tematologico di taglio interdisciplinare, basti pensare al pionieristico studio di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (2008, I ed. 1930).

<sup>16</sup> L'altro lavoro coevo fondamentale di comparatistica letteraria 'verticale', date per note le profonde differenze, è *Mimesis* (1946) di Erich Auerbach (2000, I ed. it 1956), che «come Curtius contribuisce a dimostrare che solo la comparazione può definire la peculiarità di uno stile e di un autore», Stella 2002, p. 39.

<sup>17</sup> Stella scrive anche della diffidenza verso «una strada che oggi potrebbe risultare più produttiva, anche se più rischiosa», ovvero la lettura di un'opera moderna come «strumento di accesso

Due studi interculturali esemplari italiani sulla ricezione letteraria di una singola figura mitologica sono *L'ombra di Ulisse* (1992) di Piero Boitani e *Lunga storia di Edipo Re* (1994) di Guido Paduano. Diverse monografie di taglio critico-letterario sono incentrate anche su figure femminili: ricordo *Antigones* (ed. or. 1984; I ed. it. 1990) di George Steiner, che ha proposto un modo originale di leggere i classici attraverso una comparazione tra diverse elaborazioni letterarie lungo i secoli. E non mancano studi approfonditi anche su figure del mito non individuali: esseri mostruosi quali le Sirene e le Amazzoni<sup>18</sup>.

Un contributo degli anni Duemila particolarmente utile è *Favole antiche* (2017, I ed. 2005) di Davide Susanetti, che traccia la fortuna di dieci figure del mito all'interno della tradizione letteraria europea: Prometeo, Odisseo, Edipo, Orfeo, Narciso, Elettra, Antigone, Elena, Medea, Fedra. Sono presenti, inoltre, delle indicazioni di percorsi bibliografici ulteriori su Achille, Alceste, Arianna, Eracle, Dedalo, Ifigenia, Sisifo. Queste figure sono investigate con diverse lenti focali anche in altri studi, e in particolare Elena e Narciso sono associabili a Ganimede per la centralità dei nuclei tematici della bellezza, dell'eros, del rapimento, della morte. Ma non sono le uniche, se si pensa ai punti di convergenza con Prometeo e con altre figure quali Adone, Ebe, Endimione, Pelope, che verranno messi in luce nel prosieguo del lavoro.

Tra le collane italiane legate alla ricezione delle figure del mito classico, nei primi vent'anni del secolo ventunesimo, si impone la serie «Mythologica» dei Saggi Einaudi diretta da Maurizio Bettini, *Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, dal carattere prevalentemente antropologico<sup>19</sup>.

---

all'opera antica», ovvero la «riscrittura» come «testimonianza» e «diasistema» (da intendersi nell'accezione filologica introdotta da Cesare Segre), Stella 2002, p. 40

<sup>18</sup> Sulle Sirene vd. Mancini 2005; Bettini, Spina 2007. Sulla trasformazione delle Sirene da portatrici di λόγος a fonte femminile ed eroticizzata di seduzione vocale vd. Cavarero 2003. Da considerare anche lo studio sulle 'sirene dotte', che una certa tradizione medievale aveva sottratto, di Corti 2018 (I ed. 1989). Per le Sirene nell'arte un vd. Grieco 2017. Sulle Amazzoni ci sono state meno ricerche, ma come studio di riferimento si segnala quello di Andres 2001.

<sup>19</sup> M. Bettini, Carlo Brillante, *Il mito di Elena*, 2002; M. Bettini, Ezio Pellizer, *Il mito di Narciso*, 2003; M. Bettini, Giulio Guidorizzi, *Il mito di Edipo*, 2004; M. Bettini, Luigi Spina, *Il mito delle Sirene*, 2007; M. Bettini, Mario Lentano, *Il mito di Enea*, 2013; M. Bettini, Silvia Romani, *Il mito di Arianna*, 2015; M. Bettini, Giuseppe Pucci, *Il mito di Medea*, 2017. Sull'attualità dei miti greci si ricordi anche il volume omonimo di Bettini 2019, che raccoglie dieci conferenze e venti autori tra classicisti, antropologi, letterati e artisti.

Un'altra collana piuttosto variegata con venti pubblicazioni tra il 1999 e il 2020 è quella dei Grandi classici Marsilio, *Variazioni sul mito*, ideata da Maria Grazia Ciani<sup>20</sup>, specificatamente focalizzata sulle elaborazioni letterarie delle figure del mito classico, e anche di alcuni 'miti moderni'<sup>21</sup>.

Ancora, per Carocci, negli anni Duemila sono stati pubblicati quattro studi che recano il comune sottotitolo *Storie di un mito* e fanno parte della serie «Le tradizioni del mito» diretta da Massimo Fusillo e Davide Susanetti<sup>22</sup>.

Dunque, vagliando le collane di settore edite in Italia, risulta assente una monografia finalizzata a indagare la presenza del mito di Ganimede nella letteratura italiana e in generale nelle letterature occidentali con un taglio comparatistico<sup>23</sup>.

Nemmeno in altri ambiti, compreso quello anglosassone, è possibile trovare uno studio specialistico sulla ricezione letteraria classica e italiana di Ganimede, mentre si possono ricordare lavori incentrati su altri personaggi del mito quali *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages* (1991) di

---

<sup>20</sup> Lo stesso sottotitolo è presente nella monografia di Ciani 1979. E torna nei titoli di vari altri studi sul mito: Delle Grazie 2009; Ben Amara 1999.

<sup>21</sup> I volumi presentano un'introduzione critica a cui seguono i testi letterari con le traduzioni. In ordine cronologico, con una media di quasi una pubblicazione all'anno, sono usciti i seguenti volumi: *Medea* (a c. di Maria Grazia Ciani, Venezia, 1999), *Antigone* (a c. di M. G. Ciani, 2000), *Elettra* (a c. di Guido Avezzù, 2002), *Fedra* (a c. di M. G. Ciani, 2003), *Orfeo* (a c. di M. G. Ciani, Andrea Rodighiero, 2004), *Elena* (a cura di Francesco Donadi, 2005), *Don Giovanni* (a c. di Umberto Curi, 2005), *Alceste* (a cura di Maria Pia Pattoni, 2006), *Anfitrione* (a c. di Lucia Pasetti, 2007), *Edipo* (a cura di G. Avezzù, 2008), *Romeo e Giulietta* (a c. di Anna Rosa Azzone Zweifer, 2008), *Filottete* (a c. di Andrea Alessandri, 2009), *Persefone* (a c. di Roberto Deidier, 2010), *Prometeo* (a c. di Federico Condello, 2012), *Circe* (a c. di Cristiana Franco, 2013), *Adone* (a c. di Alessandro Grilli, 2014), *Ulisse* (a c. di M. G. Ciani, 2014), *Ifigenia* (a c. di Caterina Barone, 2014), *Didone* (a c. di Antonio Ziosi, 2018), *Narciso* (a c. di Sonia Macrì, 2020). Dal 2021 la collana è stata inglobata nella «Economica universale Feltrinelli», che ha ospitato numerose ristampe delle precedenti 'variazioni'. È uscita anche una nuova pubblicazione per la collana «Letteratura universale» su una figura del mito moderna, Faust, a cura di Scarpi 2021.

<sup>22</sup> Gli studi sono incentrati rispettivamente su Edipo (Guido Paduano, 2008), Elettra (Federico Condello, 2010), Arianna (Giorgio Ieranò, 2010), Antigone (Sotera Fornaro, 2012). Anche un'altra monografia edita da Carocci reca il medesimo sottotitolo ma è focalizzata sul personaggio mitologico 'medievale' di Tristano (Arianna Punzi, 2005). Anche Fusillo è autore di studi sulla ricezione classica e sul mito quali *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento* (2006) e *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* (2022, I ed. 1996).

<sup>23</sup> Eppure non mancano lavori su personaggi della classicità con un *focus* specifico sulla ricezione letteraria italiana. Una monografia di riferimento, incentrata prevalentemente sul Rinascimento, da Pontano a Marino, è quella di Carlo Caruso su Adone (*Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, 2013). Esistono anche lavori su personaggi minori non mitologici: la monografia nata come rielaborazione di una tesi di dottorato di Eleonora Rimolo (*I mille volti di Lidia: genesi e sviluppo del personaggio*, 2020), focalizzata sulla Lidia oraziana, con un'analisi dalle fonti latine all'età barocca al Novecento. Nella stessa collana accademica, per un volume su Atena, vd. Giulio 2008.

Katherine Callen King edito per la University of California Press, e il recente *The Oxford Handbook of Heracles* (2021) a cura di di Daniel Ogden.

## 1.2 Lo stato dell'arte degli studi su Ganimede

La maggior parte degli studi su Ganimede risulta incentrata sulle rappresentazioni iconografiche. E spesso proprio all'interno di ricerche imperniata sulle arti visive sono presenti delle utili ricognizioni sulle fonti letterarie classiche, medievali e moderne. Innanzi tutto, è fondamentale individuare gli studi di riferimento e fornire alcune notizie puntuali al riguardo.

Indispensabile è la ricerca sull'iconografia antica di Ganimede condotta nel corso del secondo Novecento da Hellmut Sichtermann. La monografia tratta dalla tesi dottorale *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst* (Berlin 1953) si presenta come uno studio sul mito e sulla figura di Ganimede nell'arte antica che, accanto all'iconografia, considera anche le fonti letterarie, seppure in maniera secondaria. Di particolare rilevanza è la presenza di un catalogo delle rappresentazioni artistiche di Ganimede pressoché completo rispetto a quelle conosciute all'epoca<sup>24</sup>. Il lavoro è stato poi ampliato nei decenni successivi attraverso la pubblicazione di una serie nutrita di contributi<sup>25</sup>, messi in sintesi per la cura della voce *Ganymedes* per il monumentale *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (t. IV, vol. I, Eros-Herakles, 1988, pp. 154-170). Vengono enumerate ben 267 rappresentazioni iconografiche di Ganimede per l'arte greca e romana, dai vasi attici alla statuaria, dai mosaici ai gioielli, con un'appendice sulla versione etrusca detta *Catmite*, che raccoglie 9 ulteriori raffigurazioni, includendo anche vasi falischi. Il catalogo va anche integrato con quello più vasto presente nella prima monografia di Sichtermann che enumera ben 414 *Ganymeddarstellungen* (Sichtermann 1953, pp. 73-98), classificate secondo quattro macrocategorie: Ganimede e Zeus; Ganimede e l'aquila (con ripartizione in: rapimento, presa di Ganimede da parte dell'aquila, gruppi statuari di Ganimede con l'aquila, rappresentazioni alternative e caricature); Ganimede con altri

---

<sup>24</sup> Questo tipo di approccio era stato inaugurato da un altro contributo tedesco di poco antecedente, citato dallo stesso Sichtermann, ma molto più sintetico e specifico sul motivo di Ganimede coppiere che serve l'aquila: vd. Herbig 1949. Sempre di scuola tedesca segnalò alcuni contributi ottocenteschi, quasi mai citati negli studi recenti, ma ricchi di notizie e fruttuosi per la storia della 'ricezione erudita' di Ganimede: vd. Jahn 2020, pp. 12-45 (I ed. 1847); Veckenstedt 1882. Sichtermann 1953 e studi più recenti citano spesso invece Friedländer 1910, pp. 737-749.

<sup>25</sup> Ricordo qui soltanto un contributo successivo al LIMC (= Sichtermann 1988), per i cataloghi degli *Antiken Sarkophagreliefsche* (ASR): vd. Sichtermann 1992. Il volume, pur non essendo incentrato nello specifico su Ganimede, fornisce notizie circa la relazione di questa figura mitologica con l'ambito funerario e in particolare con l'utilizzo nei sarcofagi romani [3.4].

riferimenti indeterminati; Ganimede da solo. Nel lavoro di fine anni Ottanta, lo studioso individua invece sette tipologie di rappresentazione, cominciando da Ganimede da solo (A, 1-6); Ganimede e Zeus (B), per cui sono individuate due sottocategorie: a) Ganimede seguito o afferrato da Zeus (5-51), b) Ganimede rapito da Zeus (52-56); Ganimede in Olimpo (C, 57-76); Ganimede ed Hermes (D, 77-83); Ganimede e il cigno (E, 84-91); Ganimede e l'aquila (F, 92-266), per cui sono individuate otto sottocategorie:

- a) L'aquila in avvicinamento verso Ganimede (92-105);
- b) Gruppo di Ganimede stante e l'aquila (106-137);
- c) Ganimede seduto che abbevera l'aquila (138-169);
- d) Ganimede afferrato dall'aquila (170-191);
- e) Ganimede sollevato dall'aquila (192-256);
- f) Ganimede seduto sull'aquila (257-259);
- g) Ganimede e l'aquila in una rappresentazione singolare di ambito sepolcrale (260);
- h) Testa di Ganimede con l'aquila (261-266).

Infine, prima delle 9 raffigurazioni etrusco-italiche di Catmite, vi è un'ultima categoria che rappresenta un *unicum*: Ganimede sollevato da un genio alato (G, 267). Il riferimento è allo stucco in bassorilievo della navata centrale della Basilica sotterranea neopitagorica di Porta Maggiore (14-54 d. C.), scoperta casualmente a Roma nel 1917, a causa di alcuni cedimenti verificatisi durante i lavori per la ferrovia soprastante [fig. 2.25 a-b].

Un'altra monografia tedesca da tenere in considerazione, frutto di tesi dottorale, che si pone esplicitamente in rapporto al lavoro di Sichtermann è *Ganymed: Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie* di Gerda Kemper (Köln 1980). In questo caso sono individuate le tipologie rappresentative di Ganimede non solo nell'arte classica ma anche nell'evoluzione successiva lungo il Medioevo e fino al Rinascimento.

Gli approfondimenti sulla presenza di Ganimede nella storia dell'arte non si sono fermati negli ultimi decenni. Basti pensare alla recente tesi dottorale *Ganymede in the Art of Roman Campania. Ancient Roman Viewers' Experience of Erotic Mythological Art* di Ville Hakanen (University of Helsinki 2022). Lo

studio è utile sia perché fa il punto sullo stato dell'arte dal punto di vista iconografico, sia per l'approccio innovativo. Con consapevolezza degli avanzamenti delle ricerche negli ultimi decenni nell'ambito dei *Gender and Sexuality Studies*, Hakanen sceglie di dirigere l'attenzione verso i fenomeni di identificazione degli spettatori antichi con l'arte erotica a base mitologica, e in particolare con le raffigurazioni romane di Ganimede di ambito campano<sup>26</sup>.

Un'altra recente tesi dottorale con puntuali arricchimenti sul versante iconografico, e in cui è concesso parziale spazio all'analisi testuale, è *El capricho de Zeus: Ganymedes desde la Antigüedad a la Edad Media* di María José Folgar Brea (Universidade de Santiago de Compostela 2022). La studiosa si è posta l'obiettivo di esaminare l'evoluzione del mito mediante un'analisi parallela di opere d'arte e testi antichi e medievali, focalizzandosi sulle variazioni della relazione tra Zeus e Ganimede.

Un lavoro di una certa importanza, non sempre menzionato dagli studi recenti perché considerato datato, rimane la *dissertation* di Penelope Cromwell Mayo. Già a partire dal titolo – *Amor Spiritualis et Carnalis: Aspects Of The Myth Of Ganymede In Art* (New York University 1967) – si pone in evidenza la duplicità insita alla figura di Ganimede, riprodotta lungo vari secoli di ricezione artistico-letteraria. Per la studiosa, da una parte, si ha il Ganimede ἀντίθεος, simbolo dell'immortalità dell'anima, dall'altra il Ganimede ἐρωτικός, con uno stretto legame all'eros omosessuale: «it is this dual aspect of the figure of Ganymede, now erotic and now symbolic, which first interested me in the subject of the myth, and which it is my intention to trace through the succeeding phases of the history of art»<sup>27</sup>. All'introduzione generale, seguono quattro capitoli incentrati rispettivamente sul mondo classico, sul Medioevo, sul Rinascimento e sul Barocco. Successivamente è presente un epilogo denominato *The modern period*, con una nutrita bibliografia e una serie di *Illustrations*. A differenza che nel libro di Sichtermann, la focalizzazione non è tanto sul mondo greco e romano; piuttosto Mayo traccia un percorso diacronico delle fasi di ricezione del mito. Come nello

---

<sup>26</sup> Ricordo anche un'altra tesi dottorale di circa venti anni fa che risulta, tuttavia, difficilmente reperibile e non è citata dallo stesso Hakanen 2022 e in altri studi recenti sull'iconografia di Ganimede: *Homoerotic objectification in Roman art: the legacy of Ganymede* di Christopher Armfield Gregg (The University of North Carolina at Chapel Hill 2000).

<sup>27</sup> Mayo 1967, p. II.

studio tedesco, anche in questo caso l'approccio è prevalentemente iconografico. Anzi, la stessa autrice precisa che lo stimolo principale del suo lavoro deriva da una relazione di Erwin Panofsky per il seminario *Problems in Iconology*, tenutosi presso l'*Institute of Fine Arts* di New York nell'autunno del 1964. È quindi a questo celebre maestro, suo *advisor*, che la tesi deve l'impostazione e buona parte del materiale e dei suggerimenti, come espressamente dichiarato dall'autrice. D'altronde lo stesso Panofsky in *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939) si era focalizzato sull'interpretazione del mito di Ganimede nel contesto italiano umanistico-rinascimentale, leggendo il disegno di Michelangelo donato al compagno Tomaso de' Cavalieri in chiave neoplatonica [5.5.5], descrivendo il bel giovane trasportato dall'aquila ridotto alla passività, come in uno stato di *trance*, con l'anima in elevazione strappata dal corpo<sup>28</sup>.

Proprio Michelangelo Buonarroti è il centro nevralgico del contributo italiano divenuto uno dei punti di riferimento imprescindibili per gli studi sulla ricezione di Ganimede: *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo* a cura di Marcella Marongiu (Firenze 2002)<sup>29</sup>. La pubblicazione consiste nel catalogo della mostra organizzata presso Casa Buonarroti a Firenze (18 giugno-30 settembre 2002), in cui sono riprodotte 41 immagini: dalla ceramica ateniese fino alla pittura europea del tardo Settecento. Il catalogo si chiude infatti con Anton Raphael Mengs che ritrasse un bacio tra il padre degli dèi e Ganimede: un'opera presentata come un affresco antico ritrovato a Roma, la cui autenticità fu creduta dallo stesso Winckelmann con grande entusiasmo (solo in punto di morte il pittore svelò la verità) [fig. 8.7; cfr. 8.4.1]<sup>30</sup>. Le opere dell'antichità sono piuttosto limitate, sette per l'esattezza, seppure piuttosto varie e rappresentative, dal momento che si passa dai vasi ateniesi del V a. C. (1: Zeus e Ganimede; 2: Zeus e Ebe), a uno specchio etrusco con Catmite e l'aquila (3), dalla gioielleria (4: orecchini di età ellenistica; 5: cammeo romano) alla statuaria romana (6, 7). In seguito ad alcune raffigurazioni di età medievale e umanistico-rinascimentale, che attestano la presenza di Ganimede in varie versioni, tra cui quella di *Aquarius* (8-13), un ruolo

---

<sup>28</sup> Come edizione italiana vd. Panofsky 1999.

<sup>29</sup> La studiosa ha prodotto ulteriori contributi al riguardo: su Ganimede come Acquario nelle rappresentazioni astrologiche rinascimentali vd. Marongiu 2001, pp. 143-162; e sul rapporto del mito con l'immagine del potere nel Cinquecento vd. Marongiu 2004, pp. 1-19.

<sup>30</sup> Cfr. Marongiu 2002, p. 120.

centrale nel catalogo è rivestito dalla ‘svolta michelangiotesca’. Vengono riprodotti anche gli autografi di alcune lettere di Michelangelo e Tomaso de’ Cavalieri, relative al dono a quest’ultimo del disegno di Ganimede sollevato dall’aquila, in coppia con uno di Tizio torturato dall’aquila, a rappresentare rispettivamente l’elevazione e il supplizio che può provocare l’amore (questa la lettura fornita dallo stesso Panofsky 1999) [5.5.5]. La rivoluzionaria iconografia di Michelangelo avrà una fortuna tale da ispirare numerose opere successive, su cui si focalizza la gran parte del catalogo (14-34). A seguire sono presentate ulteriori raffigurazioni (35-41) sia del rapimento da parte dell’aquila, come quella di Anton Domenico Gabbiani in rapporto all’affresco della Galleria del Palazzo Farnese di Annibale Carracci (38), sia di tutt’altro tipo, come quella di Parmigianino di Ganimede ed Ebe (35), e quella di Tiepolo di Ganimede e Giove (40). Al di là delle dettagliate schede del catalogo, con relativa bibliografia, a firma della stessa curatrice o di Stefano Corsi o di Gianna Senesi, è presente un ampio saggio di apertura di Marongiu. Viene studiata la figura del mito di Ganimede in relazione a numerose altre opere, basti pensare che nel corso del libro sono riprodotte 37 ulteriori raffigurazioni (in bianco e nero). Pur adottando una prospettiva iconografica, non mancano brevi perlustrazioni sulle fonti letterarie classiche e italiane.

Per quanto concerne la ricezione italiana di Ganimede, si segnalano anche due studi di ambito accademico statunitense, che segnano una svolta rispetto al lavoro di Penelope Mayo a partire dal titolo: *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society* di James M. Saslow (New Haven-London 1986), e *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism* di Leonard Barkan (Stanford 1991). Nel corso di appena vent’anni risulta radicalmente cambiato il clima culturale e anche il paradigma della ricerca negli Stati Uniti in ambito artistico-letterario<sup>31</sup>.

Le due monografie – insieme alle ricerche di Sichtermann, ma non quella di Mayo – sono citate da Marongiu e spesso anche negli studi più recenti. Entrambe prendono in analisi le occorrenze di Ganimede in maniera non sistematica,

---

<sup>31</sup> Se nelle «subtle, discreet, 182 typewritten pages» del lavoro di Mayo si trovava «nary a use of the words homoerotic, homosexual, or homo anything» (Eisler 1987, pp. 34-35), in questi due casi l’analisi verte soprattutto sul rapporto tra arte e omosessualità, comse si evince già dai titoli.

mantenendo grossomodo come baricentro rispettivamente il Rinascimento e l'Umanesimo (con considerazioni sui secoli precedenti, e incursioni fino al Seicento nel caso di Saslow). Il punto di vista privilegiato è quello della storia dell'arte, ma non mancano riflessioni sulle elaborazioni letterarie, in particolar modo su Dante per quanto riguarda Barkan. Eppure il personaggio del mito classico non risulta l'oggetto centrale della ricerca di per sé, entrambi gli studi essendo rivolti a individuare soprattutto le relazioni tra l'eros greco omosessuale, di cui Ganimede diviene icona, e altri aspetti culturali e filosofici, *in primis* il neoplatonismo. Si può dire che a prevalere sia la 'terza direttrice' di ricerca sul mito in quanto *modus significandi*, di cui parla Van den Bossche [1.3].

Barkan sostiene che Ganimede è la figura della 'transizione' dell'espressione omoerotica (e/o omofobica) nelle varie rappresentazioni letterarie e visive lungo i secoli. Al di là di alcune singole imprecisioni o faziosità<sup>32</sup>, la lettura di Barkan è ricca di intuizioni e non del tutto peregrina – infatti resta indubbia una connessione profonda di Ganimede con l'eros omosessuale – ma risulta troppo rigida, 'schiacciando' la figura di Ganimede e non considerandola nel complesso delle sue sfaccettature<sup>33</sup>.

Il precedente saggio di Saslow, benché non esente da critiche, è stato accolto con maggiore entusiasmo per la sua innovatività<sup>34</sup>. Esso prende in considerazione un numero maggiore di rappresentazioni artistiche, dedicando i cinque capitoli

---

<sup>32</sup> Il lavoro di Barkan secondo alcuni recensori non aggiungerebbe molto rispetto all'analisi condotta da Saslow, e l'aspetto di maggiore novità, connesso alla *transumption*, risulterebbe pretestuoso. Infatti Barkan intenderebbe mostrare che tutta la cultura occidentale è frutto di *transumptio*, termine usato da Quintiliano per indicare il tropo della sostituzione, meglio conosciuto come metalepsi: tipo raro di metonimia che prevede la sostituzione del termine proprio attraverso una serie di metafore intermedie. Cfr. Mortara Garavelli 1988, pp. 173-175.

<sup>33</sup> Secondo Bosch 1993, pp. 491-494, il povero Ganimede, lungi dal ricevere un'attenzione mirata, è l'ennesima vittima di una continua storia di repressione erotica. E i numerosi sotterfugi utilizzati per sovvertire le restrizioni imposte all'espressione erotica, evidenti nella mitografia di Ganimede, richiedono una lettura più complessa e meditata di quella fornita dal tentativo di Barkan di osservare la cultura occidentale attraverso la prospettiva di un solo tropo. Per altre due recensioni che mettono in luce vari difetti e alcuni pregi del saggio vd. Cranston 1993, pp. 163-164; Braden 1995, pp. 90-92

<sup>34</sup> «In bringing insights from feminist studies, the psychological interpretation of art, and, especially, gay studies to the subject of Renaissance culture, Saslow has made an extremely important contribution», Solomon 1988, p. 185. Più critico Ruggiero 1987, p. 789: «while it would be claiming too much to say that he is entirely successful, the book is a fascinating of why the task is worth the effort. For Saslow has helped us view this art with a refreshingly new eye that redirects our attention and stimulates a new encounter with the past – ultimately what art-history and history itself may be all about». La recensione più dettagliata ed equilibrata è quella di Schneider 1987, pp. 653-657.

centrali rispettivamente a Michelangelo, Correggio, Parmigianino e Giulio Romano, Benvenuto Cellini, il Seicento fuori dall'Italia, in particolare in Francia (Eustache LeSeur), Fiandre (Rembrandt, Rubens), fino a quella che chiama espulsione finale in Inghilterra, sostenendo una progressiva de-erotizzazione ed eterosessualizzazione di Ganimede: una tesi alquanto discutibile se estesa alla letteratura italiana (basti pensare alla presenza di Ganimede nell'*Adone* mariniano e nell'*Alcibiade fanciullo a scola*, cfr. 7.1-2). In sintesi, se il lavoro di Mayo era penalizzato da uno *Zeitgeist* censorio, quello di Saslow (e il discorso vale anche per Barkan) risulterebbe «equally ill served in the opposite direction»<sup>35</sup>.

A dimostrare il perdurare di un valore prototipico di Ganimede anche nell'omosessualità moderna, al di là delle elaborazioni artistico-letterarie, dalla poesia di Paul Verlaine (si veda *Sur une statue de Ganymède* in *Parallèlement*) alla fotografia del duo artistico Pierre et Gilles [fig. 8.8], è anche il titolo di un saggio dall'impronta storico-sociologica: *Le Rapt de Ganymède* (Paris 1989)<sup>36</sup>. Il lavoro di Dominique Fernandez ha avuto il merito di inaugurare in Francia un florido dibattito sul rapporto tra creatività artistica e omosessualità, tracciando un percorso nell'arte e nella letteratura, dal mondo classico al Novecento, di cui Ganimede è il simbolo a partire dal titolo [8.5.1].

Messi in evidenza gli studi principali che vertono prevalentemente sul *côté* storico-artistico<sup>37</sup> e/o sui *cultural studies*, si può passare a considerare quelli che hanno per oggetto le fonti letterarie. Si deve innanzi tutto osservare che un lavoro 'fondativo' come quello di Sichtermann, dal punto di vista sia della catalogazione sia dell'approfondimento a vasto spettro, è assente per quanto riguarda le fonti letterarie classiche e seriori. Anche per questo è risultato fondamentale condurre un'analisi non sommaria delle fonti greche e latine [2, 3].

---

<sup>35</sup> Eisler 1987, p. 34.

<sup>36</sup> Il lavoro è stato tradotto anche in Italia: vd. Fernandez 1991. Anche uno studio più recente di impronta storico-culturale e psicoanalitica reca Ganimede nel titolo, intendendolo come archetipo, in senso junghiano, dell'omosessualità: *Compagni d'amore. Da Ganimede a Batman. Identità e mito nelle omosessualità maschili* di Vittorio Lingiardi (1997).

<sup>37</sup> Numerosi i contributi su singole rappresentazioni antiche o moderne, ma anche di carattere sinottico. A questo ultimo riguardo vd. Zanoni 2005, pp. 377-380; González Zymla 2007, pp. 147-187. Per l'iconografia di Ganimede come *Aquarius* vd. Marongiu 2001, pp. 143-162; Capriglione 2014, pp. 99-114.

Ci si può avvalere però di una discreta serie di articoli per le fonti classiche<sup>38</sup>, suddivisibili in tre tipologie: contributi con Ganimede come oggetto di trattazione letteraria, anche cursoria, in una singola opera; contributi su una selezione di testi che testimoniano la presenza di Ganimede in un genere letterario e/o in un periodo storico circoscritti; contributi sulle variazioni del mito ganimedeo lungo i secoli.

Per il primo tipo, si possono individuare ad esempio vari contributi sull'ecfrasi dell'*Eneide* (5.252-257)<sup>39</sup>, ma non mancano articoli su passi di opere meno celebri, tra cui quello su Ganimede come allegoria del λόγος in Filone di Alessandria<sup>40</sup>. Nella seconda tipologia, invece, si collano preziosi contributi su Ganimede nella commedia attica del IV secolo, e su Ganimede nell'epigramma greco di età ellenistica e post-ellenistica<sup>41</sup>.

Tra gli articoli recenti di più ampio respiro sulle fonti classiche, si segnala *Ganymede the Cup Bearer* di Yuanyuan Fang (2018), che fornisce una ricognizione sulle variazioni del mito di Ganimede nelle fonti classiche e rivolge poi particolare attenzione alle interpretazioni di Fulgenzio (mitografo della tarda antichità, V/VI), Natale Conti (allegorista del Rinascimento italiano che scrive in latino le sue *Mythologiae*), Jan Bremmer (storico delle religioni contemporaneo) e Petra Affeld-Niemeyer (psicologa contemporanea). Particolarmente utile risulta anche *Variations on the Myth of the Abduction of Ganymede* di Polyxeni Strolonga (2018, pp. 190-217), che studia la presenza di Ganimede nelle fonti greche più arcaiche, in Ellanico e in Apollodoro, per sottolineare le caratteristiche di analessi oratoria e di mito celebrativo.

---

<sup>38</sup> Un repertorio su Ganimede piuttosto completo dovrebbe tenere conto di centinaia di fonti greche e latine. È anche vero che, servendosi degli strumenti digitali, oggi è possibile raccogliere più agevolmente un numero di fonti che si avvicina alla completezza, perlomeno in relazione al materiale a noi pervenuto. Il TLG (Thesaurus Linguae Graecae) mette a disposizione un *corpus* sterminato, da Omero ai bizantini, interrogabile attraverso la ricerca dei lemmi e delle occorrenze, a differenza del TLL (Thesaurus Linguae Latinae). Per le fonti latine e neolatine ci si deve servire di altre e più disparate strumentazioni, come quelle fornite dalla piattaforma BREPOLiS, e in particolare la LLT (Library of Latin Texts), o da MQDQ (Musisque Deoque). Per l'elenco completo degli strumenti digitali utilizzati si veda la sezione di Sitografia.

<sup>39</sup> Vd. Bellandi 1991, pp. 919-930; Putnam 1995, pp. 419-440; Hardie 2002, pp. 333-361. Un altro contributo, della seconda tipologia, mostra come dall'ecfrasi virgiliana siano dipendenti le ecfrasi dell'epica latina di età Flavia (Valerio Flacco, Stazio, Silio Italico): Ripoll 2000, pp. 479-500.

<sup>40</sup> Dillon 1981, pp. 183-185.

<sup>41</sup> Rispettivamente vd. Gelli 2012, pp. 349-360; Tarán 1979, pp. 7-51; Sánchez Ortiz de Landaluce 2006, pp. 215-242.

In «*Glukus himeros*», invece, Vernon Provencal (2005, pp. 87-136) osserva come la pederastia greca abbia influito sull'evoluzione del mito di Ganimede, che diviene già dall'antichità un simbolo omoerotico dell'unione spirituale tra l'umano e il divino<sup>42</sup>. Anche altri due contributi sulla greicità, presenti nel volume a cura di Gély 2008 [vd. *infra*], rivolgono l'attenzione a un aspetto tematico o ermenutico specifico, tenendo in considerazione un *corpus* esteso ed eterogeneo: *Ganymède dans la poésie grecque* di Danièle Auger (2008, pp. 37-54) mette in luce l'aspetto del 'silenzio' di Ganimede, e *L'immortalité par défaut, ou l'impossible statut de Ganymède* di Charles Delattre (2008, pp. 55-67) evidenzia lo statuto 'impossibile' di Ganimede rispetto al tema dell'immortalità<sup>43</sup>.

Gli atti del convegno *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique* (Nanterre 2008), a cura di Véronique Gély, ospitano diciotto contributi su Ganimede che spaziano dalla letteratura alla storia dell'arte di varie epoche e tradizioni, con incursioni comparatistiche anche verso altri ambiti mediali e socioculturali. L'introduzione di Gély riassume lo stato della questione, indica gli aspetti cruciali del mito di Ganimede, e precisa che le differenti prospettive dei contributi del volume seguono due grandi assi: il primo riguarda gli usi metaforici e allegorici del mito e del nome di Ganimede, connessi alla dimensione erotica e intrecciati a tematiche identitarie; il secondo è di ordine estetico, in riferimento all'elevazione di Ganimede e ai suoi rapporti con il sublime, l'estasi e l'euforia della stessa parola poetica<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Nello stesso volume a cura di Verstraete, Provencal 2005 – un lavoro imprescindibile per gli studi sull'omoerotismo nel mondo antico greco e romano – ricorrono molte puntuali osservazioni sul mito di Ganimede. Un altro contributo, per esempio, tratta anche della presenza di Ganimede in Pindaro: Hubbard 2005, pp. 137-171.

<sup>43</sup> Degna di menzione è anche la tesi di Alexandra Tindall sulle fonti greche *Qu'est-ce que Ganymède? Réflexions sur le rapport entre jeunesse et immortalité dans les récits grecs de son enlèvement* (2019), che mette in luce lo statuto ambiguo ed eccezionale di Ganimede. Sull'immortalità di Ganimede vedi anche il contributo che considera soprattutto fonti iconografiche di Dasen 2018, pp. 119-140.

<sup>44</sup> I diciotto capitoli seguono un ordine strettamente cronologico: quattro contributi su Ganimede nel mondo antico (due sulla greicità, uno sulle *Metamorfosi* di Ovidio, uno sulle interpretazioni antiche e medievali del mito); due contributi comparatistici rispetto alla figura del coppiere nella letteratura araba e persiana; un contributo su 'Ganimede come poeta' nel *Purgatorio* di Dante e nelle *Soledades* di Góngora; tre contributi legati alla ricezione iconografica (illustrazioni dantesche; il cane di Ganimede, il ratto di Ganimede di Rembrandt); due contributi sulla presenza di Ganimede in Goethe e sulla sua ricezione tedesca; un contributo sulla rappresentazione nella scultura dell'Ottocento; quattro contributi sulla ricezione novecentesca di Ganimede in ambito letterario-culturale omosessuale (Jacques d'Adelswärd-Fersen, *Maurice* di E. M. Forster, *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann e Luchino Visconti, Jean Genet); infine un contributo in riferimento

Altre monografie si sono focalizzate su uno specifico secolo o una determinata area di ricezione; e anche in questo caso la maggior parte dei lavori sono di scuola o ambito tedeschi. Sul Cinquecento, nello specifico sulla letteratura mitografica e sull'emblematica di area italiana, è incentrata la dettagliata monografia frutto di tesi dottorale di Anette Kruszynski *Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts* (Worms 1985)<sup>45</sup>. Ben diverso il saggio della germanista e comparatista Lea Ritter Santini, scritto primariamente in italiano e in seguito tradotto anche in tedesco: *Il volo di Ganimede. Mito di ascesa nella Germania moderna* (Venezia 1998). Qui vengono approfondite diverse tipologie di lettura: erotica, allegorica (cristiana e neoplatonica) e anche politica *lato sensu* del mito di Ganimede, nella letteratura e nel contesto storico-culturale della Germania moderna, da Goethe e Hölderlin a Stefan George e il Terzo Reich<sup>46</sup>. Si segnala inoltre anche un volume italiano dal taglio filosofico, che sviluppa la lettura di Ganimede come 'figura del poeta', a partire proprio dalle poesie di Hölderlin: *La caverna di Ganimede* di Eraldo Garelo, con introduzione di Stefano Zecchi (Lungro di Cosenza 2008).

Altri contributi sulla ricezione di Ganimede nelle letterature europee sono presenti in volume o in rivista: per quanto riguarda la letteratura inglese si possono menzionare, per esempio, vari studi su Chaucer e Shakespeare<sup>47</sup>, per quella spagnola su Góngora, Tirso de Molina e Cernuda<sup>48</sup>, per quella portoghese su Pessoa e Abel Botelho<sup>49</sup>. Sporadici i contributi specialistici sulla presenza di Ganimede nella letteratura francese<sup>50</sup> e italiana<sup>51</sup>.

---

all'affresco *El Sacrificio de los Niños Héroes* di Gabriel Flores García (1970): rivisitazione dell'elevamento di Ganimede dal patriottismo messicano. Vd. Gely 2008.

<sup>45</sup> Si confronti con il più recente articolo in spagnolo di Agudo Romeo 2011, pp. 87-98.

<sup>46</sup> Alquanto vasta la bibliografia sul *Ganymed* di Goethe, poesia che ha conosciuto una fortuna fin da subito, tanto da essere musicata nel 1817 da Franz Schubert: *Ganymed: Wie im Morgenglanze*, op. 19 n. 3, D. 544 [4.3.5]. Per una lettura approfondita in rapporto all'altra sua poesia su Prometeo cfr. Heike 2007; Fass 2009. Per una lettura *queer* vd. Tobin 2000, pp. 132-146. Per Goethe in rapporto al 'Ganimede' di Hölderlin vd. Siwica 2011, pp. 115-123.

<sup>47</sup> Chaucer si rifà a Dante: vd. Schibanoff 2006, pp. 152-196. Per Shakespeare vd. Parker 2018, pp. 273-297. Per Ganimede nella letteratura dell'*Early modern period* vd. Carter 2011, pp. 81-114.

<sup>48</sup> Roses 2010, pp. 168-186; Rojas 2014, pp. 347-364; Serrano de la Torre 2001, pp. 403-430.

<sup>49</sup> In realtà Pessoa non è facilmente inquadrabile in un'unica letteratura, avendo scritto in più lingue. Il poemetto in riferimento fu composto e pubblicato in inglese: vd. Reed 2016, pp. 106-119. Per il romanzo di Botelho vd. Weich 2008.

<sup>50</sup> Anche in questo caso si potrebbe delineare un percorso a partire dal medievale *Ovide Moralisé*, passando per Christine de Pizzen [4.12] e Pierre de Ronsard, giungendo fino a Verlaine e

Si potrebbero considerare anche alcune tesi di laurea incentrate su Ganimede: *Queer Rapture. Translating Ganymede from Ovid to Marlowe* di Christopher P. Scott (Wesleyan University 2011) rivolge l'attenzione in ottica *queer* all'opera dell'elisabettiano Christopher Marlowe, partendo dal modello delle *Metamorfosi* di Ovidio, e con incursioni sul medioevo inglese (*House of Fame* di Chaucer), latino (*De planctu Naturae* di Alanus ab Insulis) e italiano (*Purgatorio* di Dante). Le osservazioni non risultano però sempre attendibili e precise filologicamente, dal momento che i testi latini e italiani sembrano consultati soltanto o prevalentemente in traduzione. La tesi *De mythe van Ganymedes* di Renée Helene van Meurs (Rijksuniversiteit Groningen 2009) segue invece esplicitamente il modello di *Stoffgeschichte* del lavoro portentoso, anche se datato, di Louise Vinge su Narciso (Lund 1967) – figura mitologica associabile a Ganimede per i tratti della giovinezza, dell'estrema bellezza e della sparizione precoce.

Rilevanti e degne di nota sono anche alcune edizioni critiche e antologie, legate alla latinità medievale e neolatina. Mi riferisco in particolare a due ritmi latini: *Altercatio Ganymedis et Helene* (XII), attribuito a un anonimo di area francese, e *Post aquile raptus* (XII/XIII), tramandato da un solo manoscritto tedesco, con protagonisti Ebe e Ganimede [4.1.1]<sup>52</sup>. Un'edizione critica di entrambi, con storia della tradizione manoscritta e indagini d'autore, è stata condotta da Rudolf Wilhelm Lenzen nella sua tesi dottorale del 1973. Negli anni Ottanta i due poemetti sono stati pubblicati e tradotti per la prima volta da John Boswell, in appendice al suo *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality* (1980, pp. 381-388, pp. 392-398), e poi da Thomas Stehling in *Medieval Latin Poems of Male Love and Friendship* (1984, pp. 104-119, pp. 130-135)<sup>53</sup>. Un'altra edizione

---

Yourcenar [8.5.1]. Si rimanda per il periodo a cavallo tra Settecento e Ottocento a un contributo che, pur trattando della ricezione artistica, cita fonti letterarie: Worley 1994, pp. 630-643.

<sup>51</sup> Qui mi limito agli estremi cronologici di Saba e Dante. Sul primo si consideri l'articolo di Tatasciore 2020, pp. 7-48. Per Dante, al di là dei capitoli presenti in Gély 2008, la maggior parte dei contributi che trattano (anche) di Ganimede hanno perlopiù a che fare con la lettura più ampia della presenza dell'aquila o dei sogni nella *Commedia* o nel *Purgatorio*. Ma sarà interessante considerare anche la tradizione dei commenti danteschi lungo i secoli [4.3].

<sup>52</sup> Il genitivo in 'e' di *Helene* (e anche di *aquile*) segue ovviamente l'ortografia medievale, ed è mantenuto nell'edizione critica di Lenzen 1973. Nell'Ottocento furono pubblicati per la prima volta il testo integrale e alcune osservazioni critiche al riguardo: Wattenbach 1875, pp. 124-136; Praechter 1899, pp. 169-171.

<sup>53</sup> A differenza dell'imponente lavoro antologico di Stehling 1984, il monumentale saggio di Boswell è stato tradotto anche in Italia: vd. Boswell 1989.

critica, a cura di Julianna Katona (Frankfurt am Main, 2002), anch'essa frutto di una ricerca dottorale, è quella di un epillio neolatino in esametri, intitolato *De raptu Ganymedis liber*, pubblicato nel 1563 ad Anversa dall'autore fiammingo Melchior Barlaeus.

Spicca poi il caso eccezionale del *Ganimede rapito* attribuibile a Torquato Tasso: poemetto in 50 ottave di endecasillabi tramandato da un unico codice conservato presso la Bibliotheca Palatina di Parma (n. 211). Il testo fu pubblicato per la prima e unica volta dall'erudito Angelo Solerti nel 1893, ma è stato fondamentalmente trascurato dagli studi: meriterebbe sicuramente un'edizione moderna, che affronti definitivamente anche la questione dell'attribuzione. In questo contesto viene presentata un'analisi del poemetto mitologico, che risulta rilegato con una *Satira di Mons.<sup>r</sup> Azzolino*, e si offre anche un'edizione di servizio del testo. Il titolo è: *Ganimede rapito | del Sig.<sup>r</sup> | Torquato Tasso | al m.<sup>s</sup> Ill.<sup>re</sup> Sig.re il Sig.<sup>r</sup> Fabritio Carrafa* [6].

Ancora da menzionare una recente antologia sulla poesia mediolatina di tematica omoerotica, a cura di Stij Praet, con commento e traduzione in nederlandese: *Lieve Ganymedes. Homo-erotische dedichten uit de middelleuwen* (Gent 2021). Nelle poesie antologizzate sono attestate varie occorrenze di Ganimede, ma il nome del titolo deriva anche dal suo portato simbolico, ben noto durante i primi secoli del Basso Medioevo<sup>54</sup>.

Infine può essere utile tenere conto delle voci su Ganimede presenti in opere antiquarie di ambito museale, così come di quelle che ricorrono in enciclopedie e dizionari delle lingue moderne. Tra Settecento e Ottocento alcuni approfondimenti risultano ricchi di erudizione e registrano preziose informazioni, utili anche per ricostruire la storia della ricezione di Ganimede.

In ambito italiano, si segnalano tra i più notevoli quelli che si sviluppano a partire dalla descrizione delle sculture del Museo Pio Clementino, a opera di Ennio Quirino Visconti (1751-1818), erede spirituale di Winckelmann. A lui risalgono illuminanti intuizioni e scoperte, quale l'attribuzione a un originale di

---

<sup>54</sup> Sulla ricezione di Ganimede nel Medioevo e il concetto di *same-sex desire* vd. Kolve 1998, pp. 1014-1067; Rogers 2021, pp. 39-58. Particolarmente interessante a livello iconografico il capitello della Basilica di Santa Maria Maddalena a Vézelay, raffigurante un ratto di Ganimede con tanto di presenza demoniaca sogghignante [fig. 4.2]: vd. Adhémar 1932, pp. 290-292; Forsyth 1976, pp. 241-246.

Leocare – cui si deve la sterminata fortuna dell'iconografia del rapimento dell'aquila – di una delle statue romane conservate in Vaticano<sup>55</sup> [fig. 2.11].

Un'altra opera interessante al riguardo è la *Galleria reale di Firenze illustrata*, in 5 volumi (1817-1831), a cura di Giovanni Battista Zannoni, regio antiquario della celebre galleria medicea. Il suo approfondimento sul mito di Ganimede è piuttosto accurato sia dal punto di vista iconografico sia da quello letterario, a partire dall'esame di tre opere statuarie ancora oggi conservate agli Uffizi (due antiche e una di Benvenuto Cellini: vd. fig. 5.15)<sup>56</sup>.

Per quanto riguarda le voci enciclopediche qui mi limito a segnalarne due particolarmente accurate: quella stilata da Angelo Taccone per l'*Enciclopedia Italiana* nel 1932 e quella per l'*Enciclopedia dell'Arte Antica* nel 1960 firmata dallo stesso Sichtermann (entrambe consultabili online sul sito Treccani). Spesso quelle più recenti non solo non aggiungono ulteriori dati, ma tendono a risultare più smilze e sommarie. Un contributo che fa eccezione è quello per la monumentale *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*. La voce specifica su Ganimede è a cura di Brigitte Solch e risulta un ottimo compendio: scritta originariamente in tedesco nel 2008 è consultabile in inglese nel IV volume di supplementi *The Reception of Myth and Mythology* (2010).

Interessante rilevare come nel Tommaseo-Bellini la voce 'ganimede' presenti ben cinque accezioni, alcune piuttosto inusitate [8.1]. Altrettanto utile è la voce 'ganimede' nella quinta e ultima edizione ottocentesca del Dizionario dell'Accademia della Crusca (assente nelle precedenti edizioni), che presenta sei esempi dell'utilizzo di 'ganimede' a partire da Ariosto fino a Parini [5.4.4; 7.3.1]. Al riguardo uno strumento eccezionale risulta la *Stazione lessicografica VoDIM*, un sistema integrato di consultazione di dizionari ottocenteschi e contemporanei (tra cui Crusca V, Tommaseo-Bellini, GDLI), repertori speciali (dizionari di ortografia e pronuncia), banche dati (VoDIM, ArchiDATA, CoLIWeb *et cetera*) e archivi di giornali («Repubblica», «Corriere della Sera»).

Infine, circa i rapporti tra fonti letterarie e iconografiche, un altro strumento digitale prezioso (anche per Ganimede) è ICONOS dell'Università degli Studi di

---

<sup>55</sup> Visconti 1820, vol. II, pp. 220-225; vol. III, pp. 217-222; vol. V, pp. 101-105.

<sup>56</sup> Zannoni 1819, vol. II, pp. 241-264.

Roma 'La Sapienza'<sup>57</sup>. Prende le mosse dall'analisi delle *Metamorfosi* di Ovidio, opera eccezionale per la produzione iconografica anche in età umanistico-rinascimentale, nonché uno dei modelli più importanti per la ricezione di Ganimede nei secoli di ricezione italiana e occidentale *tout court*.

---

<sup>57</sup> Il progetto [www.icons.it](http://www.icons.it) – nato sotto l'impulso di Claudia Cieri Via e coordinato da Nicolette Mandarano – si pone l'obiettivo di offrire un repertorio mitologico che va dall'antichità al Settecento, relativamente alle fonti iconografiche e testuali.

## 1.3 Elaborazioni del mito: Ganimede attraverso le fonti letterarie

### 1.3.1 Approcci metodologici al mito

In questo lavoro il mito è inteso primariamente come una storia significativa tramandata attraverso una tradizione di parola, avente al contempo delle varianti e degli elementi caratteristici, e almeno una figura ricorrente tra dèi, semidei, mostri, eroi, mortali con uno statuto straordinario. Non una storia da intendersi in senso meramente narrativo di racconto<sup>58</sup>, se la mitologia come la definì Kerényi è «arte contigua ed interna alla poesia»<sup>59</sup>. In ogni caso, se un significato ultimo e assoluto di mito continua sempre a sfuggire, se ne può seguire la traccia testuale, saggiando l'incessante «macchina mitologica» il cui «funzionamento» rimanda – come scrisse Furio Jesi – al «cibo mitico, che però resta inaccessibile, e offre in luogo di quello il cibo mitologico»<sup>60</sup>.

Anche le teorie che leggono il mito simbolicamente, piuttosto che letteralmente<sup>61</sup>, non possono fare a meno di ritenere che l'argomento e il significato di un mito sussistano, come nel caso di Ganimede, nel dispiegarsi di

---

<sup>58</sup> L'italiano non conosce la differenza tra *story* e *history*. Qui si intende primariamente 'storia' come sinonimo di *tale* (racconto), che se è 'mitologico' viene detto *fabula* nel mondo latino e *saga* in quello germanico. Eppure nel mito si conserva a suo modo il significato di storia in senso etimologico di indagine e ricerca delle tracce, ferma restando la contrapposizione tra 'Storia' e mito. Se la prima è da situare cronologicamente nel tempo, il mito si colloca in una dimensione di temporalità remota e sfumata, se non di atemporalità, ciclicità, ripetitività. Cfr. Eliade 2018 (ed. or. 1949); Otto 2010 (ed. or. 1917).

<sup>59</sup> Kerényi 2001, p. 20

<sup>60</sup> Jesi 2001, pp. 68-69. Come scrive Davide Susanetti parlare «di mitologie e di materiali mitologici – ovvero dei prodotti di un *légein*, di un "dire" che evoca ed interpreta ogni volta il *mythos* – significa anche evitare prudenzialmente di creare "un mito del mito", sottrarsi a quella metafisica dell'assoluto e dell'irrazionale», 2017, p. 18.

<sup>61</sup> Le teorie sul mito del tardo Ottocento dei pionieri dell'antropologia E. B. Tylor e J. G. Frazer, esposte rispettivamente in *Primitive culture* (1875) e *The Golden Bough* (1890, II ed. 1925), improntate maggiormente a una lettura letterale l'una, e simbolica l'altra, sono state entrambe criticate nel corso del Novecento per avere fatto rientrare il mito nell'ambito della religione, contrapponendolo dicotomicamente alla scienza e considerando il mondo fisico l'oggetto del mito. Molte teorie novecentesche hanno cercato di preservare il mito di fronte alla scienza, ma si è teso a ricaratterizzare il mito piuttosto che la scienza: per Eliade e Malinowski il mito non è (o non è soltanto) una spiegazione del mondo e la sua funzione risulta diversa da quella della scienza; per Bultman, Camus e Honas il mito viene letto simbolicamente e non riguarda il mondo fisico. Oppure per Campbell, Freud, Jung e Rank possono coincidere entrambi gli aspetti. In accordo con Robert Segal, cui si rimanda per approfondimenti e per un'introduzione generale agli studi sul mito, si potrebbe dubitare che abbia davvero senso 'dovere' riconciliare il mito con la scienza, volendo rimarginare la frattura generatasi nel clima positivistico di fine Ottocento, rientrata in un certo senso con l'emergere del paradigma postmoderno e la messa in discussione della deferenza verso la scienza. Cfr. Segal 2015 (I ed. 2004).

una storia ripetuta. Mircea Eliade evidenziò che «i miti greci “classici” [...] rappresentano già il trionfo dell’opera letteraria sulla credenza religiosa»<sup>62</sup>. Infatti il mito, pur appartenendo a una collettività e non avendo una marca di autorialità individuale, trova manifestazione nella molteplicità delle sue ‘varianti d’autore’.

È però necessario prestare attenzione a un aspetto terminologico che ha un portato anche a livello storico-culturale: in Italia (e in Europa in generale) il termine mito trova una vera e propria diffusione durante l’Ottocento<sup>63</sup>. Niccolò Tommaseo nel suo celebre *Dizionario della lingua italiana* (1861) – scritto in collaborazione con Bernardo Bellini, e completato da Giuseppe Meini a partire dal vocabolo ‘si’ – fornisce una preziosa notizia sul lemma: «introdotto recentemente nelle lingue europee, a significare le invenzioni mitologiche degli antichi; e qualunque cosa della quale si parli come esistente, ma che veramente non esista tal quale». Tommaseo precisa poi che «l’essenza» del mito «è dell’essere diffusa per la parola molto innanzi che scriversi, dell’essere creduta, e concernere cose importanti: nel che differisce da Favola»<sup>64</sup>. Pertanto i termini nelle lingue moderne ricalcati sul greco μῦθος vengono discussi nel secondo Settecento in ambito estetico-filosofico (fondamentali Vico e Heyne), ma si diffondono nell’Ottocento con un riferimento specifico alle *fabulae* antiche. Al di là della genesi orale, Tommaseo sottolinea la straordinarietà della materia mitologica («cose importanti»), e anche da altri autori ottocenteschi viene spesso messa in luce un’accezione di ‘invenzione fallace’, a cui gli antichi ‘erroneamente’ davano credito. E con antichi ci si riferisce più che altro a Greci e Latini; tant’è che Vincenzo Gioberti sottolinea faziosamente che nella «Bibbia non vi son miti propriamente detti, poiché il mito è un racconto la cui sostanza è falsa e il

---

<sup>62</sup> Eliade 1993, p. 191 (ed. or. 1963).

<sup>63</sup> Come osserva Van den Bossche 2007, p. 15, l’utilizzo del termine mito in italiano e degli analoghi *myth* e *mythe* in inglese e francese «corrisponde senz’altro ad una presa di distanza dall’impiego – così diffuso nella cultura dell’*ancien régime* – delle favole antiche come materiale culturale estremamente malleabile». Si deve tenere in conto la «scoperta della specificità culturale delle favole antiche», per cui i miti si differenzierebbero dalle più generiche favole.

<sup>64</sup> Tommaseo riporta anche una seconda accezione del termine in riferimento a un ente «non storico, non reale», o ancora a una «persona reale» di cui si mettono in luce «certe qualità ideali astratte dal resto», anche quando la persona è «moderna, anche vivente con noi, se ne fa, o intende di farsene un mito». Per le citazioni mi rifaccio alla recente edizione digitale messa in rete dall’Accademia della Crusca in collaborazione con Zanichelli: Tommaseo-Bellini [Sitografia].

cui quadro è eziandio falso»<sup>65</sup>. Salvatore Battaglia nel GDLI riporta come prima citazione le parole di Cesare Balbo tratte dalle *Meditazioni storiche* (1844): «Se per miti noi intendiamo quelle favole in particolare che miste di cose divine o soprannaturali entrarono ne' culti, in ciò che appunto tutti chiamano antiche mitologie, noi scorgeremo facilmente che i più di siffatti miti furono “simbolici”, venner da' simboli, non furono se non allungamento o combinazione di simboli, simboli svolti in parole». L'importanza simbolica dei miti era stata messa in luce, d'altronde, nei decenni appena precedenti da Hegel nella seconda parte dell'*Estetica*. Il filosofo tedesco riscontrò un'ambiguità insita nell'arte classica, per cui «nelle produzioni mitologiche dell'antichità resta incerto se dobbiamo arrestarci alle forme esterne in quanto tali e apprezzarle come gioco pieno di grazia di una felice fantasia, visto che in realtà la mitologia sarebbe soltanto una vana invenzione di favole, o se altrimenti dobbiamo rintracciare un significato ancora diverso e più penetrante». Secondo una prima prospettiva la mitologia va considerata solo storicamente, come un insieme di *bloß äußerliche Geschichten* ('storie meramente esteriori'), mentre da un altro punto di vista – che non si accontenta «del versante puramente esterno delle figure e dei racconti mitologici, bensì afferma che in essi risieda un senso generale più profondo» – la mitologia è da intendersi simbolicamente. E in questo secondo caso la mitologia sarebbe la «valutazione scientifica dei miti»<sup>66</sup>.

In sintesi, se il concetto di mito è moderno e reca con sé un determinato portato ideologico, etimologicamente il mito indica innanzi tutto un racconto e pertanto può occorrere l'utilizzo del termine *fabula* (o favola) come sinonimo di mito.

L'epillio di Poliziano che si chiude con la figura di Ganimede è noto infatti come *Fabula* o *Favola di Orfeo*, e Leopardi nei *Canti* si riferiva alla scomparsa dei miti parlando di 'favole antiche' (VII, *Alla primavera, o delle favole antiche*). Pur essendo stabilizzato il lemma mito in Carducci, Pascoli e D'Annunzio (come

---

<sup>65</sup> La mitologia classica ha conosciuto maggiore pervasività, con più varietà e libertà di riusi, rispetto a quella biblica. I miti greci e romani sono sopravvissuti alla scomparsa dell'orizzonte religioso all'interno del quale erano stati generati, risultando conservati e riadattati dalla 'cultura cristiana', la stessa che aveva soppiantato la *religio* 'pagana'. Cfr. Segal 2015, pp. 66-67. Mi rifaccio per questa citazione e per le successive inerenti alle prime attestazioni del lemma 'mito' in italiano all'edizione digitale del *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI), ideato da Salvatore Battaglia, ultimato sotto la direzione di Giorgio Barberi Squarotti e accessibile liberamente in rete a partire dal 2019.

<sup>66</sup> Hegel 2012, pp. 865-867 (ed. or. 1835).

mostrano le citazioni riportate nel GDLI), in *Mediterranee* di Saba le poesie *Il ratto di Ganimede* e *Narciso al fonte* vengono riunite sotto il titolo di *Due favole antiche*. Ancora, nell'uso contemporaneo prevale certamente il termine mito, ma diversi studi recenti non disdegnano l'impiego di *fabula* in senso sinonimico: si pensi al titolo *Favole antiche* del già menzionato saggio di Susanetti.

Senza profondersi in questioni teoriche riguardanti la natura pluridiscorsiva del mito, è utile evidenziare, con Bart Van den Bossche, che nella nebulosa dei divergenti significati attribuiti al mito «si possono distinguere tre grandi direttrici»<sup>67</sup>, cui corrispondono tre definizioni di massima: mito come racconto, mito come categoria del pensiero (o della psiche, ovvero mito come esperienza del mondo) e mito come *modus significandi* (applicato all'analisi culturale).

Essendo questa ricerca focalizzata sulla ricezione di una figura del mito in letteratura, l'approccio primario è quello dato dalla prima grande direttrice. Infatti è soprattutto grazie alle elaborazioni letterarie che un mito forma la sua 'tradizione' e continua a 'riprodursi' in varie epoche storiche. Il concetto di «elaborazione del mito» ricorrente in questo lavoro è derivato da Hans Blumenberg<sup>68</sup> che evidenzia come il racconto mitico sia caratterizzato da un nucleo centrale di forte stabilità e parimenti da una marcata variabilità laterale. Blumenberg pone l'enfasi sulla dinamicità produttiva e sulla storicità costitutiva delle realizzazioni concrete del mito. A questo concetto Van den Bossche propone di affiancare quello di «transtestualità mitica», che non riguarda tanto la «relazione da testo a testo» quanto «la relazione tra un testo letterario e un repertorio culturale che trascende la dimensione delle singole occorrenze testuali filologicamente circoscritte e storicamente collocate»<sup>69</sup>. Pertanto il mito sarebbe un 'intertesto' dallo statuto particolare, ascrivibile piuttosto al concetto di «arcitesto» di genettiana memoria<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Van den Bossche 2007, p. 18.

<sup>68</sup> Blumenberg 1991 (ed. or. 1979).

<sup>69</sup> Van den Bossche 2007, p. 34.

<sup>70</sup> Cfr. Genette 1997.

### 1.3.2 Variazioni, trasfigurazioni e risemantizzazioni di Ganimede

Leggendo i rapporti tra mito e letteratura in relazione a dei processi di rielaborazione letteraria e trasformazione transtestuale, in questa ricerca si propone di identificare una differenza tra variazioni e trasfigurazioni della figura mitica di Ganimede.

Con variazione si intende un riuso del nucleo stabile del mito, con attinenza a una o più varianti specifiche e con un grado più o meno alto di innovazione. Le trasfigurazioni si distinguono dalle variazioni poiché Ganimede non risulta presentato come personaggio del mito, ma è veicolo di un'ulteriore raffigurazione. La trasfigurazione è una forma peculiare di variazione, che attua una connessione singolare tra un elemento interno e un elemento esterno alla figura del mito di origine, configurando una vera e propria mutazione del referente. Questo è il caso dell'originale rielaborazione dantesca della *fabula* di Ganimede, che si situa nel canto nono del *Purgatorio* (vv. 19-33), con riferimenti al mito in una dimensione onirica e un'assunzione di un punto di vista personale, tanto che Dante personaggio stesso 'trasfigura' temporaneamente in Ganimede [4.3].

Non per ciò si vuole negare aprioristicamente il valore più antico e 'fondativo' del mito come 'modello' culturale e la sua connessione con altri aspetti psicologico-archetipici e socio-antropologici, anche per quanto riguarda il caso di Ganimede. Nelle stesse fonti greche vi è traccia, d'altronde, di una relazione con alcuni rituali<sup>71</sup> di rapimento iniziatico possibilmente connessi al mito di Ganimede: da Platone (*Leggi*, 636b-D) a Strabone (*Geografia*, 10.4.21) [2.4].

Dunque circoscrivere il mito a una sola spiegazione letterale o a una sola descrizione simbolica di eventi fisici non renderebbe conto dell'ampia gamma di altre funzioni e diversi significati che ha assunto. La prova evidente di questo insieme più ampio di significazioni risiede nella varietà stessa di fonti che

---

<sup>71</sup> Secondo le teorie mito-ritualiste, sviluppate dai cosiddetti *Cambridge Ritualists* tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, il mito sarebbe intrinsecamente connesso al rituale, risultando non tanto un discorso ma primariamente un'azione. Cfr. Ackerman 1991. Le teorie sul mito sono molteplici e riguardano infatti un ambito vasto, non prettamente letterario, che spazia dall'antropologia alla psicologia, dalla sociologia all'iconografia, dalla storia delle religioni alla filosofia. I *traits d'union* dei vari approcci metodologico-disciplinari sono le grandi questioni che vengono affrontate: l'origine (ovvero come, perché, quando e dove si sviluppa un mito); la funzione (ossia perché, come e in quali circostanze un mito persiste); e la materia (vale a dire che cosa riguarda un mito). Cfr. Segal 2015.

attestano l'avventura di Ganimede da almeno tremila anni, e non soltanto nella letteratura e nell'arte, ma anche nella cultura *pop*. Se Tylor e Frazer avessero avuto ragione, il mito di Ganimede si sarebbe già esaurito da tempo, senza avere presa nelle elaborazioni artistico-letterarie e nell'immaginario collettivo lungo i millenni, incentivando letture del suo mito sia secondo la direttrice di archetipo psicologico, sia di paradigma culturale.

Si consideri infatti l'utilizzo della sua figura nel corso del Novecento anche nell'ambito del marketing pubblicitario: dalla campagna della birra tedesca Budweiser (1904) a quella delle sigarette britanniche Wills's (1915), passando per una strumentazione per il catering della Allied Ironfounders nota come *Ganymede System* (1962), al cosiddetto 'Metodo Ganimede' di vinificazione italiana (1997), fino al profumo francese *Ganymede* di Marc-Antoine Barrois e Quentin Bisch (2019) [8.5.1]<sup>72</sup>. Riflettere su questi prodotti può essere utile per avere una riprova di quali siano i nuclei principali del mito e le caratteristiche precipue della figura di Ganimede, che in questi casi vengono riprodotti per essere piegati alle esigenze di mercato.

Nei capitoli che seguiranno, tuttavia, quello che interessa centralmente è come il mito possa risultare un elemento germinale della letteratura e in che modo possa configurarsi il suo riuso in epoche, contesti e opere differenti. Se secondo Northrop Frye tutta la letteratura si originerebbe dal mito<sup>73</sup>, in questo caso più prudentemente si preferisce ricorrere ai concetti già definiti prima di elaborazione del mito, transtestualità mitica, variazione e trasfigurazione di una figura del mito. Infatti il mito riguarda innanzi tutto la natura umana e la cultura che lo produce e riproduce, anche quando esso concerne eventi sovranaturali e divinità. Lungo i secoli il rapporto tra mito e letteratura ha assunto varie forme, tra queste vi è l'impiego di categorie, temi, eventi o figure del mito in scritti originali.

---

<sup>72</sup> Notevole anche l'impiego di Ganimede nell'urbanistica in diverse città europee: dalla statuaria di fine Ottocento a Bratislava (1888) a quella di primo Novecento nelle città svedesi e di metà secolo a Zurigo, fino al recente restauro del settecentesco giardino di Ganimede a Firenze (2017) e al graffito della stazione di Heidelberg (2022). Il nome di *Ganymede* continua a essere impiegato in vari settori anche negli anni Duemila: è il nome di un gioco da tavolo e di un videogioco, di un duo musicale synth-pop e di numerosi brani di musica elettronica.

<sup>73</sup> Lo studioso canadese in *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957) sottolinea che tutti i generi della letteratura deriverebbero nello specifico dalla tipologia del mito dell'eroe: vd. Frye 2000.

Per Ganimede, se le prime fonti iconografiche certe risalgono alla fine del VI secolo a. C., le prime attestazioni letterarie sono invece precedenti, ricorrendo già nella prima opera della letteratura occidentale, che come è noto è frutto anche di una lunga genesi orale: l'*Iliade* omerica [2.1]. È stato già accennato poi come la *fabula* di Ganimede mostri in maniera eccezionale l'efficacia del potenziale visivo del mito, dando seguito lungo i millenni a una vastissima serie di raffigurazioni, di cui non si può non tenere conto. Anche giacché le fonti letterarie – latine e italiane specialmente, da Plauto e Virgilio, fino a Saba e Gadda – si sono costantemente rifatte alla tradizione iconografica in maniera manifesta. Difatti la maggior parte della bibliografia specialistica su Ganimede, come si è visto [1.2], adotta un taglio iconografico e storico-artistico piuttosto che filologico-letterario.

Si deve poi mettere in luce come il nome di Ganimede abbia conosciuto una serie eccezionale di risemantizzazioni per antonomasia vossianica<sup>74</sup>: come si è detto, sia in latino con *catamitus* (accezione conservata in alcune lingue moderne, come nell'inglese *catamite*), sia in italiano con 'ganimede' [5.4.4; 8.1].

Se nell'età contemporanea Ganimede ha pressoché perso nella memoria collettiva l'associazione di origine ellenistica con l'Acquario, tuttavia ha assunto un nuovo significato connesso all'astronomia, a partire dalla scoperta del maggiore satellite del pianeta Giove. Galileo Galilei ne documentò per primo l'esistenza nel 1610 nel *Sidereus Nuncius*, ma il nome di Ganimede fu utilizzato da Simon Marius che ne rivendicò la scoperta nel *Mundus Jovialis* (1614). Fino all'Ottocento fu preferita la denominazione galileiana di *Jupiter III*, ma poi prevalse nella comunità scientifica la scelta nomenclatoria adoperata dall'astronomo tedesco (da notare che è l'unico satellite mediceo dedicato a un ragazzo)<sup>75</sup>. L'aspetto interessante è che da fine Ottocento e durante tutto il corso del Novecento, con la diffusione della letteratura fantascientifica, ricorre il nome 'Ganimede/Ganymede' in numerosissimi romanzi, a indicare spesso un pianeta di

---

<sup>74</sup> Sull'antonomasia vossianica cfr. Mortara Garavelli 1988, p. 174.

<sup>75</sup> Simon Marius riporta anche notizie mitologiche sui miti erotici legati a Zeus/Giove. Scrive che il padre degli dèi *etiam impensius amavit Ganymedem puerum formosum, Trois regis filium*, e inventa un distico per la proposta di attribuzione dei nomi: *Io, Europa, Ganymedes puer, atque Calisto, / Lascivo nimium perplacere Jovi*. Cfr. Marazzini 2005, pp. 391-407. Da aggiungere poi che *1036 Ganymed* è il nome dato nel 1924 da Walter Baade a uno degli *asteroidi Amor*, detti anche *near-Earth*, per via delle orbite prossime a quella terrestre e potenzialmente pericolose.

ambientazione distopica, a partire dal titolo. In questi casi, però, il legame con la figura del mito greco è pressoché assente, e quindi non verranno presi in analisi<sup>76</sup>.

In definitiva, il caso di Ganimede mostra con evidenza la potenza metamorfica della sua figura. A maggiore ragione mai ci si dovrebbe approcciare assolutamente, con la pretesa di rigide certezze, a un mito – greco o di qualsivoglia provenienza – dal momento che caratteristiche precipue del racconto mitico sono la ripetizione e la labilità del dettato. Questa ‘scivolosità’ del mito antico è determinata non soltanto dalla lacunosità e dalla precarietà delle fonti, ma è presente per via della sua intrinseca natura: variabile e legata a una fase secolare di trasmissioni non soltanto testuali. Le versioni del mito si sono moltiplicate anche per via orale<sup>77</sup> e si insinuano nell’immaginario individuale e collettivo, attraverso un processo di incessanti riformulazioni, di cui rendono bene conto le scritture letterarie. Ogni elaborazione letteraria che prenderò in esame intesse più o meno consciamente un rapporto transtestuale con l’intero patrimonio mitologico, rimettendo in circolo e rifunzionalizzando la singola figura di Ganimede: dando vita così alle variazioni di un mito, se non a delle vere e proprie trasfigurazioni.

---

<sup>76</sup> Cito qui solo alcuni romanzi in cui l’ambientazione su Ganimede è fondamentale: Kurd Laßwitz, *Auf Zwei Planeten* (1897); Isaac Asimov, *Christmas on Ganymede* (1942); Philip K. Dick, Ray Nelson, *The Ganymede Takeover* (1967); Arthur C. Clarke, *2061: Odyssey Three* (1987), *3001: The Final Odyssey* (1997).

<sup>77</sup> Per Bettini 1989, p. 24, è ipotizzabile a proposito del mito che «la letteratura antica, nata dalla composizione orale e prossima ancora alla sua matrice, ne mantenesse viva una fondamentale tendenza strutturale: quella di puntare alla progressiva rielaborazione di un *corpus* già noto di storie». Per un’introduzione critica alla mitologia greca vd. Saïd 2012 (ed. or. 1993). Per un’introduzione aggiornata ai miti greci vd. Hard 2022 (I ed. 2004), che si basa parzialmente sul precedente volume di riferimento nel mondo anglosassone *A Handbook of Greek Mythology* (1928) di H. J. Rose. In ambito italiano vd. *Il mito greco* in due volumi di Guidorizzi 2009-2012. Di più agile consultazione il *Dizionario di Mitologia* di Ferrari 2015 (I ed. 1999). Sull’origine e il significato dei miti greci un lavoro tra i più citati, e discussi per le sue teorie e interpretazioni alquanto ‘originali’, è *Greek Myths* di Graves 2013 (ed. or., 1955; II ed. 1959). Il libro di Graves e *The Age of Fable* (1855) di Thomas Bulfinch fanno parte dei «landmark works – not as contributions to the theoretical study of myth, but as two of the most significant modern instances of mythography as a mode of classical reception», Talbot 2017, p. 75. Tra gli altri classici novecenteschi sulla mitologia greca si possono ricordare gli studi di Károly Kerényi, Walter Otto, Walter Burkert e Jean-Pierre Vernant, curatore quest’ultimo anche di un’ottima voce sul ‘mito’ per l’Enciclopedia del Novecento: vd. Vernant 1979.





## **II. Origine e sviluppi del mito di Ganimede: da Omero a Platone**



## 2.1 La compensazione di Ganimede: un mito celebrativo dal *Ciclo Troiano* allo Pseudo-Apollodoro

Il nome di Ganimede appare per la prima volta nell'*Iliade*: nel libro V (Γανυμήδεος, 266) e nel XX (Γανυμήδης, 232)<sup>78</sup>. La prima opera della letteratura occidentale fissata dalla scrittura<sup>79</sup> menziona Ganimede in due passi accomunati dal fatto che il giovane risulta figlio di Troo, un discendente della nobile stirpe dei Dardanidi<sup>80</sup>. Il suo mito non è trattato invece nell'*Odissea* e, fatta eccezione per la *Piccola Iliade*, in nessuno dei frammenti pervenuti degli altri poemi epici legati al *Ciclo Troiano*: i *Cypria*, l'*Etiopide*, l'*Iliou persis*, i *Nostoi* e la *Telegonia*.

Nel V libro il principe troiano è citato in riferimento ai due cavalli che Enea adopera in battaglia con il compagno Pandaro (5.265-267)<sup>81</sup>:

τῆς γάρ τοι γενεῆς ἧς Τρωΐ περ εὐρύοπα Ζεὺς  
δῶχ' υἱὸς ποινήν Γανυμήδεος, οὔνεκ' ἄριστοι  
ἵππων ὄσσοι ἕασιν ὑπ' ἠῶ τ' ἠέλιόν τε

<sup>78</sup> Sulle origini del mito nelle tradizioni orali cfr. Sichtermann 1954, pp. 13-15, che presenta alcune ipotesi sul Ganimede *vorhomerisch*, giungendo alla plausibile conclusione che si tratti di un mito greco originario e non di importazione [2.4]. Affascinante ma meno plausibile l'ipotesi di Egidio Forcellini (1688-1768), per cui il mito di Ganimede potrebbe essere stato modellato su quello indiano di Indra, dio dell'aria e della tempesta, e del ragazzo rapito Medhatithi (vd. *R̥gveda*, 8.2.40): «Fabula Ganymedis mythologiae Graecae et etiam Asiaticae est tribuenda; videtur enim profecta ab Indorum figmentis, in quibus Indra, deus aeris ac tempestatum, traditur avis rapacis celeritate puerum Medhatithi rapuisse eumque inter mundos ac caelos transtulisse suamque ei detexisse majestatem», *Totius Latinitatis Lexicon: Onomasticon*, 1771. Riporto il testo dal DLD [Sitografia]. In varie mitologie ricorrono infatti rapimenti e ascese al cielo di un giovane per volere di un dio. Segnalo un altro mito, ancora più antico (III millennio a. C.), interessante da approfondire al riguardo: quello di Etana della mitologia sumera.

<sup>79</sup> Molto più antica in ottica di *Weltliteratur* è l'epopea di Gilgamesh, di oltre un millennio antecedente i poemi omerici. Come è noto, la stabilizzazione del testo dell'*Iliade* è databile a metà dell'VIII a. C., dopo vari secoli di genesi orale. La data della prima stesura 'ufficiale' è dibattuta: tradizionalmente viene ricordata quella a cura di Pisistrato nel VI a. C. (Cic., *De orat.*, 3.34.137). L'edizione critica in ventiquattro libri è opera dei grammatici alessandrini del III a. C., probabilmente a cura di Zenodoto di Efeso. Cfr. Mirto 2012, pp. XXXVII-LXIV.

<sup>80</sup> Ovvero i Troiani da Troo (nipote di Dardano), detti anche Teucri da Teucro, figlio di Scamandro – una delle divinità dei fiumi (Ποταμοί) – e della ninfa Idea, cui è connesso probabilmente il monte Ida. Teucro da Creta o dall'Attica migrò verso l'Anatolia, in una regione che in seguito prese il nome di Troade (da Troo). Non avendo avuto figli maschi diede a Dardano – da cui Dardanidi e Dardania – in sposa sua figlia Batea (Apollod. 3.12-1, D.H. 1.61; D.S. 4.75.1; Verg. *Aen.* 3.104). I termini Teucri, Dardanidi, Troiani non sempre sono usati allo stesso modo. Per approfondimenti vd. Chiai 2017.

<sup>81</sup> Laddove non appositamente segnalato, per praticità, cito dalle edizioni critiche in greco antico e in latino fornite rispettivamente dal TLG e dalla LLT (a volte anche dalla Perseus Digital Library), a cui rimando per i riferimenti completi [Fonti primarie su Ganimede; Sitografia].

Sono della genia che, a Troo, il tonante Zeus  
diede in compenso del figlio Ganimede, i migliori  
tra i cavalli esistenti sotto l'aurora e il sole.

[trad. mia]

Per un'analisi accurata è necessario prendere in considerazione il contesto: un discorso diretto di Diomede (5.252-273). Proprio sulle gesta del figlio di Tideo è imperniato il quinto libro. Prima di apprestarsi allo scontro con Enea e Pandaro, l'eroe greco si rivolge al suo compagno d'armi Stenelo: lo sprona a balzare sui cavalli di Enea e a portarli via nel caso Atena conceda a Diomede di uccidere i due troiani. I cavalli sono discendenti da quelli appartenenti a Troo, donati da Zeus per il figlio Ganimede. Omero dice che furono ereditati da Laomedonte, uno dei nipoti, e passarono poi all'altro ramo della famiglia troiana, tramite un inganno di Anchise, il quale li prese di nascosto per fare montare le sue cavalle. Così nacquero sei puledri e due di questi furono donati al figlio Enea.

Il riferimento è dunque ai Τρώοι ἵπποι (5.222) già menzionati in precedenza dallo stesso Enea per la velocità impareggiabile, che permetterebbe a lui e a Pandaro di salvarsi, fuggendo, nel caso di sconfitta. Nell'ultimo verso del discorso di Diomede è detto esplicitamente a Stenelo che la presa dei cavalli sarebbe per loro, al di là dell'utilità, un vero e proprio motivo di fama illustre (κλέος ἐσθλόν, 5.273). Questo perché i cavalli sono il simbolo del potere regale dei Troiani<sup>82</sup>.

In questa attestazione non vi è dunque una vera e propria digressione su Ganimede. Vi è giusto un breve accenno al giovane principe troiano, che dà per noti il racconto e le sue implicazioni da parte dell'auditorio antico. Prima di ulteriori considerazioni, è utile confrontare questo passo con quello del libro ventesimo, che fornisce altri dettagli, incorporando il mito di Ganimede all'interno di un'enunciazione della genealogia troiana (20.230-235):

Τρῶα δ' Ἐριχθόνιος τέκετο Τρώεσσιν ἄνακτα:

---

<sup>82</sup> La vicenda dei cavalli rifletterebe il disaccordo tra le casate reali a partire dalla scelta di Troo di non distribuire i cavalli tra i fratelli di Ganimede, ovvero Ilo e Assaraco, ma di darli solo al primo erede al trono (fondatore di Ilio, ovvero Troia): «In stealing from this lineage, from the blood of the royal horses, Anchises steals symbols of kingship, thereby appropriating royal prestige for himself and his son Aineias. After the sack of Troy, when the line of Anchises succeeds the line of Priam, this symbolic appropriation becomes reality. The theft of the horses' lineage anticipates the actual transfer of the Trojan kingship from one line to the other», Anderson 1997, p. 68.

Τρωὸς δ' αὖ τρεῖς παῖδες ἀμύμονες ἐξεγένοντο  
Ἴλος τ' Ἀσσάρακος τε καὶ ἀντίθεος Γανυμήδης,  
ὃς δὴ κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων:  
τὸν καὶ ἀνηρείψαντο θεοὶ Διὶ οἴνοχοεῦεν  
κάλλεος εἵνεκα οἷο Ἴν' ἀθανάτοισι μετεῖη.

Erittonio generò Troo il signore dei Troiani  
e Troo diede nascita a tre figli irreprensibili:  
Ilo, Assaraco, e il divino Ganimede  
il più bello nato tra tutti gli uomini mortali  
che gli dèi involarono a versare vino a Zeus  
cosicché per la sua bellezza abitasse tra gli immortali.

[trad. mia]

In questo caso parla Enea in risposta alle insinuazioni di Achille circa la sua volontà di rimpiazzare Priamo nell'assunzione del potere (ἀνάξειν, 20.180) tra i Troiani. Nel suo discorso (20.200-258), il principe troiano invita il Pelide al rispetto, dal momento che egli non è un bambino che si spaventa con le parole, e per via delle note genealogie di entrambi (200-205). Prima di apprestarsi al duello, Enea rammenta il lignaggio dell'eroe acheo, figlio di Peleo e Teti (206-207), per poi ricordare di essere anch'egli figlio di una dea, Afrodite, e di un mortale, Anchise (208-209). Nella parte centrale del discorso è condotta una digressione estesa sulla discendenza troiana (215-241), mentre nel finale Enea invita Diomede a mostrare il coraggio virile attraverso le armi, invece di ciarlare come bambini o insultarsi come donne colleriche (242-258).

La menzione di Ganimede si situa quindi all'interno della mappa genealogica tracciata da Enea stesso, prettamente di discendenza maschile (non è ricordato come avo più antico Teucro ma Dardano, generato da Zeus stesso e fondatore di Dardania), e così schematizzabile<sup>83</sup>:

---

<sup>83</sup> Ricordo che Enea sposerà la cugina Creusa, figlia di Priamo, riunificando in un certo senso i due rami. Nelle fonti latine, e in particolare nell'*Eneide*, riveste un ruolo fondamentale il figlio Ascanio, detto anche *Iūlus* dai Latini: il capostipite della *gens Iulia* e dunque della prima dinastia imperiale romana di Cesare e Augusto. Questo discorso si lega alla rappresentazione 'virilizzante' di Ganimede dell'*Eneide* virgiliana [3.2].



Il figlio di Dardano, Erittonio, viene definito il più ricco di tutti gli uomini: ὄς δὴ ἀφνειότατος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων (20.220). Un verso speculare a livello compositivo a quello che segue alla menzione a fine verso di Ganimede, il quale nacque come il più bello di tutti gli uomini mortali: ὄς δὴ κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων (20.233). Dopo la parentesi mitologica legata a Borea e alle cavalle di Erittonio (221-229)<sup>84</sup>, prosegue il racconto della discendenza troiana. A differenza dei due fratelli Ilo e Assaraco, Ganimede non ebbe progenie, eppure segue al suo nome una breve e incisiva digressione.

Il tratto saliente della figura di Ganimede è la proverbiale bellezza (ὄς δὴ κάλλιστος), motivo insistito per cui il figlio di Troo (κάλλεος εἴνεκα οἴο) ottiene il privilegio di vivere tra gli immortali (ἀθανάτοισι μετείη), senza specificazione di una sua volontà o ritrosia al riguardo. Proprio in quanto eccezionalmente bello il ragazzo viene preso, non da un'aquila e nemmeno da Zeus in persona, ma in senso generico da parte degli dèi (θεοί). L'obiettivo è quello di fare di Ganimede il coppiere del padre degli dèi, letteralmente si parla di 'versare il vino a Zeus' (Διὶ οἶνοχοεῦειν), ovvero nettare o ambrosia<sup>85</sup>, come suggerisce Aristotele nella *Poetica* (1461a30) [vd. *infra*].

<sup>84</sup> Anche quest'altra digressione mitologica è a tema equino: Borea, dio del vento del Nord, si innamora delle puledre possedute da Erittonio e tramutatosi in un cavallo κυανοχαίτης (il colore blu scuro del mare) le ingravida. Nasceranno dodici puledrine alate, in grado di sorvolare sui campi senza schiacciare le spighe e correre sul pelo del mare.

<sup>85</sup> Se il nettare è la bevanda, l'ambrosia (da α privativo e βροτός 'mortale') è il cibo degli dei, ma quest'ultima è spesso anche usata come unguento per la toeletta, e a volte i termini nettare e ambrosia sono scambiati per indicare rispettivamente cibo e bevanda. Entrambi in ogni caso sono legati all'immortalità – vero tratto distintivo di chi è divino – con una differenza «rivelata dal significato dei loro nomi: il nettare protegge la vita sconfiggendo ('attraversando') la morte

Si può notare un contrasto a fine verso tra θνητῶν ἀνθρώπων e ἀθανάτοισι: è delineato chiaramente un prima (vita terrena da mortale) e un dopo (vita celeste in Olimpo). Benché non venga esplicitato, si può dedurre che anche Ganimede partecipi dell'immortalità propria delle divinità.

Il primo attributo che accompagna la menzione del nome Ganimede è ἀντίθεος: l'aggettivo significa simile o pari alle divinità, pertanto divino, anticipando in qualche modo il suo destino a partire dall'epiteto. Penelope Mayo nella sua dissertazione utilizza proprio questo primo attributo del giovine per indicare il Ganimede 'divino', simbolo dell'immortalità dell'anima (interpretazione inaugurata da Platone, vd. 2.4), a cui si contrappone il Ganimede 'erotico', che vedrà una larghissima diffusione in arte e in poesia tra VI e V secolo [2.2]<sup>86</sup>.

Al di là di ciò, non va sopravvalutata a tal punto la sua pregnanza semantica, anche perché non è un epiteto specifico di Ganimede. Infatti in Omero il termine è formulare per segnalare un rango, un potere, un'altezza, una bellezza di particolare rilievo per numerosi eroi e principi: su tutti Sarpedone (*Il.* 5.629, 663, 6.199) e Odisseo (*Il.* 11.140, *Od.* 1.21, 6.331)<sup>87</sup>.

Per una lettura non superficiale del passo è fondamentale prestare poi particolare attenzione al verbo ἀνηρεΐψαντο, utilizzato da Omero sempre soltanto alla III persona plurale all'aoristo con diatesi media (da \*ἀνερείπομαι; cfr. Logeion). Esso caratterizza l'azione principale del mito, per cui Ganimede risulta tecnicamente sollevato e portato nell'aria verso di sé (il soggetto dell'azione sono

---

prematura che la interrompe; l'ambrosia assicura la giovinezza eterna eliminando la vecchiaia e perciò la morte naturale. Questa differenza, probabilmente, era già stata dimenticata al tempo della composizione dei poemi omerici: \**nek-* e \**myt-* sono dei fossili e la morte ha un nome nuovo: θάνατος», Lazzeroni 1998, p. 75. Infatti etimologicamente «il nettare sarebbe la pozione magica che 'fa attraversare' e perciò vincere (o che 'attraversa' e perciò vince) la morte» di tipo violento, *Ivi*, p. 65. Cfr. Zigarelli 2020. «Non si deve dimenticare che la dieta non carnea, limitata all'ambrosia e al nettare, distingue nettamente nei poemi gli dèi dagli uomini, laddove la loro commensalità occasionale con popoli esotici mostra come in passato non fosse così, e si debba a un'innovazione teologica di Omero la tendenza a purgare gli Olimpî dai loro aspetti piú carnali», Mirto 2012b, p. 814.

<sup>86</sup> Mayo 1967, pp. 2-sgg.

<sup>87</sup> Come attributo è utilizzato, oltre che per tanti altri personaggi al singolare, anche al plurale per i Lici (*Il.* 12.408), i Feaci (*Od.* 6.241), i compagni di Odisseo (*Od.* 4.571), i corteggiatori (*Od.* 14.18) e persino per Polifemo e i ciclopi (*Od.* 1.70). Nell'*Odissea* anche per una donna: Penelope è detta ἀντιθέην ἄλοχον (*Od.* 11.117).

gli dèi)<sup>88</sup>. La forma verbale ricorre anche in due passi dell'*Odissea*. Se nel primo libro è il figlio Telemaco che si duole perché il padre Odisseo è stato portato via dalle Arpie, ingloriosamente, senza che nessuno sentisse o vedesse (*Od.* 1.241-ssg.), nel quarto libro è di nuovo un figlio a essere sottratto: lo stesso Telemaco. Penelope lamenta infatti che le tempeste hanno portato via da casa l'amato figlio senza che nemmeno se ne accorgesse: «νῦν αὖ παῖδ' ἀγαπητὸν ἀνηρείψαντο θύελλαι / ἀκλέα ἐκ μεγάρων, οὐδ' ὄρμηθέντος ἄκουσα» (4.726-727). Sono presenti dunque il senso dell'abbandono, il dolore per una dipartita imprevista e inspiegabile, di cui nessuno si è accorto, sempre con un nesso alle relazioni affettive familiari: motivi che scorrono sottotraccia anche nel mito di Ganimede e, conseguentemente, a mio avviso, è ipotizzabile che fossero ben presenti nella memoria collettiva dell'auditorio. La sparizione di Ganimede in un primo momento rappresenterebbe dunque un trauma<sup>89</sup>.

Nelle traduzioni italiane del passo la connotazione specifica del verbo ἀνερείπομαι – che ho tradotto con 'involare', così da restituire anche il senso originario del volteggiamento in aria e della tensione in alto verso il cielo – viene perlopiù trascurata, con una larga occorrenza di 'rapirono' e derivati, da Monti a Romagnoli a Festa, da Cerri a Paduano a Ciani. Il verbo 'rapire' deriva infatti dal latino *rāpīo* e in greco corrisponde ad ἀρπάζω: entrambi ricorrono molto spesso nelle fonti attestanti la *fabula* di Ganimede – ma non in questo caso – e indicano lo strappare via con forza, il depredate con violenza o furtivamente, con una possibile allusione al ratto inteso anche con finalità sessuali.

In questo caso specifico, però, la presa di Ganimede non vuole risultare affatto un rapimento erotico, piuttosto un'ascensione al cielo, che verte l'iniziale lutto in motivo di gloria e vanto per la stirpe troiana. In sintesi, il mito di Ganimede in

---

<sup>88</sup> Anche uno specchio etrusco conservato al Museo di Tarquinia mostra una scena di Ganimede portato via dai venti, cioè in una fase precedente al rapimento dell'aquila; l'aquila è visibile sullo sfondo. Vd. Mayer 1927, pp. 1533-1536.

<sup>89</sup> Il verbo al participio ἀναρπαγμένη ricorre anche nella *Teogonia* (990) di Esiodo a proposito di Afrodite che porta via Fetonte quando era ancora nel fiore della sua giovinezza per farne ministro notturno, demone e dio del suo tempio sacro. Fetonte aveva già uno statuto divino, essendo secondo Esiodo figlio della dea Eos e di Cefalo (quindi omonimo del noto cugino, figlio di Elios), secondo Apollodoro di Eos e Titono (*Bibliotheca* 3.181). Entrambi Cefalo e Titono furono amati da Eos per la loro bellezza. Il parallelo tra Ganimede e Titono con implicazioni erotiche è presente nell'*Inno ad Afrodite* I [2.2] e in una fonte tarda che offre notizie su una perduta ode di Ibico (*Schol. ad Apollon. Rhod.*, 3.115) [2.2].

Omero rappresenta fundamentalmente un *exemplum* di favore divino<sup>90</sup>. La mancanza di riferimenti più specifici all'eros non deve sorprendere se si considera che nell'*Iliade* non si fa quasi mai riferimento ad aspetti erotico-sessuali anche, per esempio, al riguardo della *liaison* di Achille e Patroclo<sup>91</sup>.

Secondo Maria Serena Mirto, tuttavia, «il sintetico accenno maschera la natura omoerotica dell'attrazione che il sovrano celeste provava per il giovane troiano»<sup>92</sup>, mentre Ebe risulta la coppiera divina ed è detta in senso nobilitante πότνια (4.2-3). Come osserva Filippo Pontani, a proposito delle *Questioni omeriche* di Eraclito, «lo *schol.* D Δ 2 insiste sulla distinzione fra Hebe (coppiera di tutti gli dèi) e Ganimede (coppiere del solo Zeus)»<sup>93</sup>: viene messo in luce che Ἥβη, *nomen loquens* per 'gioinezza', è comune alle divinità olimpiche che non invecchiano mai, invece Ganimede afferisce a Ζεύς in quanto intelletto primo. Il rimando è anche all'etimo di Γανυμήδης, inteso nell'accezione di 'godere dei pensieri'(μήδεσι γάνυσθαι), secondo la lettura fornita da Senofonte nel *Simposio* (8.29-30) [2.4], ripresa in seguito nell'emblematica rinascimentale [5.5.5].

Dunque, in *Il.* 20, non solo non si parla di rapimento, ma nemmeno vi è una menzione di una compensazione al padre di Ganimede per la sua dipartita, a differenza del passo di *Il.* 5, che non fornisce molte notizie a parte i cavalli dati da Zeus a Troo. Eppure anche in *Il.* 20 di cavalli divini si parla, seppure a un livello genealogico più antico, connesso a Erittonio. Si può sostenere dunque che nella menzione di *Il.* 5 prevale il motivo della compensazione, mentre nella digressione di *Il.* 20 quello dell'*abductio* verso il cielo<sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> A parlare è il principe dei Troiani Enea in un contesto di guerra, per cui sarebbe improprio fare riferimento ad aspetti strettamente erotici. Per Strolonga 2018, p. 203, Enea offre pertanto una «romanticized version», che esclude non solo gli aspetti sessuali ma anche le allusioni al compenso dei cavalli. Diomede invece non si fa alcuno scrupolo nell'utilizzo del termine ποινή, che potrebbe veicolare anche una connotazione negativa. Cfr. Wilson 2002, pp. 26-27.

<sup>91</sup> Il modello del rapporto tra Achille e Patroclo afferisce a quello di 'amicizia tra eroi', una φιλία che nel mondo greco non ha sempre un confine netto rispetto all'eros. «Rather than "misreading" Homer, ancient authors creatively re-interpret the *Iliad* in order to present Achilles and Patroclus as the quintessential example of whichever type of bond between men they wish to praise, problematize, or otherwise evaluate», Warwick 2013. Il loro rapporto è raffrontabile con quello 'orientale' e più antico di Gilgameš ed Enkidu. Cfr. Di Benedetto 1994.

<sup>92</sup> Mirto 2012b, p. 1074.

<sup>93</sup> Pontani 2005, p. 202, n. 92. Su Ebe nelle fonti classiche e sulla sua ricezione in ambito italiano vd. Solacini 2004, pp. 105-130; Solacini 2013, pp. 25-39.

<sup>94</sup> Per quanto riguarda l'azione caratterizzante il mito, è utile precisare che nella bibliografia secondaria in italiano ricorre diffusamente l'espressione 'ratto' o 'rapimento' di Ganimede, in inglese si parla invece di *abduction* (dal latino tardo *abductio*). In questo studio, per non applicare

Un legame con il motivo della compensazione è presente anche nella citazione di Ganimede nella Μικρὰ Ἰλιάς, spesso denominata alla latina *Ilias parva*. Con questo nome si intende l'opera del *Ciclo Troiano*, databile intorno al VII/VI a. C., composta di quattro libri in esametri dattilici. Sono pervenuti soltanto pochi frammenti dalla tradizione degli scoli e proprio uno di questi fornisce dei dati 'alternativi' su Ganimede (F6 West = F6 Davies = PEG F29)<sup>95</sup>. Il testo è riportato in uno *scholium vetus* al v. 822 delle *Troiane* di Euripide (2.365 Schwartz):

ἄμπελον, ἣν Κρονίδης ἔπορεν οὗ παιδὸς ἄποινα  
 χρυσεῖην, φύλλοισιν ἀγαυοῖσιν κομώσασαν  
 βότρυσί θ', οὗς Ἥφαιστος ἐπασκήσας Διὶ πατρί  
 δῶχ', ὃ δὲ Λαομέδοντι πόρεν Γανυμήδεος ἀντί.

la vite che il Cronide offrì in riscatto del ragazzo  
 d'oro, ricolma di foglie splendenti  
 e grappoli, che Efesto forgiò e al padre Zeus  
 diede, ed egli offrì a Laomedonte in cambio di Ganimede.

[trad. mia]<sup>96</sup>

Ai cavalli portentosi offerti a Troo da parte di Zeus, figlio di Crono, si sostituisce un altro oggetto prodigioso, legato all'ambito agropastorale: una vite (ἄμπελον) che in apertura del secondo verso in *enjambement* svela il suo prodigio, il fatto di essere d'oro (χρυσεῖην). Subentra nel mito un'altra divinità: Efesto<sup>97</sup>,

---

a tutte le versioni del mito di Ganimede quella del rapimento/ratto che suggerisce un legame con l'eros e con la forza, fornendo così una sovrainterpretazione, si adoperano anche delle espressioni più neutre: presa, allontanamento, *abductio* (da intendersi in senso etimologico).

<sup>95</sup> Per le edizioni vd. Bernabé 1987; Davies 1989; West 2003a, pp. 118-142. Mi servo in particolare dei commenti di Kelly 2015, pp. 318-343; West 2013, pp. 163-222.

<sup>96</sup> Non esiste un'edizione italiana dell'*Ilias parva*. Si confronti la traduzione con quelle inglesi in prosa: «The vine that Zeus gave in compensation for his son; it was of gold, luxuriant with splendid foliage and grape clusters, which Hephaestus fashioned and gave to father Zeus, and he gave it to Laomedon in lieu of Ganymede», West 2003a, p. 129; «the vine which the son of Cronus provided as recompense for his son, golden, plumed with leaves brilliant and grape clusters, which Hephaestus adorned and gave to father Zeus, and he provided it to Laomedon for Ganymedes», Kelly 2015, p. 342.

<sup>97</sup> Efesto costuttore di doni è un τόπος omerico. Cfr. Fiorino 2016, pp. 50-sgg. E in un passo dell'*Iliade* è proprio Efesto a svolgere la funzione dei coppieri 'ufficiali' Ganimede ed Ebe (1.595-600): versa il dolce nettare alla madre Era e agli altri dèi in una sorta di scena parodica dell'usale simposio in Olimpo. Infatti Efesto è notoriamente tutt'altro che grazioso ed elegante: ansima e zoppica, maldestramente, causando lo scoppio in risate da parte degli dèi. Sulla varietà della manifestazioni del riso in Omero vd. Miralles 1993.

figlio di Zeus, in quanto forgiatore della pianta meravigliosa, da intendersi forse come un gioiello, una collana, o come un più generico oggetto di prestigio<sup>98</sup>.

Il legame tra i cavalli e la dinastia troiana non era certo ignoto a Lesche, o a chiunque fosse l'autore della *Piccola Iliade*<sup>99</sup>: nel verso che apre il poema la Dardania viene infatti definita come terra dei buoni puledri (εὖπῶλος). Anche in questo passo è esplicita la terminologia dello scambio: ἄποινα, Γανυμήδεος ἀντί. Il primo termine ἄποινα differisce da ποινή, avendo una sfumatura più negativa: cambia la direzione, indicando un riscatto 'dovuto' attraverso dei beni e non una compensazione che parte dalla volontà di chi ha recato danno<sup>100</sup>. L'espressione usata nel quarto verso del frammento in *Ringkomposition* è invece più neutra, anche se in questo caso è usata con funzione sinonimica rispetto ad ἄποινα.

Diverge poi il destinatario della compensazione: alla figura di Troo (non menzionata) si sostituisce quella di Laomedonte, il quale secondo la genealogia omerica sarebbe nipote di Ganimede, in quanto figlio di Assaraco, e non suo padre. Lo scoliasta riporta i quattro versi, con un breve commento, al fine di motivare la menzione di Ganimede come figlio di Laomedonte<sup>101</sup>. È verosimile ipotizzare che la genealogia della tragedia euripidea sia stata avvertita come inconsueta e che lo scoliasta abbia sentito l'esigenza di 'giustificarla' con una derivazione anteriore. Egli riporta infatti che, secondo l'autorevole Omero, Ganimede è figlio di Troo. La Ἰλιάς μικρά – come è indicata in questo scolio – rappresenterebbe dunque la fonte più antica di questa variante contraddittoria rispetto a quella omerica.

Secondo Anne Burnett, Euripide segue la tradizione 'alternativa' che postdata la nascita di Ganimede a due generazioni successive (da Troo a Laomedonte) in

---

<sup>98</sup> West 2013, p. 191, parla di un «heirloom», ovvero di un cimelio di famiglia, mentre Aloni 2012, pp. 3-28, di un gioiello o di una più specifica collana. È una deduzione plausibile, anche se nel testo non è precisato che cosa sia esattamente la vite d'oro.

<sup>99</sup> Lo scoliasta presenta tre alternative per l'autore della *Ilias parva*: Testoride di Focea, Cretone di Sparta – come dice Ellanico il grammatico (III/II) – e Diodoro di Eritre. Il problema della paternità della *Piccola Iliade* resta tuttora irrisolto ed è ormai ritenuta da scartare anche l'ipotesi di paternità omerica. L'attribuzione più plausibile risulta quella a Lesche di Pirra o di Mitilene. Cfr. West 2013; Kelly 2015.

<sup>100</sup> Per Wilson 2002 il termine ποινή è usato per indicare la restituzione di una perdita, derivante da un danno gratuito, sia che avvenga attraverso la donazione di beni (compenso) sia subendo una perdita corrispondente (vendetta). Entrambi sono ugualmente ποινή, espressione che in Omero specifica la direzione (ἄποινα, invece, è un termine utilizzato anche nell'*Iliade*).

<sup>101</sup> Negli *Scoli a Licofrone* di Tzetze è riportato che Ganimede è fratello di Laomedonte e dunque figlio di Ilo (Σ v. 34).

modo da avvicinarlo agli eventi della guerra di Troia<sup>102</sup>. Più nello specifico, la vite d'oro si lega all'episodio riguardante un altro troiano, Euripilo: indicato nell'*Odissea* come il più bello che prese parte alla guerra di Troia, dopo Memnone, re di Persia e di Etiopia (*Od.* 15.519-sgg.), figlio di Eos e Titono. Euripilo, nello specifico, risulta il figlio di Telefo e Astioche, sorella di Priamo. Uno scolio all'*Odissea* ( $\Sigma$  *Od.* 11.520) riporta che ἡ ἄμπελος χρύσεια fu a sua volta donata da Priamo alla madre di Euripilo affinché inviasse il figlio a Troia<sup>103</sup>. Lo scoliasta cita lo storico e mitografo Acusilao del VI/V a. C. come fonte autorevole per il racconto (fr. 40 Fowler). Secondo Kelly *Iliad parva* fa di Euripilo una figura di spicco: tra le sue vittime ci sono Macaone (PEG F30 = F7 D. = F7 W.) e Assione (PEG F17 = F18 D. = F26 W.), mentre la sua morte per mano di Neottolema dà inizio alla fase finale dell'assedio troiano.

È plausibile che nel verso seguente fosse specificato come l'oggetto offerto da Zeus a Laomedonte fosse poi passato al figlio Priamo, il quale a sua volta lo diede alla sorella Astioche per persuaderla a fare intervenire in guerra il figlio Euripilo<sup>104</sup>. Vi è dunque un'amara ironia sottesa alla vicenda, dal momento che la vite d'oro è usata ancora una volta, dopo Ganimede, per 'corrompere' un genitore a lasciare andare il figlio. In questo senso l'introduzione della vite d'oro al posto dei cavalli potrebbe servire per porre in evidenza questo specifico parallelismo.

In ogni caso, anche qui la menzione di Ganimede è connessa a motivi, se non di celebrazione, perlomeno di affiliazione alla nobile stirpe dei Dardanidi, per via dello scambio pattuito tra il padre di Ganimede e il padre degli dèi. Si potrebbe pensare che la vite d'oro, così come i cavalli per l'*Iliade*, abbiano a che fare con la reciprocità tipica della cultura del dono, a cui tra VI e V secolo man mano subentrerà la società della merce<sup>105</sup>. Tuttavia è più opportuno parlare in questo

---

<sup>102</sup> Burnett 1977, pp. 291-316.

<sup>103</sup> Come scrive West: «The golden vine was inherited by Priam, who sent it to Eurypylus' mother to overcome her objections to her son's going to fight at Troy», 2003, p. 129.

<sup>104</sup> L'osservazione risale a Monro 1884, p. 22: «The poet of the *Little Iliad* had to relate the story of Priam sending the ornament as a bribe to Astyoche, and was naturally led to give its history in a short digression». Lo studioso ipotizza anche una ricostruzione dei versi successivi (αὐτὰρ Λαομέδων Πριάμῳ λίπε...) sottolineando che «The poetical value of a parenthesis of this kind is evident. It must have heightened the pathetic effect of the story to represent Priam, in the extremity of his need, giving away one of the great heirlooms of the royal house to buy the alliance of the Mysian king». Cfr. West 2013, pp. 190-191; Kelly 2015, pp. 342-343.

<sup>105</sup> Illuminante al riguardo il saggio di *Economy of the Unlost* (1999) di Anne Carson, solo recentemente tradotto in italiano: vd. Carson 2020. In parallelo con Paul Celan, si focalizza su

caso di una specifica ideologia della compensazione o del risarcimento, propria del mondo dell'*Iliade* e veicolata anche nel frammento della *Ilias parva*. Donna F. Wilson ha posto in evidenza come la sottrazione di qualcosa che di diritto appartiene a un altro provochi un danno. Questo danneggiamento causa una condizione di perdita, pertanto il risarcimento è il modo per riparare la perdita e riavere indietro il valore di quel che si è perso, colmando così il disequilibrio. Sottesa all'ideologia del risarcimento è quindi la risoluzione del debito. A differenza della ξενία non si stabiliscono relazioni durature tra le due parti coinvolte, così come l'accettazione di una ricompensa non presuppone di per sé l'inclusione di un estraneo in un gruppo. In comune però con lo scambio di doni, e a differenza dello scambio consistente in acquisto/vendita tipico della società della merce, l'ideologia della compensazione implica τιμή, stima pubblica e onore che influiscono sullo *status* delle persone coinvolte.

Wilson non traduce ποινή e ἄποινα – che in italiano ho distinto con le traduzioni 'compenso' nell'*Iliade* e 'riscatto' nella *Piccola Iliade* – ma in ogni caso la perdita di una persona può suscitare una richiesta di compensazione invece di un'offerta di riscatto, e non solo quando la vittima è morta. Il furto della sposa, ad esempio, può generare una risposta di compensazione. L'unico furto a cui si fa riferimento nell'*Iliade* è quello di Elena (6.45-65), che per Wilson è analogo a quello di Ganimede (5.265-67): anche se quest'ultimo non è sessualizzato, entrambi danno luogo a una compensazione. Non è una contraddizione dunque dire chi ha recato una perdita, anche se in questo caso si tratta di divinità, è portato a restituire il danno subito per tale perdita, in modo da porre riparo al disequilibrio recato. In questo caso la perdita è quella di un figlio, Ganimede, e il fatto che sia stata causata dalle divinità risulta motivo di onore per la famiglia e per l'intera stirpe troiana, nel momento in cui viene ripagata con un compenso o un riscatto: i cavalli, la vite d'oro. Nel sistema di valori dell'*Iliade* l'onore e la vita stessa non sono infatti propri soltanto dell'individuo, ma dell'intera famiglia e genia cui il singolo appartiene.

---

Simonide di Ceo, presentatandolo in bilico tra la società del dono, costituita attraverso rapporti di ξενία, e il nuovo mondo in cui subentra la merce a misurare tutto, anche i prezzi dei componimenti poetici: mondo che il poeta di Ceo seppe sfruttare a suo favore. Cfr. Ottonello 2021, pp. 204-207.

A tenere conto in parte di questa logica arcaica, spesso trascurata in numerose riletture italiane del mito, è il poeta contemporaneo statunitense Jericho Brown: «A man trades his son for horses. / That's the version I prefer. I like / The safety of it, no one at fault, / Everyone rewarded. God gets / The boy. The boy becomes / Immortal [...]»<sup>106</sup>. Nella sua poesia *Ganymede*, profondamente politica e non esente da sferzante ironia, dà voce al silenzio di Ganimede, accusando nel finale mordace l'intero sistema dei padri, quelli 'classici' antichi e quelli coevi del 'nuovo mondo' degli *States*. Per colmare il disequilibrio familiare e sociale non basta ripagare con dei beni: «The people of my country believe / We can't be hurt if we can be bought». Brown non assume il punto di vista del 'padre' che accetta il compenso e smette di piangere la perdita del figlio, acquistando onore, piuttosto la posizione del suo Io si pone al fianco, come se fosse un 'fratello' di Ganimede che rivendica la sua scomparsa. E nella sua rilettura *decolonizing* influisce certamente la rivendicazione della sua diversità che è anche storica: insita nella sua *blackness*, per discendenza afroamericana, oltretutto nella dichiarata omosessualità [8.5.1].

Tornando al mondo antico, è possibile che dietro le varianti del dono per il riscatto di Ganimede vi siano degli interessi politici, ovvero legati alla presenza di «entità politico-coloniali» se non «militari» nella Troade arcaica: i Lesbi, gli Ateniesi e infine gli Ioni di Mileto e Paro. Questa la tesi sostenuta da Aloni, per cui ciascuno di questi gruppi è «portatore di storie tradizionali che mirano a legittimare la presenza nella zona»<sup>107</sup>. Pertanto se i Lesbi e gli Ateniesi giustificavano la loro presenza attraverso avvenimenti che hanno come fulcro la guerra troiana, i Milesi e i Pari si appoggiavano «a una discendenza cretese assai più antica, che, in una sua variante 'milesia', stava addirittura all'origine della stirpe dardanide, attraverso i Teucri venuti da Creta». Considerato ciò, per quanto riguarda le varianti di Ganimede: il dono dei cavalli è confermato nella versione 'ufficiale' ateniese, mentre la vite d'oro sarebbe una variazione 'milesia' attestata per il mito di Ganimede unicamente nella *Piccola Iliade*. Non è un caso infatti che i cavalli in *Il. 5* sono connessi a Diomede, il quale mostra di conoscere bene la

<sup>106</sup> La poesia fa parte della silloge *The Tradition* (2019), vincitrice del Premio Pulitzer 2020. Il libro è stato recentemente tradotto anche in italiano: vd. Francini 2022, pp. 18-19.

<sup>107</sup> Aloni 2012, pp. 24-25.

loro storia, mentre la vite si connette ad altre vicende che riguardano Euripilo, Telefo ed Eracle.

La ‘sostituzione’ dei cavalli con la vite nell’*Ilias parva* eviterebbe poi le connotazioni negative del furto della razza immortale da parte di Anchise. E come ha osservato Frazer non è da trascurare il legame tra la vite e il ruolo di coppiere in Olimpo di Ganimede «As the duty of Ganymede was to pour the red nectar from a golden bowl in heaven (*HH Aphr.* 206), there would be a certain suitability in the bestowal of a golden vine to replace him in his earthly home»<sup>108</sup>. Ferma restando la plausibilità della tesi di Aloni, è possibile anche ipotizzare, come fa Strolonga, che questa versione alternativa non sia in realtà un’innovazione, ma piuttosto rifletta una tradizione orale pre-iliadica non incorporata nell’*Iliade*<sup>109</sup>. Al di là di ciò, quello che qui interessa evidenziare è come nelle fonti più antiche legate al ciclo troiano il mito di Ganimede risulti un mito celebrativo, piegato a esigenze *lato sensu* politiche. Strolonga precisa bene che funziona anche narratologicamente come una «hortatory *analepsis*, which motivates a hero to perform a courageous task»<sup>110</sup>: si parla sempre di Ganimede attraverso un *flashback* esortativo che è utile, da una parte, a spronare qualcuno all’azione, dall’altra, a dare risalto ai discendenti della stirpe troiana.

Anche se in seguito prevarranno altri tipi di letture del mito, quella (omo)erotica su tutte, il motivo della compensazione di Ganimede attraverso un oggetto prezioso e l’inserimento in un *frame* celebrativo dei discendenti di Troo sono attestati anche in fonti successive. Basti pensare che la stessa menzione in età augustea di Virgilio ha un legame con la volontà di esaltare i discendenti di Enea, nobilitando quindi i Romani stessi e la *gens Iulia* al potere [3.2]. E riprese in tale senso si trovano anche nei poemi epico-cavallereschi di Boiardo e Ariosto [5.4]. Rimanendo ora sulle fonti greche, si possono prendere in analisi per primi i

---

<sup>108</sup> Frazer 1921, vol. II, n. 5.

<sup>109</sup> Gli studi di Wolfgang Kullmann evidenziano come alla base del ciclo epico troiano, a cui allude talvolta la stessa *Iliade*, ci fosse un *Faktenkanon* pre-iliadico. Vd. Kullmann 1960, pp. 360-361; Kullmann 2015, pp. 108-125 (125). Cfr. Strolonga 2018, p. 195, n. 10.

<sup>110</sup> Strolonga 2018, p. 191.

passaggi di Ellanico e di Apollodoro: entrambi funzionanti per Strolonga come analessi e come una storia nella storia<sup>111</sup>.

Ellanico è un logografo operante nel V a. C., nato probabilmente negli ultimi decenni del VI, che scrisse in prevalenza storie genealogiche<sup>112</sup>. Tra le sue innumerevoli opere pervenute frammentariamente vi sono i *Troica* che raccontano in due libri i fatti di Troia. Vi si trova una delle narrazioni più dettagliate del sacco di Troia (FGrH F 26) e si giunge a trattare anche dell'arrivo di Enea in Italia (FGrH 4 F 84). Ellanico è infatti la fonte più antica, a noi nota, attestante la leggendaria fondazione 'troiana' di Roma: è riportato che la città fu fondata da Enea mentre accompagnava Odisseo nei suoi viaggi attraverso il Lazio. In uno dei frammenti vi è anche la menzione dei cavalli dati da Zeus a Troo per Ganimede (fr. 26b-d Fowler):

προθεῖς δὲ ἐκεῖνος τὴν θυγατέρα μισθὸν ἐκήρυξετῶι τὸ κῆτος ἀνελόντι τοὺς ἀθανάτους ἵππους δώσειν, οὓς Τρωὶ Ζεὺς ἀντὶ Γανυμήδους ἔδωκεν.

e dopo aver designato la figlia annunciò che avrebbe dato come ricompensa, a colui che avrebbe ucciso il mostro, i suoi cavalli immortali: quelli che Zeus aveva dato a Troo in cambio di Ganimede.

[trad. mia]

Le parole di Ellanico risultano la più antica menzione a noi giunta di Ganimede afferente all'ambito prosastico, del λόγος, e non dell'ἔπος. Anche qui come nella *Ilias parva* si sta parlando di Laomedonte e della figlia Esione in rapporto alle vicende di Eracle. Nonostante ciò, come in Omero, il padre del ragazzo risulta Troo e non viene menzionata la vite d'oro bensì i cavalli. Gli equini di Laomedonte corrispondono a quelli dati a suo nonno Troo che, secondo logica, sarebbero giunti in eredità tramite Ilo. Questi cavalli furono però soltanto promessi da Laomedonte e mai consegnati a Eracle, causando così la prima

---

<sup>111</sup> Strolonga 2018 (p. 199) usa l'espressione «embedded story».

<sup>112</sup> Con logografi si intendono gli 'storici' antecedenti ai veri e propri padri della storia occidentale Erodoto e Tuciddide. Erano per lo più cronisti che si occuparono di sistemare e razionalizzare le genealogie e le vicende mitologiche legate alle fondazioni delle città, ai costumi delle popolazioni. Per la data di nascita di Ellanico viene detto nella *Suda* (E 739 Adler; cfr. T 6 J) che essa si situa tra quella di Sofocle e Euripide nel primo decennio del V secolo, ma più probabilmente nacque prima, verso il 530. Cfr. Fowler 2013, pp. 682-683.

distruzione delle mura di Troia: un prodromo della successiva guerra. Questo si evince chiaramente anche dalle *Troiane* di Euripide, nella cosiddetta ‘ode a Ganimede’ del secondo stasimo [2.3]. Dei cavalli è qui specificata la caratteristica dell’immortalità (ἀθάνατοι), implicita o assente nell’*Iliade* che fa riferimento piuttosto alla loro impareggiabile velocità. La terminologia inerente all’*abductio* di Ganimede è legata alla compensazione e allo scambio (ἀντὶ Γανυμήδους), mentre per chi avesse salvato la figlia dal mostro (Eracle) è utilizzato il termine μισθός, indicante una ricompensa nel senso di retribuzione per un’azione non dovuta.

Questo passo è confrontabile con quello della Βιβλιοθήκη, la più significativa opera mitografica dell’antichità, attribuita per lungo tempo erroneamente al grammatico Apollodoro di Atene del II a. C., da datare invece preferibilmente in età imperiale, intorno al II/III secolo d. C. (2.5.9)<sup>113</sup>:

ταύτην ἰδὼν ἐκκειμένην Ἡρακλῆς ὑπέσχετο σώσειν, εἰ τὰς ἵππους παρὰ  
Λαομέδοντος λήψεται ἃς Ζεὺς ποινήν τῆς Γανυμήδους ἀρπαγῆς ἔδωκε

Eracle promise di salvarla, se avesse ricevuto da Laodemonte le cavalle che Zeus diede come compenso per il rapimento di Ganimede.

[trad. mia]

Anche per lo Pseudo-Apollodoro, Eracle libera come promesso la figlia di Laomedonte, designata come vittima sacrificale per il mostro marino di Poseidone, a causa dell’empietà dimostrata dal padre nei confronti di Apollo e dello stesso dio del mare, costruttori delle mura di Troia. L’accordo tra Eracle e il re troiano prevedeva che, in seguito alla liberazione della figlia, l’eroe greco venisse ricompensato con le cavalle donate da Zeus per Ganimede. Si noti che manca il dativo del referente dell’azione principale (ποινήν ἔδωκε), per tanto non è chiaro se le cavalle siano state date direttamente a Laomedonte o a Troo.

In questo caso poi non si ha alcun aggettivo associato agli equini, è specificato però il genere femminile mediante l’articolo. Un’altra differenza è che, pur rimanendo il termine ποινή e dunque il motivo della compensazione, è usato anche il preciso sostantivo per rapimento: ἀρπάγη. Tuttavia il contesto in cui è

---

<sup>113</sup> Cfr. Guidorizzi, Frazer 1995; Scarpi 2008.

inserito è lo stesso di Ellanico: l'ennesima mancata promessa da parte di Laomedonte, nei confronti di Eracle, sarà causa della prima distruzione della città di Troia. A essere risparmiato fu solo l'ultimogenito dei figli di Laomedonte, grazie a Esione stessa che andò in sposa al figlio di Eracle chiamato Telefo: il bambino fu fatto prigioniero dai Greci e prese il nome di Priamo, che infatti secondo una parietimologia significa 'comprato/riscattato' da πρίαμαι (Hyg. *fab.* 89)<sup>114</sup>, mentre il suo primo nome era Podarce (2.6.4, 3.12.5).

La *Biblioteca* cita di nuovo Ganimede nel terzo libro, nel contesto della genealogia dei Troiani o Dardanidi (3.12.2):

οὗτος παραλαβὼν τὴν βασιλείαν τὴν μὲν χώραν ἀφ' ἑαυτοῦ Τροίαν ἐκάλεσε, καὶ γήμας Καλλιρρόην τὴν Σκαμάνδρου γεννᾷ θυγατέρα μὲν Κλεοπάτραν, παῖδας δὲ Ἴλον καὶ Ἀσσάρακον καὶ Γανυμήδην. τοῦτον μὲν οὖν διὰ κάλλος ἀναρπάσας Ζεὺς δι' ἄετοῦ θεῶν οἰνοχόον ἐν οὐρανῷ κατέστησεν.

Succedendo al regno, Troo chiamò la terra Troia con il suo nome e, sposando Callirroe, figlia di Scamandro, generò una figlia, Cleopatra, e i figli Ilo, Assaraco e Ganimede. Proprio lui, per la sua bellezza, Zeus rapì attraverso un'aquila, e lo fece coppiere degli dèi in cielo.

[trad. mia]

Rispetto a Omero vi è l'aggiunta di due preziosi dettagli genealogici: l'esistenza di una sorella dal nome Cleopatra, la menzione della madre di Ganimede, ovvero Calliroe. Il nome e la provenienza della madre possono mettere in luce la connessione di Ganimede con la fluidità dei liquidi. Nell'etimologia del nome della ninfa, figlia del dio fluviale Scamandro, Καλλιρόη, vi risultano sia l'elemento della bellezza (καλός) sia quello della scorrevolezza (la seconda parte del composto è ροή, che significa 'corrente', 'flutto')<sup>115</sup>. Inoltre, in sintonia con la variante più nota del mito introdotta nel IV secolo e prevalente in età ellenistica e imperiale, si fa riferimento al rapimento mediante l'aquila di Zeus [3.1]. Non

---

<sup>114</sup> Come riporta la Crusca (vol. VII, p. 700). Cfr. De Grandis 1824, p. 309. Si tratterebbe soltanto di un'etimologia popolare: cfr. DEMGOL [Sitografia].

<sup>115</sup> Cfr. DEMGOL [Sitografia]. Per Dionigi di Alicarnasso, Calliroe è invece la madre di Troo, mentre la madre di Assaraco (e dunque anche di Ganimede) è Acallaride, Ἀκαλλαρῖς (1.62.2). Ganimede è citato da Dionigi, ammesso che l'opera sia autentica, nell'*Arte retorica* (6.5.14) come esempio di mortale amato dagli dèi, insieme a Titono.

variano, invece, il motivo della bellezza e il risultato dell'azione principale: Ganimede è coppiere in cielo.

Anche nella Βιβλιοθήκη Ἱστορική, monumentale opera di storia universale in quaranta libri, composta da Diodoro Siculo intorno alla metà del I a. C., la menzione di Ganimede è incorporata nella genealogia di Troo e anche qui non compare il motivo della compensazione (4.75.3-5):

Ἐριχθονίου δ' υἱὸς γενόμενος Τρώς τοὺς λαοὺς ὠνόμασεν ἀφ' ἑαυτοῦ Τρωῶας. τούτου δ' ἐγένοντο τρεῖς υἱοί, Ἴλος, Ἀσσάρακος, Γανυμήδης [...]. Γανυμήδης δὲ τῶν ἀπάντων εὐπρεπεῖα διαφέρων ὑπὸ τῶν θεῶν ἀνηρπάγη τῷ Διὶ οἰνοχοεῖν.

Troo, figlio nato da Erittonio, chiamò il popolo Troiano dal suo stesso nome. Da costui nacquero tre figli: Ilo, Assaraco e Ganimede [...]. Ganimede, spiccando tra tutti per il bell'aspetto, fu portato via dagli dèi per fare da coppiere a Zeus.

[trad. mia]

Lo storico siceliota si attiene maggiormente alla versione omerica: nessuna menzione di madre e sorella e nemmeno dell'aquila. Il giovane si segnala per l'aspetto esteriore, anche se la εὐπρέπεια indica l'appropriatezza esteriore, ovvero il decoro e il portamento, più che la bellezza fisica intesa in senso sensuale. Non omerico è il verbo ἀναρπάζω, ripreso dall'*Inno ad Afrodite I*, e indicante sia il movimento verso l'alto sia un rapimento impetuoso [2.2]. Non compare infatti il motivo della compensazione di Ganimede con i cavalli.

Ricordo che l'opera di Diodoro Siculo fu riscoperta in ambito italiano e dunque europeo soprattutto mediante la traduzione latina di metà Quattrocento da parte di Poggio Bracciolini<sup>116</sup>. È circoscritta ai primi cinque libri, reca quindi la traduzione del passo: «Ganymedes omnium fortissimus a diis raptus est in pincernam Iovis» (4.73.5). Si noti che molto liberamente dal testo fonte è indicata la qualità della forza per Ganimede e non della bellezza; si trova poi il lemma 'pincerna', termine tipico delle fonti latine medievali, nonché volgari, usato già da Guido da Pisa e da Boccaccio per indicare il ruolo di coppiere di Ganimede [4.5-6].

A proposito del ruolo di mescitore di bevande si consideri la menzione di Ganimede nella *Poetica* (1461a30) di Aristotele, databile tra il 330 e il 324, come

---

<sup>116</sup> Cfr. Sideri 2022.

esempio per discutere delle figure retoriche. Nello specifico, per il filosofo di Stagira maestro del futuro imperatore Alessandro, quando si dice che Ganimede versa il vino a Zeus in realtà non bisogna intenderlo letteralmente. Infatti, come è noto, gli dèi non bevono il vino e non mangiano il cibo degli umani. Pertanto suggerisce di interpretare il termine metaforicamente: κατὰ μεταφοράν. La riflessione non è sugli aspetti erotici del mito come nei dialoghi di Platone e Senofonte e dell'orazione di Demostene [2.4], e nemmeno sulla figura del coppiere in sé: risulta assolutamente esterna al mito, vertendo sullo specifico valore metaforico del verbo. Faccio notare che l'espressione è però la medesima del finale del verso omerico, Διὸ οἰνοχοεύειν (20.234): a maggior ragione da intendersi con versare il vino 'proprio degli dèi', ovvero nettare o ambrosia. E il dativo di Ζεύς conferma la congiunzione di Ganimede con il padre degli dèi.

A differenza di Diodoro Siculo e dello Pseudo-Apollodoro, altre fonti greche continuano a riportare il motivo della compensazione di Ganimede, con dei chiari riferimenti alle fonti arcaiche. Pausania in un passo della Ἑλλάδος περιήγησις (5.24.5) del II d. C., incentrato sul tempio di Zeus a Olimpia, ricorda esplicitamente alcuni ἀγάλματα di Zeus e Ganimede. A tal proposito cita Omero che racconta dei cavalli dati a Troo come doni in cambio del figlio. Anche in questo caso Ganimede è 'rapito' da parte degli dei per 'versare vino' a Zeus («ὥς δὲ αὐτως Διὸς καὶ Γανυμήδους ἀγάλματα: ἔστι δὲ Ὀμήρω πεποιημένα ὡς ἀρπασθεῖη τε ὑπὸ θεῶν Γανυμήδης οἰνοχοεῖν Διὶ καὶ ὡς Τρωὶ δῶρα ἵπποι δοθεῖεν ἀντ' αὐτοῦ»). L'opera menzionata è di un certo Aristokles, artista cretese di Cidonia, discepolo e figlio di Cleoita; l'offerente è un certo Gnoti Tessalo<sup>117</sup>.

Nelle fonti iconografiche antiche, tuttavia, non risulterebbe attestato il motivo della compensazione con i cavalli o con la vite d'oro: così sostengono Sichtermann 1954, 1988; Mayo 1967; Kempter 1980.

Le prime raffigurazioni certe di Ganimede, risalenti agli ultimi decenni del VI secolo, lo rappresentano già in Olimpo. Tra le più antiche, vi è l'anfora a figure nere conservata a Monaco che attesta una singolare incoronazione di Ganimede,

---

<sup>117</sup> Ganimede è menzionato senza ulteriori precisazioni anche in un altro passaggio della *Periegesi* a proposito di offerte per il tempio di Olimpia a Zeus, da parte di Micito e realizzate dall'artista Glaukos di Argo (5.26.2). Particolarmente interessante per l'attribuzione del nome femminilizzato di Ganimede, la menzione di Ganimeda (Γανυμήδα), ovvero Ebe, a cui gli abitanti di Flio dedicarono un santuario (2.13.3).

nudo, con antistante Zeus [fig. 2.1]. A disporgli la corona sul capo è una dea, plausibilmente Afrodite con connessione al motivo erotico (e non Era): appare scortata da una giovane ragazza, forse Ebe che tenta inutilmente di reclamare qualcosa, ma è ormai prossima a essere sostituita. Si è certi dell'identificazione con il principe troiano perché è inciso il nome in verticale, dall'alto verso il basso. Si noti, inoltre, il galletto che diverrà un indicatore ricorrente della relazione pederastica, nei vasi a figure rosse, durante il V secolo [2.2].

Tra le più antiche rappresentazioni di Ganimede è da considerare anche la kylix firmata da uno dei pittori fondamentali della prima fase 'a figure rosse': Oltos [fig. 2.2]. Ganimede è in Olimpo intento a versare il nettare a Zeus, al centro del simposio e con Estia alla sua destra. Dalla parte sinistra, dietro Zeus, siedono Atena, Hermes ed Ebe; dall'altra vi sono Afrodite e Ares. Le identificazioni sono date anche dai nomi, infatti si legge Γανυμεδης [sic]. Nel retro, figura una scena legata al vino, con Dioniso protagonista e la presenza di Satiri e Menadi.

Le raffigurazioni del giovane in Olimpo (vd. Sichtermann 1988, nn. 57-76) non hanno una stretta coerenza di rappresentazione, a differenza delle scene modellate sulla pratica della pederastia ateniese del V secolo, raffiguranti Zeus rapitore/inseguitore e Ganimede individuato dagli elementi del cerchio e/o del gallo, con una vastissima serie di riproduzioni similari (Sichtermann 1988, nn. 7-56). Infatti, in un'altra rappresentazione di Ganimede in Olimpo, il giovane è retrostante rispetto a Zeus e tiene in mano una brocca identificativa della sua funzione, anticipando in un certo senso la futura l'iconografia dell'Acquario [3.5]. Viene raffigurato l'ingresso in Olimpo di Eracle, introdotto da Atena e scortato dalle messaggera alata Iris, con la presenza di Ares dietro Ganimede [fig. 2.3].

Fig. 2.1 : *Ganimede incoronato*, anfora attica a figure nere di tipo B (faccia A), Staatliche Antikensammlungen, Munich (6009), seconda metà/fine VI a. C.



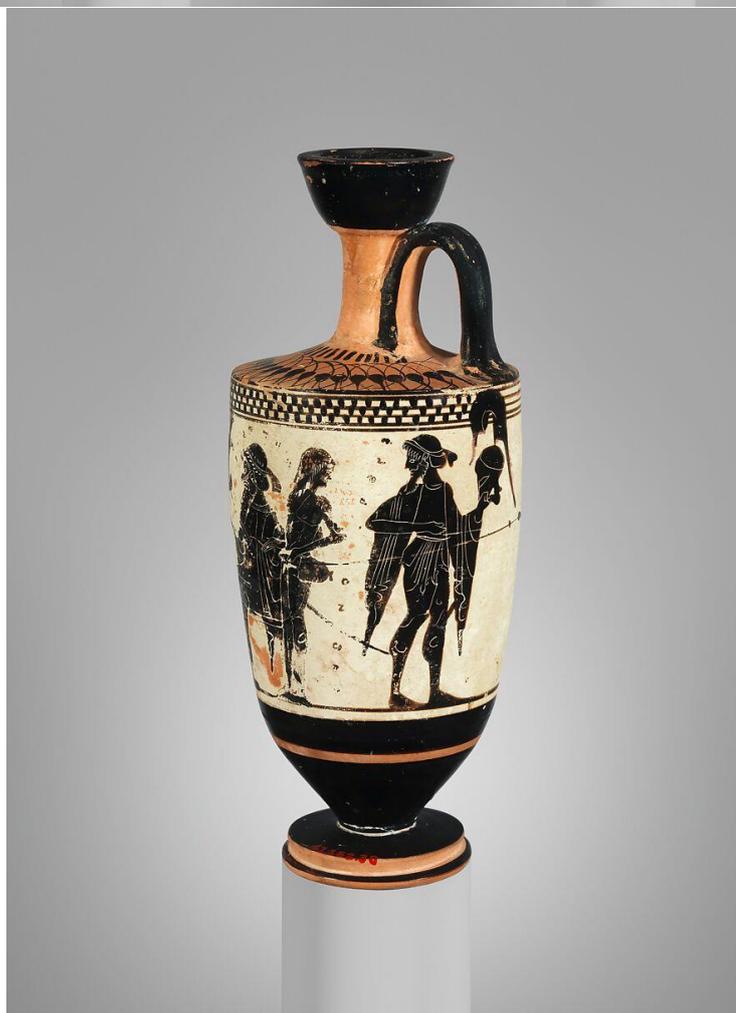
Wikimedia Commons

Fig. 2.2 : Oltos, *Ganimede versa il nettare a Zeus al centro di un banchetto in Olimpo*, kylix attica a figure rosse, Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia (RC6848), ca. 510 a. C.



Cartolina del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia

Fig. 2.3 a-b-c : *Ganimede dietro il trono di Zeus durante l'entrata in Olimpo di Eracle*, lekythos a figure nere su sfondo bianco, MET Museum, New York (41.162.30), fine VI a. C.



MET Museum

Per quanto riguarda le fonti letterarie, particolarmente interessante e mai menzionato nei contributi specialistici su Ganimede è un frustolo papiraceo plausibilmente di età ellenistica, se non classica, con una possibile attribuzione a Callimaco. Si tratta del *Papyrus Michigan* inv. 3499: il *verso* è bianco con qualche macchia di inchiostro, mentre il *recto* riporta undici versi di cui solo i primi sette sono leggibili, seppure in modo parziale. Si è di fronte a un testo sospeso in attesa di chi lo ‘completi’, un cosiddetto *Wartetext* come viene indicato nella scuola papirologica di Köln. A denominarlo in questo modo fu Merkelbach che lo pubblicò per la prima volta nel 1973, poi Lloyd-Jones fornì un’attenta lettura con un’intepretazione piuttosto convincente<sup>118</sup>. Secondo lo studioso non solo è possibile ipotizzare una datazione al III a. C., ma per questioni di lingua e stile non è da escludere un’attribuzione a Callimaco<sup>119</sup>. Il metro utilizzato *κατὰ στίχον* è eolico ed è particolarmente raro, con pochissime attestazioni: l’archibuleo (~~~~~). Il nome deriva da Archibulo di Tera che l’avrebbe inventato, e il modello classico di questo verso è proprio un carne di Callimaco: l’*Apoteosi di Arsinoe* (fr. 228 Pf. = Iamb. 16). La lirica è stata in seguito tradotta da David A. Campbell (1991O) che non riconosce la paternità callimachea e, anzi, non esclude una retrodatazione al V secolo<sup>120</sup>. Senza inoltrarmi nella discussione, mi limito qui a riportare una mia traduzione in italiano della seconda parte dei versi leggibili, rimandando per il testo greco all’immagine digitalizzata del papiro<sup>121</sup>, oltre che alle edizioni critiche (4-7):

[...] Eracle e Laomedonte fecero un patto [...] il primo avrebbe preso (i cavalli?) che Zeus diede in cambio al sovrano come ringraziamento per il (divino/gioioso?) coppiere.

[trad. mia]

<sup>118</sup> Merkelbach 1973, p. 138. Lloyd-Jones 1974, pp. 209-213. Il testo è incluso anche nel *Supplementum Hellenisticum* curato insieme a Parsons, indicato con con la dicitura *Callimachi fortasse* e poi presente con edizione critica tra gli *adespota papyracea* (SL 992 = S 475). Cfr. Lloyd-Jones, Parsons 1983, p. 144, pp. 511-512.

<sup>119</sup> Anche Page 1974 (SPG 475) lo pone tra gli *adespota*.

<sup>120</sup> Così traduce Campbell 1993, pp. 340-341: «Heracles [...] and Laomedon make an agreement [...] He would give him in return (the horses) which the ruler had got from Zeus as recompense for his cup-bearer».

<sup>121</sup> Il papiro è digitalizzato in altissima qualità su APIS [Sitografia].

Mi focalizzo su alcuni termini chiave del v. 7: è leggibile ἀντιδώσει, da ἀντιδίδομι, verbo che denota l'azione del 'dare in cambio di qualcosa' (il soggetto nel verso precedente è Zeus ed è nominato anche un τύραν[νος]); il termine utilizzato per la compensazione sembrerebbe χάρις, etimologicamente il ringraziamento, con possibile allusione anche a un beneficio erotico. Si ricordi che le stesse Grazie (Χάριτες) sono per eccellenza le divinità della bellezza seduttiva, tanto che nella grottesca parodia del *Ciclope* euripideo appaiono citate in coppia con Ganimede [2.3]. Non è presente il nome proprio di Ganimede, infatti viene indicato mediante il suo ruolo di οἰνοχόος con genitivo in -ου. Prima del sostantivo si legge [...] -θεός: forse la parte finale dell'attributo. Lloyd-Jones ipotizza φιλογαθέος, genitivo dorico per φιλογηθής, ovvero 'amante della gioia'. Questo termine non è mai presente in associazione a Ganimede e suggerirei di non escludere l'attributo omerico ἀντίθεος, considerati il carattere ipercolto del componimento e l'utilizzo di altri omerismi nel frammento. Anche se non si spiegherebbe il nominativo.

Al di là di queste congetture, quello che mi interessa porre in evidenza è come vengano anche qui ibridate la versione omerica e quella dell'*Ilias parva*: sono menzionati plausibilmente i cavalli (non la vite) e il ruolo di coppiere, ma il riferimento principale è a Laomedonte (non a Troo).

Prima di prendere in esame le attestazioni di Ganimede nella poesia arcaica, nel teatro e nella prosa di età classica, concludo il capitolo con una breve considerazione su Esiodo. Potrebbe stupire infatti che Ganimede non venga citato nell'altro grande 'nome-funzione' della fase più arcaica della letteratura occidentale. Come è noto, infatti, il celebre poeta di Ascrà autore della *Teogonia*<sup>122</sup> tratta diffusamente di mitologia nelle sue opere. A maggiore ragione considerando che il *corpus* esiodico è giunto in modo frammentario, non sarebbe da escludere a priori una menzione di Ganimede.

In tale ottica, si possono considerare anche in questo caso i frammenti papiracei. In particolare mi vorrei soffermare sul n. 1359 degli *Oxyrhynchus Papyri* datato all'inizio del III a. C. e consistente in sette lacerti. Si evince che la

---

<sup>122</sup> Per un'edizione della *Teogonia* con bibliografia aggiornata rimando a Mureddu 2019. Ringrazio, inoltre, Patrizia Mureddu per i diversi preziosi suggerimenti.

materia riguarda le eroine della mitologia greca, secondo la modalità propria del *Κατάλογος Γυναικῶν*<sup>123</sup>. Il frammento più consistente è il primo e tramanda le avventure di Auge e del figlio Telefo con riferimento anche a Eracle (il padre) e ai cavalli di Laomedonte; una parziale ricostruzione di senso è possibile anche per i frammenti 2 e 4, mentre i fr. 3, 5, 6, 7 sono dei frustoli con pochissime lettere decifrabili. Nel frammento secondo si parla di Elettra e si fa sicuramente riferimento a Dardano, suo figlio, e plausibilmente anche a Erittonio e ai suoi discendenti. Per questo gli editori suggerirono una possibile connessione con il fr. 4 in cui sembra ripristinabile il nome Erittonio (l. 3 Ἐριτχθονοιο). Ci si può aspettare che riguardi la sua discendenza e nello specifico è ipotizzata la lettura del nome di Cleopatra, sorella di Ganimede (cfr. Apollod. 3.12.2), congetturando un riferimento a Ganimede stesso, per via del κάλλος leggibile nella linea seguente (l. 4)<sup>124</sup>. Per altro, nelle linee successive del frammento (5-8) si può leggere un riferimento a Diomede/Diomedea e a suo figlio Giacinto, che non erano affatto collegati ai Dardanidi. Sarebbe quindi l'inizio di un'altra genealogia.

Un parallelo tra Ganimede e Giacinto, non genealogico, è presente però nelle fonti successive: infatti anche quest'ultimo è un perfetto efebo amato da un dio, Apollo. Si pensi in particolare alla rielaborazione del libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio che influenzò anche l'iconografia italiana, come nell'originale rappresentazione al Palazzo Farnese di Annibale Carracci che inventa un'elevazione di Giacinto da parte di Apollo, in simmetria con quella di Ganimede da parte del padre degli dèi.

Evelyn-White, traduttore nel 1914 di un'edizione per la Loeb, ristampata innumerevoli volte nel corso del Novecento, collegò i frammenti due e quattro del papiro 1359, cogliendo in modo personale il suggerimento dell'edizione critica dei papiri di Grenfell e Hunt. Il frammento unificato è pubblicato in appendice e

<sup>123</sup> Circa la questione dell'autorialità esiodea del *Catalogo delle donne* o *Eoie*, Ormand 2014 sottolinea l'importanza della 'funzione-autore' esiodea, superando così in un certo senso il concetto di 'paternità'. Molto favorevole all'autenticità esiodea è Arrighetti 1998. Dalle *Eoie* prenderà spunto in età ellenistica Fanocle per il suo innovativo catalogo omoerotico, che introduce una nuova versione del mito di Ganimede rapito da Tantalos (fr. 4 Powell) [3.1]. Per altro, lo stesso Pseudo-Apollodoro attinge molto materiale dal *Catalogo* esiodeo.

<sup>124</sup> «It is natural to restore Ἐριτχθονοιο in l. 3 and to suppose that the fragment is more or less closely connected with Fr. 2 and ll. 1-2 and 4 readily lend themselves to that view; κλεο[ in l. 1 may be Κλεο[πατρα daughter of Tros, and κάλλος in l. 4 might be taken to refer to her brother Ganimede. On the other hand ll. 5-8 are apparently concerned with the quite different subject of Diomede and Hyacinthus. Perhaps a new section began at l. 5», Grenfell, Hunt 1915, pp. 55-56.

collocato in una *uncertain position* del *Catalogo* esiodeo. Quel che stupisce è che viene citato Ganimede in riferimento all'aquila. La restaurazione delle ll. 19-20 è del traduttore, come dichiarato espressamente<sup>125</sup>: «Ζηνὶ δ' ἀνήρπαξεν Γανυμήδε' Ἐρι]χθονίοιο / αἰετός, οὐνεκ' ἄρ' ἀθανάτοις περ]ί κάλλος ἔριζε» («But an eagle caught up Ganymedes for Zeus because he vied with the immortals in beauty»).

Se non fosse frutto di una ricostruzione sicuramente arbitraria e fantasiosa, sarebbe un'eccezione incredibile. Riporto il caso perché è un fenomeno paradigmatico di come una versione maggioritaria – il rapimento mediante l'aquila – impostasi sempre più durante i secoli e i millenni di ricezione possa avere influito a tal punto anche su uno studioso di antichità classiche. Infatti, come già ricordato, l'aquila compare in riferimento a Ganimede dal IV a. C.

Intanto, nel corso del Novecento, sono stati scoperti nuovi frammenti papiracei esiodei, soprattutto per quanto riguarda il *Catalogo*. Prima della nuova edizione della Loeb di Esiodo a cura di Most 2007, che ha reso definitivamente obsoleta quella di Evelyn-White 1914, anche altre edizioni hanno scartato la ricostruzione dello studioso inglese. Ogni curatore ha optato per scelte alquanto diversificate tra loro, ma in ogni caso il nome di Ganimede non risulta più citato, dal momento che non è leggibile e hanno prevalso altre ipotesi. Inoltre, gli stessi frammenti 2 e 4 non risultano più congiunti in uno, anche se mantengono posizioni prossime. Se nel quarto è stata scartata l'ipotesi di Erittonio e Cleopatra, dunque anche il περ]ί κάλλος è stato riferito non più a Ganimede ma a Diomeda/Diomedè, madre di Giacinto, nel secondo è certo il riferimento a Dardano e sono attestati anche i nomi dei discendenti Erittonio e Ilo. Rimane plausibile però, a mio avviso, che in un parte perduta fosse presente anche il nome di Ganimede. Presento qui la concordanza dei frammenti papiracei con la fondamentale edizione oxoniense di Merkelbach, West 1967, di cui Arrighetti 1998 segue generalmente l'ordine. Da quest'ultima Most 2007 in parte si distacca, proponendo una nuova numerazione. Ordini diversi hanno anche le edizioni e traduzioni italiane: quella storica di Colonna 1977 e quella più recente di Cassanmagnago 2009:

---

<sup>125</sup> Il traduttore parla di frammento 2 e 3, un refuso per 2 e 4: vd. Evelyn-White 1914, p. 639.

Giacinto: fr. 4 Grenfell-Hunt = 172 M-W = (assente) Most == 82 Colonna = 120  
Cassanmagnago;

Dardanidi: fr. 2 Grenfell-Hunt = 177 M-W = 121 Most = 85 Colonna = 121  
Cassanmagnago.

In sintesi, questo curioso caso ‘editoriale’ può fare riflettere e portare a una seppur ovvia precisazione: quel che si può dire della storia variantistica di Ganimede nelle fonti antiche rimarrà sempre precario. E di questo aspetto lo studioso deve tenere conto.

Dunque, se ragionevolmente è da scartare la menzione dell’aquila, dal momento che nessun’altra fonte, iconografica e letteraria, fino al IV secolo la attesta, in via del tutto ipotetica non è da escludere che Ganimede fosse citato nel *corpus* esiodeo e nello specifico nel *Catalogo* e nella parte perduta dell’Ox. Pap. 1359. In consonanza con le fonti più arcaiche, il contesto della menzione di Ganimede sarebbe il medesimo, ovvero quello riguardante la genealogia dardanide, anche se in senso non necessariamente celebrativo ma piuttosto catalogativo.

## 2.2 Ganimede e l'eros greco: l'*Inno ad Afrodite I*, l'ἔρωσ παιδικός di Teognide e Ibico, gli atleti di Pindaro

Rispetto alle menzioni del *Ciclo Troiano* il motivo della compensazione e quello dell'*abductio* risultano interrelati nell'elaborazione della *fabula* dell'*Inno ad Afrodite I*: il quinto e ultimo tra i 'maggiori' dei cosiddetti *Inni omerici*. Come è stato ampiamente dimostrato la paternità omerica è da escludere; si tratta comunque di uno dei componimenti poetici più arcaici della grecoità ed è verosimile una datazione al VII secolo<sup>126</sup>. Dunque la prima chiara allusione all'aspetto erotico del mito di Ganimede è presente in un testo dedicato alla dea dell'impulso vitale, del desiderio amoroso, della bellezza che seduce. L'inno è incentrato fondamentalmente sulla «ierogamia di una dea madre con il suo *paredros*»<sup>127</sup>, risulta coerente e unitario a livello di struttura<sup>128</sup>, ed è suddivisibile in due parti: nella prima viene celebrato il potere di Afrodite ed è cantato il suo amore con il mortale Anchise (vv. 1-190); nella seconda si presenta la profezia della dea per il figlio Enea e per i suoi discendenti (vv. 191-294).

Il motivo celebrativo degli Eneadi è centrale, infatti i committenti dell'inno vanno identificati in «una nobile famiglia dominante in Troade, che incaricò un poeta del proprio tempo di celebrarla degnamente in un componimento che ne esaltasse le presunte origini divine»<sup>129</sup>. Pertanto proprio per questo motivo celebrativo il *focus* si sposta verso Anchise ed Enea: il fulcro risulta la seconda parte dell'inno in cui è citato Ganimede<sup>130</sup>. Anche in questo caso il mito funge da *exemplum* di amore divino, e riveste uno scopo celebrativo per gli Eneadi; eppure ritengo sia riduttivo leggere soltanto la componente celebrativa del componimento.

È la stessa Afrodite nella sua profezia a menzionare il mito di Ganimede e Zeus, e quello di Eos e Titono, per indicare il favore degli dèi nei confronti dei

---

<sup>126</sup> Rimando alle seguenti edizioni per approfondimenti e ulteriori riferimenti bibliografici: Poli 2010; Càssola 1975; West 2003b.

<sup>127</sup> Poli 2010, p. 238. Alla dea, già dall'antichità, è sempre associato un eroe o un dio in funzione subordinata: oltre allo sposo mortale Anchise, i più ricorrenti sono il figlio Enea e il giovane Adone di cui si innamora.

<sup>128</sup> Per un'analisi strutturalista vd. Segal 1974, pp. 205-212. Cfr. Frangeskou 1995, pp. 1-16.

<sup>129</sup> Poli 2010, p. 241.

<sup>130</sup> L'*Inno* «was composed for the gratification of this family rather than of the goddess», West 2003b, p. 15.

Troiani<sup>131</sup>. È presente senza dubbio un «intento eulogistico che contempla sia antenati di Anchise (Ganimede), sia parenti appartenenti alla sua stessa generazione (Titono)» e gli *excursus* si connettono «all'esaltazione della bellezza della stirpe cui appartiene Anchise»<sup>132</sup>. A livello narratologico, tuttavia, il discorso della dea ha come obiettivo quello di ribadire la distanza profonda che separa gli immortali dai mortali. Il motivo della precarietà umana, interrelato a quello dell'immortalità divina, scorre in filigrana per tutto l'inno anche attraverso la continua contrapposizione lessicale dei termini θνητός e ἀθάνατος<sup>133</sup>.

L'inno si apre con la consueta invocazione alla Musa per cantare le opere di Afrodite, signora di Cipro, dea che fa sorgere l'amore a cui nessuno poté resistere<sup>134</sup>, tranne Atena dagli occhi azzurrini, Artemide dalle frecce d'oro e la vergine Estia (1-35). In seguito al proemio e alla focalizzazione sulle tre divinità immuni all'amore, si dice che anche Zeus non può resistere alla smania d'amore infusa da Afrodite (36-sgg.). Pertanto il padre degli dèi stabilisce che anche lei debba provare brama per un mortale e così si innamora a prima vista del troiano Anchise (45-sgg.)<sup>135</sup>. La parte centrale dell'inno è dunque occupata dalla vicenda mitologica riguardante la Cipride e il suo ἔμερος verso il principe troiano. L'ambientazione sono le pendici del monte Ida, ricco di vegetazione, ruscelli e animali quali lupi, leoni, orsi, pantere, caprioli (68-71). Insieme ai riferimenti alla caccia – lo stesso Anchise caccia le fiere per fare intessere manti di pelle da predisporre nell'alcova – ci sono quelli alla pastorizia, per cui viene specificato che sono presenti dei pastori. A Ganimede, il 'garzone ideo' per eccellenza, nel corso dei secoli saranno infatti attribuite alternativamente le attività di cacciatore e

---

<sup>131</sup> «In terms of the spatial dynamics of the poem Tithonus' horizontal movement to "the limits of the earth" contrasts with the vertical movement in the other two episodes (Ida to Olympus for Ganymede, Olympus to Ida for Aphrodite)», Segal 1974, 208.

<sup>132</sup> Tosetti 2008, p. 132.

<sup>133</sup> Cfr. Poli 2010, pp. 239-240.

<sup>134</sup> Come scrive Càssola 1975, pp. 227-228, Afrodite è la «divinità dell'amore coniugale», eppure «non si può dire che la dea preferisca gli amori legittimi», difatti è nune tutelare anche degli amori adulteri e mercenari. Come ricordano i versi incipitari (2-5), la Cipride domina non solo sulle stirpi degli uomini ma su tutti gli animali.

<sup>135</sup> «To return Aphrodite's own power against her: this is the point, precisely, of Zeus' jest. This inversion of roles is playful, but it also reveals the fluidity of ἔρωτος, across distinctions of species and genders. All animate creatures are susceptible to feel erotic attraction. [...] If she too, the mistress of desire, is vulnerable to ἔμερος, then nobody can escape the law of love. If she too, the embodiment of ravishing beauty, has to long for Anchises' desire toward herself, then nobody can take for granted the desire of another person», Sissa 2022, p. 21.

di pastore<sup>136</sup>. Riporto ora in originale la parte incentrata sulla *fabula* di Ganimede in originale e nella recente traduzione isometrica del traduttore e filologo classico Daniele Ventre<sup>137</sup>, particolarmente attenta al testo fonte (202-217):

ἦ τοι μὲν ξανθὸν Γανυμήδεα μητιέτα Ζεὺς  
ἦρπασε ὄν διὰ κάλλος, ἴν' ἀθανάτοισι μετείη  
καί τε Διὸς κατὰ δῶμα θεοῖς ἐπινοχοεῦοι,  
θαῦμα ἰδεῖν, πάντεσσι τετιμένος ἀθανάτοισι,  
χρυσέου ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων νέκταρ ἐρυθρόν.  
Τρῶα δὲ πένθος ἄλαστον ἔχε φρένας, οὐδέ τι ἦδει,  
ὄπη οἱ φίλον υἷον ἀνήρπασε θέσπις ἄελλα:  
τὸν δὴ ἔπειτα γόασκε διαμπερὲς ἦματα πάντα  
καί μιν Ζεὺς ἐλέησε, δίδου δέ οἱ υἱὸς ἄποινα,  
ἵππους ἀρσίποδας, τοί τ' ἀθανάτους φορέουσι.  
τούς οἱ δῶρον ἔδωκεν ἔχειν: εἶπεν δὲ ἕκαστα  
Ζηνὸς ἐφημοσύνησι διάκτορος Ἀργειφόντης,  
ὡς ἔοι ἀθάνατος καὶ ἀγήρωσ ἴσα θεοῖσιν.  
αὐτὰρ ἐπειδὴ Ζηνὸς ὃ γ' ἐκλυεν ἀγγελιάων,  
οὐκέτ' ἔπειτα γόασκε, γεγήθει δὲ φρένας ἔνδον,  
γηθόσυνος δ' ἵπποισιν ἀελλοπόδεσσιν ὀχεῖτο.

Ecco perché Ganimede il biondo da Zeus il sapiente  
per la bellezza fu preso, che fra gli immortali visse  
e nella casa di Zeus restasse, coppiere dei numi,  
dagli immortali onorato, da tutti, un prodigio a vedersi,  
sì che dall'aureo cratere attingesse il nettare rosso.  
Tros ne ebbe lutto insoffribile in cuore, e nemmeno sapeva  
dove tempesta divina rapisse quel caro suo figlio:  
pianto versava per lui ogni giorno, senza mai tregua.

---

<sup>136</sup> Nelle fonti greche, latine e anche italiane. Eccezionale, la menzione di Euripide (*Oreste*, 1393) in cui Ganimede sembrerebbe indicato come cavaliere [2.3].

<sup>137</sup> Daniele Ventre ha tradotto integralmente seguendo una traduzione in 'esametri italiani' anche *Iliade* (Mesogea, Napoli 2010), *Odissea* (Mesogea, 2014) e successivamente per lo stesso editore napoletano di Virgilio le *Opere: Bucoliche, Georgiche, Eneide* (2017) e di Apollonio Rodio le *Argonautiche* (2020). La traduzione dell'inno è disponibile online: vd. Ventre 2014.

Ebbe pietà di lui Zeus, e gli diede in prezzo del figlio  
 lesti di piede i cavalli che portano numi immortali.  
 Sì, glieli diede, li avesse in dono: e gli disse ogni cosa  
 per il volere di Zeus, il dio messo uccisore d'Argo:  
 pari agli dèi era il figlio, e immortale, immune a vecchiaia.  
 E non appena ebbe Tros udito il messaggio da Zeus,  
 già non versava più pianto, e nel cuore n'era felice,  
 lieto guidava quei suoi cavalli dai piedi del vento.

[trad. Ventre 2014]

Il testo si potrebbe analizzare come una poesia nella poesia, ricca di particolari e di elementi narrativi che hanno valore di per sé, oltre che in relazione al macrotesto. Lo sguardo è rivolto non tanto al ragazzo, quanto alle conseguenze relative all'episodio di cui Ganimede è 'protagonista muto'. Propongo di suddividere la sezione in quattro nuclei che presentano sia il motivo dell'*abductio* – in questo caso un vero e proprio rapimento – sia quello della compensazione:

1. finalità del rapimento di Ganimede tra gli immortali (202-206);
2. conseguenza in terra dell'*abductio* di Ganimede (207-209);
3. compensazione al padre Troo (210-214);
4. conseguenze della compensazione (215-217).

Nel primo verso, Ganimede è presentato in rapporto a Zeus con un aggettivo che qualifica un aspetto puramente esteriore, l'essere biondo (ξανθός): un attributo affatto raro, anzi, comune alla gran parte delle divinità, degli eroi e delle eroine del mondo greco, da Afrodite ad Apollo, da Achille a Elena<sup>138</sup>. Il motivo per cui il ragazzo viene scelto è sempre la bellezza estetica (διὰ κάλλος), e anche la finalità primaria è la medesima esposta nell'*Iliade*: stare tra gli dèi (il verbo usato è μέτεμι). Viene però precisato, in questo caso, anche 'nella dimora di Zeus' (Διὸς κατὰ δῶμα), con una possibile allusione al suo ruolo di amasio. Subito dopo viene ricordata la funzione di versare il vino agli dèi (è usato il verbo ἐπιουνοχοεύω: un composto ἄπαξ del più 'comune' omerico οἰνοχοεύω), con particolare attenzione all'aspetto visivo: il cratere è d'oro, la bevanda rossa. Viene

<sup>138</sup> Sieglin 1935 ha catalogato le fonti greche che indicano il colore dei capelli di personaggi storici (109 biondi e 13 bruni), di dèi e dee (60 biondi e 35 bruni, tra cui 29 divinità infernali o del mare), di eroi ed eroine (140 biondi e 18 bruni), di personaggi letterari (41 biondi e 8 bruni). È riscontrabile una schiacciante preferenza per il biondo, probabilmente perché avvertito come inconsueto. Resta meramente ipotetica la prevalenza del biondo in alcune etnie della Grecia antica.

specificato che Ganimede non versa propriamente il vino dei mortali ma il nettare degli dèi che dona immortalità. Già al v. 205, per altro, è ripetuto l'aggettivo sostantivato per 'immortale' al dativo plurale: ἄθανάτοισι. Ganimede in ogni caso è connotato positivamente perché è una meraviglia a vedersi (θαῦμα ἰδεῖν) e dagli dèi stessi viene onorato (τετιμένοσ).

Dunque la bellezza del giovane principe troiano fa in modo che sia scelto dal padre degli dèi e raggiunga l'immortalità e la gloria. Non ci è dato sapere se questo fosse il desiderio del ragazzo: in questo senso Ganimede è muto, ma non per ciò si deve presumere una sua totale passività o una sua ritrosia al riguardo<sup>139</sup>. Queste si evincono, invece, in alcuni testi italiani, come il sonetto I delle *Rime varie* di Vittorio Alfieri: *Volea gridar, fuggir volea, ma vinto* [7.4]. Nel caso dell'*Inno*, rispetto alle citazioni del *Ciclo Troiano*, si può comunque parlare di un vero e proprio rapimento (con allusione sessuale annessa) come suggerisce il verbo ἀρπάζω adoperato all'inizio del secondo verso (203). E il soggetto è Zeus. Pertanto dal padre degli dèi parte la volontà di prendere a sé Ganimede, anche se poi il rapimento in sé non viene compiuto da lui in persona.

Nella seconda parte di questa elaborazione poetica della *fabula* di Ganimede potrebbe stupire che il *focus* non verta sul ragazzo, ma si volga verso il dolore e il pianto del padre Troo. Eppure, come vedremo in seguito, in particolar modo per le stesse fonti classiche, è assai raro che le elaborazioni letterarie di Ganimede siano incentrate sulla psicologia del giovine, come avviene invece nella lirica di *Mediterranee* di Umberto Saba [8.2.2].

Si presti attenzione in questi versi al soggetto dell'azione principale: non è una persona ma un vento di tempesta portentoso e divino (θέσπις ἄελλα) a 'sollevare con forza' il ragazzo. Non è facile rendere con precisione il verbo ἀναρπάζω in altra lingua, essendo polisemantico. Il prefisso suggerisce un movimento verticale,

---

<sup>139</sup> «In the texts we are reading, erotic interactions occur under the sign of beauty, playfulness, connivance and pleasure. But, in this kind of scholarship, the ancient world is full of rapists and victims, tops and bottoms, nymphomaniac women and disgusted young men», Sissa 2022, p. 33. In accordo con le recenti osservazioni di Giulia Sissa anche in questo studio si va oltre un paradigma a lungo e spesso tuttora vigente negli studi sull'eros nel mondo antico. Se non si può certamente parlare di un'opposizione binaria etero/omo-sessualità, anche la rigida dicotomia attività (insertività) *versus* passività (ricettività) utilizzata da Dover 2016 (I ed. 1978) e ripresa da successivi studi sul mondo antico, secondo Sissa 2022, p. 16, «creates a fundamental misunderstanding of erotic interaction. The ancient Greek accounts of love present us with a dialectic of desire that does not fit this crude, static binary opposition».

verso l'alto, mentre il suo tema indica un afferramento vigoroso, un rapimento svelto, dunque un movimento visualizzabile 'orizzontalmente'. In Omero è usato in modo vario: nell'*Odissea* ricorre con il significato di essere portato via dai venti (4.515, 5.419, 8.409, 20.63, 23.316), ma nell'*Iliade* può indicare anche una presa con forza (16.437) e in senso erotico (*Il.* 9.564: «μιν [...] ἀνήρπασε Φοῖβος Ἀπόλλων»; cfr. *Pi.* *O.*9.58: «θύγατρ' [...] ἀναρπάσαις ; *E. Hipp.* 454: «ἀνήρπασεν [...] Κέφαλον ἐς θεοῦς Ἴεωσ»). Si registra anche il significato di rapimento per vendita come schiavi (*Hom. Od.* 15.427: «μ' ἀνήρπαξαν Τάφιοι ληϊστορες ἄνδρες»; cfr. *Eur. Cyc.* 112: «ληστὰς [...] οἱ Βρόμιον ἀνήρπασαν»). Anche in epoche successive permane la polisemanticità: da notare in particolare l'utilizzo di Euripide per 'trasportare in cielo' (*Hipp.* 454) e di Senofonte in forma passiva per i leprotti 'sollevati' dalle aquile (*Xen. Cyn.* 5.16).

Nella terza parte dell'*excursus* ganimedeo ricorre anche il motivo della compensazione. I dettagli forniti sono molti di più rispetto al *Ciclo Troiano*, infatti compare un nuovo personaggio che funge da intermediario per la compensazione: Hermes, il dio messaggero per eccellenza, qui apostrofato con l'epiteto omerico 'messo uccisore di Argo' (διάκτορος Ἀργειφόντης)<sup>140</sup>. La funzione del dio è duplice nel suo essere portatore del volere di Zeus: pagare alla famiglia il riscatto (ἄποινα) per il figlio, consistente nel dono dei cavalli veloci, e comunicare che Ganimede è diventato, come le divinità, immortale e immune da vecchiaia. D'altronde Hermes è considerato sia il dio degli affari e dei commerci, sia lo psicopompo che accompagna le anime dei defunti nell'oltretomba.

La quarta e ultima parte si focalizza ancora sul padre Troo che non versa più lacrime e ha il cuore felice, tanto che già lieto guidava i cavalli dai piedi di vento. Non altrettanto felice è l'esito del seguente *exemplum* mitologico di Titono<sup>141</sup>. Prima di passare a un confronto vorrei far notare come venga specificato che Ganimede è divenuto ἀθάνατος καὶ ἀγήρωσ. Se il primo termine indica l'immortalità, altrettanto fondamentale è il secondo, perché specifica che la

<sup>140</sup> Come si evince dal catalogo di Sichterman 1988, Hermes è attestato anche nell'iconografia antica in sostituzione di Zeus nell'atto della presa di Ganimede [fig. 2.29]. Figura anche in una delle più antiche rappresentazioni iconografiche a noi giunte su Ganimede come coppiere in Olimpo [fig. 2.2]. Con il nome alla latina Mercurio torna in un'inedita associazione a Ganimede in una poesia dell'esordio del 1979 di Franco Buffoni: *Nell'acqua degli occhi* [8.5.2].

<sup>141</sup> È stata fornita una chiave di lettura negativa del destino di Ganimede da Smith 1981, pp. 71-77.

giovinezza di Ganimede verrà preservata per sempre e pertanto egli non sarà soggetto a invecchiamento.

Il mito di Eos e Titono è speculare (218-238). A prendere con sé un giovine, sempre di nobile origine troiana<sup>142</sup>, è una divinità femminile questa volta. Il verbo utilizzato per l'azione è lo stesso ἀρπάζω (ἤρπασεν, 218), il che ribadisce come la rigida distinzione binaria attività/passività sia superabile, oltre a indicare che non si tratti necessariamente di uno stupro o di un'azione contro il volere del giovane<sup>143</sup>. Anche in questo caso non è assunto il punto di vista del ragazzo, tuttavia Titono appare tutt'altro che riluttante a condividere i piaceri d'amore con Eos. In seguito al rapimento, la dea dell'Aurora chiede a Zeus per il suo amato l'immortalità ma non l'eterna giovinezza: ἦβη, corrispondente al nome della dea coppiera che Ganimede sostituisce. Afrodite apostrofa la pur veneranda Eos (πότνια, 223) come sciocca, letteralmente 'infantile' (νηπίη, 223) per non averci pensato. Titono è così costretto a invecchiare: si trova espresso un motivo tipico della poesia greca arcaica, per cui la giovinezza corrisponde alla gioia e al piacere, mentre la vecchiaia è triste e crudele, come nei paradigmatici versi di Mimnermo (fr. 2 West).

Titono non giunge mai in Olimpo, a differenza di Ganimede, ma sta comunque in un 'altrove' rispetto al luogo di origine, ai confini della terra presso le correnti dell'Oceano. Fin quando non arrivano capelli e barba bianchi, Eos continua a congiungersi con l'amato: il periodo di giovinezza è apostrofato infatti come πολυήρατος. Nel momento in cui giunge l'età avanzata, dunque, anche l'eros si esaurisce. In un primo momento, la dea cerca di prendersi cura di Titono nutrendolo e dandogli anche ambrosia (ovvero cercando di tenerlo in forze e di frenare l'invecchiamento), ma quando il troiano arriva a uno stadio troppo senile, incapace di muoversi, pensa che la soluzione migliore sia deporlo in una stanza da letto (θάλαμος: la camera interna, ovvero quella nuziale, ma metaforicamente anche la tomba) e chiudere le porte splendenti: ἐν θαλάμῳ κατέθηκε, θύρας δ'

---

<sup>142</sup> Non è specificato di chi sia figlio Titono: nell'*Iliade* è figlio di Laomedonte (20.237) ed è ricordato come sposo di Eos sia in Omero sia in Esiodo (*Il.* 11.1, *Od.* 5.1; *Theog.* 984-985). Per il mito di Titono cfr. Carrara 2011, pp. 81-116.

<sup>143</sup> Cfr. Sissa 2022, pp. 32-39.

ἐπέθηκε φαιινάς (236). Si sente solo la voce di Titono che scorre incessantemente (φωνὴ ῥεῖ ἄσπετος, 237), ormai privo di vigore nelle membra<sup>144</sup>.

Appena terminato il secondo *excursus* mitologico, Afrodite chiarisce che non vuole si ripeta una situazione analoga per il suo Anchise<sup>145</sup>. È come se venisse dato per scontato dalla dea che Zeus possa sì concedere l'immortalità ad altri mortali, ma non l'eterna giovinezza che assicurerebbe un eros perpetuo, spettante solo al suo pupillo Ganimede. Leggendo questo inno con attenzione si evince come nel mito di Ganimede trovino una perfetta sintesi le due grandi tensioni dei Greci: quella verso la sensualità e l'eros, quella verso la scomparsa e l'immortalità<sup>146</sup>.

Come ha scritto Vernant, rifacendosi allo studio dell'archeologa Emily Vermeule sul tema della morte come rapimento da parte di una divinità, «un intero piano dell'immaginario greco riguardante il trapasso si riferisce a potenze soprannaturali alate come *Eros*, *Hypnos*, *Thanatos*, che, per amore di un mortale la cui bellezza le ha sedotte, lo fanno sparire da quaggiù per unirsi a lui e lo portano via con loro nell'aldilà»<sup>147</sup>. Il termine greco per indicare un tipo di sparizione improvvisa che non lascia alcuna traccia è ἀφανισμός<sup>148</sup>. Nessuno si accorge che Ganimede è sparito: la sua è una fuga di un mortale verso il cielo, uno strappo impreveduto dalla terra. Gli aspetti di gioia e di pianto possono non essere in antitesi: anzi, il caso di sparizione provoca lutto e dolore, ma si tratta anche di «una promozione eccezionale, che libera il fortunato prescelto dalle limitazioni dell'esistenza mortale, lo colloca nell'isola dei Beati o gli trova un posto sull'Olimpo accanto agli dèi; o può essere, semplicemente, l'ignoto della

---

<sup>144</sup> Il finale richiama velatamente la metamorfosi in cicala (τέττιξ) ricordata da altre fonti come Ellanico (fr. 140 Fowler).

<sup>145</sup> Non mi dilungo qui sulla parte finale dell'inno. Afrodite specifica che non è ben visto che un mortale si vanti di essersi unito carnalmente con una divinità. Il motivo della punizione, anche mortale, nel caso ciò si verificasse, ricorre anche in Omero (*Od.* 5.121-128).

<sup>146</sup> Parlo di sensualità e non del termine otto-novecentesco 'sessualità', in linea con le osservazioni di Sissa 2003.

<sup>147</sup> Vernant 2000, p. 122. Cfr. Vermeule 1979, pp. 145-178.

<sup>148</sup> Il termine è adoperato anche per miti alquanto differenti, come quello di Arianna: «Questo miracolo della scomparsa, *aphanismos*, si svolge di notte, come si conviene ai riti dionisiaci, che erano in genere riti notturni. Avviene inoltre su un monte, e anche questo rimanda alla dimensione dionisiaca. [...] Ma riti orgiastici notturni celebrati da donne su una montagna non appartengono solo al mito o alla letteratura. Confraternite dionisiache femminili dedite a celebrazioni notturne su un monte sono in effetti attestate in varie località della Grecia, da Sparta a Delfi», Ieranò 2018, p. 77.

morte»<sup>149</sup>, come nel caso di Orizia portata via dall'alato Borea, vento del Nord, ricordata anche nel *Fedro* di Platone come eufemismo per la morte (229b), e di vari mortali portati via da tempeste e uragani. Oltre ai casi di Ganimede e di Titono, vi sono anche altri giovani 'rapiti' contraddistinti dalla bellezza e dalla giovine età<sup>150</sup>: vengono presi sempre dalle alate Eos (Cefalo, Clito) o Emera (Orione) e sono attestati anche nell'iconografia dei vasi attici realizzati a cavallo tra VI e V a. C.<sup>151</sup>.

Amore e morte sono dunque due risvolti dello stesso potere, originariamente inscindibili anche nel senso più profondo con cui è leggibile la favola di Ganimede. Lo stesso binomio *Amore e Morte* dà il titolo al XXVII dei *Canti* di Giacomo Leopardi, che si apre con un'epigrafe greca da Menandro: «muor giovane colui ch'al cielo è caro», Ὅν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν, ἀποθνήσκει νέος (fr. 111 K.-Th). Nell'ultima stanza l'Io invoca e attende la morte alata, così come avrebbe atteso l'amore: «Me certo troverai, qual si sia l'ora / Che tu le penne al mio pregar dispieghi» [3]. D'altronde, al di là della letteratura e al di fuori dell'eros greco, l'immaginario di un giovane portato su in cielo non è distante da quello corrente a proposito della morte di una persona in tenera età, in espressioni quali: 'un angelo lo ha portato in cielo perché era troppo buono', 'è salito in cielo perché l'ha voluto Dio'<sup>152</sup>. E l'ἄγγελος, ovvero l'annunciatore nella mitologia greca, è proprio Hermes (*Od.* 5.29, *Hes. Op.* 85, *h. Cer.* 407, A.R. 3.587), insieme alla dea Iris (*Il.* 2.786, 3.121). E a essere definito tale già nell'*Iliade* è anche l'aquila (24.292, 310) che solo dal IV entrerà nel mito di Ganimede [2.3; 3.1].

<sup>149</sup> Vernant 2000, p. 122.

<sup>150</sup> Anche Endimione e Adone sono bellissimi giovani amati da divinità femminili, rispettivamente Selene e Afrodite, eppure in questi casi non si tratta di una *abductio* verso un altrove. Lo stesso vale per altri miti omoerotici: Apollo si innamora di Giacinto, ma è il dio a scendere in terra e a vivere con il mortale. In questi casi l'epilogo è la morte tragica cui segue una metamorfosi. Nelle fonti successive non mancano associazioni di questi fanciulli con Ganimede, per svariati motivi [2.3, 3.1]. Ganimede è poi raffrontabile con Elena: entrambi rapiti e legati al conflitto tra Troiani e Greci, divengono emblemi dell'amore rispettivamente per i ragazzi e per le ragazze, come nel caso della *altercatio* mediolatina [4.1.1]. Per i rapimenti erotici di fanciulle e fanciulli nel mito greco cfr. Conte 2012.

<sup>151</sup> «Insomma, che porti al regno dei morti (Euridice), all'isola lontana (Europa), alla sovranità Ctonia (Persefone) o al cielo (Ganimede, Pelope), anche nei miti antichi il rapimento amoroso sembra implicare sempre e comunque l'idea della morte, come del resto ci avevano spiegato, a più chiare lettere, il mito indocinese di Eburnea e la fiaba corsa del signore delle aquile [...] Se si assume il punto di vista dell'oltremondo, cioè la prospettiva del dio che rapisce, come nel racconto Crow sulla sposa del sole o nei miti di Europa e di Ganimede, il ratto diviene solo il preludio relativamente oscuro di una luminosa apoteosi», Donà 2003, p. 277, p. 279.

<sup>152</sup> Cfr. Vermeule 1979, pp. 145-178.

L'*Inno ad Afrodite* I più che l'*Iliade* funge da modello per i riusi del mito di Ganimede in senso spiccatamente erotico a partire dalla lirica arcaica del VI secolo a. C. In modo particolare nell'opera di Teognide, Ibico (e poi Pindaro) viene sancito per Ganimede un legame esplicito rispetto all'ἔρωσ παιδικός. Si tratta di un tipo specifico di 'omosessualità'<sup>153</sup>, ovvero un legame amoroso tra un uomo e un ragazzo più giovane, con un valore educativo di formazione anche culturale. Questa relazione omoerotica si inserisce all'interno di un sistema di bisessualità diffusa, con una possibile origine iniziatico-rituale [2.4]<sup>154</sup>.

Le elegie di Teognide rappresentano il «testo *clou* per comprendere queste dinamiche» di «una relazione anzitutto intellettuale ed emancipante»: infatti il ragazzo più giovane 'rincorso' e corteggiato (ἐρώμενος) da parte dell'amante più adulto (ἐραστής) «veniva progressivamente inserito all'interno del gruppo sociale in cui avrebbe pian piano preso il suo posto»<sup>155</sup>.

All'omoerotismo maschile – espresso anche nella poesia di altri lirici, da Ibico ad Anacreonte – va raffrontata la lirica di Saffo per l'ambito omoerotico femminile, in cui pure vi sarebbe un'allusione a Ganimede come μαιράκιον di Zeus (fr. 168F)<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> In accordo con Lingiardi 1997 ritengo sia più utile parlare di 'omosessualità' al plurale, ritenendo impreciso applicare al mondo antico un unico modello di omosessualità, inteso sia in senso costruttivistico e storicistico come fanno Foucault 2011 (I ed. 1976), Dover 2016 (I ed. 1978) e Halperin 1990, sia in senso essenzialistico e universalistico come fanno Boswell 1989 (I ed. 1980) e Crompton 2003. Una dicotomia oggi da superare: cfr. Pickett 2021; Weeks 2012, pp. 523-539. In questo studio, connesso all'analisi testuale, è preferibile ricorrere al termine omoerotismo che, rispetto a omosessualità, non presuppone un orientamento sessuale cosciente e definito in senso esclusivo, e non è necessariamente legato all'atto fisico-sessuale. Mi trovo in perfetto accordo con le considerazioni tratte dal volume di riferimento sull'omoerotismo femminile nel mondo antico: «Homoerotic, by this genealogy, suggests the possibility of desire without consummation, turns our gaze away from genital sexuality, and inscribes a more expansive field of relationships than does "homosexual." As a result of this etymology, "homoerotic" better tallies with the nature of our evidence about women's lives in antiquity», Auanger, Rabinowitz 2002, p. 3.

<sup>154</sup> Sull'amore pederastico vd. Buffière 1980; per l'omosessualità iniziatica vd. Sergent 1986; sulla bisessualità nel mondo antico vd. Cantarella 2016 (I ed. 1988). Cfr. Calame 1999 (I ed. 1992); Sissa 2003; Hubbard 2003; Verstraete, Provencal 2005; Davidson 2009; Skinner 2014 (I ed. 2005).

<sup>155</sup> Pontani 2022, p. 2.

<sup>156</sup> Verosimilmente, come ha osservato Camillo Neri (2021, pp. 854-sgg), nel fr. 168f di Saffo «si faceva riferimento all'*eros* e agli dèi (rr. 17, 20, 22), alle εὐχαί (r. 18), all'*exemplum* mitico di Ganimede (rr. 19s.), a una "signora" (r. 20, verosimilmente Afrodite) e forse a una "regina" (r. 22, ancora Afrodite?)». L'ipotesi più convincente è che si trattasse di «una preghiera afroditica» indirizzata a un'amata, pertanto Ganimede potrebbe fungere come esempio mitologico amoroso in quanto 'giovane ragazzo di Zeus': οὐ τοῦ μαιρακίου τοῦ Διός (r. 19).

La linea poetica dell'omoerotismo maschile, dopo l'importante influsso del teatro e della filosofia di Platone [2.4], si evolve durante l'età ellenistica con poeti dotti quali Callimaco, Fanocle e Teocrito, in cui è citato Ganimede [3.1], contaminandosi nella latinità con elementi indigeni, dalle *Odi* di Orazio alle *Elegie* di Propertio [3.2]. Nell'età imperiale si distinguono tra i maggiori rappresentanti gli autori di epigrammi marcatamente omoerotici: Stratone di Sardi per il greco e Marziale per il latino [3.1, 3.3]. Significative citazioni di Ganimede anche in questo senso non mancheranno nei secoli successivi per la grecità: basti pensare ai *Dialoghi* di Luciano, in cui Ganimede diviene protagonista di un'intera composizione, e alle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli che lo menziona molteplici volte [3.1], fino ad arrivare alla poesia latina medievale [4.1-1-2] e all'epigramma greco di Poliziano nella Firenze umanistica, con un confronto tra Ganimede e l'amato Crisostomo [5.3.2].

Paradigmatico dell'approccio all'ἔρωσ παιδικός nel VI secolo è un aneddoto riportato in uno scolio antico alla seconda *Istmica* di Pindaro (*Isth.* 2.1b = III 213 Drachmann): quando chiesero al poeta Anacreonte perché scrivesse inni per i ragazzi invece che per gli dèi, il poeta di Teo rispose: “perché i ragazzi sono i nostri dei” («'Ανακρέοντα γοῦν ἐρωτηθέντα, φασί, διατί οὐκ εἰς θεοὺς ἀλλ' εἰς παῖδας γράφεις τοὺς ὕμνους; εἰπεῖν, ὅτι οὗτοι ἡμῶν θεοί εἰσιν») <sup>157</sup>. E il παῖς divino per eccellenza tra il VI e V secolo, in grado di offrire il più eminente modello per l'amore 'terrestre' verso i ragazzi, è rappresentato proprio da Ganimede, come si evince dai versi del *corpus* teognideo (1345-1350):

Παιδοφιλεῖν δέ τι τερπνόν, ἐπεὶ ποτε καὶ Γανυμήδους  
 ἦρατο καὶ Κρονίδης, ἀθανάτων βασιλεύς,  
 ἀρπάξας δ' ἐς Ὀλυμπον ἀνήγαγε καὶ μιν ἔθηκεν  
 δαίμονα, παιδείης ἄνθος ἔχοντ' ἐρατόν.  
 οὕτω μὴ θαύμαζε, Σιμωνίδη, οὐνεκα κἀγὼ  
 ἐξεφάνην καλοῦ παιδὸς ἔρωτι δαμείς.

Soave amare i fanciulli, se una volta di Ganimede

<sup>157</sup> Questa espressione è echeggiata nello studio dedicato alle raffigurazioni della pederastia greca di Lear, Cantarella 2008.

si innamorò anche il Cronide, re degli immortali,  
che rapendolo lo elevò in Olimpo e lo rese divino  
cogliendo il bramato fiore di fanciullezza.  
Dunque non ti stupire, Simonide, se anche io  
per un bel fanciullo sembro dal desiderio domato.

[trad. mia]

I sei versi vanno letti come un'unità compositiva: appartengono al libro II delle elegie teognidee incentrato proprio sull'amore per i ragazzi<sup>158</sup>. È stata ipotizzata, con buona plausibilità, una genesi nell'ambito delle recitazioni simposiali per diverse sequenze del *Corpus Theognideum*, a cui non è da escludere che possano connettersi anche questi versi<sup>159</sup>. Non è certa dunque l'attribuzione a Teognide di Megara per diversi passaggi del *corpus*: infatti anche per questi versi sono state avanzate ipotesi di attribuzione al sofista e autore di elegie del V secolo Eveno di Paro, oppure a un anonimo poeta del VI secolo, a partire dal nome di un imprecisato Simonide, cui il poeta si rivolge anche in altri due testi (467-496, 667-682)<sup>160</sup>. Non ci sono però indizi certi per propendere verso le ipotesi di attribuzione non teognidea.

In ogni caso, il testo è paradigmatico del riuso del mito di Ganimede in senso pederastico. Il verbo greco Παιδοφιλεῖν posto in apertura è piuttosto specifico e non va frainteso: indica l'amare in senso non tanto fisico-sessuale quanto affettivo-sentimentale per i παῖδες, ragazzi adolescenti corrispondenti grossomodo agli attuali *teenagers*. Da notare che il verso successivo inizia con un verbo che indica l'amore erotico (ἔραμαι): se anche il padre degli dèi si innamorò di Ganimede, non può che essere piacevole anche per un uomo mortale l'amore rivolto ai ragazzi. Nel terzo verso viene delineata l'*abductio* di Ganimede dalla

---

<sup>158</sup> Per alcuni studiosi Teognide è l'autore del «più antico libro dimostrabilmente edito dall'autore stesso», Rösler 2006, pp. 55-68. La sua opera ci è giunta in modo pressoché unitario, raccogliendo poco più di 1400 versi divisi in due libri (in totale l'opera di Teognide è probabile che comprendesse 2800 versi di elegie). A partire dalla metà del XVI secolo ci si è accorti, però, che alcuni versi erano ripetuti, altri attribuiti nella tradizione indiretta ad altri lirici (Mimnermo, Solone, Tirteo): per questi e altri motivi oggi si ritiene che il *corpus* teognideo si sia formato per varie aggregazioni. Il secondo libro, in cui è presente Ganimede, da alcuni studiosi è ritenuto una selezione delle elegie erotiche operata in età bizantina intorno al IX-X d. C. Cfr. Vetta 1980.

<sup>159</sup> «la costituzione di almeno buona parte del *corpus* si deve ad un apporto simposiale molto antico, e possono far interpretare l'intero *corpus* come una raccolta nata dalla registrazione scritta di varie elegie eseguite oralmente nei simposi», Colesanti 2012. Cfr. Vetta 1983; Ferrari 2018.

<sup>160</sup> Romagnoli 1936, pp. 257-258. Cfr. Vetta 1980, p. 123; Ferrari 2018, p. 148.

terra e il suo arrivo in Olimpo con l'utilizzo congiunto di due verbi: ἀρπάζω indica il rapimento con connotazione erotica, ἀνάγω esprime invece l'elevazione. Il risultato dell'azione caratterizzante il mito è specificata nel quarto verso: Ganimede diviene una divinità e Zeus ottiene l'amato fiore di giovinezza. L'espressione παιδείης ἄνθος non indica però il fiore della giovinezza in senso generico, ma dell'adolescenza: o meglio è il culmine dell'età del παῖς, prima che si sviluppino i caratteri maschili secondari (peli, barba), seguendo Stratone di Sardi il diciassettesimo anno<sup>161</sup>.

Dal distico finale si può ipotizzare con Franco Ferrari che «il brano si poneva come replica a un precedente intervento». Infatti l'Io si rivolge direttamente a Simonide, non necessariamente il noto lirico corale, invitandolo a non meravigliarsi se anche egli è rimasto vinto dalla passione per un bel ragazzo. Il mito di Ganimede è funzionale a un discorso che nulla a che fare con le genealogie troiane e le compensazioni [2.1], potrebbe mirare infatti a offrire un esempio illustre che dia credito alla condotta di vita o alle emozioni del poeta.

Tuttavia, a mio avviso, potrebbe non essere letto come un mito 'giustificativo', dal momento che l'erotismo rivolto ai ragazzi non necessitava di una 'giustificazione', essendo una pratica tutt'altro che non accettata o infrequente nel contesto socioculturale di riferimento. Risulta pertanto più ragionevole che il poeta voglia più che altro rendere accettabile la sua posizione 'subordinata', in un contesto non improntato certamente a toni tragici o troppo seri. La sestina si conclude infatti con il participio aoristo passivo δαμείς che indica come l'uomo sia dominato dal ragazzo 'psicologicamente'. A soverchiare l'uomo e renderlo insofferente è il potere del ragazzo di essere sfuggente e di negarsi. Il tema della negazione diventa più sofferto dal momento che il fiore della παιδία è effimero. Nei versi del *corpus* teognideo ricorrono spesso in modo interrelato il motivo dell'amato che fugge e quello della scorrevolezza del tempo, tanto che il poeta invita spesso il ragazzo amato ad accorgersi di ciò, per convincerlo a 'cedere' e non negarsi troppo a lungo<sup>162</sup>. Diversi testi esordiscono con il vocativo ὦ παῖ,

---

<sup>161</sup> Si pensi al riguardo ai versi di Statone di Sardi per cui: "un anno divino è il sedicesimo, non lo ricerco io / l'anno diciassettesimo, ma Zeus" (*Antologia Palatina*, 12.4.5-6; trad. mia).

<sup>162</sup> Lo stesso motivo è presente nel ciclo omoerotico di Tibullo per il *puer* Marato (1.4.27-30, 1.4.36, 1.8.47-48).

come quelli che seguono a questo testo: 1351-1352<sup>163</sup>. Non manca poi il ricorso a metafore che rendono visivamente questo stato, come quando il poeta dice al giovine di riconoscere che il fiore dell'adolescenza molto bramata corre più veloce della corsa dello stadio (1305-sgg.). Si tenga conto che in epoca arcaica l'ideale di bellezza del ragazzo è un'ideale di mascolinità, tanto che vengono apprezzati il vigore fisico e il coraggio dei παῖδες, mentre soprattutto dal IV secolo in poi si farà sempre più strada un'ideale di efebo più femminile<sup>164</sup>. Lo stesso Tibullo, poeta di età augustea tra i maggiori esponenti dell'elegia erotica e fine conoscitore della lirica greca, scrive che di un *puer* ci si può innamorare a prima vista sia per le gote rosee – che denotano una carattere pudico, associabile all'universo femminile – sia per la forza nel nuoto o il coraggio nell'imbrigliare un cavallo, caratteri associati alla sfera maschile (1.4.9-sgg).

La breve elegia teognidea può leggersi dunque come l'espressione di una speranza di riuscita vittoriosa nel corteggiamento del ragazzo che prima o poi si concederà. Non si tratta dunque di una ricerca di una giustificazione divina di una condotta sessuale umana, dal momento che la pederastia era una pratica consolidata proprio nell'orizzonte culturale cui il testo si rivolge. Piuttosto 'da giustificare' sarebbe il fatto che l'uomo appare piegato al volere del ragazzo: ovvero potrebbe risultare umiliante per un uomo non essere padrone delle proprie forze. Eppure, se anche Zeus si è dato all'amore per un ragazzo, uscendone 'vittorioso' e potendo cogliere il dolce fiore dell'età, allora non deve stupire – per dirla con i termini propri della pragmatica e della psicologia della comunicazione – che il poeta si mostri in posizione *one-down* e il παῖς sia in posizione *one-up*<sup>165</sup>. Infatti si tratta di una relazione asimmetrica a livello costitutivo, eppure non così rigida e statica: le funzioni dell'uomo e del ragazzo sono complementari e dinamiche. Se l'uomo istruisce e indirizza il ragazzo verso la vita adulta, essendo in questo senso indubbiamente in una posizione di 'superiorità', è il più giovane

---

<sup>163</sup> Come scrive Vetta 1980, p. 43, «nelle 48 unità compositive di Thgn. II ben 20 hanno l'apostrofe efebica (comprese variazioni come ai vv. 1280, 1307, 1365), che in 12 casi è iniziale».

<sup>164</sup> Cfr. Vetta 1980, pp. 119-120.

<sup>165</sup> La relazione di tipo asimmetrico non è da leggersi in senso negativo o positivo, indica soltanto una delle forme possibili di comunicazione tra individui, da intendersi in senso verbale e non-verbale. Mi riferisco agli studi degli anni Sessanta della Scuola di Palo Alto e in particolare a quelli di Paul Watzlawick che postulò cinque assiomi della comunicazione. Cfr. Watzlawick, Beavin, Jackson 1971.

che detta i tempi, soprattutto per quanto riguarda il rapporto fisico. E in questo senso l'ἔραστός risulta subordinato all'ἔρώμενος. Questi versi vogliono ribadire che nonostante le sofferenze e le amarezze è dolce amare i ragazzi. Questo si evince chiaramente dai numerosi testi che compongono il *corpus* teognideo. E in questo contesto vanno lette, dunque, sia la citazione mitologica di Ganimede e Zeus, sia i vari appelli allo scorrere del tempo. Come osservò Friedrich Nietzsche – che si occupò approfonditamente di Teognide nelle sue prime pubblicazioni di filologia classica – nella poesia del megarese e, aggiungerei, dei vari poeti del *corpus* teognideo «le opinioni sulle cose divine e umane» costituiscono «un tutto intimamente coerente»<sup>166</sup>.

Anche Ibico, poeta del VI secolo nativo di Reggio e poi operante a Samo, confermerebbe l'utilizzo del mito di Ganimede in questo senso, e sempre in un contesto legato alle recitazioni simposiali di ambito aristocratico. Questi aspetti sono stati messi bene in luce da Angela Bernardini, per cui la *fabula* di Ganimede risulta un «tema mitico, dunque, adatto alla citarodia erotica e un riferimento ad una leggenda che diventa esemplare nella realtà del simposio». Secondo la studiosa proprio «l'uso del mito in rapporto alla celebrazione del giovane cantato [...] può indicare vie nuove nell'interpretazione di questo poeta»<sup>167</sup>.

Bisogna però considerare che lo *status* filologico di Ibico presenta condizioni in un certo senso opposte rispetto a quello di Teognide: se il megarese rappresenta un caso eccezionale per la lirica arcaica, essendo pervenuto un ampio *corpus* che include anche molti testi spuri; la trasmissione dell'opera del reggino versa in una condizione estremamente lacunosa. Anche la poesia che reca la presenza del mito ganimedeo è soltanto menzionata nella tradizione indiretta. Non è possibile avanzare un'analisi dettagliata del testo in questione, dal momento che non sono pervenuti dei versi certi ma la notizia di un'ode a Gorgia – un παῖς ἔρώμενος e non certo il noto sofista – in cui era presente la citazione mitologica del bel principe troiano. Mi riferisco al fr. 289 (Davies), a cui si riferisce uno scolio ad Apollonio Rodio (*Argonautiche* 3. 114-117, p. 220 Wendel):

---

<sup>166</sup> Nietzsche 1985, p. 160 (ed. or. 1864). Il giovane Nietzsche rimase fortemente influenzato dal poeta greco, oltre che per il modo in cui era trattato l'amore παιδικός, per lo spirito fortemente aristocratico e una certa amarezza pessimistica di fondo.

<sup>167</sup> Angeli Bernardini 1990, pp. 79-80.

fr. 289 (a)

διὰ τούτων τῶν στίχων παραγράφει τὰ εἰρημένα ὑπὸ Ἰβύκου ἐν οἷς περὶ τῆς Γανυμήδους ἀρπαγῆς εἶπεν ἐν τῇ εἰς Γοργίαν ᾠδῇ· καὶ ἐπιφέρει περὶ τῆς Ἥους ὡς ἤρπασε Τιθωνόν.

{Apollonio Rodio} In questi versi imita la cose dette da Ibico nella parte relativa al ratto di Ganimede dell'ode a Gorgia; e prosegue parlando di Eos, come rapì Titono.

fr. 289 (b)

ποτάται δ' ἐν ἀλλοτρίῳ χάει.

vola in uno spazio alieno

[trad. Cavallini 1997]<sup>168</sup>

Bisogna innanzi tutto affrontare la delicata questione inerente allo scolio b. La trasposizione dal v. 158 (come indicato nei codici) ai vv. 114-117 riguardanti Ganimede è a opera di Wendel 1935 (220), seguendo un'annotazione di Wilamowitz; secondo Barron non sarebbe però necessario lo spostamento, perché quando Apollonio fa riferimento al volo di Eros riecheggerebbe Ibico, attraverso Bacchilide, nella descrizione dell'aquila di Zeus<sup>169</sup>. Più nello specifico, lo studioso britannico nota che un'espressione simile – «νωμαῖται δ' ἐν ἀτρώτῳ χάει» (“si muove nel vuoto immenso”) – ricorre in Bacchilide (*Ep.* 5.26-27) a proposito della fiera aquila, ἄγγελος di Zeus, fenditrice dell'aria con ali fulve e veloci, cui il poeta si paragona (16-sgg.). Come osserva Cavallini, tuttavia, la tesi di Barron per cui Ibico farebbe riferimento all'aquila in rapporto al mito di Ganimede non è facilmente sostenibile sia dal punto di vista storico-letterario sia archeologico. Angeli Bernardini e Cavallini riprendono l'osservazione di Giuseppe Marcovigi per cui il fr. 289 (b) andrebbe probabilmente riferito a un altro volo in uno spazio negato agli uomini, ovvero quello del cavallo alato Pegaso domato da Bellerofonte<sup>170</sup>.

Senza pretesa di risolvere la questione, nonostante l'immagine del volo in uno spazio 'alieno a Ganimede' attraverso l'aquila sia piuttosto suggestiva, sarebbe

<sup>168</sup> Cavallini 1997, p. 83. Per il commento vd. Cavallini 1997, pp. 147-149.

<sup>169</sup> Barron 1984, p. 16.

<sup>170</sup> Marcovigi 1971, pp. 65-78.

alquanto improbabile che Ibico l'avesse utilizzata con anticipo di due secoli rispetto alle prime attestazioni iconografiche e letterarie (IV a. C.). Il linea di principio, è possibile ipotizzare un volo di Ganimede: senza il mezzo dell'aquila, attraverso un vento di origine divina attestato in *h.h.* 5, cui probabilmente allude anche il verbo di *Il.* 20. Questo non spiega però del tutto la ripresa di Apollonio Rodio, che appare alquanto distante dalle fonti precedenti ed è probabilmente un'innovazione: ovvero la scena di Ganimede e Eros che giocano con gli astragali [3.1].

Al di là di queste osservazioni destinate a rimanere nell'ambito della procedura indiziaria, salvo nuovi ritrovamenti papiracei, l'aspetto preminente da porre in evidenza è la tipologia dell'uso del mito: anche in questo caso Ganimede è legato strettamente alla figura di Zeus e ricorre la stessa associazione di *h.h.* 5 a Eos e Titono. È possibile dunque che, da una parte, fosse esaltata la bellezza dell'efebos<sup>171</sup> Gorgia – come avviene per altri giovani in Ibico, quali Eurialo (fr. 288) e Policrate, figlio del tiranno, ed egli stesso futuro monarca di Samo (S 151) – e, d'altra parte, che fosse presente il motivo della fuggevolezza del tempo attraverso l'opposizione tra l'eterna giovinezza di Ganimede e l'invecchiamento di Titono. Senza escludere un'insistenza su un amore infelice e amaro tipico di altri versi di Ibico (fr. 287)<sup>172</sup>. Al di là delle supposizioni, quello che qui interessa è come il mito di Ganimede trovi un'altra attestazione dell'uso paradigmatico in senso pederotico nel contesto della lirica greca arcaica. E in particolare in relazione al simposio, un ambito aristocratico, per cui Angeli Bernardini distingue due tipologie «a prescindere dalla diversa ufficialità dell'occasione e dai modi di esecuzione del canto, cioè il canto a solo, o il canto di un coro»<sup>173</sup>: una più ufficiale e su commissione come nel caso dell'ode a Policrate (e dell'ode a Teosseno di Pindaro), una più privata e di ispirazione personale come nel caso dell'ode a Gorgia o a Eurialo. Nel primo caso l'elaborazione del mito è più

---

<sup>171</sup> Il tema dell'esaltazione della bellezza del ragazzo ricorre anche nell'eulogia di Alceo per Menone e Damoanattide (fr. 296 b V., fr. 296 b V.), nei versi di Anacreonte per Batillo (fr. 148 Gent), Cleobulo (fr. 15 Gent), Smerdis (fr. 26, 71 Gent) e anche nell'encomio di Pindaro per Teosseno (fr. 124a.b). Cfr. Angeli Bernardini 1990, pp. 72-73.

<sup>172</sup> Cfr. Tsomis 2003, p. 235; Gerboni 2010, pp. 193-sgg.

<sup>173</sup> Angeli Bernardini 1990, pp. 74-75.

complessa e stratificata, mentre nel secondo è più suasiva e diretta, poiché il riferimento è più immediato in funzione di una ‘eroizzazione’ del ragazzo<sup>174</sup>.

A confermare la stretta connessione tra Ibico e il παιδικὸς ἔρωσ è Cicerone che ricorda nelle *Tusculanae Disputationes* (4.33/71 = TB2 Davies) come il reggino più di ogni altro poeta ‘bruciasse d’amore per i giovani’. Vengono ricordati anche Anacreonte e Alceo come poeti particolarmente dediti allo *iuvenum amor*, ed è citato proprio il ratto di Ganimede tra gli esempi inconfondibili di questo tipo di passione [2.3]. Il lessico bizantino *Suda* (*sub voce* Ἴβυκος) conferma le notizie e parla del poeta come un ‘pazzo d’amore oltremodo per i fanciulli’. Reggio, poi, era un colonia fondata da Calcide, πόλις dell’Eubea nota nell’antichità per essere particolarmente dedita all’omoerotismo maschile, come si evince dal *Lessico* di Eustichio e da quello *Suda* alla voce χαλκιδίξειν, che sta per ‘imitare i Calcidesi nella pederastia’<sup>175</sup>.

È presente infatti anche un legame della città con Ganimede: Ateneo di Naucrati, autore egizio di età imperiale (attivo dopo la morte di Commodo), ricorda nei *Deipnosophisti* che i Calcidesi vollero ritenere la loro patria come luogo di nascita di Ganimede. Il giovane fu rapito da Zeus presso un mirteto e il luogo veniva chiamato Ἀρπάγιον dal verbo che indica il rapimento (13.77 Kaibel = 13.601f Causabon)<sup>176</sup>.

Questa rara versione trova un’attestazione nell’enciclopedica opera di erudizione cinquecentesca di Tomaso (Thomaso) Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585) [5.5.4].

E il passaggio è stato ripreso nel 2018 dall’artista-fotografa Ileana Florescu in una delle diciassette opere facenti parte della sua mostra di Villa Medici: *Le stanze del Giardino* [fig. 2.4].

---

<sup>174</sup> Ibico menziona anche il mito di Talao e Radamanto in senso omoerotico (fr. 309 PMG). In realtà in precedenza non sarebbe tale, per cui Dover parla di una ‘omosessualizzazione’ del mito (2016, pp. 197-sgg.). Anche il personaggio di Troilo (S 225) viene inteso più che altro come πᾶς καλός. Cfr. Cavallini 1997, pp 128-129.

<sup>175</sup> Cfr. Gentili, Catenacci 2021, p. 119.

<sup>176</sup> Segnalo lo strumento digitale Digital Athenaeus Project [Sitografia] per trovare le concordanze tra le numerazioni utilizzate nelle due edizioni dei 15 libri dei *Deipnosophisti* di Ateneo: quella tardo-cinquecentesca di Isaac Casaubon e quella tardo-ottocentesca di Georg Kaibel. Nelle successive menzioni mi limito a citare quest’ultima (K).

Fig. 2.4 : Ileana Florescu, *Copiosi et bellissimi mirti*, fotografia con statua di Ganimede, copia romana da originale ellenistico del II d. C, già nella Sala Grande, attualmente alla Galleria degli Uffizi, Firenze, 2018



© Ileana Florescu (<http://www.ileanaflorescu.com/works/le-stanze-del-giardino/>)

La presenza di Ganimede nelle *Olimpiche* di Pindaro mostra con evidenza come il mito assuma uno statuto sempre più fluido e aperto nella fase di passaggio tra la letteratura greca arcaica e quella classica. Il *lyricorum princeps* menziona il nome di Ganimede in due distinti epinici che commemorano le vittorie di due atleti alla stessa Olimpiade del 476: *O.* 1.44 e *O.* 10.105.

L'*Olimpica* I tratta dello stesso tema dell'*Epinicio* V di Bacchilide, menzionato sopra a proposito della similitudine del poeta con l'aquila di Zeus. Entrambi elogiano Ierone di Siracusa: tra gli uomini più potenti del tempo, risultò vincitore della gara con il corsiero alle prime Olimpiadi svoltesi dopo le vittorie elleniche contro i Persiani in Grecia e i Cartaginesi in Sicilia del 480-479. Eppure i due poeti sviluppano l'argomento con modalità alquanto differenti, se non opposte<sup>177</sup>.

Non intendo qui portare avanti una lettura ad ampio raggio di quello che Luciano definì 'il più bello fra tutti i canti' (*Gall.* 7), tra gli epinici più densi e studiati anche a livello stilistico-formale. Mi limito a mettere in luce come Pindaro offra un esempio eccezionale di riformulazione dei miti, in cui gioca un ruolo-chiave anche la *fabula* di Ganimede. Secondo l'aneddotica fu la poetessa Corinna a insegnare al principe dei poeti l'uso dei miti. Lo riporta Plutarco (*De glor. Athen.*, 347f-348a 4): la poetessa della Beozia rimproverava l'allora principiante conterraneo di trascurare il mito e abusare della sua λογίότης. Il giovane poeta rispose in versi con un inno stracolmo di elementi mitici (fr. 29 Schr.), al che la maestra sorridendo pronunciò la celebre frase: «τῆ χειρὶ δεῖν σπείρειν, ἀλλὰ μὴ ὄλω τῷ θυλάκῳ» ("con la mano bisogna seminare e non con l'intero sacco", trad. mia).

Nella *Olimpica* I Pindaro dissemina il mito attingendo da un sacco sicuramente colmo, eppure con un'arte magistrale e nel fulcro della sua maturità espressiva. La figura centrale è quella di Pelope, figlio di Tantalos: vinse nella corsa a cavallo contro il re Enomao, lo uccise e assunse il potere sposando la figlia Ippodamia. Da Pelope, divenuto in seguito alle vittorie signore di Pisa (ovvero Olimpia), prese il

---

<sup>177</sup> «Bacchylides and Pindar relate to the past in profoundly different ways. [...] Pindar while holding poetic tradition in highest regard, refuses to rely on pre-existing paradigms; instead, he takes to its logical conclusion the implications of the occasional nature of the epinician genre. [...] It is surely not accidental that the theme of mantic vision, so prominent in Pindar, is almost wholly absent from Bacchylides [...] what Pindar offers us is the immortalizing vision of a prophet where all times coexist in harmonious unity», Sigelman 2016, pp. 181-182.

nome l'intera regione del Peloponneso e a lui si legherebbe la nascita delle Olimpiadi stesse<sup>178</sup>. Dunque si tratta di «un mito esemplare di regalità»<sup>179</sup> a cui si intrecciano il motivo equestre e quello del favore divino, comuni al tiranno siceliota da celebrare, oltre che al racconto di Ganimede. In questo modo Pindaro istituisce un rapporto di tipo analogico tra mito di Pelope connesso alle origini delle competizioni e attualità del vincitore Ierone, tra il Peloponneso e Siracusa, colonia della città peloponnesiaca Corinto, retta appunto dal monarca Ierone.

In questo contesto analizzo il versante di Pelope: la sua vicenda mitica viene appositamente riscritta dal poeta, risultando ibridata con alcuni elementi caratteristici del mito di Ganimede<sup>180</sup>. Infatti Pelope risulta un antecedente di Ganimede, in quanto favorito di un dio, il ragazzo troiano sarà il 'secondo' a svolgere la stessa funzione di Pelope, non per Poseidone, ma per Zeus (1.40-45):

τότ' Ἀγλαοτρίαιναν ἀρπάσαι  
δαμέντα φρένας ἰμέρω χρυσεΐσι τ' ἀν' ἵπποις  
ὑπατον εὐρυτίμου ποτὶ δῶμα Διὸς μεταβᾶσαι,  
ἔνθα δευτέρω χρόνῳ  
ἦλθε καὶ Γανυμήδης  
Ζηνὶ τῶντ' ἐπὶ χρέος.

Allora il dio dallo splendido tridente ti rapì  
vinto nell'animo dalla smania, su cavalle dorate  
all'altissima dimora del venerando Zeus ti trasportò.  
Lì in un secondo tempo  
giunse anche Ganimede  
per eguale servizio a Zeus.

[trad. mia]

---

<sup>178</sup> Così si deduce in *O.* 1, benché in *O.* 10 e in *O.* 3 l'istituzione delle prime gare olimpiche venga attribuita a Eracle. Cfr. Gentili 2013.

<sup>179</sup> Gentili 2013, p. 17.

<sup>180</sup> Secondo Kakridis 1930, pp. 463-477, vengono presi in prestito dall'*Inno ad Afrodite* I il motivo del rapimento, l'angoscia genitoriale per la scomparsa del figlio e il cavallo come ἄποινα; mentre il soggiorno di Pelope nel palazzo di Zeus e l'arrivo di Ganimede in Olimpo sono innovazioni di Pindaro. «Whether or not the version of the myth proposed by Pindar is actually his own creation, or whether it is older than *O.* 1 (and perhaps even coterminous with the anthropophagic version) is disputed», Sigelman 2016, p. 177, n. 19.

Nella versione più nota del mito di Tantalos, il re dei Lidi dà in pasto le carni del figlio Pelope al convito organizzato per ringraziare gli dèi. Pindaro allude a questa vicenda, dicendo che si tratta soltanto di uno dei μῦθοι adorni di menzogne variegata (29). Riporta poi un'altra verità: durante quel banchetto Pelope in realtà fu rapito da Poseidone e portato in Olimpo (δῶμα Διὸς ha funzione antonomastica)<sup>181</sup>. Il motivo dell'azione del dio marino è l'innamoramento improvviso: in questo caso viene usato il termine ἕμερος che denota la spinta del desiderio impetuoso. Nella prima menzione del nome di Pelope (25) è subito specificato che fu amato da Poseidone anche in senso erotico, come si evince dall'uso del verbo ἔραμαι (26). Pertanto il servizio a cui si allude è quello dell'amato e al contempo anche quello del coppiere, probabilmente, il che richiamerebbe il motivo del convito organizzato da Tantalos.

Nei versi immediatamente successivi, il poeta si rivolge direttamente a Pelope e dice che per via della sua sparizione ('divenisti invisibile', ἄφαντος, 46) le persone si inventarono con malevolenza la storia dello smembramento e del macabro pasto alla mensa. Tantalos in realtà era ben voluto dagli dèi e il suo supplizio – la condanna ad avere fame e sete insaziabili con l'imponente masso sospeso su di lui – giunge per un altro motivo: il fatto di avere sottratto agli dèi e offerto agli altri convitati nettare e ambrosia, le sostanze appunto che rendono immortali e non fanno invecchiare. Proprio per questa colpa del padre, Pelope fu rispedito nella terra<sup>182</sup>; grazie anche ai favori di Poseidone riuscì a evitare perlomeno una vecchiaia senza nome (ἀνώνομον γῆρας, 83), giungendo alla gloria per le sue imprese in terra. Il motivo di questa innovazione è stato individuato dagli studiosi nella volontà di scansare l'elemento del cannibalismo, che risulterebbe empio e sconveniente per delle divinità<sup>183</sup>. Allo stesso tempo è funzionale al parallelo tra Pelope e Ierone raccontare che l'eroe fu il primo a ricevere un tale favore divino. Pertanto, se Pelope rappresenta il primo caso di

---

<sup>181</sup> Il rapimento di Pelope da parte di Poseidone nella 'casa di Zeus' non implica necessariamente il servizio a quel dio, essendo l'espressione una variante di 'Olimpo'. Cfr. Viljoen 1961, pp. 22-26.

<sup>182</sup> La versione pindarica è ripresa e ulteriormente variata da Licofrone di Calcide, autore dell'enigmatico poema-tragedia ellenistica *Alexandra*: Pelope voleva sottrarsi alle voglie del rapace Poseidone e dunque per questo Zeus lo rispediti in terra (vv.148-156).

<sup>183</sup> Per motivi apologetici e non razionali: infatti nella religiosità di Pindaro è inconcepibile a livello morale fare assumere a una divinità un comportamento di questo tipo. Nulla di turpe vi è invece nel fatto che un dio si innamori di un mortale e lo porti in cielo. Cfr. Gentili 2013.

‘inciellamento’ di un παῖς che risiede, seppur temporaneamente, in Olimpio, e se l’*abductio* di Ganimede da parte di Zeus avviene in un secondo momento, si può dedurre che Pindaro segua la genealogia non omerica, per cui Ganimede è figlio di Laomedonte, risultando in questo modo non antecedente ma pressoché contemporaneo di Pelope.

A differenziare la storia dei due ‘inciellati’, al di là della divinità che rapisce, è soprattutto il fatto che il destino di Ganimede è segnato in Olimpo, mentre quello di Pelope ha una svolta che lo porta a tornare in terra. Il figlio di Tantalo raggiunge dunque l’immortalità attraverso la fama che consegue per le sue azioni, come Ierone: vincitore nella vita grazie alle sue imprese e in gara<sup>184</sup>. Inoltre, per Pelope, è precisato uno specifico mezzo mediante il quale è eseguito il rapimento: un carro alato trainato dalle cavalle d’oro, in riferimento al colore del manto e delle criniere degli equini, o per sineddoche all’intero veicolo.

Come nota Carmine Catenacci ci sarebbe anche un altro mito da non trascurare a proposito dei motivi intrecciati di rapimento omoerotico, cavalli, oro e cannibalismo: quello del padre di Edipo, il re tebano Laio che rapisce Crisippo, ovvero il figlio di Pelope<sup>185</sup>. A questa vicenda Euripide dedicò una tragedia giunta frammentaria [2.3]. Inoltre, a proposito di ulteriori intrecci tra i miti, in età ellenistica inizierà a diffondersi anche una versione razionalizzante della favola ganimedeica per cui il rapitore non è il divino Zeus ma il terrestre re dei Lidi o Frigi Tantalo<sup>186</sup>. Potrebbe trattarsi di un’invenzione del poeta Fanocle (fr. 4 Powell), menzionata anche dallo storico del tardo III a. C. Mnasea (fr. 38 Cappelletto = fr. 30, FHG III) [2.3]. Proprio questa versione, attestata anche nelle fonti bizantine<sup>187</sup>, sarà quella ripresa nel *Trésor* di Brunetto Latini, mediante la fonte latino-medievale di Orosio [4.2.1].

Prendo in esame ora l’altra menzione di Ganimede. In questo caso non assume una forza mitopoietica in grado di generare una nuova versione di un altro mito,

---

<sup>184</sup> Nelle discipline ippiche il vincitore premiato era considerato il padrone del cavallo e non l’auriga o il fantino. Pindaro e Bacchilide nominano anche il corsiero plurivincitore di Ierone: Ference. Cfr. Gentili 2013, p. XXIII.

<sup>185</sup> Catenacci 2013, p. 371.

<sup>186</sup> Si sviluppa anche un’altra versione con un rapitore terrestre: Minosse [3.1]. Cfr. Davidson 2009, p. 671, n. 41.

<sup>187</sup> Le versioni razionalizzanti del mito di Ganimede con rapitore Tantalo o Minosse «continue to be relayed in Byzantine times, in authors including John Malalas, the Suda, George Cedrenus, and Eustathius», Gibson 2019, p. 188, n. 34.

ma risulta piuttosto interessante per almeno due ragioni: da una parte, registra una funzione pederotica simile a quella attivata da Teognide e Ibico; dall'altra, anticipa in parte la lettura idealizzante del *Fedro* di Platone che ebbe vasta fortuna nella ricezione italiana medievale e rinascimentale. Compare nel finale dell'*Olimpica* X dedicata all'efebo calabro Agesidamo, di Locri Epizeferi, vincitore nella categoria del pugilato per ragazzi (esisteva come categoria a sé anche quella degli adulti) alla 76<sup>a</sup> Olimpiade<sup>188</sup>. Il testo si apre con il motivo dell'oblio cui è connesso quello della memoria<sup>189</sup>, progredendo con varie digressioni mitologiche, per poi chiudersi con un elogio diretto al giovane attraverso un parallelo con il mito di Ganimede (10.99-106):

παῖδ' ἐρατὸν δ' Ἀρχεστράτου  
 αἶνησα, τὸν εἶδον κρατέοντα χερὸς ἀλκᾶ  
 βωμὸν παρ' Ὀλύμπιον  
 κεῖνον κατὰ χρόνον  
 ιδέα τε καλὸν  
 ὄρα τε κεκραμένον, ἃ ποτε  
 ἀναιδέα Γανυμήδει θάνατον  
 ἄλαλκε σὺν Κυπρογενεῖ.

Il desiderabile figlio di Arcestrato  
 lodo, che vidi sovrastante nella lotta di mani  
 presso l'altare d'Olimpo  
 durante quel tempo  
 bello di aspetto  
 mischiato alla stagione fiorente che, una volta,  
 dalla morte impudente Ganimede  
 salvò con l'aiuto di Afrodite.

[trad. mia]

<sup>188</sup> Anche l'*Olimpica* XI, molto più succinta, è dedicata allo stesso ragazzo. È possibile che questa elaborazione sia stata scritta in seguito (474), mentre l'undicesima potrebbe essere stata letta in concomitanza delle celebrazioni della vittoria, nello stesso 476. Cfr. Gentili 2013, pp. 247-sgg.

<sup>189</sup> Il poeta aveva promesso di produrre un (ulteriore) epinicio per Agesidamo, che ha tardato, pertanto il testo si apre con l'atipico motivo del debito da pagare: τόκος indica sia il pagamento di un interesse sia il parto, e in questo altro senso torna nella seconda parte dell'ode. Cfr. Liapis 2020, pp. 5-27.

Il poeta tiene a ricordare che vide personalmente Agesidamo fare da padrone nella lotta contro il suo contendente. Oltre la forza viene ricordata anche la bellezza della sua forma esteriore e proprio questa porta il poeta alla connessione con il mito di Ganimede. Un'espressione particolarmente densa semanticamente e plurievocativa, su cui non mi pare gli studiosi e i traduttori si siano soffermati particolarmente in questo senso, è ὄρα τε κεκραμένον<sup>190</sup>: il participio perfetto significa letteralmente 'mischiato' e il verbo κεράννυμι è quello specifico per indicare la miscita dell'acqua nel vino<sup>191</sup>. L'uso metaforico di questo verbo non può dunque che richiamare, con una finissima allusione, la funzione che Ganimede assumerà in Olimpo. Allo stesso tempo indica metaforicamente che il bel ragazzo si mescola, come l'acqua con il vino, all'età fiorente in cui risulta immerso. La ὄρα indica genericamente una qualsiasi porzione di tempo ciclica, governata dalle leggi naturali, una stagione imprecisata. Metaforicamente è più spesso intesa come il momento migliore, l'età fiorente, la primavera della vita; non solo da Pindaro (e. g. *Mimn.* 3.1; *Th.* 13.535; *Ar. Av.* 705; *Pl. R.* 474d; *Pl. Phdr.* 240d). Il rimando però è anche a delle specifiche divinità. Infatti le Ὠραι, figlie di Zeus e Teti, sorelle delle Moire – da cui deriva il termine 'ora', passato a indicare presso i Romani l'ora del giorno come unità di misura – personificano le tre stagioni (poi divenute quattro): nello specifico per i Greci sono le divinità guardiane dell'Olimpo, con la funzione di sorvegliare le porte di ingresso della dimora celeste, accumulando o disperdendo le nuvole.

Pertanto la bellezza che si presenta nella primavera dell'età del ragazzo fa sì che si allontani dalla condizione di mortalità. Ma forse nell'immaginazione suggerita dal poeta è la stessa 'Stagione', personificata, che accoglie Ganimede facendogli varcare le porte del cielo. Si tratta dunque di un raffinato metamorfismo con allusioni e rimandi pluriprospektivi. Faccio notare che già nell'antistrofe precedente il poeta aveva sottolineato, rivolgendosi al giovane pugile, come chi scende nell'Ade senza canto (ἀοιδᾶς ἄτερ, 91), nonostante le

---

<sup>190</sup> Spesso si evita di tradurre il preciso valore del participio: «nella temperie dell'età fiorente, fu lei» (Gentili 2013), «ed era negli anni che già Ganimede» (Romagnoli 1927). Nel corso del Novecento sono stati molti gli studi preziosi anche dal punto di vista metaforico. Per approfondimenti bibliografici vd. Gentili 2013.

<sup>191</sup> È noto che i Greci per evitare gli effetti nefasti del vino preferissero di norma berlo mischiato e non puro. Cfr. Della Bianca, Beta 2022; Della Bianca, Beta 2015.

belle imprese, dia una gioia breve alla sua fatica. La poesia può essere dunque eternatrice degli atleti, garantendo fama imperitura: il poeta ha una funzione metaforicamente simile a quella degli dèi che possono eternare o meno un mortale. Soltanto nelle letture postclassiche sarà, al contrario, il poeta a ‘farsi Ganimede’ e a tendere verso il divino, come nel caso esemplare di Dante, poi ripreso nel medioevo inglese da Chaucer e nel romanticismo tedesco da Goethe e Hölderlin [4.3.5].

Seguendo il parallelismo di Pindaro, Ganimede è allontanato dalla morte spudorata nel momento di bellezza fiorente, per azione divina, grazie alla forza dell’amore; mentre Agesidamo viene eternizzato nella sua ‘stagione’ d’oro, per azione poetica, grazie alla forza delle sue mani che lo hanno portato alla vittoria. Per Pindaro dunque anche Ganimede è un vincitore.

Potrebbe sorprendere per una mentalità moderna, priva di uno sguardo attento ai valori socio-antropologici dell’epoca, l’associazione di un giovane pugile (Agesidamo) e di uno degli uomini più potenti del tempo (Ierone) a un ragazzo mitologico rapito anche in senso erotico, non dominante in senso virile. Eppure il parallelo con la figura di Ganimede è nobilitante: perché il principe-fanciullo troiano rappresenta perfettamente lo statuto di un terrestre che ascende al cielo e dunque di un mortale già predestinato all’immortalità e alla gloria imperitura.

Se a prevalere, come nella prima Olimpica, sono il motivo della gloria eterna e quello dell’immortalità conferita dalla poesia, non sono affatto da trascurare anche le allusioni erotiche nei confronti di Agesidamo. Infatti l’aggettivo ἐρατός (99) con cui è apostrofato il παῖς indica che si fa amare anche in senso fisico, e l’intera ode si chiude ‘con Cipride’ che personifica appunto l’amore<sup>192</sup>. Non per questo in Pindaro è assente un valore (omo)erotico, come ha osservato con argomentazioni lucide e approfondite Thomas Hubbard<sup>193</sup>. Secondo lo studioso allusioni all’omoerotismo sono presenti già nei vv. 16-21 in cui il poeta invita Agesidamo, in quanto vittorioso nella competizione, ad avere gratitudine (χάρις) per Ila, come Patroclo la ebbe per Achille. Ila è l’allenatore del ragazzo e può essere inteso, seguendo il ragionamento di Hubbard, anche come il suo amante. Al di là

---

<sup>192</sup> Cfr. Lomiento 2013, p. 576.

<sup>193</sup> Hubbard 2005, pp. 137-171. Lo studioso è autore anche di un’antologia commentata di testi con motivi omoerotici della grecità: vd. Hubbard 2003.

dell'innegabile interesse di Pindaro per temi omoerotici e per la bellezza attrattiva dei ragazzi, ci sono dei precisi motivi testuali a sostegno di questa interpretazione, a partire dallo stesso termine χάρις che spesso per i Greci ha una connotazione di reciproco favore tra amanti, anche in senso erotico<sup>194</sup>. Alla luce di ciò, l'attributo di 'amato' nel finale dell'ode assumerebbe un valore più specifico: ἐρατός quindi non tanto per il poeta quanto per il suo allenatore-amante Ila.

E a proposito della lettura erotica del parallelo Ila-Agesidamo con Achille-Patroclo, nei decenni appena precedenti il rapporto tra il protagonista dell'*Iliade* con il suo scudiero era stato letto in chiave esplicitamente sessuale nei *Mirmidoni* di Eschilo, facente parte della trilogia *Achilleide* (insieme a *Nereidi* e *Frigi* ovvero *Riscatto di Ettore*)<sup>195</sup>. Queste sono spie di quello che Dover individuò come un fenomeno dilagante nella cultura greca, e in particolare ateniese, a cavallo tra VI e V secolo, ovvero la tendenza a una «“homosexualization” of the myth»<sup>196</sup>. La più celebre per lo studioso oxoniense sarebbe proprio quella presente nella prima *Olimpica* di Pindaro a proposito di Pelope e Poseidone, sulla quale si sarebbe poi atteggiata anche la coppia formata da Achille e Patroclo<sup>197</sup>. Tuttavia piuttosto che di 'omosessualizzazione' *ex novo*, si tratta di una tendenza a esplicitare con più evidenza nelle fonti iconografiche e letterarie un *côté* omoerotico non necessariamente assente *in toto* o scisso in precedenza. In ogni caso, vari miti vengono riletti secondo lo specifico modello ateniese della παιδεία<sup>198</sup>. Non è

---

<sup>194</sup> Hubbard 2005, p. 139, cita diversi passi di Teognide al riguardo: 956-967, 1263-1266, 1299-1304, 1319-1322, 1327-1334, 1367-1368.

<sup>195</sup> Una datazione plausibile è il 484 a. C. (T 54a Radt: vd. Radt 1985), come sostiene Sommerstein 2008. A favore di una retrodatazione al decennio precedente è Hellström 1990, pp. 19-3, considerando il tondo di Douris del Getty Museum di Malibù (83.AE.217): un'iconografia che avrebbe un riferimento al rapporto tra Achille e Patroclo ripreso da una scena dei *Mirmidoni*, come attesterebbero le stesse fonti letterarie (frr. 134a-137 Radt). Cfr. Dover 2016, p. 197.

<sup>196</sup> «It may well be that the late sixth and early fifth centuries, the generation of men (like Aiskhylos) defeated the Persians, witnessed a more open, headstrong, sensual glorification of homosexuality than any other period of antiquity», Dover 2016, p. 198.

<sup>197</sup> Al di là dell'imprecisione cronologica di Dover e delle divergenze di interpretazioni, piuttosto che travisare Omero gli autori antichi reinterpretano creativamente l'*Iliade*, al fine di presentare Achille e Patroclo come il modello esemplare di legame amoroso tra uomini. Cfr. Warwick 2013.

<sup>198</sup> Percy 1996, pp. 36-41, seguendo Dover 2016 (I ed. 1978), sostiene che le pratiche omosessuali si siano diffuse in Grecia a partire dall'VIII/VII secolo, rigettando la tesi dell'omosessualità iniziatica greca di Sargent 1986 e dei rituali di iniziazione dell'età del Bronzo di matrice indoeuropea. Cfr. Bremmer 1980, 279-298; Patzer 1982. Entrambe le prospettive, in senso dicotomico e antitetico, possono essere superate se si considera che non esiste necessariamente una netta separazione tra dimensione omosociale e omosessuale, tantomeno nel mondo greco. Pertanto sarebbe più opportuno sostituire al modello ancora oggi vigente, costruzionistico e

creato qualcosa dal nulla: semmai del mito di Achille e Patroclo è rimodulato un motivo omoaffettivo<sup>199</sup> in senso più strettamente erotico, e nella fattispecie paideutico, tanto che da Eschilo vengono invertite le età dei due, facendo risultare Achille più grande di Patroclo, come scrive Platone nel *Simposio* (180a).

Pertanto si attiva ed esplicita un potenziale presente *in nuce* già in precedenza: semplicemente nei poemi omerici indulgere su momenti fisico-sessuali tra dei e mortali, e tra eroi, non rappresentava un'urgenza creativa in consonanza con lo spirito generale dell'opera<sup>200</sup>. Non per questo si deve dedurre che una monolitica e astratta 'omosessualità' sia stata 'introdotta' successivamente come sembrerebbero sostenere Dover 2016 e altri studiosi che ne riprendono gli assunti quale Halperin 1990. Risulta un pregiudizio moderno il fatto che per parlare di relazioni omosessuali debba essere specificato ed esplicito l'atto sessuale, laddove l'erotismo riguarda non tanto il singolo atto fisico, quanto l'universo pulsionale, ovvero il modo di approcciarsi al mondo e all'altro da sé. Il discorso vale sia per Achille e Patroclo, sia per Ganimede e Zeus<sup>201</sup>: è più plausibile ipotizzare che nell'*Iliade*, in consonanza con l'argomento e con il contesto, non fosse consono dare risalto all'aspetto sessuale, a differenza del genere lirico.

L'adattamento al modello paideutico ateniese è palese nell'evoluzione dell'iconografia di Ganimede. Se le prime rappresentazioni, della seconda parte del VI secolo, lo immortalano in Olimpo più che altro come coppiere [fig. 2.2], durante il V secolo hanno un enorme successo le scene di Zeus che insegue o

---

logofallico di Foucault 1976 e di Dover 2016, ripreso da Halperin 1990 *et alii*, una visione più aperta e fluida di sensualità antica, come sostiene Sissa 2012, pp. 25-70.

<sup>199</sup> Per la differenza tra motivi omoaffettivi, omoerotici e omorivendicativi (non presenti questi ultimi nella letteratura classica, che presentano semmai motivi omocelebrativi) e ulteriori terminologie quali omosociale e *queer* applicati all'analisi testuale rimando al capitolo *Alcune premesse terminologiche: omoerotismo e canone* di Ottonello 2022, pp. 39-46.

<sup>200</sup> Anche in epoca ellenistica Apollonio Rodio, in consonanza con il genere epico, non incentra il rapporto tra Ila ed Eracle in senso fisico-sessuale, ma è indubbiamente presente una *φιλία* che 'oltrepassa' il concetto di amicizia maschile inteso in senso moderno [3.1].

<sup>201</sup> Nel corso della ricezione le due coppie sono state interpretate come due modelli prototipici, se non archetipici, di relazioni omoerotiche. Il primo afferisce alla tipologia dell'amore-amicizia virile: due compagni d'armi nutrono una reciproca e profonda *φιλία* che presuppone un rapporto di condivisione maggiormente simmetrico, in un *continuum* omosociale che non per forza presuppone il sesso; mentre il secondo rapporto è quello dell'amore pederastico, ovvero paideutico, che presuppone una netta asimmetria a partire dall'età e anche dal ruolo. Cfr. Provencal 2005, pp. 87-136.

afferra Ganimede che scappa<sup>202</sup>. Una delle rappresentazioni più antiche di inseguimento è quella del cosiddetto Pittore di Berlino, in cui per comprendere la dinamica sono da considerare entrambi le facce del cratere [fig. 2.5]. Nel caso dell'oinochoe del Pittore di Pan è rappresentato invece soltanto Ganimede di corsa [fig. 2.6], in altri ancora l'amante afferra con forza il braccio di Ganimede, come nella kylix del Pittore di Pentesilea ritrovata nella necropoli della città etrusca di Spina [fig. 2.7]. In queste e in molte altre scene simili, il padre degli dèi rappresenta un tipico ἐραστής ateniese e Ganimede l'efebò ἐρώμενος individuato mediante due specifici attributi: il cerchio e/o il galletto, che rimandano chiaramente alla relazione pederotica. Al di là di un possibile valore simbolico, il cerchio richiama l'attività dei ginnasi<sup>203</sup>, mentre il gallo è il tipico dono dell'amante all'amato durante la fase di corteggiamento<sup>204</sup>.

Le raffigurazioni di Ganimede mostrano come anche nella città di Olimpia non fosse affatto trascurato il mito di Ganimede. E non è da escludere un possibile legame della *I Olimpica* di Pindaro con l'eccezionale e isolata rappresentazione iconografica della fine del primo quarto del V secolo, un gruppo statuario in terracotta corinzia collocato presumibilmente presso l'acroterio di un edificio [fig. 2.8]. Zeus a piedi scalzi appare di corsa, con un sorriso sardonico in volto, mentre avvinghia con il braccio destro Ganimede nudo. In questo caso non si tratta di una scena di inseguimento o di afferramento come nella ceramica ateniese, ma sembrerebbe ritrarre il momento del vero e proprio ratto del giovine. L'identificazione di Zeus è data dallo scettro che tiene nella mano sinistra e quella di Ganimede dal cosiddetto 'berretto frigio' [2.3], che diventerà ricorrente

---

<sup>202</sup> Queste rappresentazioni rientrano in una specifica categoria di scene erotiche consistenti in «images of pursuit featuring gods, goddesses, or heroes running after youths or women who look back in alarm. Although sex is the pursuer's implicit goal, representation confines itself to the chase or the moment of capture» Skinner 2014, p. 103.

<sup>203</sup> Sui significati del cerchio, anche in senso simbolico di passaggio, vd. Dasen 2019, pp. 1-21.

<sup>204</sup> Più problematica l'interpretazione del gallo. Nella maggior parte dei casi si tratta certamente del dono di un *pet*, per ringraziarsi i favori del ragazzo, così come alle ragazze si regalavano colombe. Non è escluso che il dono avesse anche un valore simbolico. Però, in alcune rappresentazioni vascolari, un coniglio o una lepre sono il regalo per l'efebò troiano, al posto del *cock*: «Así aparece, por ejemplo, en la copa del Museo de Villa Giulia en Roma, en la que Zeus ofrece a Ganímedes un conejo al que agarra por las patas, o en el fondo de la copa de Tarquinia, de hacia el 490 a. de C. en la que Zeus toca los genitales a Ganímedes, quien agarra la liebre por las orejas como si se tratase de un verdadero trofeo», González Zyma 2007, pp. 158-161.

nell'iconografia successiva e non è presente di norma nella ceramica<sup>205</sup>. Il legame simbolico con l'eros è sancito dal fatto che Ganimede tiene nella mano sinistra il galletto, punto che accomuna questo singolare gruppo statuario con le raffigurazioni dipinte nei vasi ateniesi.

In conclusione, in Pindaro i motivi per cui il mito di Ganimede viene citato si riconducono alla bellezza del  $\pi\alpha\tilde{\iota}\varsigma$  e all'amore interpretato come un favore divino che porta a una gloria immortale, inserendosi all'interno di un clima generale di fluidità nell'elaborazione dei miti, anche in senso di enfaticizzazione erotica, come si evince dalle fonti iconografiche coeve.

---

<sup>205</sup> È stata proposta un'interpretazione della coppia, meno convincente, anche come Poseidone e Pelope. In questo caso sarebbe diretto il legame con Pindaro. Cfr. Sichtermann 1954, p. 31.

Fig. 2.5 a-b : Pittore di Berlino, *Zeus insegue Ganimede con cerchio e galletto*, cratere attico a figure rosse, Musée du Louvre, Paris (G 175), ca. 500-490 a. C.



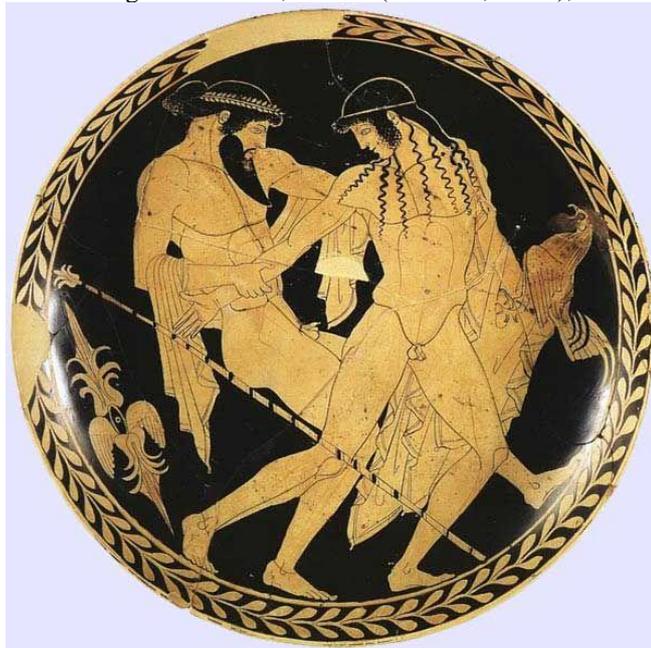
© 2016 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre); Ph.: Stéphane Maréchalle

Fig. 2.6 : Pittore di Pan, *Ganimede di corsa con cerchio e galletto*, oinochoe attico a figure rosse, Metropolitan Museum of Arts, New York (23.160.55), 490/480 a. C.



Met Museum

Fig. 2.7 : Pittore di Pentesilea, *Zeus afferra Ganimede*, kylix attica a figure rosse, Museo archeologico nazionale, Ferrara (T. 212 B, sala 3), ca. 470 a. C.



Wikimedia Commons

Fig. 2.8 : *Zeus porta via Ganimede*, gruppo statuario in terracotta, Olimpia, Museo Nazionale di Olimpia, 480-470 a. C.



Wikimedia Commons

### 2.3 Ganimede in scena: conferme e innovazioni dalla tragedia del V alla commedia del IV a. C.

Non molto è pervenuto della letteratura teatrale greca rispetto all'enorme mole di tragedie e commedie andate in scena tra V e IV secolo: sette tragedie di Eschilo e sette di Sofocle, diciotto tragedie e un dramma satiresco di Euripide, undici commedie di Aristofane e una di Menandro (di altre sei di quest'ultimo si conservano comunque tre quarti, la metà o parti estese). Di nessun altro autore abbiamo un'opera teatrale completa, e per la fase circa settantennale della commedia 'di mezzo' (388-322), intercorsa tra l'ultima commedia 'antica' andata in scena di Aristofane e la prima 'nuova' di Menandro, non rimane che un insieme disparato di frammenti e di notizie provenienti da fonti secondarie<sup>206</sup>. Ai due estremi, nel *corpus* rimanente di Eschilo e Menandro, non si registrano menzioni di Ganimede che, invece, è citato in un frammento di Sofocle, in quattro opere di Euripide e in una commedia di Aristofane. Si tratta perlopiù di brevi ma preziosi passaggi per la ricostruzione dell'evoluzione della figura di Ganimede: il principe troiano non risulta però un personaggio, viene sempre raccontato o alluso dalla voce di qualcun'altro.

Ci si potrebbe chiedere dunque: Ganimede è mai andato in scena in quanto personaggio? La risposta è senza dubbio affermativa, nel momento in cui si valuta la tradizione indiretta e proprio la commedia 'di mezzo' sopracitata. Infatti viene riportato che almeno tre autori operanti nel IV secolo scrissero delle opere teatrali a lui dedicate. A intitolare una loro opera Γανυμήδης sono ben tre commediografi: Eubulo, Alceo e Antifane<sup>207</sup>. Ad Anassandride sono invece attribuiti da diverse fonti quattro versi in cui a parlare sembrerebbe proprio il personaggio di Ganimede (Ath. 2.39a, Eust. 1632.62; Phot. Pors., Suid. Νεκταρεον), nonostante non si sappia il titolo della commedia di provenienza. È menzionata, inoltre, anche un'opera dialogica di Diogene il Cinico denominata *Ganimede*. Infine, il

---

<sup>206</sup> Per rendere un'idea soltanto della mole della commedia 'di mezzo', le fonti «elencano cinquantasette poeti, per un totale di circa seicento opere», Del Corno 2011, p. 442.

<sup>207</sup> Fatta eccezione per l'articolo di Gelli 2011 incentrato sui frammenti di Alceo e Antifane, gli studi su Ganimede non hanno mai preso in considerazione l'esistenza di queste opere intitolate a suo nome. Sono dunque categoricamente da smentire affermazioni quali: «The myth seems never to have inspired an epic hymn, lyric poem or drama of its own, at least none noteworthy enough to have obtained bare mention of its existence», Provencal 2005, p. 90

coppiere divino è citato anche in un frammento di un commediografo di cui si hanno pochissime notizie, un certo Nicolaus, probabilmente di epoca seriore.

Prima di soffermarmi sui casi della commedia del IV a. C., prendo in esame il frammento delle *Colchidi* di Sofocle di un solo verso (fr. 320 = 350 Radt)<sup>208</sup>:

μηροῖς ὑπαίθων τὴν Διὸς τυραννίδα.

con le cosce infiammando la tirannide di Zeus.

[trad. mia]

La fonte è anche qui Ateneo: nel XIII libro (79K) del suo monumentale *Deipnosophisti*, lo cita in seguito al discorso sulla poesia erotica per i ragazzi, in cui erano riportati i versi per gli amati di Ibico e Pindaro (76K). Già prima, introducendo il discorso e citando Simonide come autore di παιδικά, Ateneo scrive che proprio sotto l'influsso di questo genere Eschilo e Sofocle furono i primi a introdurre il tema omoerotico maschile sulla scena tragica (75K): uno descrivendo l'amore di Achille per Patroclo (il riferimento è dunque ai *Mirmidoni*), l'altro, nella sua *Niobe* a proposito dei figli della protagonista (Niobe è sorella di Pelope e figlia di Tantalos)<sup>209</sup>. Dopo avere raccontato la diffusione dell'usanza, comune in Grecia, di avere un ragazzo come favorito così come di una donna come amante, focalizzandosi poi nello specifico su Creta e l'Eubea, e menzionando lo stesso mito di Ganimede (77-78K), viene ripresentato il parallelo Eschilo-Sofocle a proposito di Sparta (79K). Ateneo segue la fonte del filosofo accademico Agnone per affermare che presso gli Spartani le ragazze e i ragazzi sono tutti trattati allo stesso modo prima del matrimonio. Viene citata un'espressione del legislatore Solone («μηρῶν ἰμείρων καὶ γλυκεροῦ στόματος», “Desiderando le cosce e la dolce bocca”, fr. 25) per dire poi che Eschilo e Sofocle hanno fatto affermazioni simili, rispettivamente, a proposito di Achille nei *Mirmidoni* e di Ganimede nelle *Colchidi*<sup>210</sup>. Se il frammento eschileo è incentrato

---

<sup>208</sup> Per annotazioni, apparato e ulteriori riferimenti bibliografici sui frammenti della tragedia di Eschilo e Sofocle vd. Radt 1985 (II ed. 2009); Radt 1977 (II ed. 1999).

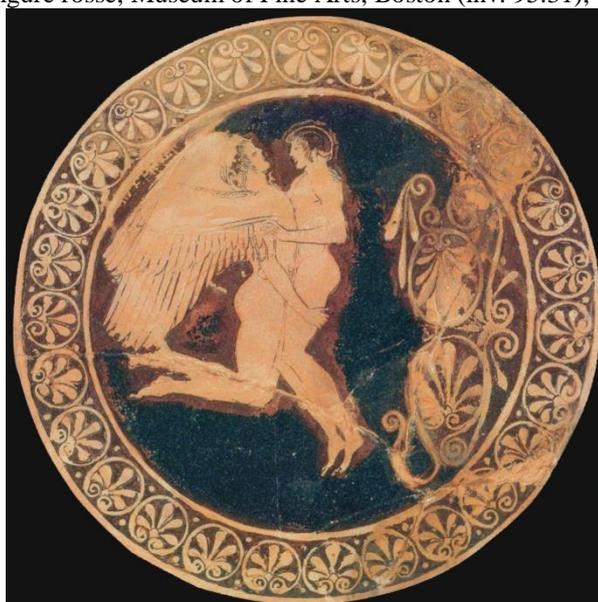
<sup>209</sup> I figli di Niobe vanno a caccia insieme ai propri amanti e «Plutarco dà una testimonianza che sembrerebbe attendibile: uno dei figli di Niobe, in punto di morte, mentre anche gli altri fratelli vengono colpiti, chiede aiuto al proprio amante» e di stringerlo a sé (ὦ ... ἀμφ' ἐμοῦ στεῖλαι, TrGF 4.448)», Carpanelli 2017, p. 11 (anche Eschilo è autore di una *Niobe* perduta, non a tematica omoerotica).

<sup>210</sup> Sofocle a sua volta dedicò un dramma satiresco perduto all'eroe acheo intitolato *Gli amanti di Achille*. «Forse non è un fatto trascurabile che Achille esordisca in vesti femminili. Nella sua

sul viso e si riferisce ai baci continui e senza pudore di Patroclo ad Achille, quello di Sofocle verte sulla parte inguinale, con richiamo alla pratica del *coitus interfemoris*, attestato nell'iconografia anche per rapporti tra divinità e umani, ma non per Ganimede e Zeus [fig. 2.9]<sup>211</sup>.

Ganimede grazie alla sua bellezza seduttiva è dunque in grado di mettere in fiamme anche la stessa potenza assoluta di Giove. Non si sa quale personaggio stesse parlando, ciò nondimeno la frase è una riprova di come nel corso del V secolo Ganimede rappresentasse sempre più il prototipo del παῖς irresistibile.

Fig. 2.9 : Douris, *Zeffiro e Giacinto (o Eros e un giovine)* durante un *coitus interfemoris*, kylix attica a figure rosse, Museum of Fine Arts, Boston (inv. 95.31), 490-480 a. C.<sup>212</sup>



Reddit (ancientgreece)

incompiuta *Achilleide*, il poeta latino Stazio ne dà un resoconto particolareggiato, indugiando sulla posizione ambigua di Achille – da tutti ritenuto una fanciulla – sulla scoperta del sesso e il legame con Deidamia [...]. La vicenda di Achille a Sciro, alimentata dagli stessi Greci, pronti a dissacrare i personaggi illustri da loro stessi creati (perduta è la tragedia di Sofocle *Gli amanti di Achille*), ha conosciuto una grande fortuna in campo iconologico e la “favola erotica” dell’eroe avrà larga diffusione in campo latino trasformando il “fulmine di guerra” in un modello di amante elegiaco», Ciani 2018. Ricordo che proprio Dante in *Purgatorio* IX fa seguire al sogno legato al giovane troiano proprio quello di Achille trasportato in Sciro [4.3].

<sup>211</sup> A soffermarsi su questa pratica chiamandola *intercrual sex* è Dover che, tuttavia, la sopravvaluta come modalità predominante del rapporto tra amante e amato maschili. Infatti a partire dalla seconda edizione compie delle precisazioni al riguardo, sostenendo la tesi per cui a livello iconografico non è da sottovalutare l’aspetto di convenzionalità (2016, p. 204). «Dover’s intercrual sex becomes synonymous with what Pausanias terms as noble love [...] encourages a stable life-long relationship between the boy and the man and enhances the intellectual development of the younger boy», Tchou 2008, p. 14 (con riferimento al discorso di uno dei protagonisti del *Simposio* di Platone, 180c-185c).

<sup>212</sup> Anche un altro frammento di *kylix* conservato a Boston (13.94) reca un’iconografia simile, sebbene più esplicita, che si potrebbe attribuire allo stesso artista: <https://collections.mfa.org/internal/media/dispatcher/797806/preview>.

Numerose sono le occorrenze in Euripide, in ben tre tragedie – *Troiane*, *Oreste* e *Ifigenia in Aulide* – nonché nell’unico dramma satiresco dell’antichità pervenuto integralmente: *Il ciclope*.

Delle *Troiane* andate in scena nel 415 in parte si è già detto a proposito dell’importante scolio che ha trasmesso i versi della *Piccola Iliade* [2.1]. Proprio attraverso Euripide la versione genealogica ‘alternativa’ per cui Ganimede è figlio di Laomedonte ebbe fortuna nelle fonti latine classiche e medievali. Analizzando il testo si nota che non c’è una menzione del nome di Ganimede, il giovine è citato proprio attraverso la perifrasi ‘figlio di Laomedonte’.

Il coro del II stasimo, detto anche impropriamente ‘Ode di Ganimede’ e diviso in quattro parti<sup>213</sup>, è composto da donne troiane che cantano con estrema afflizione la distruzione di Troia. In tutta la tragedia, d’altronde, prevale il canto luttuoso dei vinti, con un richiamo agli orrori della contemporanea guerra del Peloponneso e un riferimento all’imminente spedizione in Sicilia. E questo stasimo è uno dei momenti di apice di tale tensione. I versi della strofe I e dell’antistrofe I ricordano la prima distruzione delle mura di Troia, con la partecipazione di Telamonio, a opera di Eracle (799-419). La causa fu proprio Laomedonte che venne meno all’accordo pattuito. Da notare che dalla *Piccola Iliade* non è ripreso il motivo della vite d’oro: l’oggetto promesso e mai consegnato a Eracle consiste nelle cavalle divine.

La seconda strofe è invece dedicata a Ganimede (820-838), a cui fa seguito l’antistrofe in cui il mito è collegato a quello di Aurora e Titono (840-458), come nell’*Inno ad Afrodite* I. Mi focalizzo su alcuni punti salienti, a partire dall’inizio della strofe (vv. 820-824):

μάταν ἄρ', ὃ χρυσέαις ἐν οἰνοχόαις ἀβρὰ βαίνων,  
Λαομεδόντιε παῖ,  
Ζηνὸς ἔχεις κυλίκων πλήρωμα, καλλίσταν λατρείαν:  
ἀ δέ σε γειναμένα πυρὶ δαίεται:

Ma è vano, movendoti molle tra le brocche d’oro,  
figlio di Laomedonte,

---

<sup>213</sup> Burnett 1977, pp. 291-316.

colmare le coppe di Zeus, bellissimo servizio  
mentre la tua patria è incendiata dal fuoco.

[trad. mia]

Il coro apostrofa direttamente Ganimede sottolineando il suo ruolo di coppiere attraverso il «motivo dell'oro» che era stato introdotto nel I stasimo mediante «l'aggettivo con cui è indicato il cavallo, χρυσεοφάλαρος (*hapax*, v. 520)»<sup>214</sup>, poi ripreso anche nel III stasimo con associazione a Elena. Il lusso in cui vive Ganimede fa da contrasto lampante con la miseria in cui versa la sua città di origine. Vi appare dunque una sorta di critica all'indifferenza e alla frivolezza di Ganimede: la sua bella funzione di riempire i calici d'oro a Zeus cozza con il presente di devastazione. E forse il nome di Ganimede non viene pronunciato proprio per irritazione, come ripicca per non avere a cura il destino della sua patria. Non ha più senso dunque dalla prospettiva di chi parla – quella delle donne troiane vessate dalla guerra – che lui se ne stia lieto in Olimpo mentre la sua terra brucia. Si presti particolare attenzione all'espressione ἄβρᾶ, da leggersi come un accusativo avverbiale dell'aggettivo polisemantico ἄβρός, significante 'prezioso', 'elegante', 'splendido', e anche 'molle', 'effeminato', 'delicato'. Ricordo poi che il sostantivo ἄβρᾶ significa 'ancella', pertanto è possibile anche una malevola associazione all'eccessiva 'femminilità' di Ganimede, che rimanda non tanto alla mansione di coppiere bensì a quella di amasio di Zeus.

Nei versi successivi si affastellano ulteriori scene di distruzione all'interno delle quali si ripresenta, per contrasto, un'altra immagine che ritrae lo stato di placidità, grazia e giovinezza di Ganimede (vv. 833-837):

τὰ δὲ σὰ δροσόεντα λουτρὰ  
γυμνασίων τε δρόμοι  
βεβᾶσι, σὺ δὲ πρόσωπα νεα-  
-ρὰ χάρισι παρὰ Διὸς θρόνοις  
καλλιγάλανα τρέφεις: [...]

I tuoi lavacri roridi  
e le corse dei ginnasi

---

<sup>214</sup> Fanfan 2017, p. 43.

non esistono più, mentre il volto  
fresco, con grazia, presso il trono di Zeus  
tu mantieni serenamente bello

[trad. mia]

Nella prima parte si allude per la prima volta all'attività di Ganimede *ante raptum*, con evidente anacronismo per quanto riguarda i ginnasi. Si segnala l'aggettivo *καλλιγάληνος*, un composto di invenzione euripidea, un *ἄπαξ λεγόμενον* che combina in un unico lemma gli attributi di bellezza e serenità, e a cui si affiancano le caratteristiche di grazia e giovinezza eternate da Zeus. In tutto lo stasimo del resto si riscontra una mirabile creatività linguistica, con espressioni e metro che richiamano lo stile pindarico, difficile da rendere in altra lingua<sup>215</sup>.

Nell'antistrofe, anche l'altro bel troiano Titono non è nominato direttamente: si fa riferimento a Emera, la luce del giorno identificata in questo caso con l'aurora Eos, che l'ha preso come marito e con cui ha generato dei figli. Lo scopo anche qui è evidenziare la profonda discrepanza tra il terribile tempo presente, in cui Troia appare abbandonata dagli dèi, e un tempo remoto in cui i Troiani erano così ben voluti dall'alto, al punto da essere scelti come favoriti delle divinità. Il *fil rouge* è segnato dunque da Eros, invocato direttamente nel primo verso (840) in quanto responsabile di avere infuocato di desiderio Zeus per Ganimede ed Emera per Titono e di avere in qualche modo legato gli dèi a Troia. Ma il verso finale in *Ringkomposition* reca proprio l'assenza dell'amore degli dèi che hanno abbondato Troia: «τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροία». L'attributo allitterante di ciò che eccita l'amore (*φίλτρον*), *φροῦδος*, ricorre in tutta la tragedia (vv. 41, 1071, 1123, 1130) e significa 'perso', 'svanito'. Pertanto come gli dèi anche Titono e Ganimede risultano corresponsabili della rovina: per non avere più a cuore il destino della loro patria appaiono in qualche modo come dei principi traditori<sup>216</sup>. In questa antistrofe, una frase in particolare si sofferma ancora su Ganimede e Zeus, prima di passare ad accusare Eos per avere visto Troia cadere a pezzi senza far nulla: «τὸ μὲν οὖν Διὸς / οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ [...]» (vv. 445-446, "Ma ora più nessun rimprovero all'amore di Zeus", trad. mia). Da una parte, il biasimo non è

<sup>215</sup> Cfr. Barlow 1986, pp. 198-204; Kovacs 2018, pp. 250-261.

<sup>216</sup> «princes who have betrayed their own city. Their beauty is the more sinister for being treacherous and the gold objects surrounding them remind one of the treacherous connotations of gold elsewhere», Barlow 1986, p. 199.

da slegare dal contesto di critica a Ganimede per l'indifferenza, dall'altra, però l'accusa sembra risiedere piuttosto nell'azione di Zeus. L'ὄνειδος di cui si parla può significare sia il biasimo sia un oggetto di onta, pertanto le ipotesi sono due, non necessariamente da disgiungere: il termine potrebbe sottintendere l'altra funzione di Ganimede oltre a quella già ricordata di coppiere, ovvero quella di amasio, dal momento che il motivo che permea sottotraccia l'antistrofe è l'eros. E a questo aspetto potrebbe collegarsi anche l'utilizzo di ὄβρα della strofe precedente. In questo senso si può leggere un segnale di un'incrinatura nella considerazione dei rapporti pederastici o più precisamente una critica alla violenza commessa nei confronti di Ganimede, con possibile allusione a uno stupro iniziale contro la volontà. Un motivo questo che sarà molto esplorato in seguito e in particolare nella latinità. Eppure Ganimede appare sereno e beato, perlomeno in Olimpo: nulla si dice qui del momento del ratto. Risulta più plausibile pertanto, se non escludere, ridimensionare questo aspetto di biasimo dell'amore di Zeus. L'azione riprovevole risiede piuttosto nell'eccesso di amore di Zeus per Ganimede, così come di Eos per Titono, divinità che ormai trascurano il destino degli 'altri' Troiani. In ogni caso tutta la tragedia si configura come un'accusa contro un modello di prevaricazione e violenza, volendo significare che la guerra è motivo di dannazione per i vinti ma anche per i vincitori<sup>217</sup>. L'accusa in questo caso è contro l'indifferenza degli dèi, non contro la tipologia di amore, anche se non è impensabile qualche velata allusione negativa verso il ruolo di Ganimede, assente invece per Titono.

Nell'*Oreste* la menzione di Ganimede è breve ma peculiare. Questa è l'ultima tragedia di Euripide andata in scena al teatro Dioniso di Atene, nel 408, prima che il tragediografo si stabilisse in Macedonia. Già Romagnoli la definì un'opera con «carattere di piante parassitarie»<sup>218</sup> per il proliferare di situazioni mitiche e personaggi. Gli eventi sono situabili tra le vicende delle *Coefore* e delle *Eumenidi*, secondo e terzo momento della celebre *Oresteia* di Eschilo andata in scena esattamente cinquant'anni prima (458). Se Eschilo rappresentava il dramma di un eroe tragico, l'*Oreste* euripideo appare certamente più simile a un uomo di fine V secolo, scisso e disturbato interiormente. Non mi dilungo qui sulla vicenda che lo

---

<sup>217</sup> Cfr. Del Corno 2016, pp. 226-227.

<sup>218</sup> Romagnoli 1930, p. 134.

vede insieme alla sorella Elettra condannato a morte per l'uccisione della madre Clitemnestra. Non avendo ricevuto sostegno da Menelao, con l'aiuto di Pilade, i due cercano di vendicarsi anche contro di lui e di uccidere Elena, entrando a palazzo. E nel palazzo, proprio nel momento di massima tensione, irrompe un servo frigio assalito dal terrore. I suoi versi sono cantati, in risposta alle domande del Coro, composto da donne di Argo, che lo apostrofa come servo di Elena e uomo del monte Ida. Il frigio intona un canto di lutto definendolo egli stesso un grido di barbaro: piange la catastrofe che ha colpito il sacro monte Ida a causa di Elena. Nel finale si rivolge alla terra di Dardano e a Ganimede (1391-1393):

ιαλέμων ιαλέμων / Δαρδανία τλάμων Γανυμήδεος / ἵπποσύνα, Διὸς εὐνέτα.

O Dardania infelice, di lamenti su lamenti, e le cavalcate di Ganimede amasio di Zeus!

[trad. mia]

Il bellissimo fanciullo è citato nei versi conclusivi di un'esagitata lamentazione, come a volgere la mente, almeno nel finale, verso tempi remoti più lieti in cui Ganimede si intratteneva con i cavalli, divenendo poi il favorito del padre degli dèi<sup>219</sup>. Del principe troiano è indicata soltanto la funzione di amante di Zeus e non di coppiere. Più precisamente è utilizzato il termine specifico e non comune εὐνέτης, derivato da εὐνή che indica un letto o qualsiasi altro luogo in cui stendersi (metaforicamente può significare anche 'nozze' o 'sepolcro').

Accanto a questa espressione, ricorre l'innovativa rappresentazione di Ganimede a cavallo<sup>220</sup>. Il termine ἵπποσύνη al singolare indica l'arte di cavalcare il cavallo, l'equitazione, e al plurale come in questo caso anche l'azione delle cavalcate<sup>221</sup>. L'immagine di Ganimede intento nell'arte equestre è alquanto insolita e appare come un cenno «assolutamente isolato in età classica»<sup>222</sup>, anche laddove si prenda in considerazione la tradizione iconografica. Si tratta di un altro

---

<sup>219</sup> Carpanelli 2017, p. 199, n. 123, osserva che l'«inserzione è importante per ricordare i tempi felici e mitici di Troia, un sogno lontano» in tempi di guerra. L'entrata in scena del servo frigio «crea una *suspence* unica nel teatro del quinto sec. a.C. e il suo desultorio atteggiamento apparentemente ridicolo è solo un modo per non assimilarlo a colui che rivelerà che Elena è stata assunta in cielo, il dio Apollo», Id., p. 169. Cfr. Biehl 1965, *ad l.*; Di Benedetto 1965, *ad l.*

<sup>220</sup> Sempre che si accetti la correzione in ἵπποσύνα di Hermann al posto del trådito ἵπποσύνα. Di Benedetto 1965 pensa che possa avere ragione Wecklein a intenderlo come vocativo concordato con Δαρδανία, 1965, p. 261.

<sup>221</sup> Potrebbe però rappresentare anche gli spiazzi per i cavalli, vd. Biehl 1965, *ad l.*

<sup>222</sup> Bellandi 1991, p. 920.

segnale di immaginazione rivolta alle attività con cui Ganimede si poteva intrattenere *ante raptum*. La versione di ‘Ganimede cavaliere’, a differenza delle scene di caccia o di pastorizia ovina, non avrà però fortuna nemmeno nei secoli successivi. L’espressione potrebbe anche fornire per il troiano una caratterizzazione di ‘pastore di cavalli’ – Sichtermann usa il termine *Pferdehirt* – ed è possibile che sia sorta da un’associazione del principino agli equini, caratterizzanti la stirpe intera dei Dardanidi a partire dai mitici cavalli di Erittonio<sup>223</sup> [2.1.1].

Nell’*Ifigenia in Aulide*, andata in scena postuma dopo il 407<sup>224</sup>, Ganimede ritrova anche la sua veste canonica *post raptum* di coppiere. In una scena inedita, infatti è uno dei partecipanti alle nozze di Peleo e Teti, cantate nel terzo stasimo dal Coro composto da un gruppo di donne calcidesi. Presso il monte Pelio, la sede dei centauri in Tessaglia, vi partecipa insieme alle Muse e alle Nereidi, intente rispettivamente al canto e alla danza. I cinque versi che lo riguardano lo descrivono tra questi speciali invitati al banchetto nuziale (1049-1053):

ὁ δὲ Δαρδανίδα, Διὸς / λέκτρων τρύφημα φίλον, / χρυσέοισιν ἄφυσσε λοιβὰν / ἐν  
κρατήρων γυάλοις, / ὁ Φρύγιος Γανυμήδης.

E il Dardanide, amata delizia di letto di Zeus, attingeva la libagione dai fondi d’oro dei crateri, il frigio Ganimede.

[trad. mia]

Il ruolo di Ganimede alle nozze rispecchia quello tradizionale di coppiere assunto in Olimpo. Euripide non manca tuttavia di sottolineare anche qui, e in modo piuttosto esplicito, anche l’altra funzione complementare di ἐρώμενος di Zeus. È subito fornita la provenienza genealogica, con Δαρδανίδα che indica genericamente un discendente di Dardano, in questo caso, e non un figlio di

---

<sup>223</sup> Secondo Sichtermann l’associazione è dovuta al compenso dei cavalli divini dati al padre Troo. Ciò non giustificerebbe però il fatto che Ganimede avesse a che fare con i cavalli in precedenza. In ogni caso, come notò Sichtermann 1954, p. 113, n. 228, «in der bildenden Kunst ohne Einfluß blieb», dato che non compare alcun animale da pascolo nelle raffigurazioni artistiche di Ganimede dell’antichità.

<sup>224</sup> Plausibilmente nel 405. Cfr. Turato 2016, p. 9, p. 54, che riporta e discute anche le altre ipotesi di datazione: 406, 403.

Dardano come alcuni traducono<sup>225</sup>. Si presti poi particolare attenzione all'attributo finale indicante la provenienza geografica: per la prima volta tra le fonti a noi giunte ricorre associato a Ganimede l'aggettivo 'frigio', che avrà una fortuna vastissima nelle fonti italiane, nonché in quelle latine operanti da filtro primario per la ricezione medievale e seriore.

Eppure 'frigio' non è originariamente un sinonimo di troiano, anche se finì per diventarlo progressivamente a partire dal V secolo per via di un uso confuso da parte degli Ateniesi, poi espansosi in età ellenistica, nel mondo romano e oltre<sup>226</sup>. Tanto che anche Dante nel *De Monarchia* parla di Frigia per indicare la Troade, citando il fratello di Ganimede: «ut Assaraco et aliis qui Frigiam regnaverunt, Asye regionem» (2.3.10). La Frigia storicamente è una regione situata in Anatolia non corrispondente, però, alla Troade: risulta senza sbocchi sul mare ed è più interna rispetto alla Troade che, invece, è la punta nord-orientale e si affaccia sulla costa. Se per i Greci, i Frigi risultano barbari, ovvero etimologicamente 'balbettanti' e non ellenofoni come mostrano le parole dello stesso servo frigio dell'*Oreste* euripideo, i Troiani nell'*Iliade* parlano greco<sup>227</sup>. Potrebbe sembrare dunque una contraddizione che in così pochi anni di differenza, nell'*Oreste* a essere 'frigio' e dunque barbaro è il servo, mentre nell'*Ifigenia in Aulide* lo è il coppiere degli dèi greci, discendente da Dardano che ha origini greche. Non ritengo che questo abbia a che fare con il ruolo subordinato e servile di coppiere, associato più facilmente a uno straniero, infatti anche Paride viene indicato come tale. L'uso di 'frigio' conferisce probabilmente una maggiore esoticità al personaggio e in ogni caso ha a che fare con una percezione in origine

---

<sup>225</sup> «E il figlio di Dardano», Turato 2016, p. 163.

<sup>226</sup> I confini della Frigia e delle altre regioni limitrofe quali la Misia risultavano confusi per gli stessi antichi (cfr. Strab. 12.4.4). Infatti il termine Frigia è divenuto «comprensivo della Troade, secondo un uso, affermatosi soprattutto in ambito attico nel V sec. a.C., di chiamare Frigi i Troiani. Dardano viene rappresentato come un eroe tra Oriente ed Occidente, legato da una parte al mondo tracio – non a caso Diodoro considera l'eroe anche come eponimo dei Dardani di Tracia – e dall'altro alla nascita ed allo sviluppo di Troia», Chiaia 2017, p. 49. Cfr. Mitchell 1993, pp. 175-176;

<sup>227</sup> Sia i Frigi sia i Troiani furono molto probabilmente popolazioni indoeuropee. Se in Omero i Troiani parlano greco e condividono i tratti salienti della cultura degli Achei, secondo Latacz 2004, pp. 116-117, il luvio era la lingua ufficiale della Troade e quella impiegata anche dalla cancelleria imperiale ittita. Agli Ittiti, noti per avere indotto l'uso dei cavalli per trainare i carri da guerra, sarebbero dunque affini i Troiani. Per la proposta di identificazione del luvio come lingua dei Troiani vd. Watkins 1986, pp. 45-62. Cfr. Starke 1997, pp. 447-487.

inizialmente ateniese, non panellenica<sup>228</sup>. E infatti così come Paride anche Ganimede viene ‘esoticizzato’ attraverso un’identificazione iconografica mediante il berretto frigio<sup>229</sup>. Uno dei più celebri esempi al riguardo è la statua romana del Museo Chiaramonti (inv. 1376), copia di un originale greco di età ellenistica, con Ganimede stante con ciotola in mano insieme all’aquila [fig. 2.10].

Fig. 2.10 : *Ganimede stante con berretto frigio, mantello e ciotola insieme all’aquila*, statua in marmo, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti, Roma (inv. 1376), II. d. C [copia di un originale greco del IV/III a. C.]



Wikimedia Commons

---

<sup>228</sup> Da una disamina delle tradizioni mitiche si può infatti evincere che «la rappresentazione dei Dardanidi ed in generale dei Troiani post-omerici come barbari, quale propagata in particolar modo dal teatro ateniese di V sec. a.C., non viene recepita ed accettata in altre parti della Grecia. Seppure nelle loro varianti locali, le tradizioni argive ed eoliche considerano, infatti, i Dardanidi come una stirpe greca, che per volere degli dei continuano a regnare sulla Troade, seppur non più con gli sfarzi di un tempo» Chiai 2017, p. 189.

<sup>229</sup> Ricordo che il berretto frigio ha assunto il valore simbolico di libertà soltanto in epoca romana per via del *pileus* donato dai padroni agli schiavi liberati e in modo rinnovato nella modernità in molteplici contesti e in particolare durante la Rivoluzione Francese. Compare infatti in testa a Marianne nel celebre dipinto *La Liberté guidant le peuple* di Eugène Delacroix, e ha ispirato la realizzazione delle mascotte delle prossime Olimpiadi 2024 di Parigi, *Les Phryges*, proprio a simboleggiare il valore universale della libertà.

Nell'analisi della presenza di Ganimede dai toni della tragedia a quelli della commedia va considerato il dramma satiresco, che di norma veniva rappresentato successivamente alla trilogia tragica, mantenendo l'argomento epico ma modulandolo con inflessioni facete e scanzonate. Infatti nel *Ciclope* euripideo, quasi sicuramente scritto dopo il 411, in un periodo di conflitto feroce ad Atene tra democratici e oligarchici, alla bestialità feroce del Polifemo omerico (*Od.* 9) si sostituisce una figura alquanto grottesca<sup>230</sup>. Con una comicità di questo tipo ha dunque a che fare la duplice menzione di Ganimede: all'interno di un discorso delirante del ciclope Polifemo in preda ai fumi dell'alcool (vv. 576-584) e nel successivo scambio ricco di allusioni sessuali tra il capo dei satiri Sileno e il ciclope (vv. 585-589). Siamo alla fine del terzo episodio durante il quale si attua il piano di Odisseo, in accordo con Sileno, di distogliere Polifemo dalla sortita con gli altri ciclopi simposiasti (il κῶμος), per lasciargli bere il vino da solo e finire di ubriacarlo. Il motivo del vino si intreccia dunque a quello erotico nelle stesse parole di Polifemo. Infatti il vino è una χάρις (v. 577), una grazia che, come già detto, può avere anche un risvolto di beneficio sessuale. Il ciclope sempre più ubriaco si esalta con visioni di terra e cielo che si uniscono anche in senso sessuale, come i due principi maschile e femminile (il verbo usato è συμμίγνυμι, v. 578), immaginando poi il trono di Zeus e un convito celeste. Le Cariti stesse lo tenterebbero nei baci (vv. 578-581), ma egli preferisce volgersi verso Ganimede, sentendosi come il padre degli dèi, in un delirio di onnipotenza:

ἄλις: Γανυμήδη τόνδ' ἔχων ἀναπαύσομαι  
 κάλλιον ἢ τὰς Χάριτας. ἤδομαι δέ πως  
 τοῖς παιδικοῖσι μᾶλλον ἢ τοῖς θήλεσιν.

Basta! Mi stenderò prendendomi questo bel Ganimede piuttosto che le Cariti. Mi diverto di più con i ragazzi che con le femmine.

[trad. mia]

Il protagonista esprime una netta preferenza del *côté* omoerotico, rifiutando le Grazie e preferendo Ganimede. Una scelta tipicamente aristocratica nel contesto

---

<sup>230</sup> Seaford 1984, pp. 53-sgg.

greco<sup>231</sup>, che ha dunque un valore fortemente parodistico nel momento che si tratta di un personaggio rozzo e non civilizzato. Gli studiosi hanno anche riscontrato una possibile associazione con Penteo delle *Baccanti* a proposito di un percorso iniziatico-dionisiaco che qui ovviamente è buffo, laddove per Penteo è serio<sup>232</sup>. Polifemo dunque si è ‘aristocratizzato’ nel simposio a tal punto da scacciare la bellezza femminile e preferire quella dei ragazzi. Il ciclope porta all’estremo la sua ὄβρις con il paragone di sé a Zeus, già iniziato in precedenza (vv. 320-327): così «finisce per identificarsi definitivamente con lui nell’assimilare Sileno a Ganimede» e i satiri alle Cariti, entrambi «paradigma di bellezza» rispettivamente dell’efebo e delle donne<sup>233</sup>.

A rendere ancora più grottesco e parodistico l’episodio è il fatto che Sileno e i satiri sono figure solitamente intente a insidiare personaggi femminili nell’immaginario greco e come tali sono presentati anche nel *Ciclope* euripideo. Sileno solo opportunisticamente flirta con Polifemo ed è tutt’altro che corrispondente al prototipo dell’efebo, essendo tozzo, peloso, vecchio, itifallico: si attua così un rovesciamento dei ruoli erotici ‘tradizionali’<sup>234</sup>. D’altronde, in una scena di poco precedente Sileno stesso scherzava con Polifemo sul fatto che il vino, in cui è personificato Dioniso già in versi antecedenti (v. 139, vv. 172-174), lo ha baciato (v. 553) e si è innamorato di lui per la sua bellezza (v. 555). Se Polifemo dice che Sileno ama il vino ma il vino non lo ama (v. 554), utilizzando il verbo senza connotazione sessuale φιλέω, il capo dei satiri adopera invece ἐράω per un deliberato ammiccamento sessuale. Per Ussher introduce così «a homosexual joke, thereby perhaps putting ideas in Polyphemos’s head»<sup>235</sup>. Un’altra allusione erotica in riferimento a Ganimede, che anticipa la scena *clou*, è riscontrabile a mio avviso anche nella battuta rivolta da Polifemo a Odisseo affinché diventi il suo coppiere (v. 565: «λάβ’, ὦ ξέν’, αὐτὸς οἰνοχόος τέ μοι γενοῦ»). Ricordo che la parola per labbro della bocca e per orlo di una coppa in

<sup>231</sup> Secondo Ateneo (13.79) anche i Celti, nonostante avessero le donne più belle tra tutte le barbare, avevano una predilezione per i ragazzi. Nel contesto greco non era una pratica tipica del ceto popolare, piuttosto «was an aristocratic taste: Pl. *Symp.* 181b; Ar. *Eq.* 735-740; Com. adesp. 12-14», Seaford 1984, p. 210. Cfr. Dover 2016, pp. 142, 148-151.

<sup>232</sup> Seaford 1981, pp. 273-274. Cfr. Napolitano 2003, pp. 146-147.

<sup>233</sup> Napolitano 2003, p. 146

<sup>234</sup> «Il rovesciamento sta ovviamente nel fatto che qui a Sileno, di solito inseguitore, tocca il ruolo di inseguito», Napolitano 2003, p. 147.

<sup>235</sup> Ussher 1978, p. 144.

greco è la medesima: τό χεῖλος. Pertanto la funzione di versare il vino dal labbro di un bicchiere, propria di Ganimede con Zeus, già di per sé poteva far pensare con facilità al bacio e a una dimensione sensuale.

Inoltre, il v. 504 si collega all'etimologia dei nomi di Ganimede e Ebe, di cui Euripide sembrerebbe ben conscio: «γάνυμαι <δὲ> δαιτὸς ἥβᾱ» (lett. “gioisco nella giovinezza del banchetto”). L'espressione è presente all'interno di una sortita di Polifemo che prosegue una precedente metafora nautica e si intesse «anche nel lessico, di richiami specificatamente simposiali»<sup>236</sup>. Lo si evince dall'aggettivo εὐφρων, connesso alla εὐφροσύνη indicante l'euforia provocata dal vino; dal sostantivo κῶμος, ovvero il gruppo con cui fare baldoria dopo il simposio; oltre che dal genitivo di δαίς che indica il pasto, il banchetto. Inoltre il sostantivo al dativo di ἥβῃ indica la giovinezza virile, il vigore della giovinezza, metaforicamente i godimenti della gioventù, personificati dalla divinità omonima Ἥβη, cui corrisponde quella latina *Iuventas* (anche nota come *Juventus*), *dea novorum togatorum*. Invece il verbo γάνυμαι alla diatesi media, che richiama l'etimo di Ganimede, indica originariamente il brillare, dunque l'essere radiante di gioia, l'essere gaio e il godere. Ha infatti la stessa radice indoeuropea \*geh<sub>2</sub>u- del verbo latino *gaudēo*, connesso alla sfera della gioia, innanzi tutto, e poi a quella del piacere<sup>237</sup>. Ci sono altri verbi greci che sono degli *etymological twins*, per cui varia la forma fonologica ma si mantiene la stessa radice connessa alla sfera dello risplendere e del gioire: γανῶω (rendo splendente, riempio di gioia), γανάω (attestato in Omero nelle forme epiche del participio γανῶοντες, γανῶσαι) e γηθέω o in forma dorica γᾱθέω (<\*γᾱFεθέω; gioisco, godo). In quest'ultima versione è presente anche nell'*Iliade* al grado zero γαίω nell'espressione κῦδεϊ γαίω, ricorrente soltanto per gli dèi con il significato ‘risplendendo nella forza’, ‘essendo orgoglioso’, ‘glorificando il suo splendore’ (*Il.* 1.405, *Il.* 5.906, *Il.* 8.51, *Il.* 11.81). D'altronde, anche il sostantivo greco

---

<sup>236</sup> Napolitano 2003, p. 137.

<sup>237</sup> «'to brighten up, be glad, rejoice' (Il.) < IE \*geh<sub>2</sub>u- ibe bright, be glad'», Beekes 2010, p. 260. Per *gaudēo* vd. Vaan 2008, pp. 255-256. Cfr. Pokorny 1959, p. 53 (545. *gāu-*); Ernout, Meillet 1956, pp. 476-477 (*gaudeō*); Chantraine 1968, p. 210 (γάνυμαι). Cfr. IEDO; IEW; Indogermanisches Wörterbuch by Gerhard Köbler; PIE Lexicon [Sitografia].

corradicale con i verbi sopramenzionati, γάμος, ha il significato di ‘brillantezza, gioia, soddisfazione e orgoglio’<sup>238</sup>.

Anche secondo Ambrose il trattamento di Ganimede da parte di Euripide presuppone che il suo nome fosse inteso come «gay-minded» e in questo senso paronomastico «unwittingly anticipates the modern term *gay* for “homosexual”»<sup>239</sup>. Il tragediografo giocherebbe infatti con l’etimo del nome Ganimede connesso nella prima parte alla ‘gaiezza’ e nella seconda a μῆδος, sostantivo usato soltanto al plurale μῆδεα con il significato di ‘pensieri, disegni mentali, consigli’. Quest’ultimo lemma significa però anche ‘genitali’ già a partire da Omero (*Od.* 6.129; 18.67, 87; 22.476). Il primo autore a riflettere esplicitamente sulla possibile etimologia di Ganimede è Senofonte nel *Simposio* [2.4]: anche in questo caso però μῆδεα non è inteso come genitali. L’osservazione dello studioso tedesco è dunque una suggestione interessante, ma che rischia di essere fuorviante senza le dovute premesse sulla terminologia (etero/omo) e sull’evoluzione storica del termine inglese *gay*. Ritengo sia più plausibile evidenziare, invece, proprio la possibile comunanza tra *gany(mede)* e *gay* a livello etimologico e anche semantico, a partire da alcuni usi del latino medievale che tratterò in seguito [4.1].

Anche altre ipotesi di Ambrose sul senso generale del *Ciclope* come critica alla misoginia e a una ‘sponsorizzazione’ dell’eterosessualità non sono sempre puntuali e hanno il difetto di applicare in modo non problematizzante terminologia e concetti non di certo appartenenti all’Atene di fine V secolo. Bisogna poi tenere conto della specificità del dramma improntato a ribaltare scherzosamente dei determinati contesti della vita sociale ateniese piuttosto che a biasimarli. Non è da escludere che uno spettatore ateniese familiare con le ‘nobili’ pratiche pederastiche non si sentisse affatto sotto accusa, ma ridesse della tragicommedia in atto con protagonista il rozzo Ciclope. È però ragionevole considerare anche il fatto che il Sileno «plays a role in the transformation of Ganymede from the idealize youthful athlete into the prototype of the pathic

---

<sup>238</sup> Per le traduzioni ho confrontato i molteplici dizionari che sono consultabili attraverso la piattaforma Logeion dell’Università di Chicago [Sitografia].

<sup>239</sup> Cfr. Ambrose 1996, pp. 91-95.

catamite», intendendo con *catamitus* (derivato mediante l'etrusco da Γανυμήδης) un uomo ricettivo sessualmente, con una sfumatura di riprovazione data spesso dal fatto che non si tratti più di un giovane ragazzo [3.4].

Nello scambio di battute susseguente al discorso di Polifemo si insiste infatti su questo aspetto. Sileno replica subito con: «ἐγὼ γὰρ ὁ Διὸς εἰμι Γανυμήδης, Κύκλωψ;» (v. 585). In questo caso, chiedendo al Ciclope se sia lui 'il Ganimede di Zeus', il termine Γανυμήδης anticipa in un certo senso l'uso alla latina del sostantivo *catamitus* per indicare non tanto il personaggio del mito quanto un partner maschile ricettivo, attraverso un procedimento di antonomasia vossianica. Polifemo replica affermativamente, portando avanti il parallelismo: «ναὶ μὰ Δί', ὄν ἀρπάζω γ' ἐγὼ 'κ τῆς Δαρδάνου», v. 586). Da notare l'utilizzo del verbo tipico per il rapimento anche in senso erotico ἀρπάζω e l'indicazione τῆς Δαρδάνου: da leggersi come fa Seaford non come Dardano, ma in senso toponomastico come 'terra di Dardano' o più precisamente della 'città di Dardano'<sup>240</sup>. Sileno risponde lamentandosi della brutte sventure (σχέτλια κακά, v. 587) che gli toccheranno con allusione sessuale. Il ciclope invita il capo satiro a non rimproverarlo e utilizza per sé stesso il termine tipicamente ateniese per l'uomo amante: ἐραστής (v. 588). E Sileno con un doppio senso osceno fa riferimento all'amarissimo vino (πικρότατος οἶνος, v. 589) che purtroppo gli spetterà a breve.

Un'elaborazione parodistica e dissacrante della figura di Ganimede, al di fuori dalle varianti tradizionali del mito, si riscontra anche nella prima commedia di Aristofane in cui ha un ruolo fondamentale l'assurdo: *La pace*. Fu rappresentata nel 421, durante la Guerra del Peloponneso, pochi giorni prima che Sparta e Atene raggiunsero la momentanea pace di Nicia. La commedia ha come protagonista il contadino Trigeo che sale su in cielo in groppa a uno scarafaggio portentoso, da lui stesso allevato, al fine di chiedere la pace agli dèi, probabilmente a mo' di parodia del cavallo alato Pegaso, protagonista della tragedia di successo di Euripide, la perduta *Bellerofonte*. Raggiunto in volo l'Olimpo, il contadino trova solo Hermes perché gli altri dèi si sono ritirati nei recessi dell'etere, indignati per l'orrore della guerra fraterna tra i Greci. Non mi dilungo qui sull'intreccio dell'opera, sulle finalità e sulle modalità espressive, limitandomi a riportare il

---

<sup>240</sup> Seaford 1984, p. 210.

passo in cui è citato Ganimede. Si tratta di un ilare scambio di battute con referente proprio lo scarafaggio che Trigeo non trova più nel momento di tornare a casa («ὦ κἀνθαρ' οἴκαδ' οἴκαδ' ἀποπετώμεθα», v. 720). Ermes ribatte e dice che ora è sotto il cocchio di Zeus e porta le saette, il contadino si chiede come possa nutrirsi e allora il dio risponde che si nutre dell'ambrosia di Ganimede, con ovvio riferimento alle sue feci: «τὴν τοῦ Γανυμήδους ἀμβροσίαν σιτήσεται» (v. 725). Il doppio senso ribalta il ruolo di coppiere di Ganimede, anche egli assente dall'Olimpo. Il gioco è infatti sempre sul fatto che si tratta di uno scarafaggio stercorario con gusti 'raffinati'. E come ha notato Olson l'insetto coprofago ha finalmente ottenuto quello che chiedeva all'inizio della commedia («ἐτέραν ἐτέραν δὸς παιδὸς ἠταιρηκότος», v. 11)<sup>241</sup>.

Se in questi casi analizzati si tratta di menzioni perlopiù cursorie, ben più articolato dovette essere il trattamento di Ganimede nelle commedie che lo videro come protagonista nel corso del IV secolo. È piuttosto plausibile che avesse un ruolo pregnante la tematica omoerotica, introdotta da Eschilo e Sofocle in tragedia e poi sviluppata anche in senso critico da Euripide e Aristofane<sup>242</sup>. Come si evince da Plutarco l'omoerotismo non è assente nemmeno durante la commedia nuova. Infatti il biografo di età imperiale spendeva parole di lode verso Menandro per il fatto di non avere mai trattato la tematica omoerotica che risulterebbe, dunque, molto in voga tra i commediografi (*Moralia* 712c = *Quaest. Conv.* 7.8.3). Il fine primario delle commedie intitolate *Ganimede* dovette essere la parodia mitologica. Infatti, durante la prima metà del IV secolo, ebbe particolare fortuna

---

<sup>241</sup> Vd. Olson 1998, *ad l.*

<sup>242</sup> Un'allusione prettamente sessuale al ratto di Ganimede, focalizzata sul padre degli dèi, è presumibilmente anche quella del fr. 52 (K.-A.) del comico dell'arcaia Teleclide: παιδέρως Ζεύς. La comicità di Aristofane nelle *Tesmoforiazuse* si riversa, per esempio, oltre che sulla critica alle donne di Euripide, sul poeta tragico Agatone. E a casa di Agatone, per altro, si svolge il *Simposio* di Platone. Claudio Eliano riporta un aneddoto per cui Euripide e Agatone furono amanti fino alla tarda età, rispettivamente di oltre settanta e quaranta anni (Ael. *VH* 13.5). Al di là dei vari rimandi all'omoerotismo in Aristofane, già Symonds appuntò che oltre al Laio di Platone comico e al Crisippo di Strati in commedia «We hear of a *Paidika* by Sophron, a *Malthakoi* by the older Cratinus, a *Baptae* by Empolis, in which Alcibiades and his society were satirised. *Paidierastes* is the title of plays by Diphilis and Antiphanes; *Ganymedes* of plays of Alkæus, Antiphanes and Eubulus», John Addington Symonds, *A Problem in Greek Ethics*, The Areopagitica Society, London 1908, pp. 29-30. Dunque «mythological comedy was not shy of myths involving τὰ παιδικά», Hunter 1983, p. 109. Cfr. Dover 2016, pp. 135-152.

tanto da divenire «tematica distintiva della commedia, o quanto meno quella più ricorrente»<sup>243</sup>.

Le tre commedie dal titolo *Ganimede* di Alceo, Antifane ed Eubulo andarono in scena in un periodo compreso tra il 390 e il 350. Della commedia di Alceo sono giunti otto frammenti (2-9 K.-A. = 2-9 Koch) estremamente esigui, massimo di due versi e in alcuni casi di una sola parola, mentre di quella di Antifane i frammenti pervenuti sono solo due ma più consistenti, di tre e quattordici versi (74-75 K.-A. = 73-74 Koch). Di quella di Eubulo si ha soltanto un verso e una mezza battuta presente anche nel *Ganimede* di Alceo ( 17-17 K.-A. = 17-18 Koch). Nonostante ciò, si possono avanzare delle considerazioni di un certo rilievo, come ha fatto recentemente con estrema perizia Emilio Gelli<sup>244</sup>. Lo studioso si è focalizzato più che altro su Alceo e Antifane, data l'esiguità del materiale di Eubulo. Non è facile capire dove è ambientata la commedia di Eubulo, mentre risulterebbe più evidente che quella di Alceo si svolge in Olimpo e quella di Antifane nel mondo terrestre, in entrambi i casi con una prospettiva *post raptum*. Come scrive Gelli si tratta di «due filoni comici ben distinti»: infatti quello di Alceo in Olimpo «rimanda a celebri situazioni del teatro aristofanESCO» (si pensi alla stessa *Pace* in cui è nominato Ganimede); invece quello di Antifane in terra «sembra preludere a uno schema che diverrà tipico della commedia nuova»<sup>245</sup>.

È probabile ma non certo che la prima commedia a essere rappresentata sia stata quella di Alceo: un autore di passaggio dalla commedia antica a quello di mezzo, dal momento che fu attivo durante l'ultima fase della commedia antica (*Suda*, α 1274) e che anticipò le caratteristiche della commedia di mezzo per la modalità di trattamento del mito<sup>246</sup>. Come osserva Orth, degli otto titoli superstiti di Alceo, quattro trattano di materiale mitico e tre si riferiscono alle relazioni

---

<sup>243</sup> Gelli 2012, p. 349. Per la parodia mitologica nella commedia antica cfr. Guidorizzi 2006, pp. 119-135; Nesselrath 1990, pp. 226-241.

<sup>244</sup> Rimando a Gelli 2012 per ulteriore bibliografia al riguardo. Mi limito qui a segnalare che in seguito i frammenti di Alceo sono stati commentati approfonditamente e tradotti in tedesco da Orth 2013. Per Eubulo cfr. Hunter 2004. Sui poeti comici greci come riferimento essenziale vd. Kassel, Austin 1986, vol. V, pp. 188-273 [*Eubulus*]; Iid., vol. II, 1991, pp. 3-15 [*Alcaeus*], pp. 312-481 [*Antiphanes*]. Cfr. Storey 2011. Non mi risultano traduzioni italiane dei frammenti su Ganimede; nemmeno Gelli ne fornisce.

<sup>245</sup> Gelli 2012, p. 350.

<sup>246</sup> In ogni caso ricordo che «la predilezione per i fatti di vita quotidiana vissuti da celebri personaggi mitici non fu prerogativa esclusiva degli autori della *Mese*», Tedeschi 2017, p. 110.

amoroze tra gli dèi e gli uomini: oltre a *Ganimede* abbiamo *Endimione*, *Callisto* (e *Pasife*). E il tema erotico sembra essere al centro di sette delle otto commedie di cui si ha il titolo<sup>247</sup>. Per Gelli il verso chiave per l'identificazione in Olimpo del *Ganimede* di Alceo è il fr. 3 (K.-A.):

κατάχωλε, θᾶπτον, ἢ κεραυνοπλήξ ἔση

Tutto zoppo, più veloce, o sarai colpito da un fulmine!

[trad. mia]

Si tratta indubbiamente di una battuta rivolta da Zeus a Efesto: il fulmine e il fatto di essere zoppo caratterizzano rispettivamente le due divinità. Al di là di ciò, è la fonte stessa che riporta il frammento a identificarli come tali (Antianatt. 102.29). La presenza di Efesto nel mito non è nuova, d'altronde, se si considera la *Piccola Iliade*. Quindi non è da escludere il ruolo di forgiatore della vite d'oro da consegnare come riscatto per Ganimede, pertanto Zeus chiederebbe a Efesto di affrettarsi a realizzarla, come ipotizza Gelli. Oppure, seguendo l'ipotesi di Nesselrath<sup>248</sup>, si tratterebbe di un'inefficienza nel ruolo di coppiere da parte di Efesto, che porterà alla sostituzione con Ganimede. Si può considerare anche una terza ipotesi, nonostante per Gelli sia improbabile che Efesto fosse sceso in terra, ovvero che il dio zoppo sostituisse il messaggero ufficiale Ermes. Questa l'ipotesi di Storey che si chiede: «Did Zeus have to take along the clumsy-footed Hephaestus rather than his usual accomplice, Hermes?»<sup>249</sup>. Al di là delle tre ipotesi, è indubbia la comicità della scena: rafforzata stilisticamente dall'uso di composti non attestati altrove, similamente a quelli da tragedia (κεραυνοπλήξ e l'intensificativo di zoppo κατάχωλος conferiscono una coloritura ironica alla minaccia di Zeus).

È plausibile dunque che la commedia sia ambientata in Olimpo anche se la prima scena si situa in terra. Particolarmente interessante anche il fr. 3 (K.-A.):

ἔουκεν αἰγίθαλλος / διακωλύειν τὸ πρᾶγμα

sembra una cincia / per impedire l'azione

[trad. mia].

---

<sup>247</sup> Orth 2013, p. 14.

<sup>248</sup> Nesselrath 1990, p. 209, n. 96.

<sup>249</sup> Storey 2011, p. 45. Orth 2013 riporta le tre ipotesi senza propendere per una in particolare.

La fonte (Phot. α 509 = Synag. B α 602) riporta questo frammento specificando la provenienza dal *Ganimede* di Alceo proprio a proposito dell'αἰγιθάλλος. L'azione è plausibilmente quella del rapimento di Ganimede, secondo Nesselrath si potrebbe ipotizzare che l'uccello di piccola taglia avesse ostacolato nell'impresa Zeus mutato in forma d'aquila<sup>250</sup>. Per Gelli è possibile che l'intervento della cincia consistesse in «un canto d'allarme»<sup>251</sup>. Come ricorda Orth esiste anche un proverbio greco sull'audacia della cincia: αἰγιθάλλου τολμηρότερος (Apost. 1,76), per cui non sarebbe inconsueto che avesse potuto 'sfidare' il re degli uccelli. In questo caso la commedia di Alceo potrebbe essere la prima opera ad avere introdotto l'aquila nel mito di Zeus<sup>252</sup>.

Si tenga a mente che la prima rappresentazione iconografica del rapimento mediante l'aquila è di quegli anni, non anteriore al 380 e non posteriore al 350: si tratta della statua bronzea del celebre scultore Leocare, citata anche da Plinio nella *Naturalis historia* (34.79), copiata in una statua marmorea di età antoniana conservata in Vaticano di non eccellente fattura [fig. 2.11] e in altre varianti come il gruppo statuariale in pavonazzetto di Sperlonga, originariamente sospeso nella grotta della villa imperiale di Tiberio [fig. 2.12], o ancora quello di imitazione tardoellenistica del Palazzo Grimani a Venezia, oggi visitabile agganciato al soffitto tramite l'aquila, così come doveva apparire nel secondo Cinquecento nel lussuoso palazzo del coltissimo patriarca di Aquileia Giovanni Grimani, donato insieme alla sua vasta collezione nel 1587 alla Serenissima [fig. 2.13]. Da notare nella raffigurazione di età antoniniana la presenza di un cane che assiste alla scena, come nella rielaborazione virgiliana del ratto [3.2]. Plinio sottolinea, invece, come l'aquila sembri premurosa di non ferire il giovinetto con gli artigli.

---

<sup>250</sup> Nesselrath 1990, p. 209, n. 96. Cfr. Mangidis 2003, p. 144; Orth 2013, pp. 42-44; Gelli 2012, pp. 351-352.

<sup>251</sup> Gelli 2012, p. 351.

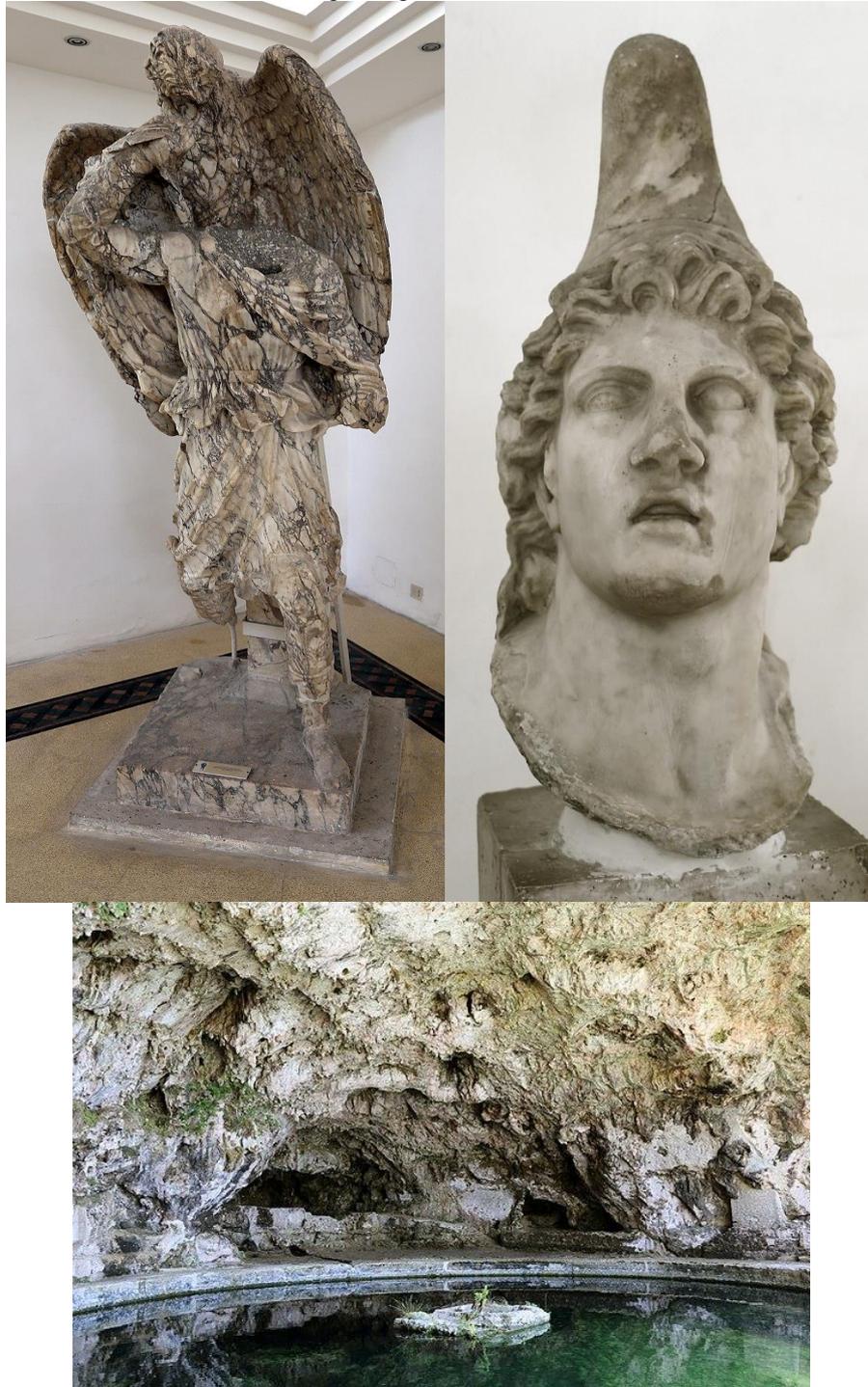
<sup>252</sup> E in tale prospettiva, come nota Gelli 2012, p. 350, si spiegherebbe anche il fr. 5 (K.-A.) come se fosse l'aquila a parlare, secondo il modello dell'upupa degli *Uccelli* di Aristofane: «κατέγασον τῆς Νηρηΐδος» ("ho cagato su una Nereide", trad. mia). Si tratterebbe di un «modo per liberarsi di questa Nereide, che forse cercava di impedire il rapimento di Ganimede». Rappresentazioni di una ninfa che assiste al ratto di Ganimede attraverso l'aquila, d'altronde, sono attestate da Sichtermann 1988, p. 168. Non è da escludere però che a parlare sia un dio in Olimpo e che il verbo sia usato in senso metaforico. Cfr. Orth 2013, p. 47.

Fig. 2.11 : Leocare (copia di), *Ganimede sollevato dall'aquila con cane che abbaia*, gruppo scultoreo in marmo bianco, Musei Vaticani, Città del Vaticano (inv. 2445), 138-161 d. C. [originale greco del IV a. C.]



Wikimedia Commons

Fig. 2.12 a-b-c : Leocare (copia di), *Ganimede sollevato dall'aquila nella grotta di Tiberio*, gruppo scultoreo in marmo pavonazzetto, Villa di Tiberio, Sperlonga (LT), ca. 90 d. C. [originale greco del IV a. C.]



Wikimedia Commons; Ph.: Sailko

Fig. 2.13 a-b : Leocare (copia di), *Ganimede sollevato dall'aquila*, gruppo scultoreo in marmo bianco, tribuna di Palazzo Grimani, Venezia, fine II d. C. [originale greco del I a. C.]



Wikimedia Commons; Ph.: Giovanni Dall'Orto

Le riproduzioni del volo di Ganimede mediante l'aquila, basate plausibilmente sul modello di Leocare, non si trovano soltanto nella statuaria ellenistica e romana. A dimostrare l'enorme successo di questa tipologia rappresentativa è esemplificativa la coppia di orecchini macedoni della fine del IV secolo [fig. 2.14]. Sul finire di secolo si diffonde anche l'iconografia di Ganimede in compagnia dell'aquila, con la ciotola in mano [fig. 2.10] o mentre la abbraccia

[fig. 2.15]<sup>253</sup>: non una riproduzione di un evento narrativo, piuttosto una sintesi di diversi elementi della *fabula*; mentre nella glittica e nei sarcofagi ricorre spesso, oltre all'elevazione, Ganimede che abbevera l'aquila [fig. 2.16, fig. 2.17]<sup>254</sup>, scena reinterpretata nel celebre gruppo statuario neoclassico di Thorvaldsen [fig. 2.18].

Fig. 2.14 : *Orecchino con Ganimede sollevato dall'aquila*, corredo di gioielli in oro e argento provenienti dalla Macedonia greca (Ganymede jewelry), MET Museum, New York (37.11.8-.17), ca. 330-300 a. C.



MET Museum

<sup>253</sup> «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», Marongiu 2002, p. 12.

<sup>254</sup> Per la scena nei cammei, come quello di Heidelberg, vd. Herbig 1949, pp. 1-11. Cfr. Zanoni 2005.

Fig. 2.15 : *Ganimede abbraccia l'aquila*, gruppo statuario in marmo bianco, MANN, Napoli (inv. 6355), ca. metà II d. C. [da originale greco della seconda metà del IV a. C.]



Wikimedia Commons

Fig. 2.16 : *Ganimede offre da bere all'aquila*, cammeo in agata su fondo in onice, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, I secolo d. C.



Flickr; Ph.: Carlo Raso

Fig. 2.17 a-b : *Ganimede abbevera l'aquila con ninfa che osserva*, sarcofago strigliato in marmo, Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono, Città del Vaticano (inv. 999), ca. 200 d. C.



Wikimedia Commons; Ph.: Fabrizio Garrisi

Fig. 2.18 : Bertel Thorvaldsen, *Ganymedes met Jupiters orn*, gruppo scultoreo in marmo bianco, Thorvaldsens Museum, Copenhagen (A44), 1817



© Thorvaldsens Museum; Ph.: Francesco Ottonello

In sintesi, circa la presenza dell'aquila nelle fonti iconografiche e letterarie, le ipotesi sono due: sarebbe coerente pensare che Leocare si ispirò a una fonte letteraria, come è successo nel caso delle prime rappresentazioni vascolari tra VI e V secolo in rapporto alla funzione di coppiere per le fonti omeriche e all'erotismo per la lirica<sup>255</sup>. Sichtermann è convinto però in questo caso della priorità delle fonti iconografiche (1953, pp. 37-49), anche perché non sono presi in considerazione i frammenti della commedia. Già Friedländer escludeva che le fonti iconografiche si fossero ispirate alla letteratura per il rapimento da parte dell'aquila, pur ritenendo plausibile l'esistenza di una possibile incursione poetica occasionale al riguardo andata perduta (1910, pp. 738-744). Non vi è dunque certezza che esista un modello letterario per questo tipo di operazione, anche se è plausibile uno sviluppo coevo in commedia e/o in altre fonti perdute.

Al di là della priorità della fonte iconografica o letteraria, sempre in via del tutto indiziaria, suggerirei di ipotizzare che Ganimede nel momento del rapimento stesse dormendo, in questo senso potrebbe spiegarsi l'intervento di allarme dell'uccellino come finalizzato a svegliarlo. Esistono infatti delle raffigurazioni di Ganimede addormentato, sul modello di Endimione, da cui secondo Sichtermann

---

<sup>255</sup> Ad attribuire l'introduzione dell'aquila nell'iconografia a una rappresentazione del mito di Ganimede in commedia è Mangidis 2003, pp. 115-116, pp. 140-144. Cfr. Orth 2013, p. 33, n. 57.

si evincerebbe il carattere passivo e la sprovvedutezza del giovane troiano (1988, nn. 91-101, n. 104). Già Douris nella pittura vascolare attica di inizio V secolo rappresentò Ganimede assopito: portato però via in braccio direttamente da Zeus (Sichtermann 1988, n. 52) [fig. 2.19].

Fig. 2.19 : Douris, *Zeus porta via Ganimede addormentato*, coppa ateniese di tipo B a figure rosse, Louvre, Paris (inv. G 123), ca. 490-480 a. C.



© 2002 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre); Ph.: Hervé Lewandowski

Uno scolio ad Apollonio ricorda: «Nelle *Grandi Eoie* si dice che Endimione fu trasportato da Zeus in cielo, ma che, innamoratosi di Era, fu ingannato dal simulacro di una nuvola e che, cacciato dal cielo per il suo amore, scese

nell’Ade»<sup>256</sup>. Pertanto è possibile che già nella fase più antica della letteratura occidentale ci fosse un’associazione tra le due figure, che continuerà a perdurare nei millenni. Basti pensare al verso di Keats nell’*Endymion* (1818): «Shewing like Ganymede to manhood grown» (1.170). Seguendo la peculiare variante esiodea, Endimione sarebbe dunque una sorta di primo ‘Ganimede’ che, tuttavia, tradisce Zeus con la moglie e di conseguenza perde i suoi privilegi divini e viene cacciato via dal cielo.

Ancora, particolarmente interessante è la sensuale rappresentazione di Pompei che ha dato il nome alla *Casa di Ganimede*: infatti il giovane risulta assorto nel sonno [fig. 2.20]. L’affresco è svanito, ma rimangono alcuni disegni eseguiti nell’Ottocento, quando ancora l’immagine si conservava. In secondo piano sono presenti Cupido bambino con delle aste in mano e una figura femminile osservante il giovane dalla rupe. Ganimede dorme in una posa languida con berretto frigio, clamide, ed è ritratto nella versione di cacciatore come si evince dalla lancia e dagli stivaletti indossati. Su un ramo dell’albero si poggia un uccello. L’atmosfera sospesa suggerisce un senso di attesa prima di un evento. Il volatile è sempre stato interpretato come un’aquila, tuttavia non mi parrebbe rassomigliare affatto al temibile rapace di Zeus: è un uccello di taglia ben più ridotta che, forse, potrebbe rappresentare proprio la funzione della cincia di Alceo. Oppure potrebbe essere una colomba, animale sacro a Venere e simbolo dell’amore. Non è da escludere, infine, che si tratti di un’aquila stilizzata in versione *mignon*, anche se nelle scene di rapimento solitamente l’aquila è più imponente. L’opera è speculare a una raffigurazione di Endimione presente nella stessa casa, con la differenza del carro di Selene che incede e dell’assenza del berretto frigio nel giovane addormentato. Inoltre, da Pompei proviene anche un Ganimede a riposo, sempre con lancia in mano a caratterizzare il ruolo di cacciatore, cui diede risalto l’*Eneide*. Proviene dalla casa di Meleagro ed è conservato nella sua forma originale presso il Museo Archeologico di Napoli [fig. 2.21]<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> Cassanmagnago 2009, p. 411. Si tratta del frammento 198 corrispondente al fr. 260 M-W.

<sup>257</sup> Non sono le uniche rappresentazioni di Ganimede a Pompei, attestato per esempio nei mosaici. Al riguardo, Foucher 1979, p. 26, ha individuato due tipologie: la prima derivante dal modello di elevazione sublimante di Leocare, cui appartengono i mosaici di Vienna, Bignor, «Volubilis, Italica et, avec quelques variantes que l’on trouve déjà chez des artistes tarentines du IV<sup>e</sup> siècle av.

Fig. 2.20 : Wilhelm Zahn, *Ganimede addormentato con Cupido, uccello e figura osservante*, disegno da dipinto del I d. C. attualmente distrutto, Pompei, Casa di Ganimede (parete nord del cubiculum/oecum, VII 13 4), 1840



Pompeii in pictures; Zahn 1844, taf. 32

---

J.-C., à Orbe (Suisse), Nea Paphos (Cypré) et Thysdrus (Tunisie)»; la seconda situabile all'inizio del III a. C. invece «derive d'une conception plus dramatique [...] le prototype Ganymède, un genou au sol, est effrayé, résiste et se debat». In questo secondo caso il modello è quello piuttosto deteriorato della Casa di Ganimede di Morgantina in Sicilia, sito che attesta in generale i più antichi mosaici dell'arte ellenistica occidentale. «On le retrouve deux fois à Sousse, à Baccano et à Thessalonique». Cfr. Hakanen 2022.

Fig. 2.21 : *Cupido indirizza l'aquila di Zeus verso Ganimede a riposo*, dipinto, Pompei, Casa del Meleagro (muro est del cubiculum/oecum nel lato sud dell'atrio, VII.9.2.12), ora al Museo Archeologico di Napoli (inv. 9587), I d. C.



Ancient Rome; Ph.: Luigi Spina

La plausibilità del collegamento di Ganimede con il sonno è poi rafforzata se si prende in considerazione il frammento di Eubulo (16 K.-A. = 17 Koch)<sup>258</sup>:

ὑπνος αὐτὸν ὄντα κακόσιτον τρέφει.

Il sonno lo nutre essendo inappetente.

[trad. mia]

Anche in questo caso la fonte è Ateneo (6.52) che tratta dei nomi composti della parola per cibo (σιτος). Lo scrittore di Naucrati riporta numerosi esempi testuali tratti dal teatro ed enumera diversi lemmi: παράσιτος, ἐπίσιτος, οἰκόσιτος, σιτόκουρος, αὐτόσιτος, ὀλιγόσιτος e anche, appunto, κακόσιτος, indicante il non avere appetito o il mangiare male.

<sup>258</sup> È da correggere dunque un'affermazione quale «La tradizione letteraria ignora del tutto il tema del sonno di Ganimede», Colpo 2005, p. 459. Rimando comunque al suo studio per approfondimenti sull'iconografia.

Il verso è stato genericamente letto come riferito a Ganimede, sul modello di Endimione, considerato che Ateneo ricorda anche il titolo della commedia omonima. La battuta indica un cattivo appetito, o che il soggetto non abbia mangiato bene, e per questo si è messo a dormire per trovare migliore ‘nutrimento’ nel sonno. Sembrerebbe trattarsi della vita *ante raptum*, anche se per Gelli non è da escludere una scena in Olimpo: poiché non c’era vero e proprio cibo, ma solo ambrosia e nettare, il giovane preferiva dormire.

Inoltre l’altro frammento di Eubulo, in realtà una sola parola, è legato proprio al cibo (16 K.-A. = 17 Koch). La fonte è sempre Ateneo che menziona anche il *Ganimede* di Alceo e riporta uno scambio di battute (fr. 2 K.-A. = 5 Koch). Sembrerebbe dunque esserci un legame tra le due opere, tanto che Meineke 1970 (I ed. 1840) ha ipotizzato che la commedia di Eubulo fosse una διασκευή della commedia di Alceo. Secondo Hunter è invece improbabile che entrambi abbiano usato la rara parola δίπυρον ed è possibile che Ateneo si sia confuso. In altre fonti è infatti citato Alceo al riguardo, mai Eubulo (Poll. 7.23)<sup>259</sup>. Riporto il passo di Ateneo (3.74):

ΔΙΠΥΡΟΝ. Εὐβουλος ἐν Γανυμήδει.  
 διπύρους τε θερμούς. (B.) οἱ δίπυροι δ’ εἰσὶν τίνες;  
 (A.) ἄρτοι τρυφῶντες,  
 Ἀλκαῖος Γανυμήδει

“Fetta biscottata”. Eubulo nel *Ganimede*.

“Calde fette biscottate”. B: “Che cosa sono le fette biscottate?”

A: “Pagnotte più deliziose”,

Alceo nel *Ganimede*.

[trad. mia]

Il ΔΙΠΥΡΟΝ sarebbe un pane cotto due volte traducibile secondo alcuni, come Edmonds, anche come *biscuit*. Al di là della spinosa questione di attribuzione alla commedia di Eubulo e/o Alceo, data anche l’ambiguità dell’*ordo* delle citazioni, è

<sup>259</sup> «Eubuli Ganymedes fortasse Alcaei fabulae fuit διασκευή» (Meineke, II, 826). Per Koch (I, 757) è possibile invece che Eubulo menzionasse soltanto questo tipo di pane biscottato mentre i versi fossero di Alceo. Per la discussione rimando a Hunter 2004, pp. 109-110. Cfr. Edmonds 1959, p. 91.

plausibile che si tratti di uno scambio tra un dio che non conosce bene i cibi (B), essendo abituato ad ambrosia e nettare, e lo stesso Ganimede cui mancano le delizie culinarie della sua terra (A). Anche in Luciano, il cui modello furono plausibilmente anche le commedie parodizzanti il mito, il giovane in Olimpo mostra infatti nostalgia per la sua vita passata (*Dial. Deor.* 4.2.4) [2.3].

Di Eubulo non abbiamo nessun altro frammento su Ganimede, anche se come si evince dagli altri pervenuti non era di certo assente nelle sue commedie l'interesse omoerotico, anche molto spinto (118 K.-A. = 120 Koch). Per quanto concerne Alceo, gli altri frammenti della commedia sono solo delle singole parole non comuni, glossate nei secoli successivi e riportate come presenti nel suo *Ganimede*: βασιλίσσα (6), riferibile forse in senso parodistico a un personaggio in scena quale Era o la madre di Ganimede<sup>260</sup>; κακοτεχνίζων (7), con il significato di usare artifici e agire furbescamente, possibilmente in relazione con il ratto di Ganimede da parte di Zeus (è infatti un participio maschile); κρεμάσω (8), futuro alla prima persona di κρεμάννωμι, segnalato perché insolito rispetto all'attico, con significato di 'sarò appeso, sospeso'; ποτικὸς, aggettivo utilizzato per un personaggio (maschile) che beve molto vino non mescolato, e anche in questo caso potrebbe esserci dunque un legame di Ganimede con la funzione di coppiere.

Prendo ora in esame il caso di Antifane che sembra muoversi su un altro piano legato a «un'ambientazione 'borghese'» piuttosto che alla parodia mitologica più tipica della commedia antica «ricca di elementi fiabeschi e probabilmente di effetti scenici»<sup>261</sup>. L'autore raggiunse la prima vittoria nel 367 e morì probabilmente intorno al 310, con una certa plausibilità la sua commedia, benché ambientata in terra, era sempre finalizzata alla parodia del soggetto mitologico.

Il frammento più breve (74 K.-A.) è citato in uno scolio marginale alle *Troiane* di Euripide per quanto riguarda Ganimede (v. 822 = *Sch. in Eur.* II 365 S.). Pertanto viene ripresa la genealogia non omerica risalente alla *Piccola Iliade* e promossa da Euripide stesso, forse perché il personaggio di Laomedonte era più

---

<sup>260</sup> «Die Verwendung eines solchen neuartigen Worts wäre in einem mythischen Kontext umso auffälliger, und vielleicht im Zusammenhang mit der für die Mythenparodie im 4. Jh. v. Chr. überhaupt charakterische Tendenz zu einer Verknüpfung der mythischen Handlung mit der zeitgenössischen Alltagswelt zu sehen», Orth 2013, p. 50 ('charakterische' è del testo tedesco, un refuso per 'charakteristische').

<sup>261</sup> Gelli 2012, p. 353.

caratterizzabile rispetto a Troo anche in senso macchiettistico come padre dispotico, irascibile e spilorcio, quali numerosi *senes* della *palliata* romana e della commedia nuova di Menandro. I tre/quattro versi sono lacunosi e problematici, infatti sono state avanzate varie ipotesi ricostruttive<sup>262</sup>. Non è presente il nome di Ganimede perché si trovava plausibilmente nel verso precedente, il *focus* è sulla casa in cui abita Laomedonte, definito come Φρυγῶν τύραννος γέρων. Si noti, al di là degli attributi di vecchiaia e di potere, l'utilizzo di 'Frigi' in senso espanso per 'Troiani'. I versi sono plausibilmente del prologo e l'ambientazione è quella cittadina. Hermes potrebbe essere la *persona loquens*, «specializzato in rapimenti e incontri amorosi mentre il suo interlocutore andrà identificato con lo stesso Zeus»<sup>263</sup>.

Il frammento più lungo (75 K.-A.) riporta una scena in cui lo stranito pedagogo di Ganimede (forse ubriacato da Hermes), o comunque un servo, viene interrogato a proposito della ἀρπάγη del ragazzo da un furente Laomedonte che lo minaccia di punizioni corporali.

Anche in questo caso ci può assistere il confronto con la tradizione iconografica, infatti Sichtermann segnala tra le rappresentazioni la presenza di un pedagogo che cerca di impedire senza successo un rapimento di Ganimede. In particolare, il riferimento è presente nei vasi apuli in cui una figura anziana protegge invano il giovane dall'attacco di un cigno. La rappresentazione, da una parte, non è esente da erotismo: infatti Ganimede si volta di spalle e mostra il di dietro sul modello della callipigia Afrodite e degli annessi cigni. La presenza del cigno nei vasi apuli può spiegarsi considerando il mito di Leda, fanciulla rapita da Zeus sotto forma appunto di cigno. È possibile dunque un gusto fortemente parodistico e con molteplici rimandi intertestuali, e Krauskopf considera in modo convincente la figura del pedagogo come indice di un modello drammatico. Alla

<sup>262</sup> Nello scolio la citazione è attribuita ad Aristofane: si tratta di un errore e il primo a proporre la giusta attribuzione ad Antifane del IV secolo (da non confondere con l'omonimo del V) è stato Hermann 1834, p. 188. Riporto il testo di Kassel, Austin 1991: «ὄρᾱις; ἐν τῆιδε μὲν / ὁ τῶν Φρυγῶν τύραννος οἰκῶν τυγχάνει / γέρων, † ἀπ' ὀργῆς † Λαομέδων καλούμενος». Prima del verbo iniziale bisogna ipotizzare τῶν οἰκῶν e un riferimento perduto a Ganimede. Koch ha proposto di sanare la *crux* con ἀπ' ἀρχῆς che si connette all'etimologia di 'potenza' del nome di Laomedonte e non alla sua collera. Per approfondimenti sul merito vd. Gelli 2012, pp. 353-sgg.

<sup>263</sup> Gelli 2012, p. 357.

luce del frammento di Antifane, non è da escludere un collegamento con la commedia<sup>264</sup>.

Se sono solo tre le commedie intitolate *Ganimede* di cui si ha notizia, ad Anassandride, autore di una sessantina di opere della commedia di mezzo, incentrate più che altro su intrighi amorosi e parodie mitologiche ambientate nella realtà quotidiana<sup>265</sup>, appartengono i quattro versi in cui a parlare è con buona plausibilità Ganimede stesso (fr. 57 Kock = 58 K.-A). In questo caso l'ambientazione è olimpica, anche se pare ricalcata sulla mondanità quotidiana, e il riferimento anche qui è in parte connesso all'alimentazione. Tra le varie fonti della tradizione indiretta che lo riportano, Ateneo (2.8K) spiega che il nettare per Anassandride non è la bevanda ma il cibo degli dèi:

τὸ νέκταρ ἐσθίω πάνυ  
μάττων διαπίνω τ' ἀμβροσίαν καὶ τῷ Διὶ  
διακονῶ καὶ σεμνός εἰμ' ἐκάστοτε  
Ἥρα λαλῶν καὶ Κύπριδι παρακαθήμενος.

Mi mangio tutto il nettare  
impastando, e mi scolo l'ambrosia, e a Zeus  
presto servizio, e santo mi sento ogni volta  
ciarlando con Era e sedendo con Afrodite

[trad. mia]

Se a parlare fosse davvero Ganimede, come mi pare altamente plausibile, si tratterebbe della prima presa di parola del giovane nelle fonti a noi giunte. Dalla viva voce del ragazzo si evincerebbe che è felice e soddisfatto della sua vita in Olimpo al servizio di Zeus. Le sue parole forse potrebbero servire a rassicurare il padre della sua condizione vantaggiosa, come scrive Gelli<sup>266</sup>. A mio avviso il passo andrebbe inteso in senso parodico, come un discorso indirizzato anche agli spettatori (forse nel prologo) o a qualche altro personaggio. Il ragazzo sembra

---

<sup>264</sup> Se da un lato la rappresentazione è certamente comica, dall'altro si nota un'assenza di riferimenti ad altri aspetti tipici della commedia; pertanto la studiosa sostiene che si potrebbe trattare di un genere intermedio tra la tragedia e la commedia del tipo citato nella *Suda* (ρ 171) di ἰλαροτραγωδία. Vd. Krauskopf 1980, pp. 243-248. Cfr. Sichtermann 1988, nn. 84-91.

<sup>265</sup> Cfr. Meineke 1970 (I ed. 1840), pp. 160-202.

<sup>266</sup> Gelli 2012, p. 352, n. 3.

infatti vantarsi esageratamente del suo *status*: potere mangiare e bere gli alimenti divini a sazietà e intrattenersi in attività frivole con le stesse Era e Afrodite<sup>267</sup>. Sembra piuttosto inequivocabile, dato anche il ruolo di δίακονος di Zeus, che si tratti di Ganimede. Al di là dell'associazione con le commedie di Alceo e Eubulo per il motivo alimentare, questa scena reca un'eco più o meno volontaria del coro delle *Troiane*, in cui Ganimede è lieto e sereno della sua nuova vita in cielo al punto da non avere alcuna cura della terra natale. E l'associazione di Ganimede con l'ambrosia, in senso parodistico e dissacrante, è presente anche nella *Pace* di Aristofane a proposito dello scarafaggio (725). Per il resto, la presenza di Afrodite non stupisce più di tanto, considerato il legame del giovine con l'eros. Colpisce maggiormente il fatto che Ganimede vada d'accordo con la moglie di Zeus, dato che nelle fonti successive – basti pensare all'*incipit* dell'*Eneide* – l'ira di Giunone nei confronti dei Troiani è data anche dall'assunzione di Ganimede in cielo come sostituto di Ebe (e compagno di letto del marito). Non è escluso che la stessa commedia potesse essere dedicata a Ganimede, o che il principino troiano avesse un ruolo di una qualche rilevanza, anche se risulta non particolarmente probabile dalle notizie in possesso. Infatti *Ganimede* non è mai riportato tra i titoli elencati delle sue opere.

Vale poi la pena menzionare la notizia per cui anche Diogene, il celebre 'fondatore' della corrente filosofica del cinismo, attivo durante il IV secolo, avrebbe scritto un'opera intitolata *Ganimede*. Il genere potrebbe essere quello teatrale, o forse più plausibilmente un dialogo. Di Diogene non ci resta alcuna opera scritta: era noto per le sue 'performance' di interazione dialettica, che portavano all'estremo il modello socratico, come lo definì Platone, da 'Socrate impazzito'<sup>268</sup>.

A fornire la notizia è Diogene Laerzio nel VI libro, dedicato ai cinici, delle sue *Vite dei filosofi*. Il secondo capitolo è tutto incentrato sul filosofo suo omonimo,

---

<sup>267</sup> Gelli scrive che «a parlare sembrerebbe proprio Ganimede [...] ma permangono molte incertezze», anche «sull'identificazione della *persona loquens*» (potrebbe essere una figura del prologo che si introduce al pubblico).

<sup>268</sup> L'espressione è attribuita a Platone da Diogene Laerzio nelle *Vite dei filosofi* (6.2.54). Diogene ha un approccio spesso brillante e razionale, ma nel suo cinismo è anti-teorico ed espressamente performativo, una sorta di «anti-Socrate»: «si esprimeva attraverso il gesto (e a volte il gestaccio), capace di svelare in modo dirompente la natura di tutto ciò che rende gli uomini schiavi. La performance di Diogene includeva però anche un ricorso sistematico a giochi di parole spesso nel contempo sferzanti e complessi, ma talvolta del tutto estemporanei», Carbone 2010, pp. 7-8.

riportando numerosissimi aneddoti, battute e performance. Sul finire (79-80) scrive che gli sono stati attribuiti quattordici *διάλογοι* e sette *Τραγωδίαι*. Anche se precisa che Sosicrate, nel primo libro delle sue *Successioni*, afferma che non ci sono opere di Diogene, mentre Satiro, nel quarto libro delle sue *Vite*, dice che le tragedie sono di scarso valore e sarebbero state scritte da una persona a lui legata: Filisco di Egina. Infine, aggiunge che Sozione nel settimo libro enumera quattordici opere autentiche di Diogene e tra queste è nominato il titolo *Γανυμήδης*. Solo cinque tra le altre opere corrispondono a quelle prima menzionate dallo stesso Diogene Laerzio: *Κεφαλίων*, *Πόρδαλος*, *Ἐρωτικός*, *Ἀρίσταρχος*, *Ἐπιστολαί*.

La notizia risulta fortemente incerta, però risulta verosimile dalla testimonianza del Laerzio che il Cinico scrisse delle lettere (6.23). In altri passi si fa poi riferimento a delle generiche opere di Diogene, che egli stesso faceva studiare a memoria, insieme a quelle di storici e poeti, ai figli di Seniade, di cui era pedagogo, essendo stato venduto come schiavo (6.31). Paradigmatico è un altro aneddoto (6.48): «A Egesia che gli chiedeva in prestito uno dei suoi scritti disse: “Sei stupido, Egesia: ti accontenteresti di guardare un esercizio scritto invece di praticarlo, ma è come se volessi soltanto guardare l’immagine dei fichi secchi invece di mangiare quelli veri”»<sup>269</sup>.

Al di là che la notizia sia vera o falsa, si evince che gli aneddoti sulla scrittura del Cinico possono corrispondere a un criterio di verosimiglianza<sup>270</sup>. È più improbabile che il filosofo fosse autore di tragedie, ma è plausibile che avesse messo per iscritto dei dialoghi o dei brevi racconti fitti di battute, poi recitati e performati dallo stesso. In ogni caso, come scrive Luca Carlo Rossi, l’aneddoto ha soprattutto «un valore conoscitivo» e a causa della «sua ambigua commistione di verità storica e di finzione [...] pertiene non tanto alla biografia scientificamente intesa su basi positivistiche, quanto alla storia della fortuna del personaggio e della sua opera». Non è da escludere pertanto che Diogene scrisse un’opera dialogica incentrata su Ganimede o perlomeno che anche questa figura mitologica,

---

<sup>269</sup> Il verbo *γράφω* indica l’azione del disegnare, oltre che dello scrivere. Cfr. Carbone 2010, p. 40.

<sup>270</sup> Mi rifaccio al saggio sull’aneddotica dantesca che propone di «integrare nella definizione di aneddoto il dato che gli eventi narrati possono essere, oltre che storici, anche verisimili in diverso grado o anacronistici o addirittura fantastici», Rossi 2021, p. 16.

rappresentata in commedia durante il IV secolo, fosse entrata nel vortice orale del suo umorismo cinico. D'altronde Diogene non risparmia affatto battute sferzanti verso i ragazzi efebici<sup>271</sup>. In ogni caso, anche se così non fosse, ha una sua valenza significativa che fonti seriori abbiano pensato di attribuire all'irriverente filosofo un'opera dal titolo *Ganimede*.

Infine, segnalo un altro passo di una incerta commedia non considerato da Gelli, in cui è menzionato Ganimede. L'autore è un certo Nicolaus di cui si hanno notizie scarsissime, solo tre menzioni nel canone greco. Il TLG fornisce una cronologia di IV secolo con un punto interrogativo, ma è più probabile una datazione posteriore al II a. C., per via della menzione della battaglia di *Magnesia ad Sipylum* del 190 a. C.<sup>272</sup>. L'unico frammento consistente di Nicolaus, tratto da una *incerta fabula*, è il primo: reca ben quarantacinque versi (1 K.-A.). A parlare è un parassita che approfitta delle mangiate a casa d'altri, e il riferimento è al personaggio di Tantalò: viene fornita una razionalizzazione parodica del mito e Tantalò è così presentato come il fondatore della 'razza' dei parassiti<sup>273</sup>. Se un legame indiretto tra il padre di Pelope e Ganimede era presente in Pindaro, in epoca ellenistica si diffonde anche la variante di Tantalò come rapitore di Ganimede [3.1]. In questo caso però il nesso è di tutt'altro tipo (vv. 31-35)

ἔπειτα δεῖ σκοπόμενον ἐφ' ἑαυτῷ γελᾶν·  
αἰσχροὺν γὰρ οἶμαι δοῦλον εἶναι σκώμματος.  
ἀπὸ τῶν ἐτῶν κλέπτει τις ἢ καὶ βάπτεται  
θέλων καλὸς εἶναι, καὶ παρ' ἡλικίαν νοσεῖ·  
ἔστω Γανυμήδης οὗτος ἀποθεούμενος.

---

<sup>271</sup> Quasi tutti riportati da Diogene Laerzio, come i due seguenti (46): «A un ragazzo tutto imbellettato che gli aveva chiesto qualcosa disse che non gli avrebbe risposto se prima non si fosse spogliato per mostrargli se fosse donna o uomo. A un ragazzo che giocava al cottabo in un bagno pubblico disse: “Meglio giochi, peggio sarò per te”» (trad. Carbone 2010, p. 39). Si vedano anche i seguenti passi delle *Vite dei filosofi*: 6.53, 58, 59, 61, 65.

<sup>272</sup> Il secondo secolo, sempre con un punto di domanda, è riportato da Kassel, Austin 1983, vol. VII, p. 51.

<sup>273</sup> «Euripides portrays him as both mortal and a son of Zeus just as in the comic passage. A few lines in Nicolaus' fragment (ln. 2 and 10) are parallel to some parts of the prologue in Euripides *Orestes* (ln. 5 and 10), implying the passage is making a tragic parody», Sumler 2015, p. 124.

Poi bisogna ridere di sé stessi, se derisi, e dunque ritenere vergognoso essere schiavi della derisione. Qualcuno nasconde i suoi anni, si tinge volendo essere bello e soffre per la propria età: sia questo un Ganimede annoverato tra gli dèi.

[trad. mia]

La parentesi ganimedea è inserita come esempio di paragone nel contesto di un elogio istruttivo verso la pratica di essere uno scroccone di pasti. Anche se uno viene deriso non bisogna farsi abbattere ed è necessario munirsi di autoironia. Lo stesso discorso vale anche per chi non accetta il passare degli anni, ma vuole mantenersi in bella forma. Non è un male, anzi, ironicamente, si dice che chi fa così è un ‘ganimede’ che viene deificato, letteralmente subisce un’apoteosi (ἀποθεόω). L’aspetto saliente da notare è come il termine passi a indicare non tanto il personaggio del mito, quanto una persona dedita all’estetica. Agisce anche qui la figura dell’antonomasia vossianica in rapporto a un fenomeno di risemantizzazione, in modo simile, per certi aspetti, all’uso del sostantivo comune ‘ganimede’ per indicare un lezioso damerino, diffuso dal Cinquecento in poi nella lingua italiana [5.4.3; 8.1].

In sintesi, un approfondimento sul teatro greco in rapporto all’evoluzione iconografica, e in particolare sulla commedia del IV secolo, per quanto frammentaria, non era stato ancora messo in particolare rilievo negli studi su Ganimede, da Sichtermann a Mayo, da Marongiu a Gély, con l’eccezione del contributo specialistico di Gelli.

Riveste invece un ruolo a mio avviso determinante. Difatti, al di là delle singole ipotesi, congetture e deduzioni, risulta verosimile che anche da una tradizione di ‘Ganimede in scena’ abbia attinto secoli dopo, in età imperiale, Luciano di Samosata, quando ‘ridiede’ parola a Ganimede in uno dei suoi parodici e irriverenti *Dialoghi degli dèi* [3.1]: l’elaborazione letteraria più estesa di quelle pervenute dall’antichità inerenti al mito di Ganimede.

E proprio a questo modello luciano si rifaranno, in parte, anche le prime opere di ampio respiro, a noi giunte, con Ganimede protagonista: mi riferisco alla *altercatio* tra Ganimede e Elena, e a quella tra Ganimede e Ebe, composte tra l’XI e il XIII secolo [4.1.1].

Bisognerà poi aspettare il rinascimento inglese con Shakespeare affinché ‘un Ganimede’ torni in scena da protagonista in un grande teatro, sotto il finissimo gioco dei molteplici travestimenti di Rosalynd in *As you like it*<sup>274</sup>.

---

<sup>274</sup> Il Ganimede mitologico compare anche in alcune opere minori della letteratura musicale del Seicento: *Il ratto di Ganimede* di Cesare Abelli [7.2].

## 2.4 Significato e origine di Ganimede: interpretazioni di Platone, Senofonte, Demostene

Tra le fonti in prosa a noi pervenute, come si è visto in precedenza, la priorità temporale spetta al frammento dei *Troica* del logografo Ellanico [2.1]. Il nome di Ganimede torna poi nelle riflessioni in prosa a partire dal IV secolo: nei dialoghi socratici incentrati sull'eros di Platone e Senofonte, rispettivamente il *Fedro* e il *Simposio*; nell'ultimo lavoro monumentale di Platone, *Le Leggi*; nell'*Erotico* attribuito a Demostene, oltre che in modo cursorio nel trattato di Aristotele la *Poetica*, su cui non indugio di nuovo [2.1].

Dunque, mentre Ganimede calca le scene ateniesi come personaggio di diverse commedie e l'aquila inizia a essere introdotta (anche) nelle rappresentazioni iconografiche come *medium* della *abductio* in cielo, i filosofi riusano il mito di Ganimede fornendo delle interpretazioni per certi aspetti inedite. Non si tratta soltanto di elaborazioni letterarie di un momento della *fabula*, piuttosto di riflessioni di ampio respiro che si servono di Ganimede per uno specifico scopo argomentativo.

I passaggi più consistenti e rilevanti sono quelli dei dialoghi di Platone e Senofonte accomunati da Socrate come personaggio che espone il mito di Ganimede. Il *Fedro* di Platone e il *Simposio* senofonteo risalgono alla prima metà del IV secolo, plausibilmente furono scritti entrambi negli anni sessanta. Non è questo il contesto per discutere delle note differenze tra le due opere e della questione sulla cronologia<sup>275</sup>, mi limito qui a mettere a fuoco gli specifici passaggi legati al personaggio del mito in esame. Sotto il nome di Socrate, entrambi sono infatti i primi a fornire un'interpretazione filosofica e allegorica di Ganimede, capace di esercitare un'influenza imprescindibile nelle riflessioni cristiane, e conseguentemente anche nella ricezione italiana medievale e umanistico-rinascimentale. Fondamentalmente il mito di Ganimede, pur rimanendo connesso

---

<sup>275</sup> Per quanto riguarda le datazioni non vi è stato mai un accordo unanime, ma si tende a ritenere il *Simposio* platonico come antecedente a quello di Senofonte. Per quanto riguarda il *Fedro* sappiamo che è successivo al *Simposio* platonico, ed è possibilmente da datare ai primi anni della fase senile (anni sessanta). È molto plausibile che il *Simposio* senofonteo sia stato scritto intorno al 360 e si sia servito dell'omonima opera platonica e del *Fedro*. Rimando per discussioni e bibliografia, rispettivamente, alle edizioni a cura di Reale 1998; De Martinis 2013.

intrinsecamente all'eros, viene letto come una *fabula* di elevazione e sublimazione verso un bene superiore, quello dell'anima.

Si ricordi che, per Platone, Eros è 'filosofo' in senso etimologico, e in quanto amante del sapere ricerca il bello per raggiungere il bene<sup>276</sup>. Il passo su Ganimede è situato in un punto nevralgico dell'opera – sul finire della prima parte incentrata sull'amore (la seconda riguarda invece la retorica) – in cui Socrate smonta la tesi di Lisia, riportata da Fedro, secondo cui è più opportuno compiacere chi non ama piuttosto che chi ama (255c-d).

Socrate racconta al giovane Fedro che quel che porta un amante, letteralmente con un dio dentro (ἔνθεος φίλος), a trascorrere del tempo con il suo amato, affrettandosi ad avvicinarsi a lui nei ginnasi e in altri luoghi di ritrovo, è lo ἴμερος: la sorgente di quel fiume (ἡ τοῦ ῥεύματος ἐκείνου πηγή) così chiamato da Zeus quando si innamorò (ἐρῶν) di Ganimede. Ci viene descritto come un flusso che scorre abbondantemente fino a traboccare da chi ama. Questo flusso di bellezza (τὸ τοῦ κάλλους ῥεῦμα), rimbalzando come un colpo di vento e un'eco, si riversa a sua volta nel bell'amato attraverso gli occhi, ingresso naturale dell'anima: dunque irriga i condotti delle penne e fa rispuntare le ali, colmando d'amore anche l'anima dell'amato. Questo in sintesi il fondamentale passo platonico da cui sono poi scaturiti fiumi e fiumi di letteratura.

Quel che qui mi limito a mettere in luce è la centralità di Ganimede, non solo per il fatto che il desiderio amoroso (ἴμερος) ha origine dalla passione di Zeus per il giovane troiano, ma per alcuni elementi specifici del mito. Per Platone non sono di interesse compensazioni e genealogie, a contare sono l'essenza e il significato profondo conferito alla *fabula*. La connessione con il mito ganimedeo si espleta, da una parte, mediante l'elemento liquido, dall'altra, attraverso quello aereo.

Infatti la funzione di Ganimede è quella di mescolare i liquidi e in particolare la sostanza che rinnova perennemente giovinezza e immortalità al suo amante (nettare/ambrosia). Non sarà poi plausibilmente sfuggito a Platone il comune lemma per bordo della brocca e labbra: χεῖλος. Il flusso d'amore che Ganimede

---

<sup>276</sup> «Per Platone, la filosofia ha una connessione strutturale inscindibile con l'Eros. Nel *Simposio* si dice che «Eros» è «Filo-sofo» per eccellenza, per la sua funzione dinamico-mediatrice fra il mondo sensibile e il mondo intelligibile, fra il mortale e l'immortale, come ricercatore della verità per sempre, come forza che fa salire nella scala dell'Eros, gradino dopo gradino, fino a raggiungere il Bene-Bello assoluto», Reale 1998, p. XI.

riceve dal padre degli dèi è dunque riversato a sua volta verso di lui. Per altro, il motivo del bacio che trasfonde il soffio dell'anima dalle labbra verso l'amato (Agatone) è presente anche in un distico epigrammatico attribuito a Platone dall'*Antologia Palatina* (5.78).

Il motivo delle ali che Eros fa rispuntare fuori dalle anime si ricollega, invece, a un discorso precedente di Socrate, secondo cui un tempo l'anima era tutta alata<sup>277</sup>. In questo caso la modalità aerea di *abductio* di Ganimede, presente già dalle fonti omeriche, può avere suggerito l'immagine di un sollevamento dalla terra al cielo e dunque allegoricamente dal mondo delle Cose al mondo delle Idee. Nel *Simposio* per Platone l'amore sublimante per i ragazzi ha a che fare infatti con Afrodite Urania, ovvero celeste, mentre quello per il corpo (al di là del genere dell'amato) con Afrodite Pandemia, ovvero volgare<sup>278</sup>. L'eros celeste non è effimero e non si consuma nell'atto fisico, pur non essendo in questo caso necessariamente escluso (a differenza delle più rigida impostazione delle *Leggi*). È da preferire dunque quell'amore che configura una relazione duratura e punta all'immortalità, elevando attraverso il bello al sommo bene. In questo senso l'eros platonico è divino e sarà più facilmente conciliabile con l'idea di amore cristiano, che porterà a individuare in certe riletture allegorizzanti umanistico-rinascimentali Ganimede come l'essenza stessa dell'anima, come nel caso di Cristoforo Landino commentatore di *Purgatorio* IX [4.3.5].

In sintesi, nel discorso di Socrate è confermato a più riprese che amare secondo filosofia significa amare la bellezza dell'efebo, un'azione che rappresenta l'unica medicina per i mali del mondo. E il modello di questo efebo è proprio Ganimede:

---

<sup>277</sup> L'amore risulta il più beato dei misteri, una mania, ed Eros è detto dagli immortali Πτέρως, ovvero che fa crescere le ali, mentre dai mortali ποτηνός, ovvero alato (255c). Ognuno persegue il suo eros secondo il proprio carattere. E anche in questo caso Socrate-Platone utilizza simbolicamente le divinità. Mentre gli amanti sanguinari e pronti a sacrificare sé stessi e l'amato sono i seguaci di Ares, coloro che seguono Zeus amano chi è filosofo e predisposto all'affermazione, facendo di tutto affinché l'amato si realizzi come tale (252c-e). Ci sono poi anche i seguaci di Era che cercano un'anima regale e si comportano allo stesso modo, e ancora vi è il seguito di Apollo composto da chi brama che il proprio amato abbia sua eguale natura, e per questo lo educa e lo persuade a imitarlo, senza comportarsi con gelosia e rozza malevolenza (253b). E in questo caso, anche se Platone non lo precisa, il modello è quello di Apollo e Giacinto, il prototipo dei compagni d'armi e di giochi; da cui differisce l'amore maggiormente asimmetrico di Zeus e Ganimede.

<sup>278</sup> Questa nota dicotomia risale al *Simposio* e nello specifico al discorso di Pausania (180c-185c), l'eros popolare fa amare indifferentemente donne e ragazzi per il loro corpo, mentre l'eros celeste sublimante risulterebbe riservato prettamente alla sfera maschile.

nulla di nuovo in questo, se non che la figura mitologica inizia ad assumere qui il valore simbolico di anima. Platone sembra dunque tralasciare l'aspetto del mito legato alla sparizione e al lutto per la morte, enfatizzando il motivo dell'amore che permette di superare i limiti della mortalità. Eppure nella prima parte del *Fedro* si fa riferimento alla ἀρπαγή da parte di Borea della fanciulla Orizia (229b), e Socrate fa riferimento alle spiegazioni ingegnose e razionalizzanti dei sofisti che sottendono eufemisticamente alla morte.

Anche Ganimede assumerà in seguito un chiaro significato simbolico legato alla morte preamatura nell'iconografia funeraria. Mi limito a riportare in questo caso due immagini relative a delle scoperte recenti di ambito romano (I/II d. C.), non inserite nei cataloghi di Sichtermann: una risalente agli scavi del 2005 a Monselice [fig. 2.22], una a dei rifacimenti stradali del 2011 in via Palermo a Torino [fig. 2.23]<sup>279</sup>.

L'interpretazione di Platone non ha a però a che fare con questo aspetto funerario. A suggerire un senso di elevazione in senso platonico è piuttosto la rappresentazione dello specchio di bronzo 'berlinese', databile proprio alla metà del IV secolo [fig. 2.24]: è tra le raffigurazioni più antiche in assoluto a noi giunte a raffigurare l'elevazione del giovane da parte dell'aquila. Non è ritratto un rapimento con connotazioni marcatamente sessuali: Ganimede in età prepuberale guarda verso l'alto negli occhi dell'aquila, aggrappandosi al suo collo con slancio quasi estatico.

---

<sup>279</sup> Secondo Dasen 2019 già l'attributo del cerchio di Ganimede assume un significato simbolico in ambito funerario greco. Sul simbolismo di Ganimede in ambito funerario romano vd. Boyance 1982; Sichtermann 1992.

Fig. 2.22 : *Ganimede sollevato dall'aquila*, frammento di bassorilievo funerario in pietra calcarea bianca, Museo della Chiesa di San Paolo, Monselice (PD), I d. C. [rinvenuto negli scavi del 2005]



Monseliceantica.it (Lapidario romano); Ph.: Flaviano Rossetto

Fig. 2.23 : *Ganimede sollevato dall'aquila in contesto funerario*, stele romana in marmo di Foresto, Museo di Antichità, Torino, II d. C.



© Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie; Museo Torino; Ph.: G. Lovera.

Fig. 2.24 : *Elevazione di Ganimede abbracciato all'aquila*, custodia bronzea di specchio greco, Staatliche Museen, Berlin (misc. 1928), ca. 350 a. C.



© Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung; Ph.: Norbert Franken

L'influenza platonica può avere influito anche sulla singolare rappresentazione di Ganimede elevato da un genio alato della Basilica sotterranea di Porta Maggiore (circa 13 m. di profondità), risalente alla prima metà del I d. C. (età tiberiana o claudia) e riscoperta fortuitamente a Roma il 23 aprile 1917 durante i lavori per il viadotto ferroviario [fig. 2.25 a-b]. Questa eccezionale raffigurazione è presente nella volta centrale della più antica basilica pagana a noi nota, da alcuni studiosi associata a culti neopitagorici. Per la chiara tensione mistica e ascensionale potrebbe esserci dunque un legame con la teoria della metempsicosi dell'anima, ma non è da escludere l'importanza della rilettura erotica sublimante

di Platone<sup>280</sup>. Da notare l'importanza dell'elemento dell'acqua come denota la brocca tenuta in mano da Ganimede, con possibile associazione ad *Aquarius*.

Fig. 2.25a : *Ganimede sollevato da un demone alato*, volta della navata centrale, Basilica sotterranea di Porta Maggiore, Roma, 14-54 d. C.



Bianchi Bandinelli, Torelli 1976.

<sup>280</sup> Gli studiosi si interrogano se la basilica fosse adibita a culti misterici o se fosse un edificio funerario. A mio avviso, considerando anche le altre rappresentazioni (quali: Saffo che si lancia dalla rupe di Leucade, ratto di una figlia di Leucippo, Orfeo ed Euridice, Medea e Giasone) andrebbe ben tenuto in conto l'elemento erotico, insieme al motivo funerario e a quello misterico, che non si escludono affatto a vicenda. Cfr. Carcopino 2020; Aurigemma 1975; Lanzetta 2007.

Fig. 2.25 b : *Ganimede sollevato da un demone alato*, altorilievo in stucco (dettaglio della volta), Basilica sotterranea di Porta Maggiore, Roma, 14-54 d. C.



© Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma;  
Finestre sull'arte (Basilica sotterranea)

Al di là dei confronti iconografici, l'invito morale rivolto ai giovani da Socrate è a frequentare non coloro che colgono il fiore della giovinezza e poi se ne vantano con gli altri, ma coloro che possono dare con pudore prova di virtù anche quando la bellezza sarà finita, ovvero coloro che possono accompagnare la crescita fino alla vecchiaia, perché non desiderano il corpo prima dell'anima.

Il Socrate di Senofonte conferma questo tipo di lettura platonica tesa alla sublimazione, seppure in modo meno incisivo a livello letterario e filosofico. La parte più interessante e innovativa è la speculazione sull'etimo del nome di Ganimede atta a rafforzare questo tipo di interpretazione. È rilevante nella storia

della ricezione di Ganimede soprattutto perché l'interesse etimologico sul suo nome sarà alla base della rilettura nell'ambito dell'emblematica rinascimentale [5.5.5], e al riguardo rifletterà anche Leopardi [7.6.3].

Il passo senofonteo in questione è situato verso la fine dell'opera: nel capitolo ottavo, prima della coda finale del nono in cui il banchetto si approssima al termine (9.1-6). Socrate suggerisce ai simposiasti di non tralasciare l'amore (8.1-12), teorizzando la superiorità dell'eros spirituale su quello fisico (8.13-27). In questo punto è citato l'esempio di Ganimede, all'interno di un'argomentazione finalizzata a mostrare che anche gli dèi prediligono l'eros spirituale (8.28-36). Il celebre filosofo che nulla ha lasciato di scritto si rivolge soprattutto a Callia, co-protagonista del dialogo, ovvero il «raffinato organizzatore del banchetto in onore di Autolico»<sup>281</sup>. Quest'ultimo è l'efebò amato da Callia di cui più volte vengono intessute le lodi, e anche dallo stesso Socrate dopo la parentesi mitologica (8.37-43). Riporto il passo in questione (8.30):

καὶ ἐγὼ δὲ φημι καὶ Γανυμήδην οὐ σώματος ἀλλὰ ψυχῆς ἕνεκα ὑπὸ Διὸς εἰς Ὀλυμπον ἀνενεχθῆναι. μαρτυρεῖ δὲ καὶ τοῦνομα αὐτοῦ: ἔστι μὲν γὰρ δήπου καὶ Ὀμήρω «γάννυται δὲ τ' ἀκούων» [Hom]. τοῦτο δὲ φράζει ὅτι ἤδεται δὲ τ' ἀκούων. ἔστι δὲ καὶ ἄλλοθι που «πυκινὰ φρεσὶ μῆδεα εἰδώς» [Hom]. τοῦτο δ' αὖ λέγει σοφὰ φρεσὶ βουλευόμενα εἰδώς. ἐξ οὗν συναμφοτέρων τούτων οὐχ ἡδυσώματος ὀνομασθεῖς ὁ Γανυμήδης ἀλλ' ἡδυγνώμων ἐν θεοῖς τετίμηται.

E dico che anche Ganimede non per il corpo ma per l'anima è stato portato su in Olimpo da Zeus. Ciò è confermato dal suo stesso nome. Infatti si trova presumibilmente anche in Omero: "Gioisce ascoltando". Ciò indica che prova piacere ascoltando. E si trova poi un altro passo: "conoscendo nell'animo solidi consigli". Anche questo significa che conosce sagge volontà nell'animo. Da entrambi questi aspetti si evince che è denominato Ganimede non in quanto piacevole per il corpo, ma in quanto piacevole per la mente: perciò è onorato tra gli dèi.

[trad. mia]

Appena prima di questa spiegazione paretimologica, viene detto da Socrate che i mortali amati solo fisicamente da Zeus sono rimasti mortali. Non vengono

---

<sup>281</sup> Corradi 2022, p. 68. Si osservi che il discorso conclusivo di Socrate ha «carattere parenetico» e «ribalta l'immagine scandalosa e sensuale che ne offre la commedia». Infatti «fa l'elogio dell'amore di Callia per Autolico, amore che sembra appartenere al genere ispirato da Afrodite Urania, rivolto alla ψυχή, alla φιλία e ai καλὰ ἔργα (8.10)», Id., p. 69.

indicati i nomi, ma non risultano nella tradizione altri amati maschili dal padre degli dèi, per cui Socrate allude alle numerose fanciulle concupite quali Io, Europa, Callisto. In contrasto con loro, sono citati i nomi di Eracle e dei Dioscuri come esempi di mortali scelti da Zeus per essere immortali, grazie alla bellezza delle loro anime («ὄσων δὲ ψυχᾶϊς ἀγαθαῖς ἀγασθείη», 8.29). Ganimede sarebbe da confrontare, dunque, con questo ultimo tipo di eroi e non con quello delle fanciulle bramate eroticamente. Infatti viene detto che Ganimede è stato scelto per la sua ψυχή e non per il corpo (σῶμα). A differenza di Platone che non si occupa per nulla di raccontare il mito, ma lo reinterpreta *ex novo*, Senofonte fornisce dei minimi dettagli al riguardo. Il verbo utilizzato per l'azione principale è ἀναφέρω con il significato di 'sollevo in alto', che non offre alcuna allusione erotica di rapimento. Viene solo menzionato il luogo di destinazione, l'Olimpo, e anche qui nessuna località di provenienza. Nemmeno è precisato il suo ruolo, alla fine semplicemente si dice che Ganimede vive onorato tra gli dèi: il motivo è il piacere della mente, non del corpo.

Si osservi poi l'utilizzo di Omero come modello 'giustificativo' per l'interpretazione allegorica del mito; eppure vengono citate delle espressioni che non hanno un vero riscontro con le menzioni di Ganimede nell'*Iliade* e con nessun'altra opera omerica. Non sappiamo se Senofonte sbaglia, più o meno consciamente, o se si riferisca a un'opera di un ciclo minore a noi non pervenuta. È possibile che si tratti di riferimenti estremamente liberi ai poemi omerici, in cui compaiono, seppure in contesti diversi dalle menzioni di Ganimede, sia il verbo γάνυμαι (e coradicali) sia il sostantivo plurale μήδεα<sup>282</sup>. I termini non sembrerebbero di uso corrente, tanto che vengono fornite come delle glosse interne al testo: γάνυται sta per ἤδεται, μήδεα sta per βουλευματα. In ogni caso si tratta di etimologie, per quanto plausibili, presentate in modo alquanto confuso. Questo interesse per l'indagine dei nomi deriva probabilmente dal filosofo ateniese Antistene ed è presente per altri personaggi del mito anche nel *Fedro* (251c, 255c). Inoltre, dopo Ganimede e Zeus, vengono richiamate anche altre coppie

---

<sup>282</sup> Omero utilizza l'espressione γάνυται φρένα (*Il.* 13.493) con riferimento a Enea. Il termine μήδεα è adoperato, sempre solo al plurale, numerose volte nell'*Iliade* (7.278, 17.325, 18.363, 24.88, 282, 674) e nell'*Odissea* (2.38, 11.445, 19.353, 20.46). Eppure, già in Omero, τὰ μήδεα sono anche i genitali: *Od.* 18.67, 87, 22.476. Ricordo poi che il lemma è lo stesso presente in altri nomi propri di personaggi mitologici quale Medea.

mitologiche: Achille e Patroclo, Oreste e Pilade, Teseo e Piritoo, uomini cantati e onorati, secondo il Socrate senofonteo, non per il fatto che fossero amanti di letto, ma in quanto valorosi compagni d'armi e d'impresе (8.31).

Bisogna considerare l'ipotesi che, facendo pronunciare a Socrate discorsi di impronta morale, Platone e Senofonte lo abbiano voluto in qualche modo redimere dalla nota accusa di corruzione dei giovani, per cui trovò la morte con la cicuta nel 399. Al di là di ciò, l'interesse primario di entrambi sembra quello di offrire un modello di amore pederastico antitetico rispetto a quello più prettamente sessuale portato in scena in commedia. Questi due lati di Ganimede continueranno a sopravvivere nei secoli successivi ben oltre la grecità. E Cicerone nelle *Tusculanae disputationes* si prenderà gioco del cosiddetto 'amore platonico' e dell'interpretazione sublimante della pederastia (2.3).

Se in questi due dialoghi socratici abbiamo una critica ai piaceri carnali ma non una condanna assoluta, nelle *Leggi* Platone, ormai vecchio e prossimo alla morte<sup>283</sup>, sembra portare all'estremo il discorso sull'amore spirituale, anticipando in un certo senso il biasimo di alcuni autori cristiani per l'aspetto erotico del mito di Ganimede [3.4]. L'intento della sua ultima opera in dodici libri, dall'impianto moralistico, è infatti quello di delineare un modello di Stato etico, normato da leggi regolanti ogni aspetto della vita (anche privata e sessuale) dei cittadini, e sorvegliato dai saggi-filosofi del Consiglio Notturmo che appaiono nel finale dell'ultimo libro.

Si tratta del lavoro più esteso di tutta la sua produzione: anche qui la modalità è quella dialogica, e Socrate non è presente a nessun titolo. Infatti a condurre il dialogo è l'Ateniese, personaggio sotto cui si potrebbe celare il pensiero dell'autore, seppure non necessariamente in ogni punto e in modo cristallino. Gli interlocutori sono educati ma non particolarmente colti: il cretese Clinia e lo

---

<sup>283</sup> Già Wilamowitz parlò in termini svalutativi di questo lavoro, se confrontato con la *Repubblica*, ritenendolo frutto di un'involuzione senile e di amare delusioni per le vicende in Sicilia. La critica recente ha però riconsiderato sotto un'altra luce quest'opera così imponente, sottolineando l'importanza che lo stesso filosofo le diede, dedicandovi l'ultima parte dei suoi anni. Secondo Centrone 2021, la presenza di un impianto filosoficamente debole è dovuto non tanto alla stanchezza dell'autore, quanto a un preciso intento divulgativo e di mediazione con la realtà politica. Per lo studioso, Platone sembra presentare il progetto e il piano normativo per la fondazione di Magnesia come un 'saggio gioco per gli anziani', il che fa pensare alla prevalenza di un modello utopistico che, difficilmente, poteva risultare realizzabile rispetto al contesto storico-economico e culturale-antropologico dell'epoca.

spartano Megillo. Il dialogo si svolge a Creta, luogo in cui Clinia ha avuto l'incarico di fondare la nuova colonia di Magnesia. La menzione del mito di Ganimede è nel primo libro che, insieme al secondo e al terzo, ha una funzione di ampio preambolo. Il cuore della discussione fra i tre uomini anziani verte su i ginnasi e i pasti comuni, particolarmente diffusi a Sparta e a Creta, in quanto le loro legislazioni deriverebbero da una necessità di essere prediposte alla guerra (1.636).

Lo spartano dice di trovare le mense comuni e le palestre bene escogitate per esercitare le virtù («τά τε συσσίτια καὶ τὰ γυμνάσια καλῶς ηὔρησθαι», 636c). L'Ateniese replica evidenziando che proprio i luoghi che oggi diremmo di 'esclusività omosociale'<sup>284</sup> come τὰ γυμνάσια, pur essendo in moltissimi casi di giovamento, hanno portato alla diffusione delle unioni tra i maschi verso i maschi, e tra le femmine verso le femmine («ἀρρένων δὲ πρὸς ἄρρενας ἢ θηλειῶν πρὸς θηλείας»). A proposito dei piaceri sessuali («περὶ τὰ ἀφροδίσια ἡδονὰς»), si segnala l'utilizzo dell'espressione παρὰ φύσιν, in opposizione all'unione, propria sia degli umani sia delle bestie, che deriva da un «παλαιός νόμος κατὰ φύσιν» ('antica legge di natura'). Il verbo utilizzato è διαφθείρω per indicare la corruzione e la distruzione della norma.

Vorrei però suggerire di prestare una particolare attenzione 'linguistico-filologica' al testo greco. Innanzi tutto, l'Ateniese parla in questo caso non tanto di uomini e donne, quanto di maschile (ἄρσιν) e femminile (θηλυς). Se l'unione tra sesso maschile e femminile prevede un piacere di natura per via della γέννησις (procreazione, generazione), la congiunzione omosessuale, sia femminile sia maschile, è data da un'incontinenza del piacere (ἀκράτεια ἡδονῆς), non potendo avere di natura un altro tipo di finalità. Si consideri infatti, come risulta dai dialoghi socratici di Platone, che per la greccità l'omoerotismo è una pratica aristocratica, a maggior ragione dunque prettamente umana<sup>285</sup>.

---

<sup>284</sup> Il concetto di *homosociality* è stato diffuso da Sedgwick 1985 con un'inclusione dell'omosocialità nell'orbita del desiderio. Al di là di ciò, è usato negli studi per indicare i rapporti tra persone dello stesso genere in ambito socio-relazione, al di fuori dell'orientamento sessuale. Hammarén, Johansson 2014, pp. 1-11.

<sup>285</sup> La tesi secondo cui non esiste l'omosessualità nella natura animale, veicolata anche dalle religioni abramitiche, è stata smentita con evidenza dagli studi scientifici degli ultimi decenni, da cui risulta che è presente in migliaia di specie: non solo per un piacere immediato ma anche con finalità di relazioni durature e di crescita omogenitoriale dei piccoli. Sono state fornite anche

Come è stato messo in luce recentemente, con argomentazioni piuttosto efficaci, considerando anche le riprese nel *Nuovo Testamento* di Paolo di Tarso (*Rom.* 1.26, 11.24), l'espressione *παρὰ φύσιν* non andrebbe resa propriamente con 'contro natura', ma con *beyond nature* (al di là di, oltre natura), se non con *quasi-natural* (similnaturale, quasi-naturale)<sup>286</sup>. Eppure così fu letta, secondo una tradizione che risale ai primi traduttori latini, ovvero a Gerolamo: *contra naturam*. Inoltre bisogna tenere in considerazione che per i Greci il concetto di naturalità non è affatto binario, piuttosto risulta multivalente, rappresentando diverse gradazioni in rapporto alla natura<sup>287</sup>.

In ogni caso, i rapporti omosessuali rappresenterebbero per l'Ateniense una 'natura ulteriore' che rischia di essere dominata dal piacere, ovvero di essere fuori controllo, e che è stata introdotta dagli stessi uomini. Ed è proprio a questo punto che compare la menzione di Ganimede (636c-d):

πάντες δὲ δὴ Κρητῶν τὸν περὶ Γανυμήδη μῦθον κατηγοροῦμεν ὡς λογοποιησάντων τούτων: ἐπειδὴ παρὰ Διὸς αὐτοῖς οἱ νόμοι πεπιστευμένοι ἦσαν γεγονέναι, τοῦτον τὸν μῦθον προστεθηκέναι κατὰ τοῦ Διός, ἵνα ἐπόμεινοι δὴ τῷ θεῷ καρπῶνται καὶ ταύτην τὴν ἡδονήν.

Tutti accusiamo nei Cretesi gli inventori del mito di Ganimede; essi, poiché si riteneva che le leggi venissero loro da Zeus, crearono in più, si dice, questo mito su Zeus, per cogliere anche questo piacere tenendo dietro a quel dio.

[trad. Giarrattano, Zadro, Adorno 1993]

---

spiegazioni sulla sua rilevanza non individuale in alcune specie vicine all'uomo, come nei bonobo, in cui sarebbe funzionale alla riduzione dell'aggressività e della competizione tra maschi. Non serve certamente ricordare poi che l'OMS (Organizzazione mondiale della salute) nel 1991 ha definito l'omosessualità come una 'variante naturale del comportamento umano', eliminandola definitivamente dai disturbi psichiatrici. Sui bonobo rimando allo studio del primatologo Waal 1997; cfr. Abramson, Pinkerton 1995, pp. 37-56. Come introduzione generale all'omosessualità animale vd. Sommer, Vasey 2006. Uno studio pionieristico italiano è quello di Celli 1972.

<sup>286</sup> Cfr. Wilson 2014, pp. 129-150.

<sup>287</sup> «In Greek thought naturality is not bivalent at all, but multivalent. That is to say, to the Greek mind, there were degrees of naturality. One behaviour could be judged more or less natural than another. It is argued here that Greek authors (including Paul) habitually use *παρὰ* (para) (quasi-) rather than *μή* (me) (not) in matters of sexuality and naturality in order to reflect precisely this multivalency», Wilson 2014, p. 32.

Secondo l'Ateniese è notoriamente imputata ai Cretesi l'invenzione della favola di Ganimede. L'utilizzo del termine μῦθος non ha qui una connotazione neutra, infatti indica un racconto di immaginazione: la vicenda di Ganimede non ha un'origine corrispondente a un avvenimento specifico accaduto nella realtà. Questa è la prima fonte letteraria che offre un'interpretazione sulle origini storiche del mito: la paternità cretese potrebbe però non essere una novità, ma una versione già nota prima di Platone dato il 'tutti imputiamo' («πάντες κατηγοροῦμεν»). Comunque la vicenda di Ganimede e Zeus viene data per scontata nella sua connotazione erotica.

All'inizio del libro (624b-625c) era già stato ricordato che i Cretesi ritengono che le loro leggi derivino da Zeus, in quanto date al mitico fondatore Minosse e amministrato dal suo onesto fratello Radamanto (entrambi figli del padre degli dèi). Qui viene detto che proprio per questo la storia fu modellata su Zeus, in quanto gli uomini potessero fruire anche di questo piacere seguendo il Dio. Da notare che in questo passaggio, specularmente alle espressioni κατὰ φύσιν e παρὰ φύσιν, si legge κατὰ τοῦ Διὸς e παρὰ Διὸς: la prima espressione indica la derivazione e l'appartenenza, la seconda la similarità e la prossimità, non affatto la contrarietà al Dio.

In sintesi, quel che preoccupa l'Ateniese è che questo piacere – di cui Ganimede è un modello inventato dai Cretesi – non possa facilmente essere contenuto nella giusta misura. Se dunque nel *Fedro*, nelle parole di Socrate, Ganimede si svincola dalla fisicità sessuale per essere simbolo dell'amore più alto e sublimato in grado di elevare l'umano al divino e al sommo bene, qui all'opposto è il protagonista di una favoletta atta a giustificare un eros sfrenatamente edonistico, tutt'altro che sublime. Similarmente, però, anche nel *Fedro* la σωφροσύνη, ovvero la temperanza, l'assennatezza, si oppone alla dissolutezza: nelle *Leggi* la condanna è etica contro ogni tipo di 'eros pandemico' finalizzato a un piacere immediato. Viene biasimato più apertamente quello tra uomo e uomo in quanto risulta il più fuori controllo, proprio per via della diffusione di ambienti di *continuum* omosociale/omoerotico, per dirla con Sedgwick 1985. L'unica unione carnale concessa dalle *Leggi* è quella finalizzata alla procreazione, con un parallelo piuttosto limpido e scontato rispetto alla

morale biblica. Il motivo che pervade il contesto di questa citazione di Ganimede è quello del controllo dell'animo attraverso il controllo del corpo, per arrivare a formare uno Stato ideale, mostrando fino a che punto la sessualità possa essere normata dal potere, in senso simil-foucaultiano.

Il passaggio è confrontabile con quello del VIII libro (836a-837e) in cui l'Ateniese ritorna più approfonditamente sulla condanna degli amori tra uomini finalizzati al piacere fisico. Lo stesso personaggio precisa che stanno stabilendo delle leggi del tutto contrarie al costume comune, sia a Sparta sia a Creta, ma confacenti all'idea etica di Stato che va a delinearsi, presupponente un'astensione dai desideri sfrenati del corpo (836a). In questo caso, il primato di una 'invenzione' delle pratiche omosessuali non è dato ai Cretesi, creatori del mito di Ganimede, ma al re tebano Laio della Beozia (amante di Crisippo, figlio di Pelope), altra regione greca famosa nell'antichità per l'omoerotismo diffuso e istituzionalizzato. Difatti, come già ricordato, Ateneo riporta come gli stessi Beoti di Calcide dicano orgogliosamente che il rapimento di Ganimede è in realtà avvenuto presso il loro territorio (13.77 Kaibel), né in Troade (o Frigia) né a Creta. L'Ateniese anche qui conferma che l'accoppiamento di un uomo con un giovane ragazzo, al posto di una donna, è un'introduzione culturale non presente nella natura degli animali. L'osservazione zoologica, oggi considerata erronea a livello scientifico [vd. n. 294], viene reputata un argomento persuasivo a svavore delle pratiche omosessuali, anche se – lo precisa di nuovo – in pieno disaccordo con le pratiche comuni nei luoghi di provenienza dei due interlocutori. Egli stesso spiega la prospettiva adottata per parlare di questi argomenti, ovvero il domandarsi quali leggi conducano alla virtù e quali no. Per l'Ateniese, anche se le pratiche omosessuali possono essere belle o non affatto disoneste, comunque non sono utili nei confronti della virtù, perché rischiano di avviare gli uomini all'imitazione della natura femminile. Pertanto viene proposto di disgiungere la *φιλία* dalla *ἐπιθυμία* e vengono così classificati tre tipi di amori: quello puramente sessuale, quello casto, e quello misto. Dalle leggi va incentivato soltanto il secondo tipo che porta ad avere desiderio dell'altra anima e non del corpo. Solo vivere in castità con un amore casto e puro (il verbo usato è *ἀγνέω*, 837c) porta a rispettare e venerare i valori su cui si fonda l'idea etica di Stato: temperanza

(σωφροσύνη), coraggio (segnatamente virile, secondo una visione misogina: ἀνδρεία), magnificenza (μεγαλοπρέπεια), senno (φρόνις).

Passo ora alle considerazioni sulla menzione attribuita storicamente a Demostene. È noto come la sua opera fu riconosciuta già dagli antichi come l'esito più compiuto dell'oratoria antica. Comprende sessantuno orazioni, secondo l'ordine stabilito dall'edizione oxoniense di Butcher 1903, e Ganimede è citato nell'ultima, l'*Erotico*, di cui è spesso riconosciuta la non demostenicità, benché non vi siano ragioni cogenti per farlo<sup>288</sup>. Lo scritto si struttura in forma epistolare e consiste nell'encomio di un grazioso giovane di nome Epicrate. In uno dei capitoli (61.30), Ganimede è citato come esempio mitologico di terrestre prescelto dalle divinità per via della sua bellezza, insieme ad Adone, amato da Afrodite. Non viene dunque distinto l'aspetto omoerotico rispetto a quello eteroerotico. Nello stesso passo sono citati altri personaggi mitologici come degni di vivere in compagnia con gli dèi, per motivazioni diverse dall'avvenenza: il coraggio, nel caso di Eracle e dei Dioscuri, la discrezione in riferimento a Eaco e Radamanto. Il discorso mette in luce che se costoro sono stati scelti dalle divinità per l'eccellenza in una specifica qualità, un uomo non può desiderare di meglio che essere φίλος di uno che è diventato un possessore di tutte queste qualità messe insieme. Anche in questo caso si assiste a una sublimazione in φιλία dell'ἔρωσ παιδικός della lirica arcaica e del teatro ateniese, con consonanze rispetto al *Fedro* di Platone per il motivo della καλοκαγαθία, e con il *Simposio* di Senofonte per l'esempio di prescelto dalle divinità (ricorrono gli stessi esempi di Eracle, Castore e Polluce). Nel caso dell'*Erotico*, tuttavia, sono distinte le qualità per cui costoro divengono immortali, ed è fornito un ulteriore esempio con Eaco e Radamanto.

In conclusione, le menzioni di Ganimede nella prosa di IV secolo sono fondamentali per ricavare informazioni circa la percezione dei Greci stessi sul mito e sulla sua evoluzione. Al di là delle riletture sublimanti che si evincono dai dialoghi di Platone, Senofonte e (Pseudo-)Demostene, e delle puntuali annotazioni

---

<sup>288</sup> L'orazione epidittica se non di Demostene sarebbe dunque di un autore anonimo che la compose in un periodo probabilmente compreso tra il 350 e il 335, se non successivamente. Cfr. Worthington 2007, p. 17. A sostenere, controcorrente, la paternità di Demostene, è Clavaud 1974. Cfr MacDowell 1976, pp. 171-172.

di Ellanico e Aristotele sul testo omerico, sono proprio le *Leggi* di Platone a permettere di gettare una luce anche retrospettiva sull'origine del mito di Ganimede.

Come afferma Provencal «the origins of the myth of Ganymede are lost»<sup>289</sup>. Alcune considerazioni, con prudenza, possono però essere condotte: in consonanza con le riflessioni di Sichtermann (1954) sul Ganimede 'pre-omerico' risulta plausibile che quello di Ganimede è un mito indigeno, di origine greca<sup>290</sup>. Ed è possibile ipotizzare, pur senza certezza assoluta, una remota origine iniziatica. Platone è il primo nelle *Leggi* a interpretare storicamente il mito e sembrerebbe che l'invenzione cretese fosse una notizia ben diffusa tra i Greci e non un'innovazione del personaggio dell'Ateniese. Bernard Sergent riprende il passo platonico per sostenere che Ganimede è l'eroe fondativo dell'omosessualità iniziatica non solo a Creta, ma in ambito panellenico, ipotizzando che in Omero sia soppressa deliberatamente l'origine pederastica di cui in realtà sarebbe stato a conoscenza. Non ci sono però evidenze testuali a sostegno di questa ipotesi<sup>291</sup>. Secondo Dover, invece, «it would be hard to find any myth more inimical to the theme of initiation»<sup>292</sup>, poiché Ganimede non giunge alla transizione verso l'età adulta, al contrario, diviene per eccellenza il ragazzo imperituro che non cresce. Forse la verità sta in un punto di vista mediano rispetto a queste due posizioni 'estreme'. È possibile che il mito di Ganimede non si sia originato strettamente da un rituale iniziatico (del rapimento cretese di giovani ragazzi, a cui fa riferimento Sergent), ma che dell'esperienza di esso o di rituali simili si sia in qualche modo nutrito, inglobandolo all'interno di un racconto plurisemantico, con un portato più sfaccettato.

Nello specifico, il passo di Platone può essere confrontato con le notizie sui rituali della pederastia cretese risalenti a Eforo di Cuma (149 J) trasmesse grazie a

---

<sup>289</sup> Provencal 2005, p. 88.

<sup>290</sup> Sichtermann 1954, p. 15.

<sup>291</sup> Sergent 1984, p. 213. Barkan riprende questa tesi: «the pederastic dimension of the story may have been invented to domesticate a mysterious practice handed down from time immemorial», 1991, pp. 30-31. Secondo Dover e Percy 1996, invece, il mito di Ganimede in origine non solo non era iniziatico ma nemmeno di carattere pederastico. Per Calame 1999, pp. 96-97, la 'omosessualità greca' «must be understood as a practice that was part and parcel of educational procedures that still stemmed largely from the rites of tribal initiation». Cfr. Provencal 2005, pp. 88-93.

<sup>292</sup> Dover 2016, p. 130.

Strabone (10.4.21)<sup>293</sup>. E in effetti le somiglianze con il mito di Ganimede non sono affatto secondarie, anche se la prima attestazione omerica risulta alquanto distante da una versione (omo)erotica [2.1]. Nella fonte si parla esplicitamente di ἀρπαγή: un rapimento rituale di un giovane, detto κλεινός (illustre), da parte di un uomo più grande, detto φιλήτωρ (amante), con il consenso accordato dal padre e la complicità degli amici. In sintesi, il ragazzo passa due mesi distante dalla comunità cittadina, in un luogo altro scelto dal ‘rapitore’, e poi torna al proprio luogo con il suo uomo. Se l’iniziazione è avvenuta con successo, viene fatto accedere al banchetto maschile, detto dai cretesi τὸ ἀνδρεῖον, ovvero luogo della virilità. A seguito del rito di passaggio riceve gli onori e il regalo di almeno tre oggetti da parte del rapitore-amante: un abito militare, un bue e una coppa per bere. L’iniziazione ha buoni esiti se il ragazzo proclama di non essere stato concupito con violenza, ma secondo il suo consenso. Si consideri, a ulteriore somiglianza con la storia di Ganimede, che i giovani rapiti appartengono a una famiglia nobile e in seguito all’esito positivo del rituale sono detti παρασταθέντες, letteralmente ‘coloro che stanno accanto’. Il participio aoristo passivo di παρίστημι (masch. plur.) assume in questo caso un significato molto specifico e può indicare dunque il compagno d’armi e/o colui che nel simposio regge la coppa. In questo caso, però, come motivo della scelta del ragazzo non viene messa in luce la bellezza eccezionale, a contare sono il coraggio virile (ἀνδρεία) e il decoro del portamento (κοσμιότης)<sup>294</sup>.

Aristotele nella *Politica* (2.10) fornisce anche una spiegazione razionalistica della larga diffusione dei rapporti sessuali tra maschi nell’isola di Creta: furono istituzionalizzati dallo stesso re mitico Minosse (figlio di Zeus) per evitare il pericolo della sovrappopolazione in un territorio limitato<sup>295</sup>. Ancora, la fonte sulla pederastia cretese, può essere incrociata con una versione alternativa del mito di Ganimede, secondo cui il giovane fu rapito da Minosse e non da Zeus. A riportarla anche in questo caso è Ateneo (13.77K) che la attribuisce a un certo

<sup>293</sup> Per questa analisi mi rifaccio a Koehl 1986, pp. 105–107. Cfr. Buffière 1980, pp. 60-61.

<sup>294</sup> Anche Ateneo ne parla, chiarendo che presso Creta οἱ ἐρώμενοι sono detti κλεινοὶ (11.20) e che per un bel ragazzo è deplorabile non avere un amante. Anche egli ricorda che i ragazzi rapiti poi vengono chiamati παρασταθέντες e che la στολή ricevuta in dono, a completamento del rituale, viene indossata anche quando divengono anziani.

<sup>295</sup> A riprendere la teoria dell’omosessualità come ‘meccanismo di difesa’ contro la sovrappopolazione, in ambito però animale, non umano, è lo studio di Celli 1972.

Ἐχμῆνης, autore di una *Storia di Creta* (FHG IV, fr. 1), anche se poi subito dopo è ricordato che anche i Calcidesi di Eubea vantavano la paternità del mito. Il rapitore cretese Minosse sarebbe riportato anche dallo storico Dosiade di Creta (FHG IV, fr. 3a), come risulta dalla tradizione scoliastica (*Il.* 20.234), e l'episodio è narrato distesamente con dovizia di particolari nella *Suda* (s. v. *Minos*)<sup>296</sup>.

Al di là di ciò, anche nell'iconografia a cavallo tra Medio Minoico III e Tardo Minoico I, intorno alla metà del II millennio, è tratteggiata una scena che rimanderebbe proprio a questi rituali<sup>297</sup>: la raffigurazione della cosiddetta *Chieftain cup* di Hagia Triada, che secondo Koelh sarebbe non solo un esempio raffigurativo del rituale di rapimento, ma un vero e proprio ποτήριον consegnato in dono durante il rito di passaggio dal φίλητωρ al suo κλεινός [fig. 2.26].

Alla luce della considerazione del racconto di questo rituale d'iniziazione e in particolare del ruolo dei παρασταθέντες anche come compagni d'armi, oltre che di coppieri, suggerirei di considerare una possibile identificazione di Ganimede guerriero, o perlomeno portatore d'armi, in alcuni vasi a figure nere del VI secolo, alquanto differenti rispetto alle prime rappresentazioni 'certe' di Ganimede che lo individuano in Olimpo, perlopiù come coppiere [fig. 2.2].

Mi riferisco in particolare a un'oinochoe e a un lekythos del cosiddetto pittore di Amasis [fig. 2.27, fig. 2.28]. Se in entrambi la figura sul trono è Zeus e le altre figure sono divinità<sup>298</sup>, risulterebbe a mio avviso coerente individuare anche nella giovane figura maschile presente accanto a Zeus, dietro il suo seggio, un personaggio mitologico e non un generico ragazzo. E in questo caso non vedo chi potrebbe essere se non Ganimede, in una versione più 'arcaica', per cui il compagno d'amore può corrispondere al compagno d'armi e non solo al coppiere del simposio. Si noti nell'oinochoe anche la presenza del cane, per cui non sarebbe da escludere in questo caso la connessione alla caccia.

Nel lekythos di Amasis si trova, invece, la figura di Ermes non inedita rispetto al mito nelle fonti arcaiche (*Inno ad Afrodite* I) e anche nell'iconografia, se si considerano alcune versioni alternative per cui il dio messaggero è rapitore al posto

---

<sup>296</sup> Cfr. Davidson 2009, p. 671, n. 41. Approfondisco la versione di Minosse nel capitolo 3.1.

<sup>297</sup> In particolare rappresenterebbe lo «Stage of the initiation after the period of two months in the country had ended and the participants have returned to society», Koelh 1986, p. 106.

<sup>298</sup> Vd. Bothmer 1985, pp. 166-167, cat. n. 38.

di Zeus [fig. 2.29]. Inoltre sono raffigurati anche i cavalli che potrebbero rimandare all'ambito troiano, se non al compenso omerico (forse la figura sul trono potrebbe essere il padre Troo e non Zeus?). In ogni caso, Ganimede sarebbe prettamente un guerriero, come si evince dalla presenza dello scudo.

Per altro, una peculiare rappresentazione di Ganimede soldato con scudo, invece che nelle vesti ricorrenti di cacciatore o pastore, come già segnalato da Sichtermann, si trova anche in un bicchiere policromo del tesoro di Begram, centro di un regno indo-greco situato nell'attuale Afghanistan e conservato oggi a Parigi [fig. 2.30].

Giungendo alla conclusione del capitolo, l'idea soggiacente alla base di questo antichissimo rito è sopravvissuta, se non nella pratica fattiva, proprio nella forma del mito di Ganimede<sup>299</sup>. Anche se il mito non corrisponde certamente al rituale, perché al suo interno congloba anche altri aspetti fondamentali, legati al motivo dell'elevazione verso il divino e alla preservazione eterna della giovinezza. Anche il rituale può essere letto metaforicamente come la morte di un 'giovane' con l'assunzione di un nuovo ruolo nella società: a differenza del rito, però, Ganimede non torna nella sua dimora, il rituale 'si blocca'. Dunque, a mio avviso, senza fare di Ganimede l'eroe panellenico di un rituale iniziatico dell'omosessualità, come ipotizza Sergent, e senza nemmeno rimuovere necessariamente la componente erotica dalle origini del mito come fa Dover, sarebbe più ragionevole ritenere che le possibili elaborazioni pre-omeriche del mito di Ganimede, di tipo orale e mutevole, semmai si siano rifatte 'anche' e non 'solo' a una dimensione rituale, contaminando la transitorietà caratteristica del rito omoerotico di passaggio, con un'opposta tensione tipica dei Greci (e dell'*homo sapiens* in generale): il desiderio di impermanenza, eterna giovinezza e immortalità, realizzabile soltanto attraverso la favola di un'accoglienza divina dell'umano.

---

<sup>299</sup> Cfr. Koelh 1986, p. 110.

Fig. 2.26 : *Philator con il suo kleinos*, coppa conica cretese in serpentina (cosiddetta *Chieftain's Cup*), Hagia Triada (luogo di ritrovamento), Museo Archeologico di Heraklion (inv. 341), ca. 1550-1500 a. C.



©Archaeological Museum of Heraklion; Wikimedia Commons; Ph.: ArchaiOptix

Fig. 2.27 a-b : Pittore di Amasis, *Zeus sul trono insieme ad Apollo, Artemide e Ganimede (?) con lancia e cane*, oinochoe ateniese ritrovata a Vulci, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Città del Vaticano (inv. 432, ex 17771), ca. 575-525 a. C.



Classical Art Research Center Oxford; © University of Oxford

Fig. 2.28 : Pittore di Amasis, *Ermes e Zeus con Ganimede scudiero (?) e cavalieri*, lekythos attico a figure nere ritrovato a Gela, Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas, Palermo (inv. 1855, ex 18024), ca. 475-425 a. C.



Wikimedia Commons; Ph.: Giovanni Dall'Orto

Fig. 2.29 : Maestro di Pan, *Ganimede inseguito da Ermes*, anfora attica a figure rosse, Hermitage, Sankt-Peterburg (ГР-7028), ca. 470 a. C.



© The State Hermitage Museum

Fig. 2.30 : *Ganimede in veste di soldato sollevato dall'aquila dorata*, bicchiere policromo in vetro, Tesoro di Begram (Afghanistan), Musée Guimet, Paris (MG 21228), I a. C.



Pinterest (Ancient artifacts)



**III. *Ganymedes, Catamitus, Aquarius*:  
variazioni, risemantizzazioni, trasfigurazioni dall'età ellenistica  
alle fonti latine tardoantiche e altomedievali**



### 3.1 Le versioni evemeristiche del mito, l'aquila e le altre variazioni greche: da Teocrito, Callimaco e Apollonio Rodio a Luciano, Achille Tazio e Nonno di Panopoli

La presenza di Ganimede nelle fonti greche ellenistiche conosce una rinnovata fortuna, con delle variazioni e delle vere e proprie trasfigurazioni significative anche in ottica di ricezione nelle altre letterature. Vengono introdotti il motivo del rapimento mediante l'aquila (Teocrito, Callimaco), il catasterismo in Acquario (Eratostene), la versione alternativa razionalizzante per cui il rapitore è Tantalò (Fanocle, Mnasea), e altre singole variazioni come quella di Ganimede che gioca agli astragali con Eros (Apollonio Rodio). Tra il III e il II secolo ha inizio anche la sua diffusione nella letteratura latina con il nome di *Catam(e)itus*, attestato in ambito teatrale (Plauto, Accio), e poi dal I a. C. anche con quello grecizzante di *Ganymedes*, a partire da Cicerone per la prosa e da Virgilio per la poesia.

In questo primo capitolo della sezione tratto sinteticamente la letteratura greca, mentre nei capitoli successivi incentro l'analisi sulle fonti latine. Per la strutturazione della materia del capitolo, il criterio diacronico si interseca con un criterio basato sulla tipologia del riuso del mito, spesso connesso al genere letterario. Dopo l'attraversamento della grecoità postclassica, tratterò per la latinità di un *Ganymedes* 'epico' e 'lirico-elegiaco' [3.2], di un *Ganymedes* 'epigrammatico-satirico' [3.3], di un *Ganymedes-Catamitus* con particolare attenzione alla prosa, alle fonti cristiane e al passaggio al sostantivo comune *catamitus* [3.4]. Infine mi occuperò della trasfigurazione di *Ganymedes* in Ὑδροχόος/*Aquarius*, comparatisticamente, per le fonti greche e latine [3.5].

Al di là dell'aquila protagonista dell'*abductio*, delle singole variazioni sul mito, del catasterismo in Acquario, a partire dall'età ellenistica sono perseguite delle vere e proprie versioni alternative che riguardano il rapitore di Ganimede.

La versione di Tantalò risale verosimilmente al catalogo elegiaco di Fanocle, detto Ἐρωτες ἢ Καλοί (*Gli amori o i belli*), titolo riportato da Clemente Alessandrino (*Stromateis*, 6.2.23). Si tratta di un'opera catalogica che prende a modello *Il catalogo delle donne* esiodico e intende programmaticamente offrire delle versioni omoerotiche dei miti, spesso rare e inedite. L'unico frammento

pervenuto in modo più consistente è quello su Orfeo dedito agli amori maschili (fr. 1 Powell), versione non attestata precedentemente, che sarà ripresa nel X libro delle *Metamorfosi* ovidiane, in cui il cantore mitologico stesso racconta del mito di Ganimede [3.2]. Il componimento fanocleo dedicato al mito di Ganimede e Tantalo non è pervenuto, ma diverse fonti riportano la derivazione da Fanocle (fr. 4): Eusebio (*Chron.* I, p. 51 Helm, 17), Orosio (*Hist.* 1.12), Sincello (*Ecloga chronographica*, p. 189 Mosshammer, 16-25). La *Cronaca* di Eusebio, tramandata attraverso una traduzione integrale armena e quella del secondo libro da parte di Gerolamo (pp. 78-79, 40-44), data anche storicamente il rapimento di Ganimede intorno al 1358 a. C.<sup>300</sup>.

È possibile che la scelta di Tantalo come rapitore si legasse in qualche modo alla fonte pindarica (*O.* 1), che connetteva con originalità Pelope, figlio di Tantalo, al mito di Ganimede [2.2]. Non si ha però certezza assoluta che la versione di Tantalo rapitore sia una trovata originale fanoclea. Infatti è attestata anche da un'altra fonte ellenistica, risalente allo storico Mnasea (fr. 38 Cappelletto = fr. 30 FHG III) e riportata da uno scolio omerico (*Σ Il.* 20.234)<sup>301</sup>:

Μναςέας δέ φησιν ὑπὸ Ταντάλου ἠρπάσθαι (Γανυμήδην) καὶ ἐν κυνηγεσίῳ ἀναιρεθῆναι· πεσόντα ταφῆναι ἐν τῷ Μυσίῳ Ὀλύμπῳ κατὰ τὸ ἱερὸν τοῦ Ὀλυμπίου Διός.

Mnasea dice che (Ganimede) fu rapito da Tantalo e durante la caccia fu portato via. Essendo caduto fu sepolto nell'Olimpo della Misia, presso il santuario di Zeus Olimpio.

[trad. mia]

Si tratta di una tipica spiegazione 'evemeristica' del mito<sup>302</sup>, che intende riportare a ragione ogni aspetto favoloso e non realistico del racconto. Ganimede,

---

<sup>300</sup> Segnalo l'utile strumento digitale Topos Text, da cui si desume la data. Cfr. The Tertullian Project [Sitografia]. Analisi comparatisticamente queste fonti nel capitolo incentrato sulle prime menzioni di Ganimede in volgare toscano a proposito di Bono Giamboni e Brunetto Latini [4.2.1].

<sup>301</sup> I frammenti della sua opera furono raccolti nell'Ottocento da Karl Wilhelm Ludwig Müller nei *Fragmenta historicorum Graecorum*. Ora è disponibile l'edizione online dei cinque volumi, liberamente consultabile online: DFHG (Digital Fragmenta Historicorum Graecorum). È stata realizzata soltanto in tempi recenti un'edizione integrale dell'opera di Mnasea, a cui rimando per approfondimenti: Cappelletto 2003.

<sup>302</sup> L'evemerismo prende il nome dal primo teorizzatore Evemero (IV/III). La sua teoria storica e razionalizzante si basa sulla convinzione che i miti nascano da fatti realmente accaduti e che le

dunque, nella realtà storica riportata da Mnasea, allievo di Eratostene, non sarebbe stato rapito dal padre degli dèi, ma dal terrestre Tantalò. Dato l'uso del verbo è possibile vi fosse una finalità erotica, ma questo non viene precisato. Il verbo ἀναίρειω indica letteralmente il sollevamento per aria, ma viene impiegato per indicare eufemisticamente la morte di qualcuno che se ne va via. Sembrerebbe dunque che Ganimede sia effettivamente morto durante una battuta di caccia nel monte Olimpo della Misia, realmente esistente (Uludağ) e omonimo dell'Olimpo greco, situato circa a 300 km a nord-est rispetto al Monte Ida (Kaz Dağı). La morte avvenuta presso un monte con questo nome e la conseguente sepoltura nei pressi di un santuario dedicato a Zeus spiegherebbero, dunque, la favola creata dagli uomini: l'ascesa in cielo e il legame intimo con Zeus.

Al di là di ciò, all'interno di un contesto razionalizzante il mito, Tantalò come rapitore è la versione 'alternativa' che ricorrerà maggiormente nelle fonti bizantine, con sviluppi decisamente 'romanzati'<sup>303</sup>. E avrà fortuna anche in quelle mediolatine, aventi come modello le interpretazioni cristiane: il *Chronicon* di Eusebio tradotto da Gerolamo (Helm, pp. 78-79, 40-44), il *De civitate Dei* di Agostino (18.13) e le *Historiae adversus paganos* di Orosio (1.12.3-7) [3.4].

Un'altra versione 'alternativa' sposta gli avvenimenti a Creta, probabilmente per la presenza dell'omonimo monte Ida, e/o con riferimento all'ipotetica origine cretese del mito in rapporto alla pederastia di cui parla Platone (*Lg.* 1.636c-d). In questo caso, il rapitore risulta il re Minosse, figlio di Zeus. La notizia è riportata dallo stesso scolio omerico che inizialmente propone la versione di Mnasea con

---

divinità fossero persone realmente vissute, le cui imprese vennero 'mitizzate' nel corso dei secoli. Il pensiero evemerista ebbe particolare successo nelle interpretazioni degli apologisti cristiani, che prendo in analisi in seguito [3.4], e nella storia delle religioni moderna. Cfr. Vallauri 1960.

<sup>303</sup> In precedenza, già lo storico di età imperiale Erodiano, nella *Storia dell'impero dopo Marco Aurelio* (1.11.2), fa riferimento a una guerra tra il frigio Ilo (fratello di Ganimede) e Tantalò, re dei Lidi, avvenuto a Pessinunte: secondo alcuni per motivi di frontiera, secondo altri per il rapimento amoroso di Ganimede da parte di Tantalò. Il primo autore bizantino a 'romanzare' la versione di Tantalò e Ganimede con notevoli spunti originali è Giovanni Malala (*Chronographia*, 4.10), Giorgio Sincello la riassume diversamente in modo assai sintetico (*Ecloga chronographica*, p. 189, 16-25). Nonostante ciò entrambe le versioni citano come fonte una non meglio precisata Ἰστορία ξένη di tale Δίδυμος (Sincello cita anche Fanocle). Ne parlano poi con altre varianti la *Suda* (s. v. *Iliou*), Giorgio Cedreno (*Compendium historiarum*, 1, p. 211 Tartaglia, 1-18), Tzetze (*Carmina Iliaca*, 1.93-94; *Scoli a Licofrone*, 355) e Eustazio che riporta sia la versione alternativa di Tantalò sia quella di Minosse nel suo *Commentario ad Il.* 20.232-235. Non è esclusa nelle letture evemeristiche una qualche riprovazione morale – sulla scorta di Platone (*Lg.* 636c-d), il primissimo esempio di razionalizzazione del mito di Ganimede – che è resa molto esplicita nelle fonti cristiane latine [3.4]. Approfondisco le differenze a proposito del *Tresor* di Brunetto Latini, che riporta la versione alternativa di Tantalò con ulteriori varianti personali [4.2.1].

rapitore Tantalos (Σ *Il.* 20.234), e poi prosegue citando lo storico locale Dosiade, vissuto verosimilmente a Creta nel III secolo a. C. (fr. 3a, FHG IV):

Δωσιάδης δὲ ὑπὸ Μίνω· καὶ ὁ λιμὴν, ὅθεν ἠρπάσθη, Ἀρπαγίας καλεῖται· ἀξιοῦντος δὲ μιγῆναι αὐτῷ κατακρημνίσαι αὐτόν· τὸν δὲ θάψαι καὶ πλάσασθαι τῷ πατρὶ ὡς θύελλα καὶ νέφος ἤρπασεν αὐτόν.

Ma, secondo Dosiade, (fu rapito) da Minosse: e anche la baia da cui fu rapito si chiama Arpagia. Pensando di unirsi a lui, lo portò a gettarsi da un dirupo, lo seppellì e raccontò al padre come una tempesta di nubi lo rapì.

[trad. mia]

Dall'ambientazione montana si passa a una località marittimo-portuale (ὁ λιμὴν) come luogo del rapimento, che prende il nome di Ἀρπαγίας. In questo caso l'elemento erotico è esplicito e porta anche qui all'esito tragico della morte di Ganimede. Minosse vuole intrattenere rapporti intimi con il ragazzo rapito: il verbo μίγνυμι è usato infatti tecnicamente (a partire da Esiodo) per indicare un'unione sessuale, quando non si vuol fare riferimento al matrimonio (in quel caso, si preferisce γαμέω). Il ragazzo però si suicida gettandosi da un luogo sopraelevato (κατακρημνίσαι), Minosse lo seppellisce e racconta al padre che una tempesta e una nuvola lo hanno rapito. È molto chiaro come il mito di elevazione in cielo risulti un'invenzione, una finzione (il verbo usato è πλάσσω), che serve al rapitore Minosse per giustificarsi. Inoltre funge da motivo di consolazione dal lutto per la famiglia. Si noti la presenza del riferimento alla versione più antica della θύελλα (cfr. θέσπις ἄελλα, *h. Hom* 5.208), cui si aggiunge anche la nuvola (καὶ νέφος). Il verbo utilizzato non è però quello omerico dell'elevazione in aria (*Il.* 20.234), ma indica lo strappo violento, ed è lo stesso usato per indicare all'inizio il rapimento a fine erotico: ἀρπάζω.

Questa versione viene ulteriormente romanizzata nella *Suda* (*Minos*), per cui il re di Creta è ospite alla corte di Troo e durante una battuta di caccia con i suoi figli, presso il fiume Granico (con foce in Propontide e sorgenti nell'Ida), si innamora di Ganimede e lo rapisce in un luogo chiamato Ἀρπαγία. È mantenuta dunque un'ambientazione acquorea e la storia ha un epilogo tragico: Minosse torna a Creta con Ganimede che si suicida, e il re lo fa seppellire nel tempio di Zeus.

Strabone nella *Geografia* (13.1.11) riporta lo stesso toponimo per il rapimento di Ganimede, τὰ Ἀρπάγια, situandolo tra la città di Cizico e quella di Priapo in Propontide (presenta anche l'alternativa del promontorio di Dardano)<sup>304</sup>. Anche Stefano di Bisanzio (V/VI) nel dizionario geografico degli *Etnica* (1.443, *Harpagia*) conferma il toponimo, con ubicazione nei pressi di Cizico: «οὐδετέρως, τόπος περὶ Κύζικον, ὅθεν ἠρπάσθαι φασὶ Γανυμήδην οἱ οἰκήτορες Ἀρπαγῖανοί». Ateneo nei *Deipnosophisti* (13.77K) riporta invece una variazione 'calcidese', che risalirebbe allo storico di età ellenistica Echemene di Creta (fr. 1, FHG IV), per cui il ratto sarebbe avvenuto in Eubea presso un luogo chiamato Ἀρπάγιον, dove fioriscono i mirteti (Zeus però rimane il rapitore).

Un'altra versione legata a Creta si legge nella *Ephemeris belli troiani* di Lucio Settimio. Si tratta di un'opera in prosa del IV d. C., con l'intento 'evemeristico' di raccontare la verità sulla guerra di Troia, che ebbe molto successo nel Medioevo. Il testo latino traduce una versione greca perduta di età imperiale che, come raccontato nella *Epistula* e nel *Prologo* dell'opera, tradurrebbe a sua volta un originale punico scoperto durante l'età neroniana a Cnosso. Il fatto che esistette un originale greco è confermato da alcuni ritrovamenti papiracei in Egitto risalenti al II-III d. C. L'opera fenicia è attribuita al mitico narratore Ditti il Cretese, soldato dell'esercito di Idomeneo, che durante la guerra di Troia scrisse la narrazione dei fatti in fenicio. In 2.26, in risposta a Menelao, Enea dice che anche i Greci furono rapitori e tra i vari esempi ricorda come Ganimede fu rapito con la forza, senza liceità, dalle loro terre («Ganymedem ex hisce finibus atque imperio rapere licuerit?»). Non è specificato il rapitore, ma è possibile che stia alludendo al cretese Minosse oppure a Tantalo, considerandolo 'miceneo'<sup>305</sup>.

---

<sup>304</sup> Un'altra alternativa riportata talvolta in rete e in volumi divulgativi è quella di Eos come rapitrice di Ganimede. Non viene però indicata la fonte esatta. È possibile che questa notizia sia stata influenzata dal volume di largo uso *I miti greci* di Robert Graves che indica come fonte lo scolio alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (3.115) citato da Ibico. Leggendo lo scolio non mi risulta, però, un riferimento esplicito a Eos come rapitrice di Ganimede. In questo caso, il mito perderebbe la sua specificità omoerotica e Ganimede sarebbe assimilabile in qualche modo agli altri giovinetti rapiti e amati dalla dea dell'aurora come Cefalo e Titono. Anche Wolff 2008, p. 85-88, nel suo pur valido contributo, cita questa versione e fa riferimento allo stesso scolio.

<sup>305</sup> In un altro passo delle *Efemeridi* (4.62), Ganimede è nominato a proposito della genealogia. Viene seguita quella omerica ma con delle varianti: i figli di Troo sono Ilo e Ganimede, non Assaraco, il quale risulta figlio di Cleomestra, sorella di Ilo e Ganimede. Per l'edizione citata e riferimenti bibliografici rimando a digilibLT [Sitografia].

Al di là delle versioni alternative di Tantalos e Minosse, la presenza stessa di Zeus come rapitore non esclude la possibilità di letture razionalizzanti. Al di là di quelle moralistiche di ambito cristiano [3.4], un'interpretazione evemeristica è quella del Περὶ Ἀπίστων di Eraclito, opera nota con il nome latino di *De incredibilibus*, tramandata da un unico manoscritto del XIII secolo (Vat. 305). L'autore non è da confondere con il noto filosofo presocratico e non corrisponde con certezza nemmeno agli altri Ἡράκλειτος di cui si hanno notizie, come l'allegorista autore delle *Questioni omeriche*. Il cosiddetto 'Eraclito Paradossografo' è un mitografo, operante plausibilmente tra I e II d. C., che riporta 39 brevi voci e fornisce delle interpretazioni ai miti di tipo evemeristico, allegorico o etimologico<sup>306</sup>. Il mito di Ganimede è spiegato nel capitolo 28 (Περὶ Βορέου καὶ Ὠρειθυίας) per cui vengono fornite soltanto spiegazioni evemeristiche. Borea in realtà non era un dio, ma un re locale che rapì Orizia; lo stesso vale per Zeus: un βασιλεύς che rapì Ganimede («ἀρπάζει τὸν Γανυμήδη»). Dato il suo potere, in quanto re e non dio, è stato detto che si trasformò in aquila (ἀετός), animale particolarmente valente (τὸ ζῷον ἄλκιμον). Alla stessa tipologia vengono infine associati i miti di Eos rapitrice di Titono, e di Afrodite rapitrice di Anchise.

Passo ora in rassegna le variazioni greche del mito intercorse tra l'età ellenistica e quella tardoantica, soffermandomi con più attenzione su quelle ritenute particolarmente significative. Come si vedrà, l'aquila riveste un ruolo fondamentale, come avviene parallelamente nelle fonti latine [3.2-4].

Per quanto riguarda Teocrito, vi sono tre menzioni di Ganimede negli *Idilli*, composti tra il 275 e il 260. L'idillio dodicesimo consiste in un monologo di 37 versi dedicato a un fanciullo amato – di cui l'io poetico sente la mancanza – come indica il titolo Αἴτης. Il termine usato in Tessaglia e a Sparta (αἴτας, 12.14) significa letteralmente 'ascoltatore': corrisponde all'ateniese ἐρώμενος, così come colui che è detto εἴσπνηλος (12.13; ο εἴσπνήλας, ovvero 'ispiratore') coincide con l'ἐραστής. Fu un componimento ben noto durante l'antichità, come si evince dalle

---

<sup>306</sup> Cfr. Stern 2003, pp. 51-97.

riprese di Callimaco, Mosco e di autori seriori quale Ateneo<sup>307</sup>. Un riferimento peculiare caratterizza l'idillio, quello all'eroe Diocle, atleta vincitore nello στάδιον, plausibilmente all'Olimpiade del 728 a. C., noto per il suo amore per Filolao al punto da perdere la vita per lui in battaglia, come riporta lo scolio<sup>308</sup>. Durante le feste dette Διοκλέα, a Megara, presso la tomba di Diocle congiunta con quella del compagno, si svolgeva un rituale consistente in una gara di baci tra gli amati, giudicata dagli amanti stessi. A questa competizione di baci fanno riferimento i versi finali dell'idillio in cui è citato Ganimede, il che sancisce il ruolo preminente di questa figura in ambito omoerotico (12.34-37):

ὄλβιος ὅστις παισὶ φιλήματα κεῖνα δισαῖ.  
 ἢ που τὸν χαροπὸν Γανυμήδεα πόλλ' ἐπιβωτᾷ  
 Λυδίη ἴσον ἔχειν πέτρῃ στόμα, χρυσὸν ὀπίη  
 πεύθονται, μὴ φαῦλος, ἐτήτυμω ἀργυραμοιβοί.

Felice chi dà giudizio ai fanciulli per quei baci.  
 Certo spesso prega il radioso Ganimede  
 di avere la bocca pari alla pietra lidia, con cui l'oro  
 stimano non falso ma vero i cambiavalute.

[trad. mia]

L'idillio quindicesimo, plausibilmente anteriore al 270<sup>309</sup>, consta invece di 149 versi ed è di tipo drammatico. Risulta modellato sull'opera di Sofrone che, insieme a Epicarmo, diede dignità letteraria al genere del mimo nel V secolo. Le protagoniste Gorgò e Prassinò sono due donne popolarie: come Teocrito provengono da Siracusa e si sono trasferite nella metropoli cosmopolita di Alessandria. L'idillio è noto infatti con il titolo Συρακούσσαι ἢ Ἀδωνιάζουσαι (*Le siracusane o le donne alla festa di Adone*): la vicenda è ambientata il giorno delle festività di Adone, celebrate nella reggia di Tolomeo II e Arsinoe. La cantante argiva che intona un canto di festa per Adone, rivolgendosi direttamente alla

<sup>307</sup> Cfr. Di Gregorio 2017, pp. 3-32.

<sup>308</sup> Non risultano altre menzioni esplicite di queste feste, anche se riferimenti a Diocle e Filomao sono attestati in altre fonti. Ad esempio nella *Politica* di Aristotele (*Pol.* 1274a31–b5), per cui Filomao sarebbe stato l'amante e Diocle l'amato. Cfr. Bestonso 2011, pp. 103-122; Gow 1973, vol. II, pp. 226-227.

<sup>309</sup> Così osservò già Legrand 1960 (I ed. 1925), p. VIII. Cfr. Vox 1997.

regina, menziona in modo cursorio Ganimede. Tra gli elementi della pomposa ‘scenografia’ presente durante la celebrazione regale, l’attenzione della cantante non manca di cogliere l’ebano, l’oro e le aquile bianche, poiché in avorio, che portano a Zeus Cronide il fanciullo coppiere: «ὦ ἔβενος, ὦ χρυσός, ὦ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος / αἰετοὶ οἰνοχόον Κρονίδα Διὶ παῖδα φέροντες» (15.123-124). Si tratta di un’ecfrasi di un’opera policromatica: secondo Gow, con riferimento anche ai versi precedenti, si riferisce a una κλίνη raffigurante l’unione di Adone e Afrodite, ornata alla base con ebano, oro e avorio per la scena di rapimento di Ganimede da parte dell’aquila. Il fatto che si nominino al plurale gli αἰετοὶ potrebbe indicare al massimo che il gruppo di Ganimede e l’aquila ricorre almeno due volte, infatti non sarebbe molto plausibile la presenza di due aquile a rapire il giovane in un’unica rappresentazione<sup>310</sup>. Se non sono a noi note rappresentazioni di un ratto di Ganimede come basamento di una κλίνη, si possono ricordare i pilastri del monumento di epoca romana (II/III d. C.), noto come *Las Incantadas*, situato originariamente nella ἀγορά di Tessalonica. Uno di questi, il quarto, reca una rappresentazione del ratto, con gli artigli dell’aquila che poggiano sulle cosce del giovane, caratterizzato come suo solito da berretto frigio e clamide [fig. 3.1].

Anche l’idillio ventesimo (45 versi), come il dodicesimo, è un breve monologo: la *vox loquens* è di un bovaro che si lamenta del fatto che una ragazza di città, Eunide, non lo voglia baciare in quanto Βουκολίσκος<sup>311</sup>. In seguito al rifiuto, il ragazzo ricorda una serie di dee che invece ebbero piacere di unirsi con un bellissimo bovaro (quale egli si sente): su tutte Venere con Adone e Selene con Endimione. Viene poi ricordato come anche Zeus si finse un uccello per un ragazzo che guardava i buoi. Il protagonista si rivolge direttamente al Cronide, ponendogli un’interrogativa retorica: «οὐχὶ δὲ καὶ τὸ / ὦ Κρονίδα διὰ παῖδα βοηνόμον ὄρνις ἐπλάγχθης» (20.40-41). Un ἅπαξ λεγόμενον risulta il lemma βοηνόμος, simile a βουνόμος, usato però solo per i pascoli e non per il mandriano. Al di là del dato linguistico, si tratta di una variante innovativa rispetto al ruolo

<sup>310</sup> Cfr. Gow 1973, pp. 299-300. Può trattarsi, comunque, di un ‘plurale poetico’, che segnalerebbe l’alto livello stilistico del componimento (del genere di δώματα per ‘palazzo’). Ringrazio Patrizia Mureddu per l’osservazione.

<sup>311</sup> Secondo l’interpretazione convincente di Heather White, la ragazza sarebbe una ἑταίρα, mentre l’uomo risulterebbe caratterizzato come particolarmente effeminato, alla prima esperienza erotica con l’universo femminile, tanto che il discorso in cui esalta le sue doti, in seguito al rifiuto femminile, è rivolto ai pastori in precedenza suoi amanti. Cfr. White 1979, pp. 117-130.

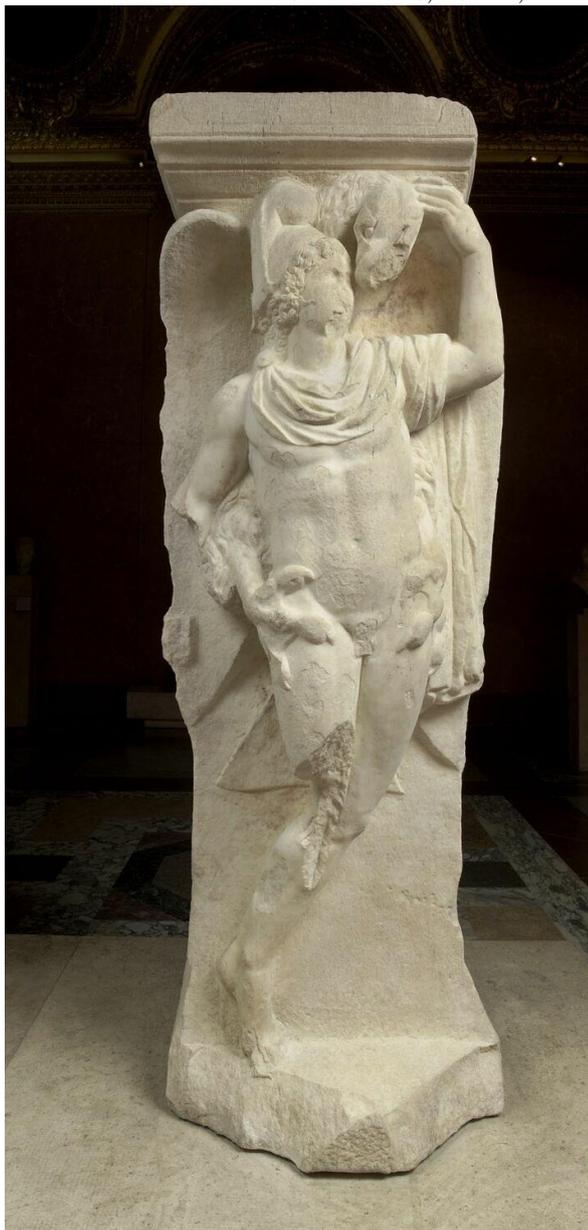
‘tradizionale’ di Ganimede *ante raptum*, in genere pastore o tutt’al più cacciatore, che sarà sviluppata con originalità nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (8.95, 39.64, 10.312-313, 25.449). In questa versione, rispetto a *Theoc.* 15.124, viene specificato che Zeus stesso si cela sotto la sembianza dell’aquila. Se si trattasse di un componimento autenticamente teocriteo, sarebbe quindi la prima fonte a noi pervenuta attestante la metamorfosi di Zeus in aquila per rapire il fanciullo<sup>312</sup>.

In sintesi, queste tre menzioni degli *Idilli*, da una parte, sono in continuità con la lirica arcaica per l’uso del mito in un contesto fondamentalmente amoroso, dall’altra introducono degli elementi innovativi. Se il ‘Ganimede mandriano’ di *Theoc.* 20 non ha fortuna nelle fonti successive e si può interpretare come una forzatura da parte del protagonista per assimilarlo a sé stesso, la presenza dell’aquila diverrà invece comune nelle fonti successive, sia nel caso di metamorfosi da parte di Zeus (*Theoc.* 20) come in Ovidio (*Met.* 10.155-161), sia nel caso l’aquila non corrisponda a Zeus (*Theoc.* 15) come in Virgilio (*Aen.* 5.249-257). Per quanto riguarda la richiesta di intervento di Zeus in quanto amante di Ganimede (*Theoc.* 20), essa sarà un motivo topico nella tradizione epigrammatica di ambito omoerotico; mentre risulta insolita e isolata l’invocazione diretta a Ganimede (*Theoc.* 12), che infatti non appare altrove come un vero e proprio dio oggetto di culto. Ancora, non è di secondaria rilevanza che in *Theoc.* 15 l’attestazione dell’aquila nel mito di Ganimede consista in un’ecfrasi. Infatti molto spesso il mito di Ganimede verrà menzionato in rapporto a un’ecfrasi nella letteratura latina (da Plauto a Virgilio), e questo fatto può anche essere letto come un segnale evidente di come nei primi decenni del III secolo al C. fosse particolarmente diffusa l’iconografia dell’aquila che rapisce Ganimede.

---

<sup>312</sup> L’autenticità teocritea è stata messa in dubbio da alcuni studiosi e tra le possibili attribuzioni alternative figurano poeti seriori quali Mosco, Bione e Ciro di Panopoli. Cfr. Gow 1973, pp. 364-365. Secondo altri, invece, l’idillio è di Teocrito e non vi è alcuna incongruenza stilistica: «The merciless irony with which Theocritus characterizes the *pathicus* in *Idyll* XX is a piece of Theocritean art at its best, but to enjoy Theocritus’ irony and art we must first of all understand his words, i. e. we must understand that he has explicitly depicted a *pathicus*», White 1979, p. 130.

Fig. 3.1 : *Pilastro con Ganimede rapito dall'aquila*, marmo greco, lato B della cariatide del portico dell'agorà di Tessalonica noto come *Las Incantadas*, Louvre, Paris (Ma1394), II/III d. C.



© 2011 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre); Ph.: Hervé Lewandowski

Per quanto riguarda Callimaco, Ganimede è citato negli *Epigrammi*, composizioni in cui «il poeta parla direttamente di sé» e mostra «una prospettiva più spigliatamente autobiografica» rispetto ad altre opere repute dai suoi detrattori cerebrali e refrattarie «al calore del sentimento»<sup>313</sup>. Gli epigrammi del poeta ellenistico conservati sono tramandati dall'*Antologia Palatina* e in parte dalla *Planudea*, e vennero selezionati nel I a. C. da Meleagro di Gadara, autore a sua volta di epigrammi su Ganimede (AP 12.65, 12.68, 12.70, 12.133). Riporto il

---

<sup>313</sup> Zanetto 1992, p. 14.

componimento in questione che reca tradizionalmente, a partire da Meineke, la numerazione 52 (= 58 Zanetto = 12.230 *Antologia Palatina*):

Τὸν τὸ καλὸν μελανεῦντα Θεόκριτον, εἰ μὲν ἔμ' ἔχθει,  
τετράκι μισοίης, εἰ δὲ φιλεῖ, φιλέοις,  
ναίχι πρὸς εὐχαίτεω Γανυμήδεος, οὐράνιε Ζεῦ,  
καὶ σύ ποτ' ἠράσθης – οὐκέτι μακρὰ λέγω.

Quel Teocrito moretto in bellezza, se mi odia,  
quattro volte tu possa odiare, se mi ama, amare;  
eh sì, per Ganimede bei capelli, o Zeus celeste,  
pure tu un tempo amasti – altro più non dico.

[trad. mia]

Il componimento presenta motivi amorosi topici, con echi da Archiloco e Saffo, come ha notato Paola Ferrari. Inoltre è possibile che la scelta del nome Teocrito sia stata influenzata dal καλὸς Θεόκριτος nominato da Bacchilide (fr. 18 Snell) oppure che si leghi all'etimologia stessa del nome ('scelto da un Dio'), per cui si spiegherebbe la connessione con Zeus e Ganimede. Al nome di Teocrito, però, il pensiero non può che volgersi anche verso il celebre poeta che Callimaco frequentò personalmente ad Alessandria: senza per questo dovere ipotizzare un rapporto tra i due, poiché si tratterebbe piuttosto di «un omaggio, non privo d'ironia, che Callimaco rende a chi condivide con lui i canoni di una nuova poetica»<sup>314</sup>. Difatti l'espressione τὸ καλὸν in riferimento a un giovinetto amato è ripresa da Teocrito (3.3)<sup>315</sup>, il verso finale richiama direttamente un altro idillio teocriteo (8.59), e in generale è ricalcato il dialetto dorico impiegato da Teocrito.

Con un'influenza della poesia di ambito simposiale e in particolare di Teognide (1345-1348) [2.6], il motivo della richiesta di intervento da parte di Zeus in quanto amante di Ganimede, a partire dall'esempio di Callimaco e da quello di Teocrito, diverrà un motivo tipico dell'epigrammatica omoerotica greca e latina. Non mi dedicherò qui a un'analisi dettagliata della larga diffusione del

---

<sup>314</sup> Ferrari 1992, p. 130.

<sup>315</sup> Il greco indica precisamente che quel Teocrito è, in bellezza, moretto. Essere 'moretti' (riferito alla carnagione) per i Greci andava infatti in genere a scapito della bellezza. L'essere ξανθός (biondo) è solitamente associato a Ganimede e alla bellezza estetica. Si veda la nota 138.

personaggio mitologico nell'epigramma greco, in almeno 22 componimenti (Callimaco compreso)<sup>316</sup>. Mi limiterò dunque a una sintesi dei punti salienti, per poi sviluppare un discorso più esteso su Ganimede nell'epigramma di Marziale – l'autore dell'antichità che più volte menziona (o allude a) Ganimede, in ben 24 epigrammi – e su altri epigrammisti latini quali Giovenale, Ausonio e l'anonimo dei *Carmina duodecim sapientum* (*Anth. Lat.*, 636) [3.3-4].

Nello specifico, Tarán prende in analisi tredici epigrammi del dodicesimo libro dell'*Antologia Palatina* in cui viene messo in evidenza l'uso della *fabula* di Ganimede e/o di altri motivi affini connessi tra loro. Dieci di questi, databili dal III al II secolo, sviluppano il motivo di Ganimede legato all'ἔρωος παιδικός con molteplici varianti. Se in Callimaco (12.230) la presenza di Ganimede è un ornamento, in Alceo di Messene (12.65) vi è un ampliamento del motivo con Zeus tramutato in aquila. Mentre negli epigrammi anonimi 12.69 e 12.67 il motivo di Ganimede diviene il tratto caratteristico, nell'anonimo 12.66 il paragone è soltanto implicito. Il motivo ganimedeo è poi presente in modi diversificati in ben quattro epigrammi di Meleagro – 65 e 70 (motivo della rivalità con Zeus per l'amato), 68 (lode dell'amato immaginato in Olimpo da Zeus come 'Ganimede'), 133 (discorso diretto a Zeus con motivo del bacio associato al ruolo di coppiere) – e in uno di Dioscoride 12.36 (le cosce dell'amato Sosarco sono più dolci di quelle di Ganimede). Dall'analisi complessiva emerge che «the myth of Trojan Ganymede, whether more or less concealed and elaborated, was used in all cases as a means of praising the beauty of the beloved»<sup>317</sup>. I brevi componimenti in distici elegiaci – dai quattro ai sei versi, a eccezione del 12.68 di dieci versi – sono tutti tratti dal libro XII, noto anche con il titolo di Μοῦσα παιδική, risalente a un florilegio redatto da Stratone di Sardi: la prima antologia a tema omoerotico<sup>318</sup>. In seguito al

---

<sup>316</sup> Uno studio approfondito è stato condotto da Tarán 1979, pp. 7-51 (10 epigrammi di epoca ellenistica con il motivo di Ganimede), ripreso e ampliato in tempi più recenti da Sánchez Ortiz de Landaluze 2006, pp. 215-242 (12 epigrammi di epoca post-ellenistica con il motivo di Ganimede).

<sup>317</sup> Tarán 1979, p. 51.

<sup>318</sup> Il libro XII non consiste esattamente nella versione originale dell'antologia di Stratone, ma deriva da una raccolta compilata a Bisanzio verso la metà del X d. C., una copia arricchita della selezione operata alcuni decenni prima da Costantino Cefala. Il codice fu rinvenuto nel 1607 da Claude Saumaise presso la Biblioteca di Heidelberg. Tuttavia la *Musa puerilis*, per via dei temi trattati, non fu mai tradotta in lingue moderne prima del Novecento e fu presentata ai lettori moderni per la prima volta soltanto nel 1764, per merito di Christian Adolf Klotz, con il titolo *Epigrammata Stratonis Aliorumque Veterum Poetarum Graecorum*. Sono presenti epigrammi di Stratone e di molti altri poeti, di cui alcuni anonimi. Solo in pochi casi, una quindicina di testi, si

modello rappresentato dall'epigramma di Callimaco (AP 12.230) con un paragone diretto tra Ganimede e l'amato, i vari poeti elaborano personalmente il motivo in vari modi, sebbene «a close interpretation of the texts seems to show that they are related to one another»<sup>319</sup>.

Tra i componimenti della *Musa puerilis* recanti il mito di Ganimede, un'importanza particolare per l'influenza sui componimenti successivi è rivestita dall'epigramma di sei versi di Alceo di Messene (12.64)<sup>320</sup>, operante tra III e II a. C. Dopo l'invocazione iniziale a Zeus affinché incoroni il suo amato Peitenore, con ogni probabilità un'atleta, nei due versi centrali il poeta esprime il timore che il ragazzo possa essere rubato da Zeus tramutato in aquila, per fargli da coppiere e sostituire dunque Ganimede: «μηδέ μοι οἰνοχόον κυλίκων σέθεν αἰετὸς ἄρθεις / μάρψαις ἀντὶ καλοῦ, κοίρανε, Δαρδανίδου». Nel distico finale viene chiesto al padre degli dèi che il ragazzo divino (θεῖος παῖς) possa ricambiarlo in amore, mostrando una ὁμοφροσύνην. Il motivo di Ganimede presenta dunque maggiori dettagli rispetto a Callimaco, e compare l'aquila come in Teocrito (15.124, 20.41).

Nell'epigramma 12.69, di quattro versi, il poeta (anonimo) si rivolge con toni di minaccia a Zeus, intimandogli di deliziarsi del primo Ganimede (προτέρω τέρπου Γανυμήδεϊ) e dunque di guardare soltanto da lontano il suo bel Dexandro, senza strappaglielo via con la forza (δὲ βίη τὸν καλὸν ἀποίσειαι). Da questo componimento, da leggersi come un παίγνιον, si evince come il termine Ganimede abbia assunto un valore sempre più prototipico, dal momento che

---

tratta di versi sull'eros eterosessuale. Parimenti, negli altri libri dell'*Antologia Palatina* e in particolare nel V, si trova una trentina di epigrammi omoerotici. Cfr. Pontani 1981, vol. IV, pp. 11-12. Per altri volumi vd. Pontani 1978 (I), Pontani 1979 (II), Pontani 1980 (III). Segnalo l'utile strumento digitale *Anthologia Graeca* con fotografie delle carte del *Codex Palatinus*, traduzioni, strumenti di ricerca per luoghi, autori, figure chiave [Sitografia].

<sup>319</sup> Al di là dell'influenza di Teognide (1345-1350), e di Teocrito (8.59-60) per l'invocazione a Zeus in ambito amoroso (seppure rivolto all'universo femminile), bisogna considerare l'apporto di Asclepiade di Samo (AP 5.64, 5.65 5.167), operante nei primi decenni del III a. C. In AP 5.167 il poeta si rivolge all'amato Mosco, invocando Zeus affinché lo soccorra, dal momento che anche il padre degli dèi conosce i patimenti d'amore. Cfr. Tarán 1979, p. 7.

<sup>320</sup> Da non confondere con l'omonimo Alceo di Mitilene della lirica monodica arcaica, che in ogni caso non è il primo poeta a introdurre l'aquila nel mito di Ganimede. Così sembrerebbe erroneamente indicare Marongiu 2002, p. 9: «Con i poeti lirici si fa per la prima volta esplicito riferimento al carattere erotico del mito, che già traspariva nell'*Inno ad Afrodite*: Alceo prega infatti Zeus di non trasformarsi in aquila e non rapire il suo giovane amante per farne un nuovo Ganimede, un motivo che diventerà topico nella poesia erotica successiva; 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».

implicitamente è inteso che l'amato Dexandro è un secondo Ganimede<sup>321</sup>. E un δεύτερος coppiere degli dèi è anche il bel Dioniso di An. 12.67, in cui compare il motivo della preoccupazione per i segni lasciati dagli artigli dell'aquila, ripreso in epoca imperiale da Stratone di Sardi (AP 12.221) e Marziale (1.6).

Al di là degli altri esempi ellenistici, su cui non mi dilungo ulteriormente, il timore che Zeus possa prendere per sé un ragazzo amato dalla *vox loquens*, con una variante opposta, è presente nell'epigramma postellenistico di Giulio Leonida (12.20). L'io poetico si stupisce che il dio non abbia rapito (ἤρπασε) Periandro e si domanda ironicamente se Zeus non sia più un φιλόπαις: il paragone diretto con Ganimede ha anche qui la funzione di esaltare la bellezza di un fanciullo.

Sánchez Ortiz de Landaluce, partendo proprio dal componimento di Leonida (12.20), estende l'analisi ad altri epigrammi postellenistici della *Palatina* e della *Planudea*, databili dal I al II d. C., per un totale di dodici testi. A prevalere è la voce di Stratone di Sardi con ben cinque epigrammi (12.194, 12.254, 12.199, 12.220, 12.221)<sup>322</sup>. Allo stesso genere erotico di Stratone afferiscono i versi di Apollonide, che alludono alla bellezza di Ganimede insieme a quella di Paride (16.49), e quelli dell'epigramma anonimo 5.65 [vd. *infra*]. Questi componimenti confermano come Ganimede simbolizzi, innanzi tutto, «el encanto juvenil», pertanto la finalità dell'associazione con un bel ragazzo ha a che fare con quello che Curtius ha definito modulo del superamento o sopravanzamento (*Überbietung*)<sup>323</sup>. È invece epidittico l'epigramma di Antipatro di Tessalonica, di età augustea, che presenta il motivo della gelosia di Giunone (9.77), ben sfruttato da Virgilio (*Aen.* 1.28); mentre di carattere scoptico risultano quello di Lucillio (11.8) e i due di Nicarco di età neroniana (11.330, 11.407)<sup>324</sup>.

---

<sup>321</sup> Questo testo viene ripreso anche da Poliziano nel suo epigramma a Crisocomo [5.3.2].

<sup>322</sup> Stratone in 12.194 segue da vicino Leonida (12.20); in 12.254 rappresenta Ganimede come il prototipo del bel servo (cfr. Mart. 2.43); in 12.199 offre un'allusione al catasterismo in Acquario con un gioco di parole tra οἰβοχόον e ὑδροχόον; in 12.220 associa l'aquila di Zeus a Ganimede e a Prometeo, accusato sarcasticamente di essere stato incatenato non per avere portato agli uomini il fuoco ma i peli (sui peli di Ganimede cfr. Mart. 9.36); in 12.221 con gusto ecfrastrico invoca l'aquila chiedendole di non far sanguinare il ragazzo con gli artigli ricurvi, così da non contrariare Zeus (cfr. Mart. 1.6). Oltre a Sánchez Ortiz de Landaluce 2006, per un commento analitico vd. l'edizione degli *Epigrammi* di Stratone a cura di Floridi 2007. Per inciso, l'edizione di Floridi reca in copertina proprio una nota rappresentazione iconografica di Ganimede [fig. 2.10].

<sup>323</sup> Sánchez Ortiz de Landaluce 2006, p. 215. Curtius 2022, pp. 185-186.

<sup>324</sup> Nel distico di Lucillio vi è solo un'allusione al ratto di Ganimede: una ragazzina di nome Erotion immagina di essere particolarmente avvenente e si rivolge a Zeus pensando di essere stata rapita dalla sua aquila, quando invece si tratta di una zanzara. In Nicarco, mediante un parallelo

A mio avviso, si distingue dagli altri per il riuso del mito l'epigramma 5.65, databile al I o al II d. C.<sup>325</sup>: vi compare una sorta di elogio spassionato della 'bisessualità'. Il mito di Ganimede con l'aquila viene menzionato, parallelamente a quello di Leda con il cigno, come emblema dell'amore omoerotico rispetto a quello eteroerotico, senza confronti con amasi terrestri specifici (5.65):

αιετός ὁ Ζεὺς ἦλθεν ἐπ' ἀντίθεον Γανυμήδην,  
κύκνος ἐπὶ ξανθὴν μητέρα τὴν Ἑλένης.  
οὕτως ἀμφοτέρῳ ἔστιν ἀσύγκριτα: τῶν δύο δ' αὐτῶν  
ἄλλοις ἄλλο δοκεῖ κρεῖσσον, ἐμοὶ τὰ δύο.

Come aquila venne Zeus sul divino Ganimede  
come cigno sulla bionda madre di Elena.  
Non occorre fare paragoni: di questi due  
chi preferisce l'uno chi l'altro, io entrambi.

[trad. mia]

Il tema della contrapposizione tra le due tipologie d'amore (omo ed etero, da intendersi da una prospettiva prettamente maschile, in entrambi i casi), sarà l'argomento centrale della *altercatio* medievale tra Ganimede ed Elena [4.1.1].

Nel II d. C. il tema venne sviluppato nel romanzo di Achille Tazio *Leucippe e Clitofonte*, in un passo di impostazione dialogica (2.35-38)<sup>326</sup>. Nella prima parte, lo scambio di battute tra i personaggi Clitofonte e Menelao è breve (35): il primo sottolinea la grande diffusione dell'amore per i maschi, di cui non si spiega la ragione; il secondo risponde che sono preferibili i ragazzi alle ragazze in quanto sono più semplici e hanno una bellezza che stimola maggiormente il piacere; l'interlocutore non è d'accordo perché il piacere dato dai ragazzi è effimero.

---

con l'aquila rapitrice di Ganimede, compagno invece una formica e una mosca (11.330), e addirittura una grande scala (11.407).

<sup>325</sup> Secondo Page 1981 (FGE 314) lo stile suggerisce una datazione non più tarda rispetto al periodo di composizione della *Corona* di Filippo di Tesslaonica (I d. C.), ma dato il motivo della controversia tra i due amori potrebbe essere plausibilmente anche del II d. C. Cfr. González Rincón 1996, p. 262.

<sup>326</sup> Ganimede è menzionato anche nel romanzo ellenistico di Longo Sofista *Dafni e Cloe* (4.18.1), nel contesto della difesa dell'amore omosessuale. Il parassita di Astilo, di nome Gnatone, giustifica la 'naturalità' del suo innamoramento per il protagonista Dafni, ricordando che anche Zeus si innamorò del pastore Ganimede (così come Venere di Anchise, e Apollo di Branco). L'opera fu tradotta per la prima volta in italiano da Annibal Caro nel 1537 (*Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*).

Segue dunque un discorso più ampio di Menelao in difesa dell'amore per i ragazzi (36), una replica di Clitofonte (37) e la replica finale di Menelao (38), con cui si chiude il secondo libro. Il mito di Ganimede riveste un ruolo centrale nella prima ῥῆσις di Menelao e nella prima parte di quella di Clitofonte, mentre successivamente il discorso oltrepassa gli esempi mitologici, per concentrarsi sulle differenze estetiche, dei corpi e dei baci tra ragazze e ragazzi.

Mi limito qui ad alcune osservazioni legate al riuso del mito. Menelao (36), innanzi tutto, sostiene il primato dell'amore verso i ragazzi, di tipo celeste e non volgare, con un chiaro riferimento alla visione aristocratica degli amori omosessuali espressa da Platone (*Simp.* 180c-185c). L'uomo cita l'elevamento di Ganimede omerico (*Il.* 20.234-235), per sottolineare che nessuna donna è salita in cielo per la sua bellezza, nonostante Zeus ne abbia avute tante a cui toccò, a differenza di Ganimede, un esito infelice (Alcmene, Danae, Semele). L'amasio di Zeus non è chiamato per nome ma mediante perifrasi: il 'ragazzetto frigio' (μειράκιον Φρύξ) che letteralmente 'ottiene in dono il cielo' («τὸν οὐρανὸν αὐτῷ δίδωσιν»), una possibile allusione al catasterismo in Acquario) e la possibilità di abitare con il padre degli dèi. Diviene il coppiere del nettare al posto di una donna, di cui Menelao non ricorda – o finge di non ricordare – il nome (Ebe). Come in un esercizio di scuola di retorica, Clitofonte cerca di ribaltare tutti i singoli punti e offre delle nuove argomentazioni in sostegno alla sua tesi. Mostra compassione per il μειράκιον Φρύξ concupito, così come verso la consorte di Zeus (il verbo utilizzato è ἐλεῶ). Se Ganimede fa il coppiere, si augura che Era possa bere con gli altri dèi e averlo come servitore (διάκονος). Il discorso si dirige poi verso la modalità della ἀρπαγή: l'aquila scende giù da predatore e Ganimede risulta oltraggiato, come una vittima di un tiranno (vengono utilizzati il verbo ὑβρίζω e il participio τυραννούμενος). Lo spettacolo (τὸ θέαμα) del ragazzo sospeso agli artigli dell'uccello risulta per Clitofonte vergognosissimo: viene usato il superlativo di αἰσχρός, aggettivo che al grado positivo indica un qualcosa di indegno e disonorevole (già da Omero, e. g. *Il.* 3.38). Questa lettura, seppure all'interno di un modello dialogico-retorico, anticipa il sentire delle riletture moralizzanti cristiane del rapimento di Ganimede, interpretato fondamentalmente come un'azione di sopruso sessuale [3.4].

Prima di analizzare le fonti latine, passo infine in esame le variazioni del mito intercorse nell'epica greca postclassica. Intendo attraversare il genere dall'età ellenistica di Apollonio Rodio, passando per quella imperiale di Quinto Smirneo, per cui presento dei raffronti con le rielaborazioni in prosa di Luciano e dei Filostrati, e giungendo alla tarda antichità con Nonno di Panopoli.

Con Ganimede ed Eros compagni affiatati nel gioco degli astragali<sup>327</sup> in oro (Arg., 3.117-118: «ἀμφ' ἀστραγάλοισι δὲ τῷ γε / χρυσείοις, ἅ τε κοῦροι ὀμήθεες, ἐψιόωντο») Apollonio introduce una variazione del mito che tiene insieme dimensione ludica, divinatoria ed erotica. Siamo ben lontani dai toni solenni dell'epica arcaica, l'ambientazione olimpica ricalca parodisticamente quella 'borghese'. Secondo il gusto lezioso e psicologista del poeta, Afrodite è dunque una mamma preoccupata per il figlio, mentre Eros da forza cosmogonica quale era in Esiodo risulta un tipico adolescente disobbediente. Il giovinetto alato viene trovato dalla madre nell'orto fiorito di Zeus («Διὸς θαλερῆ ἐν ἄλωϊ», 114), intento a giocare con Ganimede. Afrodite lo cercava per chiedergli di far scoccare, grazie alle sue frecce, l'amore per Giasone nel cuore di Medea, sotto richiesta impellente di Era e Atena. Un motivo centrale e determinante per le sorti delle vicende del poema, quello dell'amore di Medea, viene giocato su una disimpegnata raffinatezza parodistica. E la stessa scena degli astragali presenta «un'eleganza caratteristicamente alessandrina»<sup>328</sup>. A differenza dell'epica precedente, è esplicito il movente erotico insito all'*abductio* di Ganimede. Viene ricordato sinteticamente come un tempo da parte di Zeus, preso dal desiderio per la bellezza («κάλλεος ἡμερθείς», 117), Ganimede fu posto in cielo come coinquilino degli immortali («οὐρανῷ ἐγκατένασεν ἐφέστιον ἀθανάτοισιν», 116). I versi successivi ritraggono nel particolare la scena del gioco (117-127) ed è verosimile ritenere che non sia una trovata *ex novo* del poeta, ma che egli si rifaccia a una tradizione iconografica, legata agli Ἀστραγαλίζοντες di Policleteo, citati dallo stesso Plinio (*Nat. hist.* 34.79). Non vi è alcun riferimento alle reazioni

---

<sup>327</sup> Ricavato generalmente dalla capra o dalla pecora, l'astragalo (o aliosso o talo) è un osso breve del tarso utilizzato per creare una specie di dado. Indica per antonomasia un gioco d'azzardo antichissimo, menzionato la prima volta nell'*Iliade* (23.88). Cfr. Costanza 2022, pp. 112-155; Rohlf s 1964, pp. 1-13 (ed. or. *Antiken Knochenpiel im einstigen Großgriechenland*, 1963).

<sup>328</sup> Cfr. Paduano, Fusillo 1999, p. 399.

in terra per il rapimento e nemmeno al ruolo di coppiere di Ganimede: il ragazzo sembrerebbe a suo agio in Olimpo, tanto da avere come compagno di giochi lo stesso dio dell'amore.

La scelta di presentare la scena degli astragali non è fine sé stessa, reca un richiamo al motivo dell'imprevedibilità e dell'azzardo d'amore. Eros divertito vince la partita tra i due, e sta in piedi con gli aliossi nella mano sinistra, mentre Ganimede inginocchiato in silenzio («σῖγα κατηφιόν», 223) è concentrato nel tiro. Perde anche l'ultima giocata e quindi se ne va arrabbiato e sconcolato, senza accorgersi dell'arrivo di Afrodite, mentre il compagno se la ride (224-227). La madre di Eros lo rimprovera per avere barato nei confronti di Ganimede che viene apostrofato come νῆις (130), uno sprovveduto novizio.

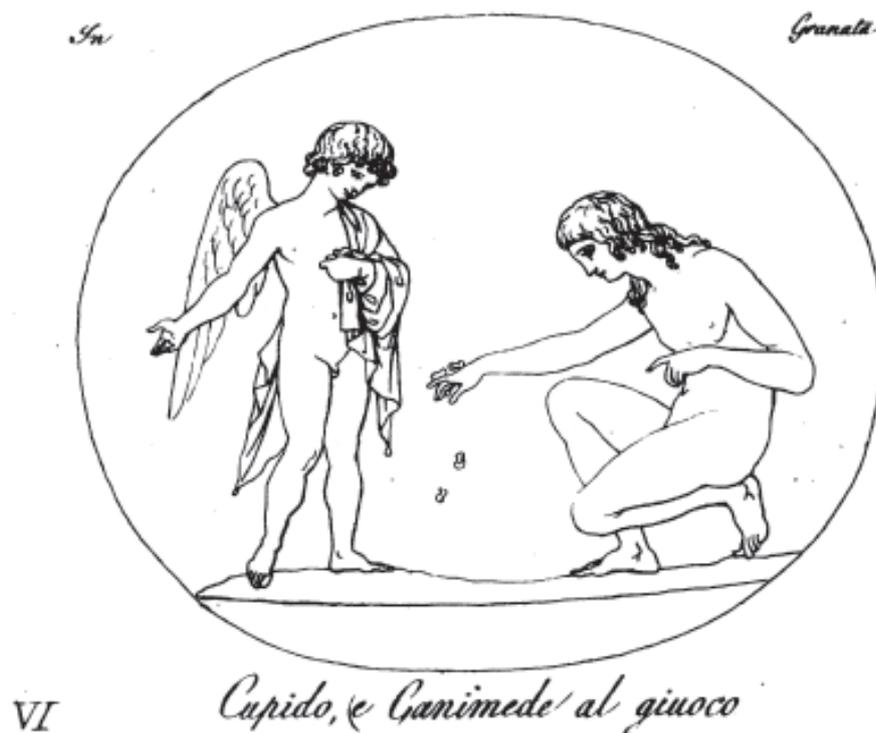
La peculiare variazione di Apollonio conoscerà una discreta fortuna ben oltre l'antichità, basti pensare alla ripresa di Marino nell'*Adone* [7.1] e al bassorilievo di metà Ottocento di Thorvaldsen [fig. 2.18]. Un prezioso documento della ricezione italiana del passo è il capitolo *Cupido e Ganimede al giuoco* contenuto nel libro sulle *Gemme antiche* di Pietro Vivencio (1809, pp. 29-32) [fig. 3.2].

L'archeologo e antiquario nolano commenta e traduce il passo di Apollonio Rodi riportando una raffigurazione di una gemma antica, in cui sembrerebbe essersi imbattuto personalmente. La posizione e gli atteggiamenti di Eros e Ganimede nella scena della gemma, di cui pare si siano perse le tracce attualmente, ricalca da vicino il passo del poeta alessandrino<sup>329</sup>.

---

<sup>329</sup> Lo stesso Sichtermann non include una raffigurazione antica di Eros e Ganimede nei suoi cataloghi, anche se è alquanto plausibile siano esistite. Fondamentale al riguardo il contributo sull'iconografia di Neutsch 1949, pp. 18-28, n. 30. Cfr. Rohlf's 1964, p. 4.

Fig. 3.2 : *Cupido e Ganimede al giuoco* (scena di Apollonio), riproduzione di disegno tratto da raffigurazione di una gemma antica, riportato da Pietro Vivenzio, *Gemme antiche per la piu parte inedite*, [senza indicazione tipografica] Roma 1809, tav. VI (cfr. pp. 29-32)



Al passo delle *Argonautiche* si rifanno in modo palese due autori di età imperiale: Luciano (II secolo) e Filostrato il Giovane (III secolo).

Quest'ultimo<sup>330</sup> nelle *Immagini* (1.8) descrive un dipinto di due giocatori di astragali nel cortile (αὐλή) di Zeus. Si tratta di un'ecfrasi ricalcata da vicino sul passo di Apollonio. La tiara per Ganimede, che denoterebbe la provenienza asiatica, e l'arco e le ali per Eros sono gli elementi caratteristici che permettono l'identificazione dei soggetti all'osservatore. Filostrato coglie, come Apollonio, l'aspetto taciturno di Ganimede e il suo sconforto per la sconfitta, osservando con originalità il dettaglio dell'occhio ἄβρός; attributo indicante la bellezza delicata ma potenzialmente anche lo sguardo effeminato. È infatti lo stesso aggettivo usato da Euripide in senso avverbiale per descrivere l'incedere di Ganimede tra le

<sup>330</sup> È il nipote dell'omonimo (detto il Vecchio) autore delle *Eikónes*, fondatore della forma del museo letterario e dell'ecfrasi come genere letterario a sé stante. Lo stesso Filostrato il Giovane ricorda nel proemio che l'omonimo avo materno aveva scritto una mirabile opera con descrizioni di pitture. L'obiettivo dichiarato in sede proemiale delle sue 17 *Immagini* è non far cadere in dimenticanza delle rappresentazioni di antichissima scuola da lui viste (tuttavia potrebbero anche soltanto essere state immaginate, risultando fittizie). Cfr. Ghedini, Colpo, Novello 2004.

brocche d'oro (*Tr.* 420). Dopo la descrizione della scena, in cui Eros si prende gioco di lui, viene precisata anche la presenza delle tre dee Atena, Afrodite ed Era, con una spiegazione su Medea, Giasone e il contesto del passo delle *Argonautiche*.

Anche un altro omonimo Filostrato, detto l'Ateniese, vissuto a cavallo tra II e III secolo, cita Ganimede in una delle sue *Lettere* fittizie come emblema dello 'straniero' accolto in un luogo altro (1.8):

[...] ξένη καὶ ἡ ψυχὴ τοῦ σώματος καὶ ἡ ἀηδὼν τοῦ ἔαρος καὶ ἡ χελιδὼν τῆς οἰκίας καὶ ὁ Γανυμήδης τοῦ οὐρανοῦ καὶ ἡ ἀλκυὼν τῆς πέτρας καὶ ὁ ἐλέφας Ῥωμαίων καὶ ὁ ὄρνις ὁ φοῖνιξ τῶν Ἰνδῶν τῶν μυρρεψικῶν [...]

[...] anche l'anima è ospite del corpo e l'usignolo della sorgente e la rondine della casa e Ganimede del cielo e l'alcione dello scoglio e l'elefante dei Romani e la fenice degli Indiani profumieri [...]

[trad. mia]

E un'allusione implicita al fanciullo troiano, in quanto amato e coppiere di Zeus, è presente in un'altra lettera amorosa rivolta a una donna, con le associazioni topiche tra la coppa e il bacio, e tra l'amare e il vedere (1.33)<sup>331</sup>:

[...] ἐμοὶ δὲ μόνοις πρόπινε τοῖς ὄμμασιν, ὧν καὶ ὁ Ζεὺς γευσάμενος καλὸν οἰνοχόον παρεστήσατο [...].

[...] per me brinda con i soli occhi: anche Zeus avendoli gustati si è procurato il bel coppiere [...].

[trad. mia]

Inoltre compare un'altra citazione ganimedeica nel romanzo-biografia che Filostrato l'Ateniese compilò sotto richiesta dell'imperatrice Giulia Domna: *La vita di Apollonio*, dedicato al filosofo itinerante e taumaturgo Apollonio di

---

<sup>331</sup> Il verbo προπίνω indica letteralmente il bere prima di un altro, al quale poi passare il bicchiere. «The association of vision and eroticism, of *erōs* with *opsis*, is ubiquitous in classical literature and so fundamental to human experience that the topic may seem to warrant little explanation or exegesis. Philostratus' *Epistulae amatoriae* show [...] the 'simple' equation of ὄρᾶν and ἐρᾶν», Walker 1992, p. 143.

Tiana<sup>332</sup>. Il terzo libro è dedicato al viaggio di Apollonio in India e alla sua frequentazione dei saggi. Durante una scena ambientata presso un banchetto con protagonista un re Indiano (3.27), è descritto l'avanzare di quattro tripodi autonomamente, come quelli di cui parla Omero costruiti da Efesto (*Il.* 18.372), sui quali vi erano coppieri di ottone nero, quali presso i Greci i Ganimedi e i Pelopi («οἰνοχόοι δ' ὑπ' αὐτοῖς χαλκοῦ μέλανος, οἷοι παρ' Ἑλλησιν οἱ Γανυμήδεις τε καὶ οἱ Πέλοπες»). Non colpisce la menzione del termine all'interno dell'ambito del banchetto e nemmeno l'associazione con Pelope, risalente a Pindaro (*O.* 1.40-45). Singolare e non altrove attestato è l'utilizzo del termine al plurale per indicare, secondo Del Corno (nota *ad locum*), dei «sostegni decorativi» che i Greci erano soliti foggare «per le suppellettili del simposio» a immagine degli amati da Zeus e Poseidone. Al di là di ciò, questo uso evidenzia il valore antonomastico di Ganimede come *minister* addetto alle *mensae*, ben attestato nella poesia epigrammatica del I d. C. di Marziale [3.3].

Ben diversa è la ripresa del mito da parte di Luciano di Samosata, legata non tanto a un interesse iconografico, quanto alla caratterizzazione di Ganimede come un ragazzo estremamente naïf. La tradizione cui Luciano si rifà è quella comica, di cui si hanno poche notizie e che ho provato a ricostruire nel precedente capitolo [2.3]. Questa linea ha influenzato in parte l'epigramma greco, ma soprattutto il mondo latino che non rinuncia a satirizzare in diversi modi la figura di Ganimede [3.3]. In modo più specifico, però, l'opera di Luciano è affine alla satira menippea, genere di dialogo letterario cui dovrebbe appartenere il *Catamitus* di Varrone [3.4]. D'altronde l'autore di origini siriane, in apertura dei suoi *Dialoghi*, dichiara esplicitamente il legame con le satire di Menippo.

Ganimede risulta 'diversamente' protagonista di due *Dialoghi degli dèi*. Nel *Dialogo di Zeus e Ganimede* (4), il ragazzo dialoga con il suo 'rapitore' che, in prima battuta, gli svela di non essere un aquila per davvero e gli chiede subito un bacio. Zeus viene però scambiato da Ganimede per Pan: questo è solo il primo dei molteplici equivoci che contraddistinguono lo scambio dialogico tra i due. Ganimede è infatti caratterizzato come un pastorello ingenuo, non particolarmente raffinato e soprattutto infantile. All'inizio è in pensiero per le sue pecore e teme di

---

<sup>332</sup> Sarebbe vissuto nel I d. C. e venne considerato una sorta di Gesù pagano-neopitagorico per i miracoli che avrebbe compiuto. Cfr. Del Corno 2016 (I ed. 1978).

essere sgridato dal padre, poi si preoccupa di chi potrà avere come compagno di giochi (con un'evidente ripresa di Apollonio Rodio, Zeus gli risponde che potrà giocare con Eros agli astragali). La comicità sferzante e mai banale di Luciano continua anche dopo che è prospettato al ragazzo un destino tra gli immortali e tra le stelle, con riferimento al ruolo di coppiere addetto al nettare e alla costellazione di Acquario. Ganimede non sembra interessato a questi onori, né tantomeno si mostra in grado di cogliere riferimenti all'erotismo. Pertanto il dialogo si chiude con Zeus che chiede a Ermes di istruirlo a dovere nel suo ruolo di coppiere.

Il *Dialogo di Era e Zeus* (5), invece, vede Ganimede come protagonista muto, è infatti l'oggetto del litigio tra il padre degli dèi e la sua consorte. Il motivo principale su cui Luciano fa ironia è la gelosia della moglie verso il ragazzo, ma non si risparmia nemmeno su Zeus e Ganimede. Il ragazzo è elogiato da Zeus per la bellezza e la grazia nell'offrire le coppe e altresì i baci, ma si caratterizza come *θηλυδρίας* e *μαλθακός*, ovvero particolarmente effeminato. Al contempo viene detto *Φρύγιος* e poi *βάρβαρος*, a rimarcare quindi il suo essere straniero. Anche nel II dialogo tra Era e Zeus (6), vi è un riferimento cursorio a Ganimede, da parte di Era che lo nomina come suo coppiere (dunque non solo di Zeus).

Segnalo inoltre un'allusione al mito di Ganimede presente nel secondo dei *Dialoghi degli dèi* (2), con protagonisti Eros e Zeus, con un riferimento da parte di Poseidone all'inizio del dialogo con Ermes (9), e infine un altro riferimento nel dialogo collettivo *Il giudizio delle Dee* (20), in cui Ganimede è ricordato da Zeus in apertura come parente di Paride<sup>333</sup>.

Al 'Ganimede di Luciano' appare quasi opposto il 'Ganimede di Quinto Smirneo'. Rispetto alla tradizione precedente, il personaggio del mito subisce un processo di revisione, nei *Posthomerica*, poema in 14 libri della prima metà del III secolo d. C., che inizia la sua materia laddove era terminata l'*Iliade* (dai funerali

---

<sup>333</sup> Ganimede è citato anche in altre opere di Luciano: per esempio nel parodico *Zeus tragedo* (*Giove tragedo*, n. 43, in Settembrini 1861-1862) tra le figure divinizzate da Zeus – insieme a Eracle, Dioniso e Asclepio – senza che il dio si preoccupi di sapere se fossero persone buone. Ma anche nell'*Icaromenippo* (n. 45 Settembrini), nel *Parlamento degli dèi* (n. 73 Settembrini), e negli spuri *Amori* (n. 37 Settembrini) e *Caridemo* (n. 77 Settembrini). Non mi soffermo ulteriormente sulle molteplici menzioni di Ganimede nella vasta opera di Luciano, ma ricordo l'originale e insuperata versione di Luigi Settembrini, uscita in 3 volumi nel 1861-1862 per Le Monnier, e condotta durante gli anni di carcere a Santo Stefano tra il 1851 e il 1858. Poco affidabile risulta la più recente riedizione delle opere di Luciano, basata sempre sulla traduzione di Settembrini, a cura di Diego Fusaro, come ha osservato Condello 2014, pp. 39-68. Sul volgarizzamento luciano attribuito a Niccolò da Lonigo vd. 5.4.2.

di Ettore: viene cantato l'ultimo anno di guerra compresa la distruzione di Troia). Ganimede nell'ottavo libro prende infatti parola in un contesto altamente tragico, un *unicum* innovativo in controtendenza rispetto alla tradizione del personaggio a noi nota. La variazione tragica elaborata da Quinto (8.427-450) si situa agli antipodi rispetto a quella comico-infantile di Luciano: l'unico eccezionale punto in comune sta nel fatto che il ragazzo prende parola direttamente (8.431-442). In questo caso, non si tratta di un dialogo bensì di un monologo di Ganimede; egli appare seriamente preoccupato per la sorte della sua patria d'origine. Il fanciullo viene presentato inizialmente come molto illustre (ἀγακλειτός, 429) e poi viene detto splendente (ἀγλαός, 443): attributi che non rimandano tanto alla bellezza estetica, quanto alla sua 'luce' interiore e morale. Nella prima parte del discorso, per la prima volta, è Ganimede stesso a raccontare la versione del mito. Senza riferimento all'aquila o a un altro mezzo di *abductio*, Ganimede parla di abbandono (λιπών, 432) della celebre Troia, per volere di Zeus, allo scopo di vivere tra gli immortali («εἰμι μετ' ἀθανάτοισι, πέλει δέ μοι ἄμβροτος αἰών», v. 433)<sup>334</sup>. Non compare alcuna allusione erotica e non vi è alcun riferimento al ruolo di coppiere. Nella seconda parte, il *puer aeternus* esprime invece il suo stato d'animo, afflitto per la crudeltà del conflitto, e chiede a Zeus di intervenire, perché non è in grado di reggere tale vista.

In sintesi, Quinto attua una sorta di capovolgimento del personaggio rispetto al Ganimede superficiale, indifferente, immerso nel lusso delle *Troiane* di Euripide (*Tr.* 820-838). Inoltre il suo ruolo svolge una funzione attiva e determinante, ben diversamente dalla passività della tradizione: le sue suppliche e le sue grida disperate faranno sì che Zeus crei una coltre di nubi in cielo. Essa permetterà di sventare l'attacco acheo, sebbene si tratti soltanto di un arresto temporaneo della fatale distruzione delle porte e delle mura di Troia<sup>335</sup>.

In coerenza con la benevolenza da parte del ragazzo troiano per i Troiani, nell'ultimo libro viene nominato anche un santuario di Ganimede («παρὰ

---

<sup>334</sup> Ganimede non è ἀθάνατος: pur vivendo tra gli immortali, non è del tutto equiparato a loro. Infatti egli stesso si definisce ἄμβροτος: termine che allude all'ambrosia in grado di allontanare la vecchiaia e consentire una giovinezza eterna. Vd. nota 125 [2.3].

<sup>335</sup> «This is possibly Quintus' invention. At least it is strikingly different from the other known stories – Ganymedes' alleged indifference to Troy's suffering (Euripides, *Trojan Women* 820-38) and his absence from Olympos during the Trojan War (Nonnos, *Dionysiaka* 27.246-9)», James 2004, p. 311.

Γανυμήδεος ἵπος», 14.325)<sup>336</sup>. Esso è situato di fronte al tempio di Atena Atritionia, nei pressi della casa di Antenore, padre di Eurimaco, che lì vi seppellisce la fanciulla che sarebbe dovuta andare in sposa al figlio. Il santuario di Ganimede è dunque un luogo di sepoltura per la vittima sacrificale Polissena, figlia di Priamo, che aveva predetto la morte di Achille. Non sembrerebbero esserci attestazioni storiche del tempio, si tratterebbe di una trovata originale del poeta. Ed è possibile ipotizzare un legame con la presenza storicamente attestata di Ganimede nei contesti funerari come simbolo dei morti prematuri [3.4]<sup>337</sup>.

Infine, presento alcune considerazioni sulle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, l'autore della grecoità che cita più volte Ganimede nella stessa opera. Il poema in 48 canti (volutamente il numero di quelli di *Iliade* e *Odissea* congiunti), il più lungo dell'antichità, rappresenta un'esuberante *summa* in esametri della civiltà greca, sancendo il passaggio dall'età imperiale a quella bizantina e dunque la fine della civiltà greca pagana. Nella sua opera il poeta ingloba uno sterminato patrimonio mitologico, con svariate modulazioni dal tragico al pastorale, dall'elegiaco all'erotico.

Il monumentale poema, caduto pressoché in oblio per circa un millennio, è sopravvissuto nell'età moderna in un unico manoscritto: il *Laurentianus* 32, 16, vergato nel 1280 ed entrato nella biblioteca di Lorenzo il Magnifico nel 1481. E fu proprio il genio filologico di Poliziano a identificare in Nonno il *Graecus poeta Dionysiacon*, il cui nome non era precisato nel codice. Le *Dionisiache* divennero una «delle letture predilette del grande umanista»<sup>338</sup>, e in seguito furono prese a modello dallo stesso Marino per il suo sovrabbondante *Adone*, anch'esso ricolmo di variazioni mitologiche [7.1].

Ganimede è menzionato esplicitamente ben 18 volte: 8.94, 10.317, 11.134, 11.293, 12.40, 12.105, 14.433, 17.77, 19.216, 25.438, 25.449, 27.245, 31.256, 33.75, 33.99, 39.65, 39.68, 47.98. Data la mole di citazioni, senza contare le allusioni e i riferimenti mediante perifrasi, potrebbe meritare uno studio a sé la

---

<sup>336</sup> «In 8,429 ss. Ganimede era stato deificato. [...] Dal verso si desume che il giovinetto assurto tra gli dèi doveva possedere un santuario sull'acropoli di Troia», Capuzza 2013, p. 880, n. 67. Il commento di Capuzza è presente nell'edizione a cura di Lelli 2013.

<sup>337</sup> Di un Ganimede diversamente legato alla sfera sacra parlano eccezionalmente anche dei poeti latini postclassici o tardoantichi: l'anonimo delle *Elegiae in Maecenatem* (1.87-92), Draconzio nel *De raptu Helenae* (476-479) [3.2-4].

<sup>338</sup> Tissoni 2020, p. 10. Come edizione, con traduzione inglese, cfr. Rose 1940.

presenza multiforme di Ganimede all'interno del poema. Mi soffermo dunque in modo sintetico sulle elaborazioni più significative della sua figura:

8.92-96: Ganimede coppiere, bovaro (βουκόλος; cfr. Theoc. 20.41), dai bei capelli (εὐχαίτης; cfr. Call. *Epigr.* 52.3), abitante prima di Pergamo (evidente anacronismo) e poi in Olimpo. Ha usurpato il ruolo della celeste Ebe.

10.250-320: ricorrenza del motivo 'lirico-epigrammatico' di Ganimede come prototipo dell'amato, cui viene paragonato Ampelo, il fanciullo di cui si innamora Dioniso. È presente il timore che l'amato possa essere rapito da Zeus trasformato in aquila, ma anche da Poseidone, con un'eco della I *Olimpica* di Pindaro, e persino da Zefiro, con riferimento al mito di Giacinto e Apollo (250-263). In questa versione del mito è Zeus stesso, tramutato in aquila, a rapire il giovane dai pendii del monte Ida, stando attento a non ferirlo con gli artigli (cfr. *Dion.* 25.429-450). Anche qui Ganimede è caratterizzato come 'bel bovaro' (κάλλος ὁ βουκόλος, 312) e addirittura viene detto che è portato in cielo mentre "odora ancora di stalla" («ἔτι πνείοντα βοαύλων», 313). Ampelo viene detto più bello di Ganimede, lo supera per il suo aspetto radioso (316-317).

11.134-139: "Ganimede cavalca l'aquila in cielo" (134, «αἰετὸν ἠνιόχευεν ἐν αἰθέρι καὶ Γανυμήδης»). Il verbo (ἠνιοχεύω) è lo stesso adoperato per tenere le redini di un carro, fare da guida ai cavalli. Pertanto si tratta di una variante originale che mostra un inedito carattere 'attivo' di Ganimede, con riscontri in alcune iconografie medievali legate alle costellazioni [3.5]. In questo contesto è Ate, dea che personifica la rovina, inviata da Era, a parlare direttamente ad Ampelo, mentre è in disparte dall'amato. Gli dice che Dioniso non è mai mutato in uccello per lui e mai l'ha portato in cielo, e quindi Ganimede ha la meglio su di lui, avendo dimora presso la corte di Zeus. L'insinuazione malefica della dea prosegue anche oltre, con riferimento a Europa, e porterà il giovane a volere impressionare Dioniso, cavalcando un toro; ma troverà la morte dopo essere stato disarcionato ed essersi spezzato il collo.

12.39-40, 12.105: ecfraasi di Ganimede dipinto come coppiere nella terza delle XII tavole di Armonia, che rivela il tempo assegnato alla vendemmia (ripresa anche da Calasso, vd. 8.5.1). Vi è una discordanza di tempi fra le due immagini: la prima preannunciata dal Sole ritrae Ganimede mentre attinge il nettare; nella

seconda la fanciulla Autunno vede il ragazzo versarlo in una coppa d'oro. In ogni caso, la sua presenza non ha a che fare con il catasterismo in Acquario, ma assume un valore misterico e simbolico, «in quanto il nettare è l'antitipo celeste del vino» e «l'atto del versare il vino nella coppa dal cratere» risulta un «gesto iniziatico ampiamente documentato nell'ambito del rituale dionisiaco»<sup>339</sup>.

14.430: un'invocazione a Ebe e Ganimede in quanto coppieri, a proposito di una dolce bevanda prodigiosa, che assomiglierebbe al nettare divino.

17.76: paragone di una bevanda offerta in dono con il nettare che Ganimede versa a Zeus in Olimpo rendendolo felice.

19.209-218: descrizione di una pantomima con protagonista Ganimede. Dioniso allestisce un agone funebre per la morte dell'amico Stafilo, re di Assiria. Oltre alla sfida poetica è indetta anche una gara di danza pantomimica. Marone sfida e vince Sileno, mimando Ganimede e anche Ebe. Pur nella *inventio* del poema, questa fonte può corroborare la notizia riportata da Arnobio (*Adv. nat.* 7.33) su Ganimede come soggetto degli spettacoli pantomimici [3.4]. Viene fornita una descrizione accurata e ammirata della danza, un'arte di gesti senza voce, che permette al mimo-danzatore di ritrarre il coppiere del Cronide mentre gli porge il calice, riempie il cratere e versa le coppe agli dèi.

25.429-450: ecfraresi dello scudo di Dioniso, recato da Attis come dono di Rea-Cibebe, in cui sono ritratte la *abductio* in cielo di Ganimede e la sua presenza in Olimpo come coppiere. Si tratta di un motivo di onore per i suoi discendenti, in linea con la tradizione epica<sup>340</sup>. Si registra un'influenza anche dell'epica latina: come in Virgilio (*Aen.* 5.249-257), il rapimento di Zeus prefigura una successiva apoteosi, nel caso di Nonno quella di Dioniso stesso alla fine del lungo poema; come in Ovidio (*Met.* 10.155-161), invece, è Zeus stesso a prendere la forma dell'aquila. Il dio non vuole causare danno fisico al giovane con gli artigli del rapace, al contempo si preoccupa che possa scivolare dalla presa. Teme i Fati ed è prospettato il timore che Ganimede possa cadere e dare nome al mare sottostante, al posto di Elle (si tratta di un'innovazione di Nonno). In realtà l'ecfresi ganimedeica delle *Dionisiache* si distingue rispetto a quelle latine, più brevi [2.3.2],

---

<sup>339</sup> Piccardi 2012, p. 275.

<sup>340</sup> Il primo modello generale è ovviamente quello omerico dello scudo di Achille (*Il.* 18.478-608). Per un'analisi delle varie ecfraresi dello scudo e approfondimenti vd. Agnosini 2010, pp. 334-352.

per il fatto di essere una ‘doppia ecfrafi’. Infatti, accanto all’immagine dell’ascesa in cielo mediante l’aquila (429-440), vi è anche una raffigurazione *post raptum* in Olimpo (441-450). Ganimede è intento alle sue solite mansioni di coppiere, la descrizione non tralascia il particolare della gelosia di Era (anche qui in rapporto all’*Eneide*, 1.28). La donna è furiosa e gelosa, punta il dito verso il ragazzo rivolgendosi ad Atena, e reputa una vergogna che un bovaro ‘attraversi le stelle’ e versi il nettare degli dèi al posto della vergine Ebe. Vi è dunque in questo caso un’allusione all’ulteriore onore per Ganimede: il catasterismo in Acquario. Particolarmente interessante l’espressione quasi ossimorica βουκόλος ἀστερόφοιτος (449): una *iunctura* tra un lemma comune e un neologismo – parrebbe – del poeta (cfr. *Dion.* 2.252, 8.98, 23.298, 32.10; *Hymn. Mag.* 20.26), che si potrebbe tradurre come ‘stellivago’ (sul modello di ondivago).

27.241-251: Ganimede come coppiere dai bei capelli (247; cfr. *D.* 8.95, *Call. Epigr.* 52.3), in opposizione con Ebe. In riferimento alla guerra contro gli Achei, vi è un nesso con il destino luttuoso dei Troiani, che Ganimede non ascolta a cuor leggero, come in Quinto di Smirne (8.427-450).

31.252: Ganimede come coppiere in Olimpo è una vergogna e un’empietà. Vi è la solita associazione oppositiva a Ebe, e poi a Dioniso in quanto legato al vino.

33.75-99: Ganimede con la ghirlanda in mano come arbitro del κότταβος, gioco simposiale di origine siciliana durante il quale si colpisce un bersaglio con il fondo di vino rimasto nella coppa<sup>341</sup>. Non è estranea all’attività ludica una connotazione erotica, per cui il vincitore del lancio poteva richiedere un bacio all’amato o a un astante (forse in questo caso a Ganimede?). I giocatori sono Eros e Imeneo: una ulteriore innovazione di Nonno ispirata plausibilmente alla scena di gioco tra Eros e Ganimede di Apollonio (*Arg.* 3.117-127).

39.64-68: parallelo tra Dioniso, cui corrisponde il vino, e che in Terra fa baldoria con i Satiri, e Ganimede, affidatario del nettare da parte di Zeus e banchettante con gli immortali. Ganimede era un ‘bovaro campagnolo’ (ἀγρονόμος βούτης, 64) di sangue troiano prima di diventare coppiere.

47.51-52: Icaro, colui che diffuse il vino fra gli uomini, viene apostrofato come contendente del celeste Ganimede (connessione vino-nettare).

---

<sup>341</sup> Cfr. Sparkes 1960, pp. 202-207

47.95-96: Ganimede come coppiere di Zeus e degli immortali, con riferimento a un cratere rubato dal cielo.

In conclusione, Nonno di Panopoli sintetizza diversi aspetti che la figura di Ganimede ha assunto durante più di un millennio di evoluzioni nel mondo greco, e al contempo non manca di offrire delle elaborazioni piuttosto personali. Emergono prevalentemente due funzioni di Ganimede: il ruolo di coppiere (con legame attraverso il nettare all'elemento del vino e dei simposi) e il ruolo di giovane e bellissimo amasio. Non mancano riferimenti all'onore connesso all'apoteosi, così come allusioni al catasterismo in Acquario e a ulteriori significati misterico-oracolari e simbolico-iniziatici. Se la modalità del rapimento è sempre la stessa, Zeus trasformato in aquila, sono presentate delle variazioni innovative: da Ganimede che cavalca attivamente l'aquila, a Ganimede arbitro del gioco del cottabo. Al di là dei singoli episodi, rispetto alla tradizione epica greca e latina (da Omero a Quinto Smirneo, da Virgilio a Silio Italico), il poeta sembrerebbe ritrarre volutamente lo *status* di partenza del *puer* come più umile, senza digressioni sulla sua regalità e sulle sue origini familiari. Difatti fornisce una caratterizzazione *ante raptum* di bovaro, più volte ripetuta e senza altre varianti, come a volere segnalare l'eccezionalità del passaggio di Ganimede, letteralmente, dalle stalle alle stelle (25.449, 10.312-313; cfr. 8.95, 39.64).

### 3.2 *Ganymedes* epico e lirico-elegiaco: da Virgilio a Ovidio all'età imperiale

La prima menzione del nome di *Ganymedes* nella poesia latina si trova nel primo libro dell'*Eneide*: «rapti Ganymedis honores» (1.28)<sup>342</sup>. Il mito viene poi sviluppato nella fortunata ecfrasi del quinto libro senza che il ragazzo venga chiamato per nome (5.249-257). Seguono il modello dell'ecfrasi virgiliana i poeti epici dell'età flavia: Valerio Flacco nelle *Argonautiche* (2.408-417), Stazio nella *Tebaide* (1.543-551), Silio Italico nei *Punica* (15.425-432)<sup>343</sup>. Il trattamento della storia di Ganimede nel poema epico-mitologico di Ovidio, le *Metamorfosi*, è invece indipendente da quello di Virgilio. Entrambe le versioni hanno contribuito a plasmare in modo decisivo la percezione e l'interpretazione del mito di Ganimede nell'arte e nella letteratura delle successive epoche. A differenza di Ovidio (*Amores*, *Eroidi*, *Fasti*, *Tristia*), che affronterò alla fine del paragrafo, Virgilio non menziona esplicitamente il mito in altre opere: nelle *Georgiche* è citato *Aquarius* (3.304) senza un'identificazione con Ganimede (si veda Servio, *ad l.*: «aquarium autem multi Ganymedem volunt») [3.5].

Nell'*Eneide*, la menzione in sede iniziale degli 'onori resi al rapito Ganimede' risulta funzionale a spiegare le origini dell'odio di Giunone verso i Troiani<sup>344</sup>. Anche se le ragioni non vengono esplicitate da Virgilio, l'offesa è data dal fatto che il ragazzo abbia preso il posto della figlia Ebe (Serv., *ad Aen.* 1.28: «remota

---

<sup>342</sup> Le prime menzioni di Ganimede nella letteratura latina, come *Catam(e)itus*, sono nel teatro del III/II secolo a. C.: nella commedia di Plauto (*Men.* 144) e nella tragedia di Accio (*trag.* 653b). Una delle satire menippee di Varrone, composte circa dall'80 al 46 a. C., è intitolata *Catamitus*. Vi sono poi riusi del mito ganimedeo, negli anni quaranta del I a. C., da parte di Cicerone: il primo autore a usare la forma grecizzante *Ganymedes* [3.4]. Cfr. Forcellini; TLL; DDL [Sitografia].

<sup>343</sup> L'anti-Virgilio Lucano, di età neroniana, riduce l'apparato mitologico nella sua *Farsaglia*: il nome *Ganymedes* è menzionato (10.520, 531) con riferimento a un personaggio storico vissuto verso la metà del I a. C. Si tratta di un eunuco, forse particolarmente aggraziato e per questo recante questo nome. Lo schiavo *Ganymedes* divenne condottiero dell'esercito di Arsinoe IV, sorella minore di Tolomeo XIII e Cleopatra, come è raccontato nel *Bellum Alexandrinum* (4.1.5, 4.2.2, 5.3.2, 12.2.1, 23.2.3, 33.2.4) e nell'*Epitome di Tito Livio* di Floro (4.2.60). Nel nono libro della *Farsaglia* vi è però un'allusione al Ganimede mitologico attraverso una perifrasi, quando Cesare giunge dove un tempo sorgeva Troia, di cui resta solo il nome. Vengono evocati diversi personaggi in associazione ai luoghi visti da Cesare, per ricordare che «nullum est sine nomine saxum» (9.973): Esione, Anchise, Paride, il *puer raptus caelo* (9.972), e infine la naiade Enone.

<sup>344</sup> «Juno, the god who motivates most of the action in the poem, is stirred by desire for revenge», desiderio di vendetta che risulta «a central theme and the primary motivator in the great Roman epic, Vergil's *Aeneid*», Bayerle 2019, p. 134.

Hebe, Iunonis filia») e soprattutto che sia divenuto il favorito del marito<sup>345</sup>. Viene ricordato anche il giudizio di Paride (*iudicium Paridis*, v. 27) come recante offesa alla bellezza della dea. D'altronde il popolo troiano è un *genus invisum* (v. 28) dalle origini: il capostipite Dardano fu generato da una relazione adulterina del padre degli dèi con Elettra. A queste *causae irarum* (v. 25), Virgilio aggiunge che Giunone aveva sentito del destino di distruzione della sua amata Cartagine da parte di una stirpe discendente dai Troiani, ovvero i Romani (vv. 20-22).

Il legame di discendenza dei Romani dai Troiani risulta fondamentale anche per l'elaborazione dell'ecfrasi ganimedeo del quinto libro. Infatti «il sottinteso elemento pederastico non lascia spazio ad alcun effetto di languida decoratività, di gusto ellenistico». La languidezza risulterebbe «poco adatta a colui che, nell'opera consacrata a Enea, compare pur sempre come antenato dei Romani»<sup>346</sup>. Secondo Franco Bellandi, Virgilio compie una 'virilizzazione' di Ganimede, che agisce come una sorta di compensazione positiva, considerata la ricorrente associazione nel mondo latino della sua figura al *catamitus* in senso spregiativo [3.4]. Riporto il passo in questione in originale e nella memorabile versione di Vittorio Sermoni che rende magistralmente il πάθος della scena ricamata (5.249-257):

Ipsis praecipuos ductoribus addit honores:  
victori chlamydem auratam, quam plurima circum  
purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit,  
intextusque puer frondosa regius Ida  
velocis iaculo cervos cursuque fatigat  
acer, anhelanti similis; quem praepes ab Ida  
sublimem pedibus rapuit Iovis armiger uncis:  
longaevi palmas nequiquam ad sidera tendunt

<sup>345</sup> La connessione tra l'astio di Giunone verso i Troiani e l'*abductio* di Ganimede da parte di Zeus è espressa nell'epigramma coevo di Antipatro di Tessalonica (*AP* 9.77), che potrebbe essere basato su precedenti ellenistici ora perduti. Anche se l'idea potrebbe non essere originale di Virgilio, il passo virgiliano è stato un modello per numerose riprese nelle fonti greche e latine: Ovidio (*Fast.* 6.46), Germanico (*Ar.* 320), Manilio (*Astr.* 2.446), Luciano (*DDeor.* 5), Nonno (*D.* 25.429-450, 31.251-256).

<sup>346</sup> Bellandi 1985, p. 633. Cfr. Bellandi 1991, pp. 919-930. Oltre ai contributi di Bellandi, per l'analisi del passo virgiliano mi rifaccio a Putnam 1995 e Hardie 2002. Per i commenti virgiliani a proposito di Ganimede e Giove, di cui parlo in seguito [3.5], vd. Gioseffi 2007, pp. 48-50. Per un confronto con i poeti di età flavia vd. Ripoll 2000, pp. 479-500. Per approfondimenti sull'evoluzione dell'ecfrasi nella tradizione epica da Omero all'età flavia vd. Harrison 2020, pp. 773-806.

custodes, saevitque canum latratus in auras.

Poi per i comandanti aggiunge premi speciali:  
per il vincitore, una clàmide d'oro, sontuosamente bordata  
giro giro di porpora della Tessaglia in doppio arabesco,  
dove, ricamato, il principe fanciullo incalza di corsa  
col giavellotto cervi veloci nei boschi dell'Ida,  
accanito, e sembra ansimare; planando dall'Ida  
lo rapisce in cielo l'uccello di Giove con le unghie uncinatate;  
i vecchi della sua scorta protendon le mani alle stelle  
invano, invano il latrato dei cani infuria nell'aria.

[trad. Sermonti 2007]

La vera e propria ecfraasi inizia dopo i versi 240-251: Ganimede è *intextus* nel mantello trapunto d'oro donato dallo stesso Enea a Cloanto, come premio d'onore per la vittoria nella gara delle navi. Il motivo celebrativo della stirpe troiana è sfruttato da Virgilio per offrire un'elaborazione originale: una microstoria in cui prevale il senso di perdita e di sgomento, e riflette così il senso più generale del poema. Le scene ricamate sulla *chlamys aurata* potrebbero risultare due: la prima (vv. 252-254) rappresenta la vita di Ganimede *ante raptum*, come cacciatore di cervi presso il rigoglioso monte Ida; la seconda (vv. 255-257) consiste nel rapimento da parte dell'aquila di Giove, sempre sul monte Ida, toponimo ripetuto per connettere i due momenti, con la conseguente reazione attonita dei vecchi custodi e dei cani che lo accompagnano durante la caccia. È anche plausibile, però, che la seconda parte non sia la descrizione di una scena intessuta nel mantello, ma una 'aggiunta' patetica della voce poetica.

In ogni caso, l'attenzione del poeta non si volge deliberatamente verso il 'terzo momento' del mito: nessuna allusione al ruolo di coppiere (a differenza di Omero) e tantomeno a quello di amasio di Zeus. Virgilio sceglie di omettere il *post raptum* e preferisce ritrarre l'attività del giovane troiano prima che venisse rapito.

La strategia virgiliana risulta formidabile: l'aspirazione a fermare il tempo propria dell'ecfrasi si accorda perfettamente alla sospensione temporale di Ganimede, immortalato nella sua eterna giovinezza, senza conoscere uno sviluppo

ulteriore da adulto<sup>347</sup>. È come se il fanciullo regio rimanesse sempre sospeso: intessuto nel sublime della sua florida età. Il poeta infatti non esplicita la direzione del rapimento da parte dell'aquila, non racconta quel che sarà di lui. Lasciandolo sospeso in alto, descrive le reazioni sbigottite dei custodi e dei cani, ad accrescere la straordinarietà dell'evento. L'unico verbo al perfetto è *rapuit*, che suggerisce la singolarità dell'evento prodigioso, mentre le altre azioni verbali al presente suggeriscono la continua ripetizione dei gesti (*fatigat, tendunt, saevit*): quelli dell'adolescenza di Ganimede che da cacciatore diventò egli stesso preda, e l'immediato sconcerto nel mondo umano e animale per tale avvenimento inatteso. Le reazioni dei custodi e dei cani intensificano la profondità verticale della scena<sup>348</sup>: alla preghiera umana delle mani tese verso le stelle (invano, *necquiquam*) rispondono i latrati dei cani infurianti nei venti. Se l'ecfrasi entro il poema rappresenta «a stretching toward the unreachable»<sup>349</sup>, secondo Putnam, l'ecfrasi di Ganimede darebbe permanenza all'idea della perdita.

Virgilio non ritrae Ganimede intento all'attività di pastorizia – elemento su cui insisterà Luciano (*D.Deor.* 4) che all'opposto infantilizza Ganimede – né tantomeno mentre gioca con il cerchio, come nell'iconografia dei vasi ateniesi [fig. 2.5-6]. La scelta della caccia si lega a quella che Bellandi ha chiamato 'virilizzazione' del personaggio<sup>350</sup>, ed è connessa anche alla 'romanizzazione' del mito<sup>351</sup>: infatti come scrive Orazio (*Serm.* 2.2.10-11) la caccia è un'attività sana e tipicamente romana (*Romana militia*) opposta al *graecari*. Colpisce in particolare l'utilizzo dell'attributo *acer* per Ganimede che con l'arco e la corsa estenua i

<sup>347</sup> Cfr. Putnam 1995, pp. 419-440.

<sup>348</sup> Un cane è già presente nell'iconografia di Leocare: Sichterman 1988, n. 251, cfr. nn. 188, 214, 235 [fig. 2.11-13]. Sull'interpretazione del cane come contrappunto al sublime nello sviluppo dell'iconografia rinascimentale di Ganimede vd. Villemur 2008, pp. 145-164.

<sup>349</sup> Putnam 1995, p. 438. Gian Biagio Conte (2007) in *Virgilio. L'epica del sentimento* evidenzia l'originalità del poema virgiliano nell'esplorare il sentimento attraverso una modulazione riflessiva. Conte mostra come questo approccio influenzi le tensioni nel testo, trasformando la forma epica tradizionale.

<sup>350</sup> «Col presentarci un Ganimede impegnato virilmente alla caccia, Virgilio intende evidentemente smentire, sia pure fra le righe e senza troppo clamore, un maligno luogo comune; egli ci mostra proiettato nel più lontano passato [...] una sorta di "prototipo", di modello educativo della gioventù troiana: "rivirilizzando" proprio la figura tradizionalmente più compromessa da un *cliché* di tenera puerilità o femminilità, la riscatta se non dal ruolo stesso di *puer delicatus* [...] da qualunque *predestinazione* ad esso», Bellandi 1991, p. 926.

<sup>351</sup> Ganimede cacciatore, nelle fonti letterarie precedenti, è presente soltanto nelle versioni evemeristiche del mito di età ellenistica, che sostituiscono a Zeus il rapitore terrestre Tantalos (Mnasea, fr. 38 Cappelletto = fr. 30 FHG III) [3.1].

cervi. Esso sta per il greco δεινός, sinonimo di *fortis, vehemens, asper, amarus*, come nota Servio (*ad Aen.* 8.614), infatti è di solito rivolto ai guerrieri in azione, da Turno (8.614, 10.308) a Enea (8.441, 12.783 189, 938) *et alii*. La caccia risulta quindi una sorta di gioco adolescenziale prefigurante l'attività bellica. Forse l'unica allusione alla sensualità di Ganimede è l'espressione *anhelanti similis*<sup>352</sup>.

I valori dei Troiani-Romani per Virgilio sono importanti all'*humanitas* e alla φιλοκαλία: l'amore per il bello proprio di una cultura raffinata, non rozza come quella dei popoli italici. I rivali di Enea, Iarba e Turno, fanno del sarcasmo sul principe troiano (detto da Giunone stessa un *Paris alter*, 7.321) proprio per la sua scarsa virilità legata a tale raffinatezza (Iarba: 4.215-217; Turno: 12.97-*sgg.*). E il figlio Ascanio rappresenta il nuovo *regius puer* (1.677-678; *cfr.* 5.252), per rango ed età, oltre che per le belle fattezze estetiche. Sarà proprio lui a difendere la sua stirpe dalle accuse di effeminatezza di Numano Remulo che inserisce la caccia tra le attività formative per i virili italici (9.605-606). Nella lettura di Bellandi, Ascanio (anch'egli formatosi nella caccia, *e. g.* vv. 7.477-478) si presenta come un nuovo Ganimede: a differenza sua non è stato colto da tale evento divino ed è potuto crescere divenendo un uomo. Virgilio riesce a trovare una sintesi originale: il rapimento di Ganimede risulta un esempio di onore divino per la stirpe troiana, con funzione prolettica per l'apoteosi di Enea, Romolo e Giulio Cesare<sup>353</sup>. Allo stesso tempo rappresenta una dolorosa perdita imperscrutabile, e l'elemento erotico del mito è tenuto soltanto sottotraccia con sapiente indeterminatezza<sup>354</sup>.

L'eclissi di Valerio Flacco nelle *Argonautiche* (2.408-417), pur avendo Virgilio come modello (oltre ad Apollonio Rodio, 1.730-767), si discosta da esso per una serie di singoli aspetti e nel significato più profondo dell'interpretazione del mito. La clamide tessuta da Issipile, regina di Lemno, viene da lei offerta all'amato Giasone mentre lo stringe e piange perché l'eroe si appresta a lasciare

---

<sup>352</sup> Secondo Putnam 1995, potrebbe echeggiare il *carmen* 63 di Catullo, istituendo un parallelo con Attis, altra figura liminare per eccellenza, su cui insiste il doppio esempio di figura etimologica in associazione con Iulo-Ascanio dei successivi versi («Alter Atys, genus unde Atii duxere Latini, / parvus Atys, pueroque puer dilectus Iulo», 5.568-569).

<sup>353</sup> Questa l'interpretazione di Hardie 2002, pp. 333-361.

<sup>354</sup> Al di là dell'espressione *anhelanti similis*, da altri è stato messo in evidenza l'aspetto omoerotico del mito, scorgendovi un'anticipazione del tragico episodio di Eurialo e Niso. Vd. Barchiesi 2019 (I ed. 1997), p. 423.

l'isola. Vi è raffigurato anche un episodio della storia locale: il salvataggio del padre Toante dalle donne di Lemmo che uccisero tutti gli uomini dell'isola (vv. 408-413). Sono dunque quattro i versi dell'ecfrasi incentrati sulla *fabula ganimedeae* (2.414-417):

pars et frondosae raptus expresserat Idae  
inlustremque fugam pueri, mox aethere laetus  
adstabat mensis, quin et Iouis armiger ipse  
accipit a Phrygio iam pocula blanda ministro.

L'altra parte mostrava il rapimento del frondoso Ida  
e la celebre fuga del fanciullo; già gioioso per il cielo  
presenziava al banchetto, anche l'armigero di Giove  
presto riceve le dolci coppe dal coppiere frigio.

[trad. mia]

Sono evidenti le riprese virgiliane in due espressioni: *frondosa Ida* (2.414) per indicare il luogo del rapimento, *armiger Iovis* per indicare l'aquila (2.416). Nonostante ciò, lo spirito profondo è opposto: non vi è sgomento, Ganimede è *laetus*. A differenza che in Virgilio, inoltre, nessun elemento è fornito sulla caratterizzazione del personaggio *ante raptum* e il significato del riuso del mito non ha a che fare con un motivo celebrativo degli Eneadi e dunque dei Romani. Valerio Flacco descrive Ganimede felice nel prestare servizio presso i banchetti celesti, immaginando che l'aquila stessa riceva le bevande dal coppiere frigio. La scena si rifà a una specifica tipologia figurativa, originale nelle fonti letterarie, ma attestata da una fortunata tradizione iconografica, sviluppatasi a partire dall'età ellenistica sui rilievi, sulle lucerne romane a olio, su un mosaico pompeiano e soprattutto nell'arte glittica<sup>355</sup>. Si consideri inoltre che Ganimede, menzionato sempre come *Phrygius minister*, torna di nuovo alla fine del quinto libro mentre porta i *cratera* (5.694). L'espressione chiave dell'elaborazione di Valerio Flacco, a mio avviso, è *inlustris fuga*: la celebre dipartita di Ganimede, dagli esiti felici, potrebbe essere propiziatoria per la *fuga* di Giasone dall'isola. Oppure potrebbe

---

<sup>355</sup> Vd. Sichterman 1988, nn. 139-169. Lo stesso modello è ripreso da Thorvaldsen [fig. 2.18]. Per l'iconografia di Ganimede che abbeverava l'aquila vd. Herbig 1949.

rivestire una funzione prolettica per il rapimento del bel fanciullo Ila da parte delle Ninfe, avvenimento che porta all'allontanamento di Eracle dagli Argonauti per ricercare il suo amato, narrato nella seconda parte del terzo libro<sup>356</sup>. Per altro, come osserva Ripoll, la scena del rapimento è soltanto allusiva e non descrittiva, forse anche perché il poeta ha utilizzato gli elementi della 'scena virgiliana' nell'elevazione di un altro episodio: «celui où Iuppiter envoie à Jason le présage d'un aigle enlevant un agneau»<sup>357</sup>, con tanto di cani e pastori che fan clamore inutilmente (1.156-160).

Nella *Tebaide* di Stazio l'ecfrasi riguarda invece una coppa in oro cesellato (1.543-551), con cui Adrasto conduce una libagione in onore di Febo, durante il banchetto di accoglienza per Polinice e Tideo ad Argo. Anche qui, come in Valerio Flacco, è descritta in precedenza un'altra scena. Le immagini scolpite in rilievo (v. 543) raffigurano la testa della Medusa in mano a Perseo (vv. 544-547). Dunque sono quattro i versi incentrati sul mito di Ganimede (1.548-551):

hinc Phrygius fulvis venator tollitur alis,  
Gargara desidunt surgenti et Troia recedit,  
stant maesti comites frustra que sonantia lassant  
ora canes umbramque petunt et nubila latrant.

Di qua il cacciatore frigio è sollevato da ali fulve,  
la cima Gargara si allontana da lui che sale e Troia dirada,  
fermi e tristi i compagni, e invano stremano le voci i cani,  
quella che cercano è un'ombra, latrano alle nuvole

[trad. mia]

Anche rispetto allo spirito profondo di sgomento, la ripresa staziana è aderente a quella virgiliana, di cui rappresenta una variazione con spirito di *aemulatio*, non meno intrisa di πάθος. Ganimede è un cacciatore (*venator*), nel momento del suo sollevamento e allontanamento in volo (non si parla esplicitamente di rapimento), dalla cima del monte Ida (*Gargara*) e da Troia viene descritta la reazione attonita dei compagni di caccia (*comites* di cui non è però precisata un'età avanzata) e dei

<sup>356</sup> Meno plausibile, a mio avviso, che abbia funzione prolettica per l'episodio di Medea. Cfr. Harrison 2020, p. 795.

<sup>357</sup> Ripoll 2000, p. 486.

cani che fan rumore e si agitano a vuoto. Rispetto a Virgilio emergono dei dettagli aggiuntivi: il colore *fulvus* del piumaggio delle ali dell'aquila, la precisazione di una cima specifica che si innalza dal monte Ida, chiamata Gargara (così anche in Luciano, *DDeor.* 4), il latrato dei cani rivolto verso le nuvole, Ganimede divenuto un'ombra ricercata inutilmente; elementi questi ultimi due che intensificano l'inquietudine della scena. Inoltre, per il ragazzo, ricorre l'attributo di provenienza *Phrygius*, come in Valerio Flacco, e la scelta dei verbi (*tollitur, desidunt, recedit*) suggerisce l'idea di un abbandono e distanziamento dai luoghi nati come in una sorta di *zoom out* cinematografico. La novità di questa elaborazione è il punto di vista ribaltato: quello *plongéant*, a 'strapiombo', di Ganimede librato in volo<sup>358</sup>.

A mostrare esemplarmente come in base al genere, epico o lirico-elegiaco, possa divergere la rielaborazione del mito di Ganimede in uno stesso autore, si può citare il passo staziano della composizione dedicata ai *Capilli flavi Earini* (*Silvae*, 3.4.12-20). Il tema centrale è la commemorazione della chioma di Flavio Earino, *puer delicatus* di Domiziano, e la celebrazione della sua bellezza. Come in Marziale (9.11, 16, 36), si assiste al paragone del favorito di Domiziano con Ganimede [3.3]. L'eunuco supera non solo Ganimede ma anche gli altri *pueri* mitologici celebri per la loro avvenenza: Endimione, Attis, Narciso, Ila (vv. 39-45). La digressione ganimedea consiste in un parallelo speculare con Earino, finalizzata al μακαρισμός di quest'ultimo. Rispetto alla *Tebaide*, si fa riferimento alla *pinifera Ida* che può vantarsi della nube della *sacra rapina*, cui si contrappone Pergamo, luogo di provenienza del *puer* di Domiziano, come *felicior*. Se Ganimede è colui che Giunone guarda cupa in volto e dalla cui mano rifiuta di farsi servire il nettare, Earino è gradito *pariter* come ministro da Giove e dalla sua consorte; e ha ricevuto il consenso di tutte le altre divinità. In questo caso, non vi è alcuna caratterizzazione di Ganimede *ante raptum*, l'azione stessa del rapimento è sintetizzata in un solo verso (13), senza nemmeno la menzione dell'aquila. Viene rivolta l'attenzione verso il ruolo di *minister* di Ganimede, alludendo anche a quello di amasio di Giove, motivo principale per cui il ragazzo troiano risulta invisibile a Giunone.

---

<sup>358</sup> Come ha notato Ripoll 2000, p. 486.

Nei *Punica* (15.421-432), Silio Italico descrive invece un mantello invernale (*laena*, v. 421) indossato da Asdrubale, prima di apprestarsi allo battaglia in Spagna contro Scipione, donato da Ieronimo di Siracusa al fratello Annibale (vv. 422-424). Anche in questo caso sono presenti due scene: mentre la seconda ritrae Polifemo nel suoantro, la prima è quella del rapimento di Ganimede, descritto con molta brevità in due soli versi: «aurata puerum rapiebat ad aethera penna / per nubes aquila intexto librata volatu» (vv. 425-426). L'accostamento con l'immagine truce di Polifemo, anche rispetto al feroce Asdrubale che indossa la *laena*, potrebbe far pensare a un'interpretazione del ratto di Ganimede come un evento spaventoso. Rispetto alla sembianza pesantemente macabra della seconda scena, quella ganimedea verte però sulla leggerezza aerea del volo. Come in Virgilio il mantello è intessuto d'oro e il color oro delle piume è riferito all'aquila, come il *fulvus* delle ali di Stazio (*Theb.* 1.548). Il verbo è sempre *rapio*: dal perfetto virgiliano (*rapuit*, *Aen.* 5.255) si passa però all'imperfetto *rapiebat* (*Pun.* 14.425). Compagnono le indicazioni generiche e insistite sugli elementi aerei (*ad aethera, per nube, librata, volatu*), senza specificazioni su provenienza, caratterizzazione del *puer* o altri particolari. Si noti però come l'ecfrasi su Polifemo termini con la mano tesa del ciclope che chiede ai figli di Ulisse le coppe e mischia al vino rutti sanguinolenti («ipse manu extenta Laertia pocula poscit / permiscetque mero ructatos ore cruores», vv. 431-432). Torna dunque il motivo del coppiere, una possibile allusione ganimedea, con un ribaltamento tragicomico avente il suo modello nel *Ciclope* euripideo [2.3]. In questo passo Silio Italico non precisa se l'aquila corrisponda a Zeus (come in Ovidio) o sia un suo messo (come in Virgilio), ma nello stesso libro (15.93) vi è un riferimento cursorio a Giove trasformato in aquila, e in toro: dalla *Voluptas* stessa personificata che si vanta del suo potere.

In sintesi, i trattamenti dell'ecfrasi ganimedea successivi a Virgilio non sono affatto delle pallide copie e mettono in luce le caratteristiche proprie di ogni singolo poeta: *brevitas* per Valerio Flacco, estetica barocchizzante per Stazio, sobrietà classicista con inclinazione al macabro per Silio Italico<sup>359</sup>.

---

<sup>359</sup> Ripoll 2000, p. 488. Per lo studioso le quattro ecfrasi rappresentano anche una rara testimonianza letteraria dell'interpretazione escatologica del mito [cfr. fig. 2.25].

Al di fuori dell'epica, la prima apparizione del mito di Ganimede nella poesia latina si trova nel secondo libro di elegie di Propertio, mediante una perifrasi (2.30). Si tratta del primo esempio della letteratura latina in cui Giove stesso si trasforma in aquila. Il ragazzo troiano non riveste un ruolo preminente nel componimento e non è citato in un contesto volgare ed esplicitamente omoerotico, anzi, a predominare è l'universo femminile. Infatti il poeta invita l'amata Cinzia a stare con lui nei *rorida antra* (2.29), dove vi sono le Muse che cantano i dolci rapimenti amorosi di Zeus: quelli delle due fanciulle Semele ed Europa, e infine quello di Ganimede, per cui il padre degli dèi ha preso la forma di uccello volando su Troia. Propertio anticipa Ovidio nel riuso del motivo della metamorfosi di Zeus in aquila, rifacendosi al modello teocriteo (*Idyl.* 20.40-41). La *fabula* di Ganimede risulta prettamente un mito amoroso, senza insistenze però su elementi sessuali (2.30.27-30):

Illic aspicias scopulis haerere Sorores  
 et canere antiqui dulcia furta Iovis,  
 ut Semela est combustus, ut est deperditus Io,  
 denique ut ad Troiae tecta volarit avis.

Lì vedrai le Sorelle indugiare sulle rocce  
 e cantare i dolci furti dell'antico Giove  
 come bruciò per Semele, come si perdette per Io  
 e come in forma di uccello volò sui tetti di Troia.

[trad. mia]

Anche Orazio cita Ganimede, due volte, nelle *Odi* (3.20.9, 4.4.1-4). Nell'ode 20 del terzo libro, il tema è l'infatuazione per gli efebi, da parte degli uomini e delle donne. L'argomento è affrontato in modo ironico, svelto e disimpegnato: Pirro si contende il bel Nearco con una donna che lo difende come una leonessa getula difende i suoi cuccioli (vv. 2-sgg.). Il poeta sottolinea poi l'indifferenza del ragazzo, *arbiter pugnae* (v. 11), che tiene la palma della vittoria sotto il piede nudo, mentre fa ondeggiare i capelli come Nireo o Ganimede. Insieme all'uomo più bello che giunse sotto Ilo (*Il.* 2.671), nominato soltanto per nome (*Nireus*, v. 15), compare con una perifrasi colui che risulta il più bello in assoluto (*Il.*

20.233): «aquosa raptus ab Ida» (vv. 15-16)<sup>360</sup>. Ganimede viene detto il ‘rapito dal monte Ida ricco di fiumi’: pertanto più che la provenienza del ragazzo viene evidenziato il luogo del rapimento, senza ulteriori precisazioni sulle modalità dell’azione. Il valore prototipico di Ganimede come *puer* irresistibile si staglia anche qui senza oscenità, in un contesto non prettamente omoerotico, e senza la presenza del ‘valore antonomastico’ di Ganimede, come avverrà in epoca imperiale con Marziale, lo Stazio delle *Silvae* e Giovenale. Ganimede è qui ‘soltanto’ il bellissimo ragazzo mitologico.

Nell’ode 4 del quarto libro, un epinicio per la vittoria di Druso sui Reti e i Vindelici (15 a. C.), Orazio offre invece un’elaborazione più originale del mito di Ganimede a proposito dell’aquila. Il componimento si apre con una lunga similitudine sull’aquila legata allo stesso generale romano, su cui non mi dilungo. Nei primi quattro versi, viene messo in evidenza che il primato fra i volatili assegnato da Giove all’alato ministro del fulmine è dovuto alla fedeltà riscontrata «in Ganymede flavo» (v. 4), espressione brachilogica con cui si intende il rapimento per Ganimede. Il ragazzo è qui chiamato con il suo nome proprio, accompagnato dall’aggettivo indicante il colore chiaro dei capelli, corrispondente allo ξανθός dell’*Inno ad Afrodite* I (v. 202).

Se Virgilio non cita Ganimede nelle *Ecloghe* e nelle *Georgiche*<sup>361</sup>, Ovidio prima delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* (a proposito di *Aquarius*, vd. 3.5), reca una

---

<sup>360</sup> Porfirio conferma l’identificazione con Ganimede nel suo commento ai *Carmina* oraziani: «Ganymeden significat» (ad 3.20.15-17).

<sup>361</sup> Il dato che potrebbe stupire maggiormente è che le prime menzioni di Ganimede di ambito elegiaco latino siano in Properzio e Ovidio, autori che non risultano particolarmente propensi all’amore verso i *pueri*, pur non disdegnandolo, all’interno di un paradigma di bisessualità diffusa. A livello personale appare netta la loro preferenza per le *puellae*: Properzio tratta di amori omoerotici, a livello non personale, soltanto in 1.20 e 2.4, Ovidio nelle stesse *Metamorfosi* fa un uso circoscritto dell’enorme patrimonio mitologico greco connesso all’omoerotismo. Al contrario, Ganimede non appare mai in Catullo e Tibullo, poeti che dedicano degli interi ‘cicli poetici omoerotici’, rispettivamente a Giovenzio e Marato, accanto a quelli femminili (e nemmeno nel Virgilio bucolico, cantore del celebre amore tra Alessi e Coridone nell’ecloga II). Questo si può forse spiegare con il fatto che Ganimede per i latini non ha facilmente rappresentato un modello di amore omoerotico ‘perfettamente’ trasferibile nella realtà. Il fatto che Ganimede fosse appartenente a una famiglia nobile e potesse svolgere un ruolo da ‘sottomesso’ (eroticamente e non) risulta problematico per la mentalità romana tradizionale, per cui l’eros tra uomini è concepito tra un uomo libero (insertivo) e un servo o straniero (ricettivo). Certamente la realtà individuale e sociale, con il maggiore influsso greco nel corso dei secoli, fu molto più sfaccettata rispetto a un arcaico modello indigeno, come mostra per esempio la figura di Cesare: conquistatore e sottomesso sessualmente a Nicomede, marito di tutte le donne e moglie di tutti gli uomini, come

possibile allusione al suo mito già nella produzione giovanile elegiaca. Nel *carmen* 10 del primo libro degli *Amores*, il poeta si rivolge direttamente all'amata Corinna. Nei primi sei versi sono menzionate Elena (contesa tra Paride e Menelao), Leda (amata da Giove trasformatosi in cigno) e Amimone (amata da Nettuno), subito dopo compaiono gli amori di Giove tramutato in aquila e in toro: «*talis eras: aquilamque in te taurumque timebam / et quicquid magno de Iove fecit amor*» (vv. 7-8). L'io poetico intesse la lode dell'amata, paragonata a tre donne mitologiche note per la loro desiderabilità, e dunque esprime il timore di un tradimento e di un *discidium*<sup>362</sup>. Nello specifico, con un gusto ludico e ipercolto tipicamente ovidiano, la preoccupazione che la donna possa essere portata via da altri è espressa tramite la metafora dell'aquila (per Ganimede), del toro (per Io) e di qualsiasi altra forma l'amore possa far assumere al grande Giove. Vi è dunque un legame con il 'motivo di Ganimede' espresso nella tradizione epigrammatica greca e in particolare da Meleagro di Gadara (*AP* 12.65, 70), Alceo di Messene (*AP* 12.64) e l'anonimo *AP* 12.67. È però possibile, in questo specifico caso, che l'aquila faccia riferimento (anche) ad altre due ragazze per cui Giove si trasformò in aquila, certamente meno note come amanti del padre degli dèi rispetto a Leda, Ganimede e Io: Egina (cfr. *Hyg. Fab.* 52) e Asteria (cfr. *Ov. Met.* 6.103).

Più evidente è il riferimento a Ganimede nelle *Eroidi*: come motivo di vanto da parte del troiano Paride. Nell'epistola 16, Paride si rivolge a Elena e per convincerla a non disdegnare uno sposo frigio ricorre a degli esempi mitologici di suoi antenati amati dalle stesse divinità: Ganimede (vv. 199-200), Titono (vv. 201-202), Anchise (vv. 202-203). Il primo 'frigio' è menzionato attraverso una perifrasi che indica l'appartenenza allo stesso sangue di Paride e il ruolo svolto in Olimpo di mescitore d'acqua con il nettare, bevendo insieme agli dèi: «*Phryx erat et nostro genitus de sanguine, qui nunc / cum dis potando nectare miscet aquas*» (16.199-200).

---

riporta Svetonio (*Div. Iul* 1.49, 2.1). Cfr. Lilja 1983, Sissa 2003, Williams 2010, Cantarella 2016. In ogni caso, relativamente all'elaborazione della figura di Ganimede, si tende a due opposti: idealizzazione, depotenziando il portato erotico; declassamento a servo, tralasciando l'origine illustre, come avviene nella tradizione epigrammatico-satirica e in prosa [3.3-4].

<sup>362</sup> Per lo schema delle tappe amorose nell'elegia latina e il carattere ludico-artificioso di Ovidio vd. Fedeli 1998; Pinotti 2011.

Anche nei *Fasti*, al di là dei riferimenti a Ganimede come Acquario [3.5], Ovidio riprende da vicino il motivo virgiliano dei Troiani come *genus invisum* a Giunone (*Aen.* 1.25-28). Nel sesto libro, la dea ricorda che si doleva per il ratto di Ganimede, insieme all'offesa arrecata alla sua bellezza dal giudice dell'Ida, ovvero Paride, doppio motivo di ira («causa duplex irae: rapto Ganymede dolebam / forma quoque Idaeo iudice victa mea est», 6.46-47).

Una menzione di Ganimede alquanto singolare è presente anche nelle opere dell'esilio di Ovidio. In un passo dei *Tristia* («huc accedat Hylas Iliacusque puer», 2.406), Ganimede e Ila chiudono il profuso elenco dei soggetti amorosi presenti in tragedia, il genere che supera tutti gli altri in *gravitas*, pur avendo sempre come argomento l'amore (2.380-381). Ricorre la perifrasi *Iliacus puer*, che indubbiamente indica Ganimede (anche in Marziale, 13.43), a maggior ragione se si considera il riferimento all'amato di Eracle. La menzione è preziosa perché non si hanno altre notizie di un 'Ganimede' protagonista tragico, e – considerate le commedie intitolate a Ganimede [2.3] – non è da escludere che fossero state prodotte anche tragedie incentrate sul giovane troiano.

Infine, due sono i riferimenti a Ganimede nelle *Metamorfosi*, fortunatissima opera epico-mitologica con l'ambizioso obiettivo di cantare le forme mutate *in nova corpora* (1.1-2) e abbracciare la totalità del tempo dalla *origo mundi* al momento stesso della scrittura del poeta (1.3-4). Oltre alla metamorfosi di Giove in aquila (10.155-161), si ha una menzione di Ganimede in rapporto alla genealogia troiana (11.756).

In quest'ultimo caso, il trattamento del mito è tipico dell'epica: la *regia progenies* (11.754) compare in riferimento al mito di Esaco (11.749-795), figlio illegittimo di Priamo avuto con la ninfa Alessiroe, ed è funzionale ad anticipare la parte successiva del poema, incentrata sulla guerra di Troia (dal libro XIII). Il verso in questione («Ilus et Assaracus raptusque Iovi Ganymedes», 11.756) segue da vicino il modello omerico («Ἴλος τ' Ἀσσάρακός τε καὶ ἀντίθεος Γανυμήδης», *Il.* 10.232). Viene sostituito il motivo della bellezza divina di Ganimede con quello del rapimento da parte di Giove. Il padre degli dèi è da intendersi come tramutato in aquila, in coerenza con il passo del libro precedente.

Nel decimo libro, invece, l'elaborazione mostra delle affinità con la poesia elegiaco-amorosa. La *fabula* di Ganimede è riportata dal personaggio di Orfeo, colui che rappresenta l'archetipo del *vates* (v. 89) e prende la parola per la gran parte del canto (vv. 148-739)<sup>363</sup>. Il cantore mitologico, per Ovidio, ha introdotto in Tracia gli amori maschili (cfr. Phanocl. 1), dopo la nota vicenda d'amore tragico con Euridice, il cui racconto riveste la prima parte del libro (vv. 1-75). Nello specifico si parla di *amor in teneros mares* (10.83-84), pertanto la sua figura risulta ben appropriata al racconto del mito di Ganimede. Inoltre l'*excursus* è incastonato tra due *fabulae* omoerotiche con protagonista Apollo: quella di Ciparisso (vv. 106-141) e quella di Giacinto (vv. 162-219)<sup>364</sup>. Rispetto a questi due miti trattati in modo disteso, quello di Ganimede è affrontato in modo conciso, occupando solo sette incisivi versi (vv. 155-161).

Se nei miti apollinei i *pueri* compiono una metamorfosi vegetale a seguito della loro morte imprevista (nell'albero del cipresso e nel fiore del giacinto), nel mito di Ganimede è Giove a compiere una metamorfosi, di tipo animale. Inoltre, rispetto agli amori per Ciparisso e Giacinto, quello per Ganimede non è affatto tragico: rappresenta un amore divino dall'esito felice, al punto che il *puer* risulta l'antecedente più antico di divinizzazione dei componenti della *gens Iulia*. Come ha osservato Anne Videau, nelle *Metamorfosi* l'elevamento di Ganimede rappresenta «l'origine de l'origine de la gloire romaine et augustiënne», dal momento che prefigura le apoteosi dei fondatori della civiltà romana «qui rythment les derniers Livres»<sup>365</sup>: quella di Enea (14.581-608), quella di Romolo (14.808-828) e quella di Cesare (15.745-851), che comprende anche l'apoteosi annunciata di Augusto (15.838-851). E in questo senso, vi è una connessione con le elaborazioni del mito di Ganimede tipiche dell'epica, da Omero a Virgilio.

---

<sup>363</sup> Durante il canto di Orfeo vi è un altro 'canto nel canto' da parte di Venere ad Adone per raccontare la *fabula* di Atalanta e Ippomene (vv. 560-680).

<sup>364</sup> Oltre a questi miti spiccatamente omoerotici, nel canto si fa riferimento anche ad altri due personaggi noti per la bellezza che fece innamorare le divinità. Nei vv. 104-105 è menzionato Attis, caro a Cibele, che mutò in un pino. E più distesamente è trattato il mito 'eteroerotico' di Adone, in quanto bellissimo giovane amato da Venere, tramutatosi in anemone (vv. 503-559; 681-739). Inoltre, a livello macrotestuale, il ratto di Ganimede può essere letto in contrapposizione con la seduzione da parte di *Iuppiter* di Callisto (2.401-530), Europa (2.833-875) e alla sua avventura con Semele (3.253-315). Cfr. Videau 2008, pp. 78-sgg. Per approfondimenti sul libro X rimando al commento di Joseph D. Reed nell'edizione delle *Metamorfosi* a cura di Barchiesi 2013.

<sup>365</sup> Videau 2008, pp. 81-82.

L'episodio di Ganimede è il primo cantato da Orfeo, la narrazione del mito di Ciparisso che subito precede è infatti una digressione condotta dalla voce principale. Quello di Orfeo si configura, dunque, come un canto nel canto. I versi iniziali presentano un'invocazione alla *Musa parens* (v. 148), la madre Calliope, ed esprimono la volontà di far iniziare il *carmen* con Giove. Viene anche esposta la materia caratterizzata da una *leviore lyra* (v. 152): i fanciulli amati dalle divinità e le fanciulle punite per la loro passione proibita (vv. 152-154)<sup>366</sup>. Riporto ora il passo (10.155-161):

Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore  
arsit, et inventum est aliquid, quod Iuppiter esse,  
quam quod erat, mallet. nulla tamen alite verti  
dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.  
nec mora, percusso mendacibus aere pennis  
abripit Iliaden; qui nunc quoque pocula miscet  
invitaque Iovi nectar Iunone ministrat.

Il re degli dèi s'innamorò una volta di Ganimede  
di Frigia, ed escogitò di diventare qualcosa che gli piacque  
di più dello stesso esser Giove. Ma non in altro uccello degnò  
di mutarsi se non in quello capace di portare i suoi fulmini.  
Detto fatto: battendo l'aria con penne mendaci  
rapisce il troiano, che ancor oggi riempie le coppe  
e serve a Giove il nettare spiacciando a Giunone.

[trad. Chiarini 2013]

L'episodio può essere scomposto in quattro parti: motivo del rapimento (1-2), scelta del mezzo della metamorfosi in aquila (2-4), rapimento (5-6), conseguenze del rapimento (6-7). Il fulcro è Giove più che Ganimede, di cui non si ha alcuna caratterizzazione, a differenza dell'ecfrasi di Virgilio. Al motivo del rapimento si interseca esplicitamente la passione del re degli dèi per il ragazzo frigio: ricorre la metafora del fuoco d'amore – in *enjambement* (*amore / arsit*, vv. 155-156). La

---

<sup>366</sup> I fanciulli sono Ganimede, Giacinto e Adone; le fanciulle Mirra, le Propetidi e Atalanta. Non rientrano in queste due categorie gli altri miti cantati da Orfeo: i Cerasti (221-237), Pigmalione (vv. 243-297). Cfr. Reed 2013, p. 200.

metamorfosi di Giove in aquila non è descritta nel suo svolgimento, si insiste piuttosto sulla ‘trovata’ dello stratagemma: il volatile che porta i fulmini del padre degli dèi come forma migliore da assumere. Il ratto è descritto con immediatezza e rapidità, come se al desiderio amoroso seguisse pressoché istantaneamente la sua attuazione (*nec mora, abripit*). L’idea della finzione, già suggerita dalla sintassi contorta, è veicolata dall’attributo *mendax* in riferimento alle piume dell’aquila. Esse fendono l’aria e strappano via l’*Iliades*: una forma estremamente ricercata per indicare il ‘Troiano’ o il ‘discendente di Ilo’<sup>367</sup>. Infine è delineato il ruolo tradizionale del ragazzo in Olimpo come coppiere di Giove (*nectar Iovi ministrat*), con allusione al ruolo di amasio, conferita da giochi di parole tipici delle *Metamorfosi* (*miscere* indica anche l’accoppiamento; *poculas* ha un rapporto paronomastico con *copulas*), e dal motivo della gelosia di Giunone (*invita*). Non vi è invece alcuna menzione del catasterismo, nonostante nei *Fasti* venga esplicitata l’associazione tra *Ganymedes* e *Aquarius* [3.5].

In conclusione, per il canto di Orfeo, Ovidio segue prevalentemente la tradizione lirico-elegiaca di derivazione ellenistica. Lo stesso poeta Orfeo parla di una *lyra* più leggera (v. 152), infatti viene messo in luce l’aspetto spiccatamente erotico del mito di Ganimede e non quello tragico-luttuoso. Tuttavia, se si considera il macrotesto, in consonanza con la tradizione epica, non manca un collegamento con i motivi di celebrazione dei discendenti di Ganimede, in questo caso la stessa *gens Iulia* e l’imperatore Augusto *in primis*. Due fra le più significative elaborazioni della letteratura italiana si rifaranno al passo ovidiano per due differenti aspetti: la metafora del fuoco nella trasfigurazione dantesca di Ganimede, il fatto che sia Orfeo a menzionare il mito ganimedeo, in senso erotico, nella *Fabula di Orfeo* di Poliziano [4.3.4, 5.3.3].

Vorrei infine porre l’attenzione su una peculiare rielaborazione poetica di Ganimede da includere nell’ambito elegiaco. Si tratta di un passo delle *Elegiae in*

---

<sup>367</sup> Non risulta attestata prima di Ovidio, il quale usa il termine *Iliades* anche per Romolo in quanto ‘Troiano’, ‘discendente di Ilo’ e ‘figlio di Ilia’ (e. g. *Met.* 14.781, 824). Come etnico ‘Troiano’ risulta «anacronistico» se Ganimede è considerato figlio di Troo (Il. 5.266-267, 20.231-232) o Assaraco (Hyg. *Fab.* 224); «non anacronistico secondo quelli che lo caratterizzano come figlio del fondatore di Troia Ilo (così Tzezes, *ad Lycophronem* 34) o del di lui figlio Laomedonte (*Ilias parva*, fr. 29, 4 Bernabé)», Reed 2013, p. 202.

*Maecenatem* (1.87-92), composte molto probabilmente non subito dopo la morte di Mecenate (8 a. C.), ma in epoca post-senecana, come *historical fictions* basate su personaggi storici sul tipo delle esercitazioni retoriche delle scuole<sup>368</sup>.

Il centro della prima elegia è occupato dal canto di Apollo (vv. 51-92)<sup>369</sup>, che contiene tre esempi mitologici in difesa delle passioni e delle debolezze di Mecenate: il diletto per il vino e il lusso (esempio mitologico di Bacco, vv. 59-65), l'asservimento alla moglie Terenzia (rapportata alla schiavitù di Eracle nei confronti di Onfale, vv. 69-80), e infine l'amore per il mimo Batillo, per cui viene presentato come esempio il mito di Ganimede (vv. 87-92):

fudit Aloadas postquam dominator Olympi,  
dicitur in nitidum percubuisse diem,  
atque aquilam misisse suam, quae quaereret, ecqui  
posset amatur digna referre Iovi.  
valle sub Idaea tum te, formose sacerdos,  
invenit et presso molliter ungue rapit.

Dopo che scacciò gli Aloadi, il dominatore dell'Olimpo  
si dice abbia dormito fino al farsi luce del giorno,  
e abbia mandato la sua aquila a cercare  
qualcuno degno dell'amore di Giove.  
Finché te, giù nella valle Idea, splendido sacerdote,  
trovò e rapì con artiglio dolcemente serrato.

[trad. mia]<sup>370</sup>

Malgrado la natura 'scolastico-retorica' della composizione, vengono introdotti degli elementi piuttosto originali nella trattazione del mito. Innanzi tutto, Apollo si riferisce direttamente a Ganimede chiamandolo *formosus sacerdos*, una *iunctura* insolita di per sé e anche rispetto alla caratterizzazione di Ganimede *ante*

---

<sup>368</sup> Cfr. Peirano 2012, pp. 205-242. A una simile tipologia afferisce anche la *Laus Pisonis* che utilizza l'aggettivo *Ganymedeus*, attestato in Marziale. La analizzo nel prossimo capitolo [3.3]. Cfr. Nigro 1998, p. 137; Miller 1941, pp. 47-54.

<sup>369</sup> «La scelta di Apollo come persona *narrans* non è casuale, ma adottata per proiettare il contenuto mitologico della sezione su di un piano etico ed ideologico. Apollo è il difensore degli Eneadi, il nume tutelare di Augusto e il garante della verità», Nigro 1998, p. 139.

<sup>370</sup> «Si dice abbia dormito fino all'alba lucente, / e mandato la sua aquila alla ricerca di chi mai / potesse rendere degno servizio a Giove inteso ad amare» (trad. letterale).

*raptum*. Si può ipotizzare che Apollo si riferisca direttamente al ruolo che Ganimede assumerà in Olimpo, ma anche in questo caso il termine *sacerdos* non è del tutto congruente. Rispetto alla sua età, nell'ottica della religione romana, Ganimede potrebbe essere tutt'al più un *camillus*, termine a cui sarebbe legato etimologicamente *catamitus* [3.4]. Una spiegazione plausibile è che il poeta metta in atto una nobilitazione della figura mitologica, al fine di celebrare in parallelo l'amato di Mecenate, Batilo, dal momento che la categoria dei mimi cui apparteneva veniva facilmente associata ai *cinaedi* e ai prostituti. È anche possibile che vi sia un riferimento allegorico e spirituale, intendendo Ganimede come *sacerdos*<sup>371</sup>. Anche gli altri elementi della rielaborazione concorrono infatti a un'idealizzazione del rapimento: Giove chiede all'aquila di trovare qualcuno degno del suo amore e non delle sue voglie sessuali. Inoltre, vi è una precisa collocazione temporale: il desiderio di un 'amore degno' nella vita del padre degli dèi segue immediatamente l'episodio terribilmente spiacevole dell'assalto all'Olimpo dei due giganti Aloidi, menzionati già da Omero (*Od.* 11.305-320, *Il.* 5.385-390) e ricordati tra gli altri anche da Iginio (*Fab.* 28). E la missione affidata all'aquila è collocata nell'arco della giornata: nel primo mattino, dopo una notte di sonno da parte di Giove. Anche Dante situerà il sogno di Ganimede all'alba [4.3].

---

<sup>371</sup> Una sofisticata allusione a Ganimede come sacerdote potrebbe avere un'influenza orientale-ebraica. Filone di Alessandria, vissuto con cittadinanza romana tra gli ultimi decenni del I a. C. e la prima metà del I d. C., nel *De somniis* (2.183; cfr. 2.249) presenta il coppiere di Dio come colui che versa la libagione, l'Alto Sacerdote che riceve per primo le amate coppe da Dio. Il filosofo giudeo allegorizzerebbe Ganimede che, come Mosè, raffigurerebbe l'intermediario tra Dio e l'uomo, «a representation of the Logos immanent in the world» (λόγος inteso in senso stoico), Dillon 1981, p. 184. Ganimede è citato come paradigma di bellezza e favorito degli dèi anche in un'altra sua opera, il *De providentia* (2.7.7), in un passo ripreso anche da Eusebio nella *Preparatio evangelica* (2.6.8). Un riferimento letterario a un Ganimede 'sacro' si trova anche nel poeta tardoantico Draconzio, per cui il fanciullo troiano risulta il fondatore dell'arte augurale (*Romulea*, 8.476-479) [3.4].

### 3.3 Ganimede epigrammatico-satirico tra eros e parodie antonomastiche: da Marziale a Giovenale all'*Anthologia Latina*

Nella poesia latina si può individuare una scissione tra i riusi della figura di Ganimede. Da una parte, il *Ganymedes* epico e lirico-elegiaco, pur nella diversità dei singoli trattamenti, viene spesso sublimato o comunque non reca riferimenti volgari o osceni: anche laddove si leghi esplicitamente al tema amoroso, non è ostentato il motivo sessuale e pederastico. Dall'altra, nella poesia epigrammatica e satirica (e anche nella prosa di cui mi occupo nel paragrafo successivo, 3.4), *Ganymedes-Catamitus* è associato facilmente al sesso, venendo paragonato al servo, allo straniero, al *pathicus* (uomo ricettivo sessualmente)<sup>372</sup>.

Marziale è l'autore che più di ogni altro, nella letteratura latina, fa riferimento a Ganimede, almeno in 24 dei suoi *Epigrammi*: 1.6, 2.43, 3.39, 5.55, 7.50, 7.74, 8.39, 8.46, 8.55, 9.11, 9.16, 9.22, 9.25, 9.36, 9.73, 9.103, 10.20, 10.66, 10.98, 11.22, 11.26, 11.43, 11.104, 13.108. Benché possa essere rigettata a livello di polemica metaletteraria, la mitologia non è affatto assente nella sua prassi poetica. Viene usata spesso con un fine celebrativo oppure come termine di paragone, non esente da un gusto scottico, rispetto a personaggi della realtà quotidiana<sup>373</sup>.

Ganimede è perlopiù adoperato come modello dell'amasio, con funzione di *minister*, per un *dominus*. I fanciulli messi a confronto con Ganimede spesso lo superano per qualche aspetto: il paragone 'di maggioranza' rispetto a Ganimede è desunto dalla tradizione epigrammatica greca, influenzata a sua volta da Teocrito e dalla lirica arcaica (Teognide, Ibico) [3.1]. Da Marziale viene sfruttato il portato erotico della *fabula* di Ganimede senza alcun pudore: il poeta adopera un'ironia tagliente e spesso dissacrante, piegando il mito a un confronto frontale con la realtà della Roma dell'età flavia.

In 13 epigrammi Ganimede è nominato con il nome grecizzante *Ganymedes* (2.43, 5.55, 7.74, 9.22, 9.25, 9.73, 9.103, 10.66, 11.22, 11.26, 11.43, 11.104, 13.108), in altri 4 è impiegato il raro aggettivo *Ganymedeus* (7.50, 8.39, 8.46, 9.16), in altri 7 si allude a lui o lo si menziona attraverso perifrasi (1.6, 3.39, 8.55,

---

<sup>372</sup> Questo aspetto rifletterebbe il diverso paradigma sessuale dei Romani rispetto ai Greci, legato originariamente a una moralità 'stupratoria', di cui parlano Veyne 1978 e Cantarella 2016; o perlomeno a un modello fallico e priapeo di sessualità, come indicato da Williams 2010.

<sup>373</sup> Cfr. Corsaro 1973, pp. 179-180.

9.11, 9.36, 10.20, 10.98). Negli epigrammi in cui si fa riferimento al mito senza una menzione del nome proprio, Ganimede non necessariamente riveste un ruolo marginale, tanto che in 9.36 risulta il protagonista e prende la parola<sup>374</sup>.

I riferimenti al mito ganimedeo in Marziale si possono suddividere in due tipologie in base alla focalizzazione: sulla funzione di Ganimede *post raptum*, sull'azione del rapimento. Rientra nella prima categoria la maggior parte degli epigrammi (21 su 24): Ganimede risulta il prototipo del *pulcher puer*, subordinato alla funzione di *minister*, termine ricorrente per indicare il servo addetto a versare le bevande, cui è connesso in modo più o meno esplicito quello di amante personale del *dominus*. In molti casi il *puer* troiano assurge a vero e proprio paradigma di amasio e/o coppiere, cui spesso sono paragonati più o meno esplicitamente altri *pueri ministri*. Nella seconda categoria rientrano invece tre soli epigrammi (1.6, 5.55, 10.20): il nucleo del mito è incentrato sull'azione del rapimento da parte dell'aquila, mai identificata con il padre degli dèi. In tutti e tre i casi è presente la tipica iconografia della *Entführung* con accostamenti innovativi, dovuti alla spiccata capacità inventiva del poeta.

Nell'epigramma 1.6 di sei versi vi è un paragone inedito tra l'aquila che porta il fanciullo per aria senza lederlo, con timidi artigli, e un altro *miraculum* avvenuto durante i giochi circensi dati da Domiziano – probabilmente quelli dell'83 – con i leoni inteneriti dalle lepri che giocano nelle loro enormi bocche. Segue in chiusura il paragone tra il potere del *Caesar* e quello di *Iuppiter*<sup>375</sup>. Viene messo in luce, con ironia, il carattere prodigioso del rapimento mediante un feroce animale che agisce in maniera insolitamente premurosa. E Ganimede è semplicemente indicato come il *puer* (1.6.1), non identificabile con altri fanciulli proprio per l'inconfondibile iconicità della scena.

Nell'epigramma 5.55 di otto versi il poeta intervista l'aquila, *volucrum regina*, ponendole quattro domande concatenate (chi porta, perché Giove non ha i fulmini

---

<sup>374</sup> Nel fondamentale dizionario, con quasi mille voci, dei nomi personali e dei personaggi dell'opera di Marziale, *A prosopography to Martial's epigrams*, sono individuati 19 epigrammi. Dunque sono da aggiungere all'elenco i seguenti cinque: 3.39, 8.55, 9.36, 10.20, 10.98. Anche per ragioni metriche si possono spiegare gli usi perifrastici per indicare il fanciullo troiano: infatti il nome «Ganymedes always appears in the same metrical position as the penultimate word of the pentameter», Fernández Valverde 2019, p. 252.

<sup>375</sup> In Marziale il motivo encomiastico e cortigiano del *superare divos* è ricorrente in diversi epigrammi: «Giove è messo a confronto con Domiziano, il quale per Marziale è superiore anche al dio supremo», Canobbio 2004, p. 169.

in mano, per chi arde di passione, perché guarda Giove con il becco aperto?): una per verso, con conseguente risposta nel verso successivo. Dalle repliche lapidarie e argute del pennuto viene così delineata in modo originale e spassoso la *fabula* di Ganimede: il Tonante (*Tonantem*) ama (*Amat*) un fanciullo (*Pueri*), ovvero Ganimede (*De Ganymede loquor*). Anche in questo caso vi è un legame con l'iconografia, infatti l'epigramma «quasi certamente fu scritto per una statua rappresentante il re degli dei col suo coppiere»<sup>376</sup>.

Nell'epigramma 10.20 di ventuno versi Ganimede non è il centro della composizione: al v. 8 vi è un riferimento a una grande aquila del re degli dèi (*avis regis*) scolpita in una fontana sulla cima dell'Esquilino, vicino alla casa di Plinio il Giovane. Al v. 9 Ganimede viene indicato semplicemente come 'frigio' (*Phryx*), e l'aquila conduce il rapimento (*raptum pertulit*) per Giove, chiamato con l'epiteto *Tonans*<sup>377</sup>.

Per quanto concerne gli altri 21 epigrammi, Ganimede è spesso associato a un *puer* per la specifica funzione di *minister*, per il motivo della bellezza e/o per il ruolo di amasio. Il termine Ganimede in alcuni casi assume anche un valore antonomastico per indicare un concubino del *dominus* (9.73, 9.103, 11.22, 11.43; cfr. 2.6): in questi casi si assiste quindi a una trasfigurazione del personaggio mitologico in personaggi della realtà letteraria di Marziale, o *vice versa*. È possibile poi che Ganimede venga menzionato non per fungere da termine in paragone, ma sempre con associazione al ruolo di coppiere o di amasio.

In tre casi il paragone è tra Ganimede e un *puer* anonimo. Nel distico 3.39, una donna guercia chiamata Licoride ama un fanciullo simile a Ganimede, indicato come il servo-coppiere proveniente da Ilio (per *Iliacus* cfr. Ov. *Trist.* 2.406; *Iuv.* 13.43; Mart. 2.46.13) e l'io poetico rivolgendosi a un tale Faustino scherza sul fatto che la donna, pur se orba, in realtà ci vede benissimo: «Iliaco similem puerum, Faustine, ministro / lusca Lycoris amat. Quam bene lusca videt!». Licoride è una *mulier* interessata a un *puer*, questo rappresenta un esempio di

---

<sup>376</sup> Norcio 2014, p. 369.

<sup>377</sup> È presente anche un'associazione metapoetica: «the same verb is used to convey (*perfer*) Ganymede to the Thunderer as conveys (*prefer*) Martial's book to Pliny's house via his epigrammatic Muse. Both Martial's *libellus* and Ganymede are attractive aesthetic objects whisked off to supply convivial entertainment to weighty, powerful figures. It goes without saying that Ganymede is an ideal mythic *exemplum* for correlating movement from lower to higher altitude with change in social elevation», Roman 2010, p. 106.

discostamento da un rigido binarismo maschile-femminile, o meglio virile-avirile, perché fuori dal dominio del *vir* rientrano sia la *mulier* sia il *puer*<sup>378</sup>.

Nell'epigramma 9.22 di sedici versi l'io poetico si rivolge a un tale di nome Pastore: il tema è quello della ricchezza e dell'avarizia. In questo caso la menzione cursoria di Ganimede si lega all'associazione con il *minister*. È così bello che il convitato può avvampare di desiderio al punto da non volere scambiarlo nemmeno per Ganimede: «aestuet ut nostro madidus conviva ministro, / quem permutatum nec Ganymede velis» (11-12).

Anche in 10.98 è presente nei primi versi un paragone di maggioranza: il *minister* che serve il vino cecubo è meglio di Ganimede in quanto più lascivo di lui (*resolutior*). Egli è anche più raffinato (*cultior*) delle donne (figlia, madre, sorella di Publio, personaggio a cui si rivolge l'io). Il troiano è nominato con l'espressione *Idaeus cinaedus*: se il primo termine indica la provenienza dal Monte Ida, il secondo deriva dal greco κίναϊδος e fa riferimento a un ragazzo particolarmente desideroso sensualmente, divergente dal modello virile, in quanto solitamente femminile e ricettivo<sup>379</sup>. Il poeta consiglia a Publio, se non vuole avere sospetti su di lui e sul suo *minister*, di metterlo di fronte ai figli *tonsi*, *horriduli*, *rudes*, *pusilli* del porcaro e di non temere questo tipo di *ministri* (vv. 9-12).

L'attributo di cinedo per Ganimede è presente anche in 2.6. Tra le altre cose, l'io si lamenta del fatto che l'amico, ricco e avaro, ha a disposizione un'intera schiera (*grex tus*, v. 13) in grado di competere (*certare*, v. 13) con il cinedo *Iliacus*, mentre egli è aiutato soltanto dalla sua mano *pro Ganymede* (2.43.13-14).

---

<sup>378</sup> Dato il legame con Ganimede, il poeta potrebbe alludere a un ruolo che spetterebbe al *vir*, difatti non mancano in Marziale esempi di *mulier* mascolina (*virago*), e di *tribas*, ovvero una donna che 'incrina il *gender*' svolgendo il ruolo anche sessuale del *vir*. Si pensi in particolare a Filenide, insertiva sia con le *puellae* sia con i *pueri* (7.67, 7.70), e a Bassa, apostrofata al maschile come *fututor* (1.90). Parimenti sono menzionati anche dei *pueri mutuniati* (3.73, 11.63): bramati da due uomini per le loro doti in quanto potenzialmente insertivi.

<sup>379</sup> Il termine sia in greco sia in latino è usato perlopiù come un insulto, perché indica un eccesso di lascivia e una mancanza di attinenza comportamentale rispetto al *gender* maschile. Originariamente probabilmente indicava un 'ballerino'. Spesso viene tradotto 'impropriamente' con 'invertito', e con i termini di oggi si potrebbe dire *queer*. Il cinedo, se non rappresenta una specifica categoria, perlomeno risulta un «paradigm of an erotic style», «the embodiment of sensuality» e «an aesthetics of life», Sissa 2023, pp. 24-64. Ringrazio vivamente Giulia Sissa per avermi permesso di leggere il suo contributo in anteprima.

In questo caso, pur se in un contesto finalizzato alla risata, è esplicita l'oggettificazione di Ganimede, la cui funzione è sostituita dalla masturbazione.

In altri sette epigrammi, invece, l'associazione più o meno esplicita a Ganimede è con dei ragazzi chiamati per nome: Earino (tre epigrammi), Telesfero, Teopompo, Illo e l'Alessi virgiliano. Non mancano, oltre a Giove, le presenze di altre divinità legate al mito di Ganimede, quali Giunone (per contrasto) e Mercurio (come compagno ludico ed erotico).

In tre epigrammi del nono libro, il *minister* favorito di Domiziano di nome Earino è messo in relazione con Ganimede. Il 9.11 è una lode del *puer* a partire dal suo nome – che indica la primavera – più dolce del nettare divino al punto che sia Attis sia Ganimede, esempi per eccellenza di bei *pueri*, lo avrebbero preferito al loro. Ganimede è menzionato in un solo verso con una perifrasi che indica il ruolo di coppiere di Giove: «et qui pocula temperat Tonanti» (v. 7).

In 9.16, si fa riferimento al dono votivo per il dio Esculapio da parte del *puer gratissimus* a Domiziano: consiste in uno specchio, consigliere di bellezza, e nei suoi morbidi capelli (il tema del taglio dei capelli di Earino è affrontato distesamente nel seguente epigramma, 9.17). Nel verso finale (v. 6) si fa riferimento al suo omologo celeste Ganimede che tiene la lunga chioma a differenza di Earino (o meglio alle *Ganimedae comae*).

In 9.36, invece, Ganimede è il protagonista: chiede a Giove di potere seguire il modello di Earino e dunque di tagliarsi i capelli (9.36). Viene indicato con la perifrasi «Phryx puer, alterius gaudia nota Iovis» (v. 2). Se, da una parte, è messa in evidenza la giovine età e la provenienza, dall'altra, si fa riferimento alla posizione di favorito (anche in senso erotico), e Giove è detto *alter* rispetto a Domiziano. Earino nel primo verso è infatti indicato come il coppiere italico che si è da poco accorciato la chioma: *Ausonius minister* (v. 1). Dalle parole di Ganimede emerge il sarcasmo di Giunone che ride di lui e lo chiama *vir* (v. 5), perché crescono i suoi primi peli (*prima lanugo*, v. 4). Giove replica al *dulcissimus puer* (v. 7) che non è possibile il taglio di capelli (atto che segna il passaggio alla fase virile). Infatti Domiziano l'ha concesso perché ha mille coppieri simili a Ganimede e a stento il suo palazzo li contiene. Nel finale, Zeus si chiede tra sé chi altro potrebbe servirgli il nettare al posto di Ganimede se

concedesse a quest'ultimo l'aspetto virile. Sembrerebbe quindi esclusa la possibilità di un nuovo coppiere e anche del taglio dei capelli al suo *puer* ormai quasi *ephebus*<sup>380</sup>. Al di là degli indubbi spunti di originalità, si riscontrano delle incongruenze rispetto alla versione tradizionale del mito, perché Ganimede dovrebbe avere ricevuto, oltre all'immortalità, anche l'eterna giovinezza, e presumibilmente non dovrebbe sviluppare i cosiddetti caratteri secondari maschili, anche se questo non viene specificato esplicitamente dalle fonti. Pertanto la crescita della prima peluria potrebbe essere soltanto un'insinuazione maligna data dalla gelosia di Giunone, cui Ganimede offre credito. Infatti Giove specifica che non è lui a negargli il taglio dei capelli, ma la sua stessa condizione (*res negat ipsa tibi*, v. 8), vale a dire l'eterna giovinezza oppure la funzione di ministro-amante di Giove. E in questo secondo caso il padre degli dèi mentirebbe, perché avere un ragazzo con i caratteri maschili non pronunciati non sarebbe una *res* immutabile, ma una personale predilezione. Un altro dettaglio peculiare è il riferimento, insieme ai mille coppieri alla corte di Domiziano, a dei *mares siderei*: questa espressione potrebbe indicare i *ministri* che hanno sviluppato i caratteri secondari e sono passati da *pueri* a *ephebi*. Infatti il termine *mas* li connota come maschi virili e l'attributo *sidereus* (metaforicamente splendente, divino) potrebbe alludere per l'etimo al catasterismo di Ganimede, dunque avvenuto in seguito allo sviluppo dei primi tratti virili.

Giunone fa la sua comparsa, in modo cursorio, anche in 11.104: «dulcia Dardanio nondum miscente ministro / pocula Iunio fuit pro Ganymede Iovi» (vv. 19-20). Quando il coppiere dardano ancora non mesceva le bevande, Giunone svolgeva per Giove il ruolo di Ganimede. Se si considera l'epigramma nel complesso, il riferimento non è al ruolo di coppiere ma a quello di amasio, e nello specifico all'azione del *paedicare*: attività che per contrasto la *uxor* troppo morigerata nega all'io poetico. Per la presenza di Giunone, come rivale di Ganimede, il modello di riferimento è ovviamente l'*Eneide* (1.28) [3.2].

In 11.26 è l'io poetico a rivolgersi all'amato Telesforo: viene apostrofato come *puer*, non come *minister*, ma gli vengono chiesti baci che sappiano di Falerno e coppe su cui ha poggiato le labbra. Se poi aggiungerà i veri godimenti di Venere,

---

<sup>380</sup> Il termine *ephebus* è usato da Ganimede stesso per riferirsi a Earino (v. 3): rispetto al *puer* (adolescente) indica un ragazzo che sta entrando nella virilità, dai 18 ai 20 anni.

allora l'io non potrà negare di stare meglio di Giove con Ganimede («esse negem melius cum Ganymede Iovi», v. 6).

In 10.66, invece, l'io rimprovera chi ha deciso di assegnare a Teopompo la mansione di cuoco: gli annerisce il viso e sporca i capelli. Il ragazzo sarebbe stato più adatto a maneggiare ciati e coppe di cristallo, mescendo vino falerno. Nel distico finale arriva la battuta salace con il riferimento mitologico: l'io si lamenta della sorte toccata a Teopompo e, dunque, se tale esito spetta ai *siderei ministri*, ormai anche Giove si avvalga di Ganimede come cuoco («Si tam sidereos manet exitus iste ministros / Iuppiter utatur iam Ganymede coco», vv.7-8).

A sancire il ruolo di Ganimede come coppiere è anche il distico 13.108: per elogiare un vino, sempre il *Falernum*, si dice che è degno di essere versato puro da Ganimede («Misceri decet hoc a Ganymede merum», v. 2)

In 8.55, invece, è presente un paragone implicito tra Ganimede e l'Alessi virgiliano (vv. 13-16). Il tema principale dell'epigramma è la crisi della munificenza dei patroni in età flavia. Come esempio positivo di prodigalità si fa riferimento a Mecenate che regalò a Virgilio lo schiavetto Alessi (come amasio di Virgilio è citato anche in altri epigrammi: e. g. 5.16). Richiamando la I ecloga, sotto il nome di Titiro è indicato indubbiamente Virgilio. Alessi è detto *pulcherrimus* e delineato con tratti delicati (*marmorea manus, rosea labra*): come Ganimede è intento a versare vino (*fundens*) alla mensa del *dominus*, al punto che anche Giove potrebbe accendersi di desiderio per lui (*sollicitare*). È presente una chiara allusione al bacio connessa alla libagione con assonanza quasi onomatopeica (*libata dabat ... labis*).

In 9.25, il paragone tra Ganimede e il *puer* Illo è implicito per il ruolo di coppiere; e il mito di Ganimede e Giove, insieme a quello di Ila ed Eracle, funge da *exemplum* mitologico. L'io poetico si rivolge ad Afro, uomo geloso degli sguardi rivolti verso il suo coppiere Illo. Il poeta lo invita a concedere di guardare il *mollis minister*, poiché non vi è nessun delitto. Per rafforzare l'idea vengono presentati gli esempi di Eracle che permetteva di guardare il suo amato Ila, e di Giove che concedeva a Mercurio di giocare con Ganimede («ludere Mercurio cum Ganymede licet», v. 8). Si tratta dunque di un'innovazione che ibrida

plausibilmente due fonti greche: l'*Inno ad Afrodite I* con Ermete come messaggero, le *Argonautiche* con Ganimede compagno di giochi di Eros.

Un legame tra Mercurio e Ganimede è messo in luce anche in 7.74: l'epigramma è dedicato a Carpo, ministro fedele di Domiziano, così come Mercurio lo è di Giove. L'io si rivolge nei primi versi direttamente al dio messaggero, augurandogli che non possa mai mancare occasione di una lascivia furtiva, sia essa con una donna oppure con un fanciullo. Per indicare queste due tipologie di atto erotico vengono individuate per antonomasia le figure, rispettivamente, di Venere e di Ganimede («sic tibi lascivi non desit copia furti / sive cupis Paphien, sei Ganymede cales», vv. 3-4).

In altri quattro epigrammi *Ganymedes* è usato come termine indicante per antonomasia l'amasio di un *dominus* (9.73, 9.103, 11.22, 11.43).

In 11.22, l'io si rivolge a un uomo che giace «cum Ganymede nudo» (v. 2), cui sembrerebbe corrispondere il *niveus* Galeso del verso precedente, oggetto di *mollia basia*. L'io scherzosamente fornisce un avvertimento specifico sulla condotta sessuale dell'uomo che bacia con molta durezza (*os durum*) le molli labbra di Galeso e va a letto con il nudo Ganimede, plausibilmente lo stesso *puer*, oppure un altro ragazzo suo servo. Il termine *Ganymedes*, in ogni caso, indica per antonomasia un giovane partner erotico. Come prescrive con moralismo l'io poetico al tu, se fare questo è già troppo (*nimis*), esso sia abbastanza (*satis*), senza stimolare con la mano *fututrix* il membro del ragazzo. Agire in questo modo sul *puer* porterebbe infatti a uno sviluppo più veloce del *tragus* (l'odore da caprone, con riferimento alle ascelle), dei *pili* e della *barba*. Nel distico finale è espressa dunque la duplice 'divisione naturale del maschio' («Divist naturam marem», v. 9), con l'invito all'uomo, in quanto *vir*, a usufruire della parte che gli compete («Utere parte tua», v. 10), mentre dal lato anteriore traggono beneficio le *puellae*. Si tratta dunque fondamentalmente di un'accusa scherzosa a un uomo che non assume in modo deciso e univoco il ruolo virile in un rapporto omoerotico (indicativo della versatilità dell'amante è il fatto che i suoi baci siano *mollia* con *os durum*)<sup>381</sup>.

---

<sup>381</sup> D'altronde, come si è visto, è un tratto tipico della poesia di Marziale incrinare quello che è stato descritto a volte troppo rigidamente come un modello binario di attività/passività,

In 9.73, l'io si scaglia contro il calzolaio arricchito Talia che possiede i terreni appartenenti al suo ex padrone. Tra le altre cose, ubriaco di falerno distrugge i cristalli e si eccita con quello che era il 'Ganimede' del *dominus* («rumpis et ardeni madidus crystalla Falerno, / et pruris domini cum Ganymede tui», vv. 5-6).

In 9.103, invece, è celebrata la bellezza di due gemelli, Iero e Asilo, schiavi del politico Tiberio Giulio Claudio Liviano. Nel giro di otto versi, viene citata una moltitudine di miti ibridati tra loro. I due *similes ministri* sono detti figli di una *nova Leda*, fanciulla concupita da Zeus tramutato in cigno; hanno il viso dei gemelli mitologici Castore e Polluce; e nei loro visi risplende l'aspetto di Elena. Nel finale è poi menzionato il giudizio di Paride: se al tempo vi fosse stata una bellezza simile a quella dei due gemelli, Elena sarebbe rimasta a Sparta, e il dardanide sarebbe tornato al frigio monte Ida con i 'due gemelli Ganimedi' («gemino cum Ganymede», v. 8). In questo caso, addirittura, il termine *Ganymedes* è utilizzato per indicare la bellezza straordinaria di due servi-coppiere gemelli. Nel finale di questa iperbolica e vertiginosa condensazione di miti, si può celare però anche un'allusione, con gusto dell'assurdo, al ritorno di Ganimede al suo luogo di origine, considerato l'uso pleonastico degli aggettivi di provenienza geografica: *Dardanius* per il principe Paride e *Phrygia* per l'Ida.

In 11.43, l'io si rivolge alla sua *uxor* che l'ha scoperto a letto con un *puer* e lei lo sgrida dicendogli che potrebbe soddisfarlo allo stesso modo («corripis et culum te quoque habere refers», v. 2). Nella chiusa finale, si svela la battuta ancora più oscena in replica all'affermazione della donna: «teque puta cunnos, uxor, habere duos» (v. 12). Nel corpo centrale del testo, anche in questo caso, un nutrito repertorio mitologico serve per giustificare la preferenza dell'io per questa attività erotica: Eracle preferisce il *puer* Ila alla moglie Megara, Febo preferisce Giacinto a Dafne, Achille preferisce Patroclo a Briseide. Il primo esempio fatto è però quello di Giove con Ganimede: tante volte Giunone si è lamentata allo stesso modo della *uxor*, tuttavia egli preferisce giacere con Ganimede anche se ormai cresciuto: «Ille tamen grandi cum Ganymede iacet» (v. 4). Si hanno dunque anche qui delle incongruenze rispetto all'aspetto di eterna giovinezza di Ganimede, infatti un 'Ganimede adulto' risulta una sorta di ossimoro.

---

insertività/ricettività (cfr. Williams 2010), messo in crisi dalle innumerevoli figure presenti nella pagina che sa di umanità di Marziale (cfr. 10.4).

Prendo ora in considerazione gli altri tre epigrammi in cui ricorre l'aggettivo *Ganymedeus*, oltre al già affrontato 9.16 per i capelli ganimedei.

In 7.50, viene esaltata la fonte di Iantide, *domina* del luogo e moglie di Stella, ricco amico e patrono del poeta. Il *Ganymedeus chorus* è la schiera di ganimedi, di cui l'onda risplende («luceat unda», v. 4): può riferirsi agli innumerevoli *nivei ministri* menzionati nel verso precedente, ovvero ai camerieri della *domus*, oppure meno plausibilmente a un gruppo di sculture, in relazione alla statua di Ercole nel verso successivo. In ogni caso, anche in questo epigramma torna l'associazione Ila-Ganimede. Il poeta nei versi finali si chiede se la funzione di Ercole, posto nella grotta, non sia quella di sorvegliare affinché le ninfe non rapiscano giovinetti simili a Ila. Il suo amato fu infatti portato via da una ninfa mentre attingeva acqua presso una fonte, dunque compiendo un'azione legata ai liquidi, come Ganimede.

In 8.39, invece, il riferimento è alle bevande mischiate da una mano ganimedeica («et Ganymedeia pocula mixta manu», v. 4), ovvero da una mano di un coppiere assimilabile a Ganimede per il ruolo in sé, per la giovine età e per la bellezza, con allusione erotica al servizio. L'epigramma si rivolge a Germanico, invitato alla mensa imperiale: l'io lo invita a bere il *sacrum nectar*, con riferimento al vino. Nel distico finale è chiesto a Giove di attendere a prendere Germanico come suo commensale in Olimpo. Pertanto anche qui Domiziano sta a Giove (cfr. 1.6), come il vino sta al nettare, come Ganimede al servo-coppiere.

Infine, nell'epigramma 8.46, si fa riferimento a un *Ganymedeus lectus*. L'io si rivolge a un *puer* la cui bellezza eguaglia la sua *probitas*, infatti il ragazzo è elogiato per essere più casto di Ippolito. Il poeta immagina che il ragazzo piacerebbe a Diana e Cibele, con riferimento alla rispettiva predilezione per Endimione e Attis. Poi l'io poetico compie anche l'associazione con il *puer amasio* per eccellenza: «tu Ganymedeo poteris succedere lecto, / sed durus domino basia sola dares» (vv. 5-6). Il ragazzo per la bellezza potrebbe prendere il posto nel letto occupato da Ganimede, ma rispetto al Troiano gli manca la lascivia, per cui l'io immagina che si limiterebbe ai soli baci.

Prima delle quattro occorrenze negli *Epigrammi* di Marziale, risulterebbe registrata una sola attestazione del lemma *Ganymedeus*<sup>382</sup>: nella *Laus Pisonis*. Si tratta di un componimento di dubbia attribuzione, tradizionalmente datato alla fine dell'età claudiana o all'età neroniana. Tuttavia, più plausibilmente, potrebbe essere coevo o successivo a Marziale, se lo si considera alla luce degli studi di Irene Peirano come uno *pseudo-panegyric*; *id est* un panegirico fittizio che ironizza sulla relazione tra poeta e patrono<sup>383</sup>. Già da altri è stato messo in evidenza come in alcuni casi Marziale si rifarebbe alla *Laus Pisonis*, per esempio nell'epigramma 8.55 in cui l'Alessi virgiliano è tratteggiato sul modello di Ganimede<sup>384</sup>.

Seguendo la prospettiva di Peirano, potrebbe essere invece la *Laus* anonima a ispirarsi a Marziale, pertanto risulterebbe verosimile che l'aggettivo *Ganymedeus* sia una neoformazione di Marziale.

In ogni caso, i versi legati al mito ganimedeo nella (*fake*) *laus* sono inseriti all'interno di alcune considerazioni sulla variabilità degli eventi umani (*nec semper*, vv. 140, 142), si alternano i periodi di guerra e pace così come le stagioni («*Ipsa vices natura subit variataque cursus*», v. 145). Al riguardo della morale veicolata retoricamente dal poeta («*Temporibus servire decet*», v. 155), Giove funge da esempio mitologico (vv. 152-154):

Ignea quin etiam superum pater arma recondit  
et Ganymedeae repetens conuiuia mensae  
pocula sumit ea, qua gessit fulmina, dextra.

<sup>382</sup> Mi rifaccio alla LLT (Library of Latin Texts), il più grande database per i testi latini, e al DLD (Database of Latin Dictionaries), consultabili sulla piattaforma di BREPOLiS [Sitografia].

<sup>383</sup> Il testo è tramandato da un unico manoscritto, un tempo conservato presso l'abbazia di Lorsch, ora perduto, recante l'attribuzione erronea a Virgilio. Nel corso dei secoli sono state numerose le proposte attributive (Lucano, Ovidio, Saleio Basso, Stazio, Calpurnio Siculo). L'autore del panegirico di 261 esametri è un giovane poeta che elogia quasi sicuramente Gaio Calpurnio Pisone, console nel 56 d. C. e fautore della congiura a Nerone nel 65. Cfr. Di Brazzano 2004; Stok 2005, pp. 347-355. Si tratterebbe però di una 'finzione storica' e il componimento potrebbe essere postdatato tra la fine del I e il II secolo: «However, the oddities in the poem are best explained if we take the *Laus* to be not the genuine attempt on the part of a (bad) poet to win the patronage of Piso, but a fiction based upon Piso's later reputation as a patron», Peirano 2012, pag. 157.

<sup>384</sup> «L'ampio corpo centrale dell'epigramma (vv. 7-20) contiene una tendenziosa lettura in chiave allegorico-biografica della carriera poetica di Virgilio, per di più caratterizzata da alcune palesi forzature, che trova un significativo precedente verso la fine del regno di Claudio nella *Laus Pisonis*, testo che con ogni probabilità l'epigrammista tenne presente» (ma seguendo la convincente prospettiva di Peirano potrebbe essere il contrario), Fusi 2015, p. 63. Cfr. Peirano 2012, pp. 148-169.

Persino il padre degli dèi lasciò le armi ardenti  
e riprendendo i banchetti della tavola ganimedea  
prese le coppe con la stessa destra che scagliò i fulmini

[trad. mia]

L'esempio è incentrato sul padre degli dèi più che su Ganimede. Il giovane troiano simboleggia la parte della vita di Giove legata al piacere, i *convivia* e i *pocula* durante il periodo di pace, cui si alternano i doveri dati dal tempo di guerra (*arma ignea, fulmina*). Allo stesso modo nel ciclo naturale delle stagioni e nella vita degli uomini si alternano i diversi tempi. Il ruolo di Ganimede è quello tradizionale di coppiere e per estensione la stessa *mensa* è detta *Ganymedeia*. Nell'espressione *pocula sumit* è «celato un artificio retorico» perché il termine può intendersi sia «nel suo senso primo» di oggetto «sia in quello traslato»<sup>385</sup> di bevanda: lo si scopre soltanto alla fine del verso, con il riferimento alla *dextra*.

Se nella *Laus* l'espressione *Ganymedeia mensa* indica che il banchetto è del Ganimede del mito, pertanto non vi sono dei riferimenti a un'altra realtà, gli usi dell'aggettivo in Marziale talvolta fanno riferimento al Ganimede mitologico, talaltra alle sue caratteristiche traslate. Marziale parla infatti di *Ganymedeus chorus* (7.50), *Ganymedeia manus* (8.39), *Ganymedeus lectus* (8.46), *Ganymedeae comae* (9.16): nel primo caso la schiera indica un gruppo di coppieri/camerieri (oppure statue raffiguranti l'*Idaeus puer*), nel secondo e quarto l'io si riferisce al corpo di Ganimede (in senso traslato, la mano indica la funzione di coppiere; con attinenza al mito, la folta capigliatura di Ganimede è indice di bellezza); infine il 'letto ganimedo' è un riferimento all'aspetto erotico del mito.

L'unica altra attestazione dell'antichità dell'aggettivo risulta nelle *Divine Institutiones* (1.11.22) di Lattanzio, in cui l'autore cristiano parla di *Ganymedeia fabula* per riferirsi al mito di Ganimede [3.4].

Inoltre, a partire dal Basso Medioevo è presente l'utilizzo dell'aggettivo *ganimedior* al grado comparativo: «Qui sedet hac sede ganimedior est Ganimede» (Stehling 1984, n. 86, v. 1). Si tratta di un componimento satirico rivolto a un *prelatus sodomita* tramandato da un manoscritto zurighese del tardo XII secolo, su cui mi soffermo in seguito [4.1.2]. Il significato dell'aggettivo mostra un chiaro

---

<sup>385</sup> Di Brazzano 2004, p. 297.

riferimento alla preferenza degli amori omosessuali, infatti a cavallo tra XI e XII secolo diversi componimenti latini fanno di Ganimede il simbolo della ‘sodomia’.

Il ruolo di Ganimede come amante ricettivo per antonomasia è confermato in modo esplicito anche nei *Carmina Priapea*. Nel *carmen* 3 il dio itifallico della virilità, Priapo, si rivolge a un ragazzo. Tra gli eufemismi adoperati per il *paedicare* («Obscuram poteram tibi dicere», v. 1) vi è anche il riferimento a quel che Ganimede aveva dato a Giove, colui che rapito dal sacro volatile mesce le gradite bevande al suo amante: «quodque Iovi dederat qui raptus ab alite sacra / miscet amatori pocula grata suo» (vv. 5-6).

Il ragazzo troiano compare poi in due satire di Giovenale (5, 9), autore attivo in età traiana e adrianea caratterizzato solitamente da un moralismo più acrimonioso rispetto a quello della satira *humana* di Marziale.

Nella satira 5, Giovenale si scaglia contro il *cliens* Trebbio, disposto a tutto pur di ottenere elargizioni e inviti alla mensa di Virrone. Come è stato evidenziato da Biagio Santorelli, vi è un parallelo diretto con lo schema adoperato più volte da Marziale (cfr. 2.46), per cui il convitato si lamenta con l’anfitrione dei singoli elementi del banchetto<sup>386</sup>. Un punto in comune tra i due poeti è anche l’uso del mito di Ganimede. In Marziale, l’io si lamenta del fatto che l’amico ha a sua disposizione una servitù degna del cinedo troiano, mentre egli ha solo la sua mano *pro Ganymede* (2.43.13-14). Invece, in Giovenale, l’anfitrione Virrone può contare su un servo pagato a una somma altissima, chiamato iperbolicamente *flos Asiae* (v. 56). E il *cliens* Trebbio si deve accontentare di un *Gaetulus Ganymedes* (v. 59), quando ha sete, perché il ganimede asiatico con il sopracciglio alzato non si degnerebbe di versare le bevande ai poveri (vv. 60-62). A un servo-coppiere degno di Ganimede, si contrappone dunque un Ganimede da incubo: lo stesso «*cursor* getulico cui si alludeva già al v. 53, il cui aspetto, lugubre e malaugurante, sarà tutt’altro che divino»<sup>387</sup>. Anche in questo caso, pur con le

---

<sup>386</sup> Santorelli 2013, p. 23, pp. 104-106.

<sup>387</sup> Santorelli 2013, p. 105. Con *Gaetulus* si intende un appartenente ai Getuli, popolazione nomade del Nord Africa, nota presso i Romani per una particolare ferocia e rozzezza (cfr. Sall. *Iug.* 18, Verg. *Aen.* 4.40). Nella *Satira* è menzionata anche una «nigri manus ossea Mauri» (5.53). A proposito di un ‘Ganimede nero’, ricordo la raffigurazione del coccodrillo con efebo africano del rhyton di Sotades, di cui esistono quattro esemplari attici della seconda metà del V secolo e numerose copie apule di età ellenistica. Secondo l’interpretazione di Salviat 1967, pp. 96-101, alluderebbe a una *fabula* ‘esotica’ assimilabile a quella di Ganimede. A confermare la lettura in

dovute differenze, Ganimede è usato come modello di paragone per la bellezza e in senso antonomastico per indicare un coppiere.

Nella *Satira 9, unicum* dialogico della produzione di Giovenale, l'interlocutore si rivolge a Nevolo, un prostituto dalle dotazioni formidabili (cfr. v. 33)<sup>388</sup>, che si intrattiene indifferentemente con donne e con uomini. Accanto ai luoghi preposti all'incontro con le donne (tempio di Iside, tempio di Cerere, spazi consacrati alla Grande Madre in Palatino) è nominato come punto di ritrovo il *Ganymedes Pacis* (vv. 22-23). Così si intende, con una epesegesi e una brachilogia, la statua del Ganimede sita *in templo Pacis*, plausibilmente il Tempio della Pace di Vespasiano nel Foro. La menzione di questa statua come luogo di 'battuage', non altrove citata in modo così esplicito, risulterebbe alquanto indicativa del portato simbolico di Ganimede in rapporto agli amori omosessuali<sup>389</sup>.

Per altro, il co-protagonista della satira è anche qui il ricchissimo Virrone, il quale incontra Nevolo alle terme e cerca di sedurlo. Il prostituto spera di potere migliorare la sua condizione diventando il *concubinus* di un cinedo attempato, ma rimane deluso. E lamentandosi con l'interlocutore dice che Virrone lo ha illuso e sfruttato e che l'uomo non era affatto un bel *puer* degno di servire ai banchetti celesti, anche se tale si credeva (vv. 46-47). Si tratta di una palese allusione al doppio ruolo di Ganimede, con un caustico rovesciamento rispetto all'età e alla posizione di potere dell'uomo.

Vi è poi anche un riferimento cursorio al Ganimede mitologico nella satira 13.43, con la perifrasi *puer Iliacus* (cfr. Ov. *Trist.* 2.406; Mart. 3.39.1, 2.46.6) per il ruolo di coppiere celeste insieme a Ebe.

A mostrare il cambio generale di percezione del mito nelle fonti latine d'età tardoantica è un epigramma dell'*Anthologia Latina*, recante il titolo *De*

---

sensu erotico, con il cocodrillo come amante-rapitore, sono due frammenti della base di un vaso ritrovati presso il santuario di Artemide a Taso, in cui si legge *ὁ κροκόδιλος ἐρασθ{...}*.

<sup>388</sup> È probabile che non rappresenti una persona realmente esistita, ma una sorta di capovolgimento del Nevolo di Marziale, personaggio che preferisce essere ricettivo anche con i *pueri* (3.71, 3.95).

<sup>389</sup> Come osserva Bellandi 2021, p. 9, a confermare l'usanza è uno scolio: «statuae ad quas conveniebant cinaedi» (*Schol.*, p. 154, 22 W.). Non è certo che si tratti di una statua del ratto di Ganimede basata sul modello di Leocare, descritto nella *Naturalis historia* (34.79). Potrebbe anche esserci un legame con i quadri a tematica omoerotica, presenti in un tempio che fungeva anche da *tabularum*, ammirati dai petroniani Encolpio e Eumolpo (*Sat.* 83.3), tra cui «c'è anche un dipinto dedicato al rapimento di Ganimede ad opera dell'aquila di Giove», *ibidem*.

*Ganymede*<sup>390</sup>. Si tratta di un distico in versi serpentini, per cui il primo emistichio dell'esametro è identico al secondo del pentametro: «captus amante puer». È stato proposto dagli editori ottocenteschi di leggere nel secondo verso un riferimento al mito di Ermafrodito. Un'ipotesi che sembrerebbe con ogni probabilità da scartare<sup>391</sup>, infatti è ben più plausibile che il testo si riferisca in tutti e due i versi allo stesso *puer*, tanto più considerando lo stretto legame di Ganimede con l'elemento liquido: per il suo ruolo di coppiere e per la sua trasfigurazione in *Aquarius*. Emerge quindi la riprovazione verso la sua figura in quanto emblema della pederastia, in sintonia con i cambiamenti epocali inerenti alla morale sessuale che erano in atto a partire almeno dal IV secolo [3.4]. Da figura che poteva recare onore agli Eneadi e ai discendenti della *gens Iulia* in età classica, e che rivestiva per eccellenza il ruolo di bel coppiere e amasio, soprattutto in età imperiale, Ganimede diviene qui fonte di cattiva fama per le acque stesse (72 Riese = 60 Shackleton Bailey = 34 Zurli)<sup>392</sup>:

Captus amante puer aquila moderante pependit;  
Infamavit aquas captus amante puer.

Il fanciullo catturato dall'amante fu sospeso dall'aquila che lo controllava.  
Disonorò le acque il fanciullo catturato dall'amante.

[trad. mia]

---

<sup>390</sup> Analizzo gli altri componimenti tardoantichi, cristiani e pagani nel capitolo 3.4.

<sup>391</sup> «Shackleton Balley, che non crede all'autenticità dei titoli, ritiene che l'integrazione del nome di Ermafrodito proposta dagli editori ottocenteschi significhi imputare eccessiva perizia all'estensore dei titoli. È merito di Zurli aver pensato che il pentametro possa riferirsi ancora al mito di Ganimede», Paolucci 2008, p. 180. Riporto il commento dall'edizione Zurli 2008.

<sup>392</sup> L'espressione «infamavit aquas» echeggia il *De civitate Dei* di Sant'Agostino («caelum infamavit», 7.26), che si riferisce all'infamia dell'assunzione in Olimpo di Ganimede da parte di Giove [3.4].

### 3.4 *Ganymedes-Catamitus* tra mondo pagano e cristiano: da figura del mito a termine denigratorio

Potrebbe stupire che nessun poeta latino classico e postclassico, compreso Marziale, usi mai il termine *Cātāmītus*. Il lemma latino è di derivazione etrusca, senza mediazione greca, da *Catmite*. A livello linguistico non è certo che l'etrusco *Catmite* derivi dal greco Γανυμήδης<sup>393</sup>, ma è indubbio che le figure di *Catmite* e *Ganymedes* siano assimilabili, come dimostra anche l'iconografia<sup>394</sup>.

La forma etrusca è attestata epigraficamente in alcuni specchi in bronzo. Similmente all'ecfrasi virgiliana, in uno della fine del IV a. C. proveniente da Tarquinia, *Catmite* è ritratto nel momento di elevazione attraverso l'aquila, con la presenza di un cane che assiste (Sichtermann 1988, B8). Il modello è dunque l'iconografia di Lecoare, descritta da Plinio<sup>395</sup>. Esistono però anche altri specchi non catalogati da Sichtermann<sup>396</sup>; qui mi soffermo soltanto su un esemplare alquanto peculiare, ritrovato a Tarquinia presso la tomba 6326. La rappresentazione di *Catmite* si discosta da entrambe le tipologie individuate dallo studioso tedesco (con Zeus, o con l'aquila): il ragazzo è seduto sopra una roccia con indosso soltanto un mantello leggero. Ad assicurare l'identificazione con la figura del mito, sopra la sua testa appare l'iscrizione in alfabeto etrusco etimtac, ovvero *CATMITE* in alfabeto latino. Alla sua sinistra sono raffigurate rispettivamente le divinità Turan (corrispondente ad Afrodite), Aplu

---

<sup>393</sup> La derivazione dal greco è fornita presupponendo diversi adattamenti fonetici in modo forzato, pertanto è tutt'altro che sicura. Non è da escludere la derivazione da un altro lemma greco oppure, meno plausibilmente, da un prototipo egeo o asianico, assecondando le ipotesi di derivazione orientale dell'etrusco. Cfr. Breyer 1993, pp. 155-156, 248, 287; Flobert 1976, pp. 303-308.

<sup>394</sup> Nel LIMC sono individuate 10 rappresentazioni di *Catmite* suddivise in due diverse tipologie: *Catmite* e Zeus; *Catmite* portato via dall'aquila. Nonostante ci siano delle innovazioni rispetto all'iconografia greca, non è possibile cogliere una netta differenza tra *Catmite* e Ganimede. Vd. Sichtermann 1988, pp. 169-170.

<sup>395</sup> Plinio non menziona il cane, presente invece nella copia di età antoniana [fig. 2.11]: «Leochares aquilam sentientem, quid rapiat in ganymede et cui ferat, parcentemque unguibus etiam per vestem puero», *Naturalis historia*, 34.79.

<sup>396</sup> Oltre che nei due specchi catalogati da Sichtermann (1988, B7-8), il rapimento da parte dell'aquila è rappresentato in uno specchio conservato ad Amburgo (CSE, Bundesrepublik Deutschland, 2, p. 45, n. 18). Inoltre, a partire dalle raffigurazioni di uno specchio proveniente da Vulci (Göttingen, inv. 1984, 453), il mito di Ganimede-Catmite è stato rapportato anche a quello di Epiur: entrambi protagonisti di un ratto «che ha determinato il loro accesso all'Olimpo e il conseguimento dell'immortalità», Domenici 2006, p. 228.

(corrispondente ad Apollo) e Munthu (divinità femminile senza corrispettivi greci e sempre associata a Turan come sua subordinata) [fig. 3.3]<sup>397</sup>.

Fig. 3.3 : *Catmite seduto su una roccia con Turan, Aplu e Munthu*, specchio etrusco in bronzo, Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia (inv. 138014-138018, Tomba 6326), III a. C.



Epigrafia Etrusca (Pagina FB, 27 gennaio 2015)

La scena evoca la ierogamia di Afrodite con Adone, infatti dagli scavi è emerso un santuario in suo onore legato ai riti di fertilità che venivano celebrati il 23 luglio. L'associazione in rapporto all'iconografia tra Ganimede e Adone, osservata nell'idillio 20 di Teocrito, dovette essere ben viva nella cultura etrusca.

E così è presente anche nella prima menzione di Ganimede nella letteratura latina, con la forma *Catameitus*, variante non altrove attestata per *Catamitus*. Riporto il passo plautino senza dilungarmi sul contesto della commedia dei *Menaechmi*, una delle più antiche di Plauto, andata in scena plausibilmente verso la fine del III a. C.<sup>398</sup>: «Dic mihi, enumquam tu vidisti tabulam pictam in pariete, / Ubi aquila Catameitum raperet, aut ubi Venus Adoneum?» (vv. 143-144, “Dimmi, hai mai visto un dipinto su un muro, / in cui l'aquila rapisse Catamito o Venere rapisse Adone?”, trad. mia).

Alla domanda di Menecmo I al parassita Peniculo l'interlocutore risponde «saepe» (v. 145), esprimendo perplessità sulla menzione delle pitture. Menecmo, divertito, gira in scena con un mantello rubato alla moglie e che intende regalare

<sup>397</sup> Per una descrizione dello specchio e ulteriori approfondimenti vd. Cataldi 2006, pp. 218-219.

<sup>398</sup> Una delle date più accreditate è il 212/211. Tuttavia non vi è univocità tra gli studiosi: per esempio, è stato proposto l'anno 206 o il 194. Cfr. Gratwick 1993.

all'amante, chiedendo se non assomiglia ai personaggi citati («*Ecquid adsimulo similiter?*», v. 146) e se non è un *homo lepidissimus* (v. 147). Si possono evidenziare tre punti salienti. *In primis*, la forma etruschizzante indica indubbiamente il personaggio di Ganimede e senza una particolare sfumatura negativa: il fatto che Menecmo sventoli il mantello in scena può alludere, al massimo, alla clamide svolazzante di Ganimede durante il ratto, con un velato richiamo alla femminilità del *puer*. Si evince poi un riferimento a delle iconografie e a dei miti comunemente noti al pubblico; e un legame di Ganimede con la figura di Adone, in quanto entrambi rappresentano dei giovani di straordinaria bellezza, rapiti da divinità di primaria importanza<sup>399</sup>.

A confermare il fatto che il termine *Catamitus* non avesse in origine una coloritura negativa è anche un frammento di una non precisabile tragedia di Accio (attivo nel II a. C.), riportato dalla tradizione scoliastica (*Schol. Bern., ad Verg., G., I, 502*). Ganimede viene nominato come *Catamitus* in uno stile alto, similmente all'epica, in rapporto alla genealogia troiana. Accio segue la linea omerica per cui il ragazzo è figlio di Troo: «*Iouis Dardanum progenuit, Troum Dardanus, / Troum que Assaracum et Ilum et Catamitum [creat] / Capis ex Assaraco [...]*» (trag. 653a-c, “*Giove generò Dardano, Dardano Troo, / quel Troo che procreò Assaraco, Ilo e Catamito, / Capi da Assaraco...*”, trad. mia).

Non sembrerebbe trattarsi di una tragedia con Ganimede come protagonista, dal momento che i versi pervenuti non riservano una particolare attenzione a *Catamitus*. Tuttavia non è da escludere a priori che andarono in scena delle tragedie con titolo *Catamitus/Ganymedes* nel mondo latino e greco, poiché non era infrequente che le commedie avessero intenti parodistici rispetto a una specifica rappresentazione tragica. A conferma di questa ipotesi, nei *Tristia* (2.406), Ovidio nomina Ganimede nell'elenco dei soggetti tragici amorosi.

Non è poi trascurabile la notizia di un'opera di Varrone intitolata *Catamitus* (74 Cèbe), inclusa tra le *Satire menippeae*, prosimetri che ibridano elementi comici e tragici. La figura di Ganimede nella latinità diviene spesso un mezzo per fare dell'ironia scanzonata, se non della satira moraleggiante sui costumi, come si è visto [3.3]. E all'ambito scoptico romano, in parte, si sarebbe potuta ricondurre

---

<sup>399</sup> Nelle commedie plautine sono presenti quattordici riferimenti alla pittura. Per un'analisi complessiva, compreso il 'nostro' passo, vd. Santoro Bianchi 1997, pp. 785-792.

quest'opera varroniana. D'altra parte, potrebbe fare riferimento anche a un preciso modello greco e risalire al fondatore del genere Menippo di Gadara, legato al cinismo, oppure rifarsi allo stesso *Ganimede* di Diogene il Cinico (D.L. 6.79-80) [2.3]<sup>400</sup>. In ogni caso, quella varroniana risulta la più antica elaborazione letteraria latina con Ganimede protagonista di cui si ha notizia. La fonte sembrerebbe attendibile, nonostante piuttosto tarda: l'*Ars de verbo* di Eutiche. Il grammatico, attivo nella prima metà del VI secolo a Costantinopoli, cita l'opera di Varrone inerentemente a una questione linguistica legata al verbo di uso popolare *scabere*, ovvero grattare: «scaberet etiam [...] notauimus quasi tertiae coniugationis, licet nullum eius alium modum apud aliquem inueniri cognouimus, nisi infinitiuum scabere apud Menippeum Varronem in *Catamito*» (GLK, V, p. 468, 2, vd. Keil 1868). Come suggerisce Paolo Frassinetti, il frammento *scabere* del *Catamitus* consentirebbe «un significativo raffronto con Giovenale»<sup>401</sup>. Infatti, nella stessa satira nona in cui compare il riferimento a Ganimede (vv. 47-47), è utilizzato il verbo *scabere*: «qui digito scalpunt uno caput» (v. 134). Non è da escludere dunque un possibile rimando alla perduta satira varroniana in Giovenale.

Inoltre, a proposito delle rappresentazioni sceniche, si apprende dal cristiano Arnobio (*Adv. nat.* 7.33) che Ganimede era una soggetto mitologico degli spettacoli danzati, non esenti da erotismo, noti come pantomime<sup>402</sup>. E come si è visto una pantomima di Ganimede, messa in scena dal personaggio di Stafilo, è descritta anche da Nonno (*D.* 19.209-218) [3.1].

Se le prime attestazioni letterarie latine di Ganimede lo citano 'all'etrusca' come *Catam(e)itus*, vale la pena considerare comparatisticamente la più antica attestazione del suo nome in una lingua italica. È una forma palesemente grecizzante del Falisco (medio), il dialetto italico più affine al latino: *CANVMEDE* (CIL-I<sup>2</sup>-454-1 = MF 62)<sup>403</sup>. Si tratta dell'unico esempio documentato di mito falisco di Ganimede e la rappresentazione non ha altri corrispettivi in ambito greco, etrusco o latino. Anche qui l'epigrafe è connessa

<sup>400</sup> Cfr. Cèbe 1975, pp. 310-312

<sup>401</sup> Frassinetti 1978, pp. 439.

<sup>402</sup> Si diffusero a Roma in particolar modo dall'età augustea, grazie agli spettacoli di Pilade di Cilicia, e di Batillo di Alessandria, verso cui Mecenate era *effusus in amorem*, come riporta Tacito (*Annales*, 1.54). Cfr. Tedeschi 2017, pp. 215-216. Ricordo che il parallelo Batillo-Ganimede e Mecenate-Giove è condotto in senso sublimante nelle *Elegiae in Maecenatem* (1.87-92) [3.2].

<sup>403</sup> Vd. Bakkum 2009, p. 35, p. 203, p. 436.

all'iconografia e nello specifico alla scena ritratta su due vasi falisci conservati al Museo dell'Agro Falisco di Civita Castellana (VT), identici, salvo minime varianti, senonché soltanto uno di essi riporta iscritti i nomi dei personaggi: «canumede [die]s pater cupi<d>o menerua» [fig. 3.4].

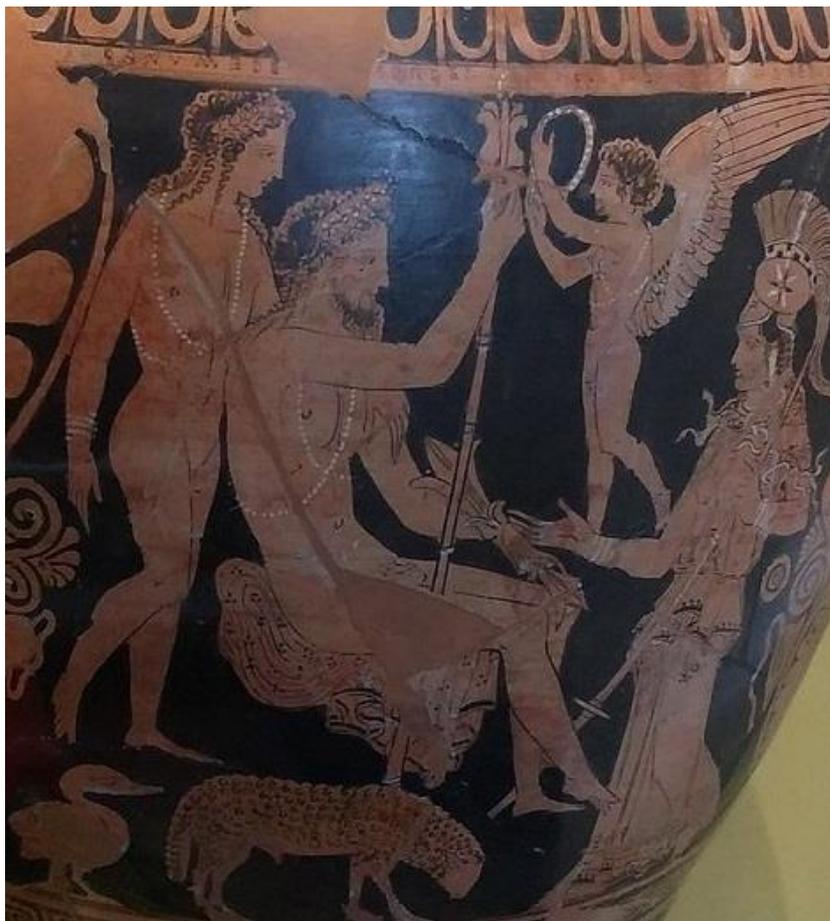
Il nome *Canumede* è segnato nel bordo superiore in corrispondenza della testa del giovane. Rappresentato nudo, con indosso soltanto una collana e un bracciale, da dietro il ragazzo fa scivolare dolcemente il braccio sinistro sotto la spalla di Diespater (Iuppiter/Zeus), seduto, e anche lui nudo con una collana che ciondola oltre i pettorali. Quest'ultimo impugna una lunga asta con la destra e riceve in dono una coroncina da Cupido alato, con la presenza sul lato destro di Menerva (Minerva), munita di elmo e lancia, rivolta al padre degli dèi. Data la presenza della divinità dell'amore è indubbio il legame con la sfera erotica, mentre la presenza della dea vergine guerriera potrebbe recare qualche riferimento alla sfera bellica<sup>404</sup>. Dunque questa antica e peculiare rappresentazione di un Ganimede italico, ma non latino, permette di osservare come il mito di provenienza greca fosse stato accolto positivamente (anche) in ambito falisco.

Fig. 3.4 a-b : Pittore del Diespater, *Canumede dietro Diespater con Cupido e Menerva*, stamnos falisco a figure rosse, Museo dell'Agro Falisco, Civita Castellana (inv. 1599), 400-375 a. C.



Mare Nostrum [Dettaglio]

<sup>404</sup> «Rispetto alle rappresentazioni greche che riportano la vicenda di Ganimede, in tutte le riproposizioni falische il rapimento è già consumato, con il giovane ormai pienamente inserito nella sua nuova condizione di amante di Diespater», con la caratteristica della «reciprocità del sentimento amoroso», Pola 2017, p. 205. Cfr. Meer 2019, pp. 87-96



Come ha osservato Pierre Flobert, *Catamitus* può essere collegato alla figura del *camillus*, anche a livello linguistico<sup>405</sup>. Difatti, prima di diventare un nome proprio, il *camillus* a Roma indicava un giovinetto addetto a servire gli dèi, durante il rito, tramite l'assistenza al sacerdote flaminio (*flamen*). Non sono poche le consonanze rispetto alla figura di Ganimede: i *camilli*, oltre a svolgere il ruolo di ministrante, dovevano non essere orfani e appartenere originariamente a una famiglia nobile; mentre dal III a. C. in poi era sufficiente che fossero *ingenui* (nati liberi). Inoltre il requisito fondamentale per cui venivano scelti era la bellezza. A livello iconografico erano spesso «rappresentati a fianco dei sacerdoti, in piedi, talvolta nell'atto di reggere i vasi usati per le cerimonie»<sup>406</sup>. Un *camillus* poteva essere ritratto sia in età infantile sia come un giovane ragazzo aggraziato, come attestano rispettivamente due statue di età giulio-claudia [fig. 3.5-6]. Nel secondo caso, i tratti particolarmente femmininei, ricalcati sul modello figurativo di Ebe,

<sup>405</sup> Lo studioso si basa su un'analisi morfologica e fonetica che considera anche il nome proprio di *Marce Camitlnas*, Flobert 1976, pp. 303-308. Cfr. Breyer 1993.

<sup>406</sup> Ferrari 2015, p. 138.

fecero sì che alla fine del Quattrocento la statua venisse chiamata impropriamente la 'Zingara' (ovviamente si tratta di un ragazzo che non chiede l'elemosina ma che, originariamente, portava in mano un calice o una coppa). Al di là di ciò, la funzione del *camillus* e lo stesso termine si propagarono oltre il mondo pagano: infatti nel missale romano il camillo è il cosiddetto 'chierichetto', ministrante che durante la celebrazione dell'eucaristia, come è noto, porta il calice e le ampolline con vino e acqua, insieme a patena, corporale, palla e purificatoio.

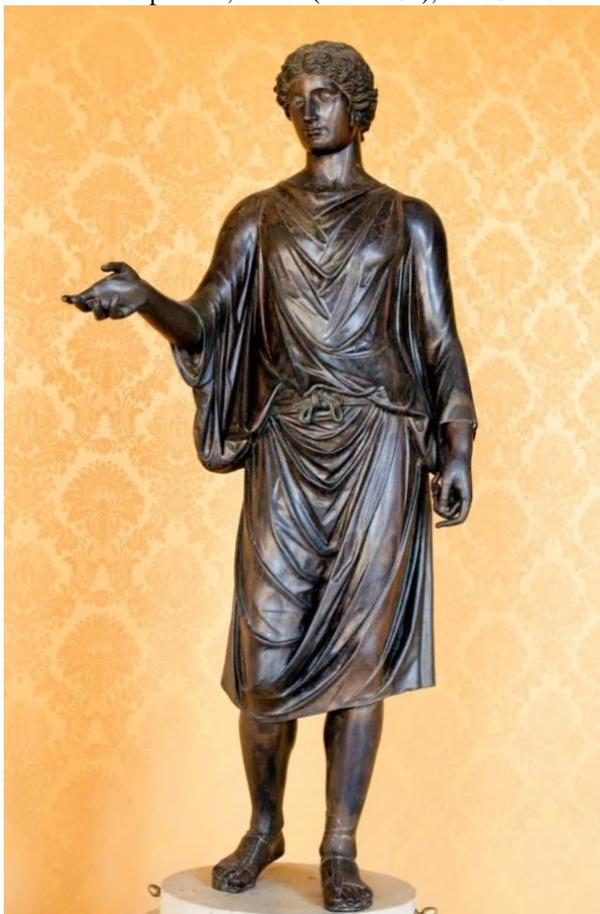
In sintesi, al di là dell'iconografia e dei raffronti con la cultura etrusca e falisca, Ganimede dalla fine del III alla prima metà del I secolo a. C. compare nelle fonti letterarie latine di ambito teatrale e dialogico (Plauto, Accio, Varrone) sempre con la forma di derivazione etrusca *Catam(e)itus* e sempre per indicare la figura del mito senza una particolare accezione negativa.

Fig. 3.5 : *Camillus (accolito) in età prepuberale*, statua bronzea romana, Metropolitan Museum of Art, New York (97.22.25), 14-54 d. C.



MET Museum

Fig. 3.6 : *Camillus detto la 'zingara'*, statua bronzea romana, Musei Capitolini, Roma (inv. 1184), 14-68 d. C.



Wikimedia Commons

A partire almeno da Cicerone, dagli anni quaranta del I a. C., il termine *catamitus* inizia però a essere impiegato in senso traslato e con intento denigratorio come sinonimo di *pathicus*, ovvero un uomo che ‘subisce’, ricettivo sessualmente e dunque poco virile<sup>407</sup>.

Nelle *Filippiche* (2.77), *catamitus* è usato in un’apostrofe diretta di Cicerone ad Antonio, per indicare fondamentalmente che non è un *vir*, un uomo padrone di sé stesso. In quanto ‘sottoposto’ alla moglie Fulvia, antepone i fatti personali a quelli politici: dunque viene biasimato l’aspetto eccessivamente sentimentale dell’unione dei due coniugi, nell’ottica stoica del controllo delle passioni e del matrimonio come unione politica ed economica *in primis*.

Aulo Gellio nelle *Noctes Atticae* (6.11) riprende il passo ciceroniano per indicare come le espressioni *levitas* e *nequitia* abbiano cambiato significato con il

---

<sup>407</sup> Cfr. Williams 2010, pp. 60-63, 226-227; Adams 1990, pp. 189-190.

passare di più di due secoli. La *levitas* non era semplice mutevolezza e incostanza presso gli antichi, ma era associata a uomini non degni di stima, quasi come sinonimo di *vilitas*; mentre la *nequitia* indicava riprovazione e disprezzo per un uomo (che i greci chiamano ἄσωτος o ἀκόλαστος). Il commento di Aulo Gellio è dunque una riprova di come il termine *catamitus* fosse usato in un contesto di forte biasimo.

Anche in un frammento di orazione Cicerone ricorre alla stessa espressione come insulto a un uomo di cui non è possibile chiarire con certezza l'identità. Dal suo aspetto l'oratore riconosce il carattere di 'catamito': «quasi vero ego de facie tua, catamite, dixerim» (*Orationum incertarum fragmenta*, 29.1).

Sempre a Cicerone si deve al contempo la più antica attestazione della forma 'grecizzante' *Ganymedes*: nelle *Tusculanae disputationes* (1.65.5, 4.71.3) e nel *De natura deorum* (1.112.5), composte rispettivamente intorno al 45 e al 44 a. C.

Nel primo libro delle *Tusculanae* (1.65.4-10), Ganimede viene citato per sottolineare come il suo mito sia un'invenzione di Omero («fingebat») che trasferiva agli dèi delle azioni tipicamente umane. Cicerone, in un'ottica evemeristica, dice di non stare a sentire il poeta e di ritenere che gli dèi non si allietino con nettare e ambrosia, ricevendo le bevande da Ebe (chiamata alla latina come *Iuventas*). Per quanto riguarda *Ganymedes*, viene detto che fu rapito (*raptus*) per la sua bellezza (*forma*) dagli dèi per servire da bere a Giove («Iovi bibere ministraret»). Per questo aspetto viene riportata dunque la versione omerica, per cui i rapitori sono dei generici dèi. A differenza di Omero, però, il padre di Ganimede risulta Laomedonte, e Cicerone offre una lettura negativa del mito, tutt'altro che foriero di *honores*. Il fatto che un ragazzo di nobile famiglia sia vittima di un rapimento contro la sua volontà, per la mentalità romana, non risulta una *iusta causa* e si configura come motivo di grande *iniuria* per il padre. Cicerone offre una lettura del mito di Ganimede che, da una parte, si adegua alla morale sessuale del *vir* romano, dall'altra, è affine alla tipologia razionalistica di interpretazione dei miti, inaugurata da Platone nelle *Leggi* [2.9] e condotta con gran varietà nelle versioni 'alternative' evemeristiche dal III a. C. in poi [3.1].

Nel quarto libro delle *Tusculanae* (4.71.3), il ratto di Ganimede, come intendono i poeti, e il desiderio di Laio, come si evince da Euripide, sono tra gli

esempi di *maiore licentia* che la natura ha concesso, esclusi quelli inerenti alla sfera femminile. Tra i poeti dediti allo *iuevenum amor* Cicerone menziona tre lirici greci in particolare: Ibico, Anacreonte e Alceo. Il filosofo romano critica poi Platone per la visione di ‘amore platonico’, detta *amor amicitiae*, che sarebbe soltanto un’invenzione sublimante, tanto che sarcasticamente si chiede come mai non si ami un giovinetto brutto o un anziano bello. Per Cicerone l’origine della libidine sfrenata sono stati i ginnasi che espongono i corpi nudi e invogliano a perdere il controllo e il dominio di sé; a tal proposito il paragrafo si apre con il verso di Ennio: «flagiti principium est nudare inter civis corpora» (“denudarsi tra i concittadini è l’inizio della vergogna”, trad. mia). Nei ginnasi greci sarebbe nata infatti la *consuetudo* dell’amore omoerotico (4.70).

Il passo di Cicerone non va letto, tuttavia, come un’accusa alla pratica omoerotica in sé. La mentalità romana indigena, legata a una cultura bellicosa e di stupro, non concepiva la nudità in senso positivo, a differenza dei Greci per cui il ginnasio è etimologicamente il luogo dove la si esercita (il sostantivo γυμνάσιον deriva da γυμνάζω, ‘esercito il corpo’, che a sua volta deriva da γυμνός, ‘nudo’)<sup>408</sup>. Cicerone specifica infatti che se qualcuno fosse in grado di amare – al di là dei generi – «sine sollicitudine, sine desiderio, sine cura, sine suspirio», allora sarebbe sano («sit sane», 4.72). A essere indicati come ignominiosi sono l’incesto, la violenza, l’adulterio e la prostituzione; mentre il cedere all’amore risulta più che altro un indice di scarso carattere e di debolezza: la *levitas* cui viene contrapposto un’ideale di *gravitas*, più consono a un Romano. Pertanto Cicerone biasima l’ossessione amorosa in sé («furor amoris» 4.75.3)<sup>409</sup>.

---

<sup>408</sup> «La cultura romana era nata e si era costruita come cultura di guerra [...] e quando la guerra si allontanò dalla comunità come pratica continua, [...] fu facile mutare questo antico gioco crudele in un gioco vero e proprio, che comunque restava altrettanto crudele», Bettini 1999, p. 10. Per il concetto di morale *stupratoria* per cui il *vir* romano libero (rigorosamente insertivo nell’atto sessuale) risulterebbe predisposto ‘naturalmente’ al comando e alla conquista vd. Veyne 1978, pp. 35-63; Veyne 1981, pp. 76-77. «The language of *stuprum* was not concerned with enforcing a distinction between heterosexual and homosexual desire of practices [...]. Instead, the concept of *stuprum* served to idealize the inviolability of the Roman bloodline, to maintain the distinction between free and slave», Williams 2010, pag. 104.

<sup>409</sup> Dal quarto libro si evince come Cicerone critichi il cedere alla passione senza misura e senza l’intervento della ragione. Il suo intento è delineare il modello di uomo saggio per un *vir*, improntato stoicamente sui valori del controllo e della disciplina, della serietà e della dignità morale, suggerendo una disposizione d’animo che porti a una migliore gestione della *res publica*. Cicerone biasima, chiamandole *morbi*, anche la passione smisurata per il denaro (*avaritia*), quella

Nel primo libro del dialogo *De natura deorum*, nella confutazione della tesi epicurea di un certo Velleio da parte di Cotta, viene ripreso di nuovo il tema dell'invenzione da parte dei poeti dei miti di Ebe e Ganimede come coppieri ai banchetti degli dèi («ac poetae quidem nectar ambrosiam epulas comparant et aut Iuventatem aut Ganymedem pocula ministrantem, tu autem Epicure quid facies?», 1.112.4-7). Anche in questo caso il mito è menzionato in associazione ai piaceri, con riferimento però al cibo e alle bevande.

Prendo ora in considerazione le menzioni ganimedee nei due cosiddetti 'romanzi' latini di Apuleio (II d. C.) e Petronio (I d. C.), che preferiscono impiegare, rispettivamente, le voci *Catamitus* e *Ganymedes*.

*Catamitus* è citato due volte nelle *Metamorfosi* (1.12; 11.8). Nel primo libro apuleiano, Meroe si rivolge a Pantia: si tratta di due sorelle terribili, con poteri magici, di età avanzata («mulieres duas altioris aetatis», 1.12.6-7). Una con la lucerna in mano, l'altra con spugna e spada, intendono uccidere Socrate, di cui Meroe è stata amante, poi respinta (l'uomo sta passando la nottata con il compagno di stanza Aristomene quando le due streghe fanno irruzione). Socrate si è preso gioco dell'età di Meroe (detta ironicamente *aetatula*), disprezzerebbe il suo amore e sembrerebbe intenzionato a scappare dalla stanza della locanda. La donna lo apostrofa sarcasticamente come «carus Endymion» e «Catamitus meus». L'associazione con Endimione è particolarmente calzante in quanto l'uomo dorme profondamente, mentre quella con Ganimede mediante il nome alla latina enfatizza la caratterizzazione di partner di letto. Un ulteriore riferimento erotico al mito greco si ha con il paragone ribaltato della donna che non intende fare la nuova Calipso che aspetta Ulisse<sup>410</sup>.

Il termine *Catamitus* torna nel libro conclusivo, in un contesto simil-carnascialesco (11.8.15-16): durante l'eccentrica processione per la dea Iside, a proposito di una scimmia travestita da Ganimede: «Catamiti specie». Un pastore la porta alla sfilata vestendola con un copricapo intrecciato (*pileus*) e un abito tipicamente femminile e di lusso color zafferano, la *crocata*, indicata come di

---

per il successo (*gloriae cupiditas*) e quella per le donne, denominata *mulierositas*, termine che traduce l'espressione greca φιλογυνία (4.11.25).

<sup>410</sup> Come edizione, con traduzione in italiano, note e una ricca introduzione vd. Nicolini 2005.

provenienza frigia. Per richiamare il ruolo di coppiere, la scimmia tiene in mano una coppa d'oro (*aureum poculum*). Si allude dunque al lusso e alla femminilità di Ganimede, e anche in questo caso il termine *Catamitus* è preferito a *Ganymedes* in un contesto prosastico, tutt'altro che edificante per il personaggio del mito. Si assiste in tutti i sensi a uno scimmiottamento di Ganimede; d'altronde il termine *simia* è usato in latino anche metaforicamente come ingiuria per un imitatore.

Ganimede è poi presente in due passi del libro sesto (6.15, 6.24): in entrambi i casi si fa riferimento al personaggio del mito e non viene impiegato il termine *Catamitus*, ma ricorrono delle perifrasi legate al suo ruolo di coppiere. In 6.15, il *pocillator Phrygius* è ricordato a proposito dell'aquila («supremi Iovis regalis ales») che intervenne in soccorso di Psiche. Con un'inedita variante – che conobbe una ripresa nell'*Adone* di Marino [7.1] – è precisato che il ragazzo fu sollevato sulle ali del rapace, memore dell'antico servizio reso a Giove su ordine di Cupido («memorque veteris obsequii, quo ductu Cupidinis Iovi pocillatorem Phrygium sustulerat»).

Invece, in 6.24, Ganimede è ricordato in Olimpo come il coppiere di Giove, caratterizzato con una certa ironia come un ragazzo rustico («Iovi quidem suus pocillator ille rusticus puer»), al banchetto per le nozze di Amore e Psiche. È messa in evidenza la *rusticitas* del ragazzo, a conferma di come nella latinità Ganimede spesso subisca un 'declassamento' [3.3]. Infatti soltanto in contesti tragici (Accio), poetici e nella fattispecie epici (Virgilio), o tutt'al più mitografici (Igino, vd. 3.5), si fa riferimento all'origine nobile del *puer*. Nel passo viene rimarcato come Ganimede sia al servizio personale di Giove e come gli altri dèi risultino serviti da *Liber*, dio italico agreste associato (anche) al vino.

Invece, per quanto riguarda il *Satiricon*, oltre al dipinto del ratto di Ganimede visto da Eumolpo ed Encolpio, in cui il ragazzo è detto semplicemente l'*Idaeus* (83.3) e viene portato in cielo dall'aquila [3.3], vi sono tre menzioni del nome *Ganymedes* (44.1, 59.3, 92.3) e nessuna di *Catamitus*. Questo si spiega, forse, con la pregnanza dei riferimenti al personaggio del mito: le modalità comiche di Petronio sfruttano la sua immagine 'canonica' per attuare associazioni o rovesciamenti della sua figura.

In *Sat.* 59, Trimalcione fa sfoggio di tutta la sua ignoranza di fronte agli omeristi, mostrando di confondere gli eventi e i personaggi mitologici: Diomede e Ganimede vengono detti fratelli e sono scambiati per Castore e Polluce, così come Elena è confusa con Ifigenia, Agamennone con Paride, in un crescendo di ilarità, che si conclude con la guerra tra i Troiani e gli abitanti di Parenzo (località istriana), al posto dei Greci.

In *Sat.* 92, invece, «Ganymedem» è l'esclamazione di Eumolpo alla vista del bel *puer* Gitone mentre sta apparecchiando («in conspectu ministrantem»). L'associazione al personaggio del mito è data dalla bellezza e dalla giovane età, combinate all'attività che stava svolgendo, con allusione erotica annessa.

Infine, nell'intermezzo dei liberti della cena di Trimalcione, un invitato di nome *Ganymedes* prende bruscamente parola (44). Il suo discorso è nostalgico verso un passato in cui si stava meglio: si lamenta della carestia, dell'aumento dei prezzi, della mancanza di religione del mondo a lui contemporaneo. Il liberto dice di provenire *ex Asia* (come il Ganimede del mito), la scelta del nome non è dunque casuale e può essere indicativa di due aspetti: un *Ganymedes* che conduce un discorso sulla difesa della moralità antica crea un cortocircuito ironico<sup>411</sup>; il nome di Ganimede era possibilmente diffuso tra i liberti<sup>412</sup>.

Se è vero che tra il lemmi *Catamitus* e *Ganymedes* cambia semmai la connotazione, ma non la denotazione<sup>413</sup>, in altri casi specifici il primo termine

---

<sup>411</sup> «Il rimpianto del passato caratterizza però in modo specifico, e sostanzialmente per intero, il severo discorso di un altro liberto, Ganimede, la cui greve e astiosa amarezza appare in antifrasi ironica con il mito del giovane coppiere che allietta il banchetto degli dei», Cotrozzi 2015, pp. 433. Come edizione italiana con note e introduzione dei *Satiricon* petroniani vd. Reverdito 1995.

<sup>412</sup> Sebbene nell'epica latina Ganimede possa risultare un avo della *gens Iulia*, autori pressoché coevi a Petronio, quale Marziale, tendono a sopprimere ogni riferimento alla regalità di Ganimede che, all'opposto, diviene un prototipo del *minister* al servizio di un *dominus*. E come si è visto anche in Stazio e in Giovenale, lo stesso Earino, eunuco favorito di Domiziano, è paragonato a Ganimede [3.2-3]. Ricordo che l'unico personaggio storico dal nome 'Ganimede' di cui si ha notizia era un eunuco: il condottiero al servizio di Arsinoe IV, come attestato dal *Bellum Alexandrinum* (4.1.5, 4.2.2, 5.3.2, 12.2.1, 23.2.3, 33.2.4), dall'*Epitome* liviana di Floro (4.2.60) e nella *Farsaglia* di Lucano (10.520, 531). Considerato ciò, non stupisce che anche *Catamitus* risulti storicamente il nome di un liberto, di un tale Quinto, iscritto in una lapide funeraria: «*Q(uintus) Hordionius Q(uinti) l(ibertus) Catamitu(s)*» (CIL 6.195519, Roma, Museo Vaticano, Galleria Lapidaria, inv. nr. 8548). La lapide in travertino è di incerta datazione, per approfondimenti e foto rimando alla scheda dell'Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde della Karl-Franzens-Universität Graz (EPSG 389) [Sitografia].

<sup>413</sup> Il grammatico Festo del II d. C., la cui opera *De significatu verborum* è pervenuta attraverso l'*epitome* altomedievale di Paolo Diacono, più volte indica l'equivalenza tra i due termini.

assume un significato traslato, slegato dal mito, mediante un processo di antonomasia vossianica, con slittamento semantico verso una sfera negativa<sup>414</sup>.

Servio, nel commento alle *Bucoliche* (ad. 8.29), evidenzia che i *catamiti* sono i *meritorii pueri*, ovvero coloro con cui gli antichi si intrattenevano sessualmente. In questo caso, il significato di *catamitus* è fondamentalmente quello di concubino: per Servio si tratta di un *turpe servitium*, laddove per gli antichi avveniva *licenter*. Viene inoltre riportato il ‘rito’ dello spargimento delle noci, simbolo dell’infanzia presso i Romani, in quanto i bambini erano soliti giocare<sup>415</sup>. A commentare questo passo sui *catamiti* fu anche Erasmo da Rotterdam: l’umanista, negli *Adagia* (1.5.35.195), ricorda l’espressione *relinquere nuces* come significante metaforicamente il lasciare i giochi infantili per entrare nella vita sessuale (il *Ganymedes* del mito è menzionato in altri passi degli *Adagia*: 1.3.1.108, 3.7.1.869, 3.7.1.875, 3.7.1.882). Le noci erano usate infatti come buon auspicio durante le cerimonie nuziali, e l’associazione tra noci, erotismo e ruolo di amasio per un uomo appare anche in Catullo (61.119-136).

L’accezione di *catamitus* come concubino di letto è confermata dall’*Epitome de Caesaribus*, attribuita impropriamente ad Aurelio Vittore e compilata da un autore anonimo del tardo IV secolo. La fonte racconta che Augusto era solito andare a letto con dodici ‘catamiti’ e altrettante fanciulle («Nam inter duodecim catamitos totidem que puellas accubare solitus erat», 1.22)<sup>416</sup>. E anche Agostino nel *De utilitate credendi* usa il termine *catamitus* (7.17) come sinonimo di *puer delicatus*, *amasius* dei poeti bucolici<sup>417</sup>.

---

Sottolinea che *Catamitus* era usato anticamente dai latini *pro Ganymede*, concubino di Giove (p. 7, 9; p. 16, 30, p. 38, 23: vd. Lindsay 1913). Anche Servio Danielino indica che *Catamitus* è la versione ‘latina’ di *Ganymedes*: «Ganymedes latine Catamitus dicitur» (ad *Aen.* 1.28).

<sup>414</sup> Il TLL (255.20) presenta le due accezioni del lemma: *Catamitus* come Γανυμήδης; *catamitus* come *amasius*, *puer delicatus*.

<sup>415</sup> Questa tipologia di *pueri*, secondo il *mos* romano, doveva appartenere alla classe servile: non potevano essere *ingenui* perché l’atto avrebbe attentato alla *pudicitia* del futuro *vir* romano. Al riguardo è molto discusso il contenuto e lo stesso nome della cosiddetta *Lex Scantinia* (secondo Dalla 1987, Williams 2010), o *Scantinia* (cfr. Cantarella 2016), o *Atinia* (cfr. Lilja 1983). Per una discussione sulle varie interpretazioni al riguardo vd. Ottonello 2018, pp. 223-224.

<sup>416</sup> La diffusione del lemma in età tardoantica è confermata anche dalla citazione ‘asettica’ nell’*Ars grammatica* di Diomede (fine IV). Il termine è indicato a proposito della metrica come esempio di parola con cinque tempi (doppia breve, lunga e breve): «ex duabus brevibus et longa et brevi, temporum quinque, ut catamitus» (3, pag. 480, 25-26). Diomede cita anche il termine *Ganymedes* a proposito di alcune notazioni sulla metrica di Virgilio (2, pag. 422, 13; 3, pag. 483, 14).

<sup>417</sup> Proprio il significato di uomo ricettivo sessualmente, se non di prostituto, è quello che si imporrà nella lingua inglese, in cui *catamite* è attestato dalla fine del Cinquecento. Ed è ancora

Questa accezione è presente anche nelle fonti latine medievali di ambito italiano, in Ugucione da Pisa (C 82) e nelle *Lettere* di Boccaccio (III) [4.1.4; 4.5.3]. Paradossalmente, però, a differenza di ‘ganimede’, nella lingua italiana il termine ‘catamito’ non avrà particolare fortuna, risultando limitato a usi estremamente sporadici e ipercolti, come nel caso di Vincenzo Monti (*Lettere*, 2.621, 4.1958; *Alla Contessa Eleonora Cicognari, Anacreontica*, v. 36) [7.5].

Al di là di ciò, un’associazione ricorrente dal II d. C. è quella tra Ganimede e Antinoo. Una specifica lettura sulla reinterpretazione della figura del mito greco nel mondo romano è offerta da Craig Williams, secondo cui Ganimede rappresenta l’«archetype of the agelessly beautiful young man literally swept off his feet by an older male lover»<sup>418</sup>, un modello cui corrisponderà storicamente Antinoo, efebo amato dall’imperatore Adriano. Le figure di Ganimede ed Antinoo sono assimilate nella mentalità romana poiché rappresentano giovani e bellissimi ragazzi di cui si innamorano uomini di potere. Inoltre il ragazzo frigio del mito e il ragazzo bitinico della Storia sono accomunati dalla provenienza anatolica, venendo considerati originariamente ‘stranieri’<sup>419</sup>. Lo stesso berretto frigio ricorrente nell’iconografia romana di Ganimede enfatizza una provenienza *ex Asia*.

Dal punto di vista letterario, è indicativo un passo dal *Contra Symmachum* di Prudenzio, composto tra la fine del IV e i primi anni del V secolo. Il componimento poetico, in due libri, si scaglia programmaticamente contro la superstizione della religione e contro le divinità pagane. Tra queste si parla anche di Adriano e Antinoo, associati a Giove e Ganimede, come fossero degli sposi.

---

usato correntemente nella lingua, nonché nella letteratura contemporanea, senza alcun rimando al mito, come in un passaggio postapocalittico del romanzo *The road* di Cormac McCarthy (2006, cap. IV): «[...] and lastly a supplementary consort of catamites, illeclothed against the cold and fitted in dogcollars and yoked each to each [...]». La traduzione italiana di Testa 2007 sceglie di ‘mantenere’ il termine ‘catamito’: «e infine, di scorta, un gruppetto di catamiti, troppo poco coperti per quel freddo, dotati di collare e aggiogati insieme».

<sup>418</sup> Williams 2010, p. 60. Lo studioso precisa però che la sua figura è un paradigma della desiderabilità maschile, non soltanto in senso omoerotico. Infatti un ‘Ganimede’ può essere bramato anche dal mondo femminile, come il *Catamitus* della Meroe apuleiana (*Met.* 1.12.11).

<sup>419</sup> Per altro, come Ganimede, anche Antinoo avrà un destino breve in terra, data la sua morte misteriosa sul Nilo, e subirà una divinizzazione immediata da parte di Adriano. L’Imperatore immortalò Antinoo in statue e monete, gli dedicò la città di Antinopoli: il ragazzo diventò oggetto di culto e gli fu dedicata una costellazione. Dalla fine dell’Ottocento, Antinoo si impose sempre più a discapito di Ganimede come modello di bellezza maschile e icona omosessuale. Cfr. Vout 2007, pp. 52-135; Waters 1995, pp. 194-230.

Nella tradizione manoscritta medievale è proposta una titolatura interna che suddivide l'opera in sottosezioni; il passo viene indicato con un titolo che rende ancor più trasparente il significato di *catamitus* come amasio di un uomo, *De cultura Hadriani et catamiti eius* (1.271-277)<sup>420</sup>:

Quid loquar Antinoum caelesti in sede locatum,  
illum delicias nunc divi principis, illum  
purpureo in gremio spoliatum sorte virili  
Hadrianique dei Ganymedem, non cyathos dis  
porgere sed medio recubantem cum Iove fulcro  
nectaris ambrosii sacrum potare Lyaeum  
cumque suo in templis vota exaudire marito?

Che dire di Antinoo, disposto nella sede celeste  
lui, delizia dell'imperatore ora divino, lui  
spogliato del grado virile nel grembo purpureo,  
Ganimede del dio Adriano, non per porgere coppe  
agli dèi, ma per giacere nel letto di Giove  
bere il sacro vino del nettare ambrosio  
ed esaudire i voti nei templi con suo marito?

[trad. mia]

L'associazione Antinoo-Ganimede sembrerebbe confermata anche dall'iconografia: in un busto 'vaticano', la testa di Antinoo è sormontata da un berretto frigio che suggerisce l'accostamento a Ganimede [fig. 3.7].

Un esempio iconografico 'italiano' mostra invece la percezione del *continuum* tra Ganimede e Antinoo in ottica di ricezione. Si tratta di una statua scolpita dopo il 130 d. C., acquistata a Roma da Thomas Hope nel 1796, durante il suo *Grand Tour*<sup>421</sup>. La particolarità è dovuta al restauro di fine Settecento da parte di Giovanni Pierantoni: la statua, ritrovata monca delle parti inferiori di entrambe le braccia e della gamba sinistra, venne integrata dallo scultore papale con la coppa e la brocca, elementi tipici di Ganimede in quanto *Iovis minister et Aquarius* [fig.

---

<sup>420</sup> Cfr. Arrigoni 2019, pp. 200-201. In un passo precedente del *Contra Symmachum* (1.70) ricorre il termine Ganimede. Lo approfondisco in chisura di capitolo, in quanto caso eccezionale di uso del lemma nel genere poetico.

<sup>421</sup> Hughes 2011, pp. 1-28. Cfr. Burns 2008, pp. 121-142.

3.8]. Un famoso restauro cinquecentesco di un marmo antico come Ganimede era stato invece quello di Benvenuto Cellini [fig. 5.15].

Fig. 3.7 : *Testa di Antinoo con berretto frigio*, statua in marmo, Museo Chiaramonti, sezione II, n. 9, Vaticano (inv. 1205), post 130 d. C.



WikimediaCommons; Ph.: Marie-Lan Nguyen

Fig. 3.8 : Giovanni Pierantoni, *Antinoo restaurato come Ganimede*, statua in marmo, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, post 130 d. C. con restauro del 1794-1796



© Carole Raddato

La presentazione di Antinoo come *Ganymedes alter* non è un'invenzione prudenziana, ricorre anche negli apologeti greci, da Clemente Alessandrino (II) a Eusebio (III/IV)<sup>422</sup>, e in una delle primissime opere della letteratura latina cristiana, del 197 d. C.: *Ad Nationes* di Tertulliano (2.10.11-12).

L'autore si scandalizza per il fatto che nessuno ha contestato la divinizzazione di Antinoo, paragonato a Ganimede per il rapporto con l'*amator*. Il cielo si apre ai morti ed è istruita una via dagli inferi alle stelle («viam ab inferis ad astra subigitis»), con riferimento dunque all'apoteosi e al catasterismo di entrambi. L'espressione «passim scorta ascendunt» mostra l'esacerbazione dell'autore al riguardo: Ganimede e Antinoo sono considerati alla stregua di prostituti (questo il significato di *scortum*) che ascendono in cielo dappertutto<sup>423</sup>. Ben diverso il tono divertito e non accusatorio dell'imperatore neoplatonico Giuliano l'Apostata, che nel dialogo satirico *I Cesari* (8.17) fa un collegamento tra Antinoo e Ganimede che sorveglia Zeus.

Nelle fonti cristiane tardoantiche e altomedievali, il mito di Ganimede viene perlopiù ridotto a un esempio negativo di passione, venendo associato allo stupro, alla prostituzione e/o all'infamia di un legame omoerotico. Certamente non si tratta di un'idiosincrasia verso questo specifico mito che, anzi, durante il Basso Medioevo conoscerà delle riletture di ben altra natura, come messo in luce da John Boswell [4.1]. Anche altri miti, compresi quelli eteroerotici di Zeus, vengono di solito biasimati nei letterati cristiani dei primi secoli, nel contesto di una critica onnicomprensiva alla religione e alla mitologia pagane, e in un orizzonte di cambiamento epocale della morale, nonché della normativa regolante

---

<sup>422</sup> Clemente Alessandrino nel *Protrettico* (4.49.1) è il primo a parlare di Antinoo consacrato come Ganimede, accusando i pagani di venerare come divinità uno che si è prostituito. Eusebio conferma il paragone tra i due e il biasimo per la sacralizzazione di Antinoo nella *Preparatio evangelica* (2.6.8-9). Clemente cita Ganimede con riprovazione morale anche in un altro passo del *Protrettico* (2.33.5) tra gli amati dalle divinità insieme a Ila, Giacinto, Pelope, Crisippo; e negli *Stromati* (1.21.137) colloca il rapimento di Ganimede 65 anni dopo l'incendio dell'Ida. Eusebio, invece, in un passo della *Preparatio evangelica* (5.34.6), incentrato sulla critica ai pagani che glorificavano pugili e atleti con onori divini, ricorda come gli dèi omerici rapirono Ganimede per la sua bellezza; mentre in 8.14.7 presenta un'ampia citazione del *De providentia* di Filone Giudeo (2.7), sempre in rapporto al motivo della bellezza di Ganimede apprezzata dalle divinità; in 13.20.1 è riportata invece l'interpretazione del mito da parte di Platone nel *Fedro* (255c-d). Per le altre menzioni ganimedee di Eusebio e di altri apologeti greci rimano alle occorrenze del TLG [Sitografia].

<sup>423</sup> Tertulliano allude alla divinizzazione di Antinoo anche nell'*Apologeticus* (13.8), mentre Ganimede è menzionato anche in un'opera poetica di dubbia attribuzione: *De execrandis gentium diis* («Et aquilam, ut contaminaret ganymedem», 6.69).

la sessualità<sup>424</sup>. Ma una lettura moralistica contro la lussuria degli dèi pagani a proposito del mito di Ganimede è presente anche in uno dei primi apologeti greci: Giustino. Il santo martire nella *Prima apologia* cita in due passi Ganimede: in 21.5 biasima l'amore per i piaceri brutti e vergognosi (κακῶν καὶ αἰσχρῶν ἡδονῶν) in riferimento alla passione di Zeus per Ganimede e per le donne; e in 25.2 il *puer* è legato sempre negativamente all'impeto concupiscente del dio.

Senza dilungarmi nelle fonti cristiane greche, segnalo una lettura allegorica che si differenzia dalle altre, per l'originale paragone biblico. Mi riferisco alle letture eccentriche della *Confutazione di tutte le eresie* di Ippolito Romano (II/III), per cui Ganimede rappresenterebbe il primo uomo Adamo, mentre l'aquila sarebbe Naas, ovvero il serpente tentatore (5.26.34-35)<sup>425</sup>. In un altro passo della stessa opera, insieme ad altre figure abitanti le zone esterne dell'etere quali Paride, Narciso, Endimione e Leda, Ganimede è una εἰκόνα di Eros, così fu chiamata per ἀγνωσία, la forza primordiale causa della bellezza, del piacere e del desiderio.

Lattanzio nelle *Divine istituzioni* (1.23.3, 2.16.17), Agostino nella *Città di Dio* (7.26, 18.13) e Orosio nelle *Storie contro i Pagani* (1.1.12) sono tra gli apologeti latini che affrontano il mito in modo più disteso, mostrando spunti di notevole originalità e recando evidenti influssi nelle fonti italiane medievali.

Orosio e Agostino sviluppano la versione alternativa di Tantalo rapitore, ed esercitano un'influenza su Brunetto Latini [4.2]. Trattano il mito in termini assolutamente negativi, con accesa riprovazione morale: Orosio connota il rapimento come qualcosa di estremamente *turpis* e *flagitiosus*; Agostino parla di

---

<sup>424</sup> Le condanne a morte furono prospettate a partire dalla *Lex Cum vir nubit in foeminam* del 342, promulgata da Costanzo II e Costante, in cui si parla di punizione con spada vendicatrice (*gladium ultor*). Nel 390 gli imperatori Teodosio I, Valentiniano II e Arcadio con il *Non patimur urbem Romam* introdussero il rogo pubblico («spectante populo flammae vindicibus»). Sembra che queste prime disposizioni condannassero soltanto gli uomini ricettivi sessualmente e in particolar modo i prostituti e gli *effeminati*. Queste disposizioni furono recepite dal *Codex Theodosianus* (438) e soltanto con le *Institutiones* (533) di Giustiniano fu prospettata la pena capitale per qualsiasi uomo còlto in un atto di libidine con un altro uomo. Cfr. Cantarella 2016, pp. 239-sgg; Williams 2010. Secondo Veyne 1978, pp. 35-63, nell'Impero Romano era in atto già prima dell'avvento del Cristianesimo la trasformazione progressiva da una 'morale stupratoria' di tipo bisessuale a una 'eterosessualità di riproduzione', con una tensione ascetica di impronta stoica. Anche per Dalla 1987, p. 17, è insita alla morale romana la riprovazione della sottomissione e del ruolo passivo per un uomo: «Il *vir* che non voglia incorrere nella riprovazione deve astenersi dal ruolo del servo. Di qui il disprezzo per chi libero soggiace al ruolo passivo nel rapporto omosessuale, che implica sottomissione, e quindi scarsa virilità, debolezza, travestimento». Per approfondimenti sul cambio di paradigma sessuale nel Tardo Impero vd. Kuefler 2001, pp. 70-102.

<sup>425</sup> Ganimede è citato dal teologo e scrittore del II/III d. C. anche in altri passi della sua opera come esempio erotico (5.14.10).

*stuprum, infamia e iniuria* per il cielo. Se nella versione di Orosio, che dice di basarsi su Fanocle, è possibile che Tantalò abbia rapito Ganimede per poi consegnarlo al padre Giove, per Agostino in realtà è soltanto Tantalò a essersi macchiato di tale crimine (*nefas*), infatti solo successivamente sarebbe stata inventata la *fabula* con Giove (18.13).

Particolarmente rilevanti per i commenti danteschi e per Boccaccio (oltre ai classici come Ovidio e Virgilio) sono anche le interpretazioni altomedievali del Fulgenzio delle *Mythologiae* (V/VI) e dei cosiddetti Mitografi Vaticani (VIII-XII), su cui mi soffermerò nei capitoli incentrati sul Basso Medioevo [4.3, 4.5-6].

Per quanto riguarda Lattanzio, nei sette libri delle *Divine istituzioni*, Ganimede è menzionato più volte sia come *Catamitus* (1.11.19, 1.11.29; *Epitome* 11.3) sia come *Ganymedes* (1.23.3, 2.16.17), senza alcuna precipua differenza semantica. E tra le due citazioni di *Catamitus*, appare la menzione della *fabula ganymedea* (1.11.22), che le persone con intelletto rigettano interamente come falsa, non potendo esistere un corpo terrestre vivente in cielo. Pertanto anche la *libido* del mito è tutta terrestre, i poeti hanno solo aggiunto un *poeticus color* rispetto a quanto avvenuto nella realtà: un rapimento di guerra per fini sessuali. Inoltre, in 1.10.12-13, Lattanzio fa riferimento a Ganimede senza chiamarlo per nome quando parla del *puer regius* rapito *ad stuprum*.

In 1.11.19<sup>426</sup>, è presentata questa peculiare interpretazione evemeristica del mito, che scioglie le allegorie della *fabula* creata dai poeti (poi sviluppata da Fulgenzio, *Myth.* 1.20). In realtà, per Lattanzio, Ganimede è stato portato via da un esercito che reca come insegna un'aquila, oppure da una nave che ha il nume tutelare raffigurato in aquila. Vi è dunque un'associazione, anacronistica, tra l'insegna militare dell'aquila (propria delle legioni romane) e un'antica guerra in cui un certo Ganimede, storicamente esistito, sarebbe stato preso come bottino.

In 1.11.29, Lattanzio reca la testimonianza anche di un culto legato a Ganimede, con una sua immagine e delle effigi dell'aquila adorate nei templi di Giove. Data l'associazione dell'aquila a Ganimede non può trattarsi di un culto

---

<sup>426</sup> Nell'*Epitome* alle *Divinae institutiones*, rifacimento sintetico autoriale dell'opera in sette libri, è così condensata l'interpretazione razionalizzante: «Catamitum in aquila rapuit: quae est aquila? legio scilicet, quoniam figura huius animalis insigne legionis est» (11.3, «rapi Ganimede sotto forma di aquila, ma che cos'è l'aquila? Vuole dire l'esercito, poiché la raffigurazione di questo animale compare nell'insegna dell'esercito», trad. mia).

della fase arcaica o classica della Grecia. Potrebbe riferirsi a un culto romano non altrove attestato in questo modo, oppure plausibilmente può risultare un'esagerazione di Lattanzio, per ribadire la scelleratezza della *religio* pagana, che conserva in eterno la memoria di uno stupro<sup>427</sup>.

In 1.23.3 («ad usus inpudicos Ganymeden pronepotem suum habere»), l'autore cristiano riflette di nuovo sul mito di Ganimede. Tenendo per buona la versione dei poeti, il rapporto di Giove con Ganimede risulterebbe un'*impudicitia* anche perché il ragazzo risulta di fatto suo pronipote, in quanto Dardano è figlio di Zeus (sebbene alcuni *auctores* reputino che Dardano e Iasione siano figli di Corito, il quale a sua volta risulta comunque figlio di Zeus).

In 2.16.17, infine, Lattanzio parla della nota ira di Giunone nei confronti dei Romani e fa riferimento a uno specifico episodio legato alla Seconda Guerra Punica. Il condottiero Gaio Terenzio Varrone avrebbe fatto salire un bel ragazzo sul carro sacro di Giove per reggere le spoglie («quod formosum puerum in tensa Iouis ad exuias tenendas conlocauerat»). Questo fu il motivo per cui Giunone avrebbe provocato a Canne quasi la scomparsa di Roma e le sofferenze della sua gioventù: per la paura di un secondo Ganimede («quodsi Iuno alterum Ganymeden verebatur»), cui è associato il ragazzo in quanto bello e in quanto connesso a Giove. Lo scrittore mostra la sproporzione tra il crimine e la conseguente punizione, e l'incongruenza di alcune contingenze storiche. Pertanto è insensato attribuire a Giunone la disfatta di Canne, quando fu Annibale a distruggere gli eserciti del popolo romano con la sua astuzia e il suo coraggio<sup>428</sup>.

Anche altri *auctores* cristiani confermano la lettura assolutamente negativa del mito ganimedeo, senza particolari approfondimenti della *fabula*, dalla fine del II d. C. fino ai secoli dell'Alto Medioevo.

Come farà poi Agostino, già Minucio Felice nell'*Octavius*, scritto intorno al 197 d. C., per primo parla di stupro di Ganimede consacrato in cielo, da parte di Giove («in Ganymeden Iovis stuprum caelo consecratum», 23.7).

E di violenza sessuale si parla anche nelle *Recognitiones* di Rufino – traduzione dal greco di un'opera attribuita al quarto Papa della Chiesa Cattolica,

---

<sup>427</sup> Sul legame di Ganimede con la sacralità, oltre a Filone Giudeo (*De somniis* 2.183; 2.249), vd. *Eleg. in Maec.* 1.87-92; *Q. S.* 8.427-450; *Drac. Romul.* 8.476-479.

<sup>428</sup> Cfr. *Monat* 1983, pp. 263-264.

Clemente I – per cui viene detto senza eufemismi che Ganimede (di Dardano) viene abusato da Giove tramutato in aquila («Ganymedem Dardani mutatus nihilominus in aquilam stuprat», 10.22.3).

Commodiano nella poesia *De fulmine ipsius Iovis audite* delle *Istructiones*, raccolta di ottanta acrostici in esametri, parla dell'*Omnipotens* della mitologia pagana come *Ganymedis amator* (1.6.18): un *corruptor* che amerebbe anche altri uomini se fosse vivo.

Arnobio nel trattato apologetico in sette libri *Adversus Nationes* (*Difesa della vera religione*) scritto prima del 311, cita più volte Ganimede, equivalentemente nelle due forme: sia come *Catamitus* (4.26, 5.22), sia come *Ganymedes* (7.33: a proposito delle pantomime, vd. *supra*); e parla anche al plurale di Ganimedi rapiti e preposti a magisteri della libidine («Et quid pro illis Ganymedibus raptis atque in libidinum magisteria substitutis?», 5.44). Secondo l'autore non ha senso interpretare allegoricamente questi miti. Le citazioni di Ganimede si inseriscono all'interno di una critica agli dèi pagani che, non paghi della libidine rivolta verso il genere femminile, si indirizzano anche verso i *mares*. Così è precisato nel passo in cui Arnobio ricorda Ila, Giacinto, Pelope, Crisippo, e poi «Catamitus rapitur deliciarum futurus et poculorum custos, et ut Iovis dicatur pullus» («rapito come compagno di letto e custode delle bevande, detto da Giove suo polletto», 4.26, trad. mia). *Pullus* ha un doppio senso volgare, e sarà ripreso nell'italiano 'pollo' in una delle lapidarie e argute *Favole* di Gadda su Ganimede [8.4.2]. Nell'altro passo, *Catamitus* è indicato come un ragazzo privato della sua integrità («puer pudoris spoliatus», 5.22): si affastellano termini indicanti un'accesa condanna morale (*turpitude, libido, crimen, spurcitia*).

Firmico Materno nel *De errore profanarum religionum*, composto tra il 346 e il 350 d. C., usa indifferentemente i termini *Catamitus* e *Ganymedes* per indicare il medesimo personaggio del mito. In 5.44 l'amore per Ganimede è oggetto di disprezzo da parte di Giunone («Ob amorem Catamiti Iuno spernitur»), in 12.2 si parla di *Ganymedes* nel grembo di Giove («in sinu Iovis») come esempio mitologico per chi desidera gli amplessi con i fanciulli («Puerorum aliquis delectatur amplexibus»), ricordando anche Ila ed Ercole, Apollo e Giacinto, Crisippo, Pelope. Lo scrittore specifica che al suo tempo, in modo severissimo, le

leggi romane punivano ciò che alcuni dicono sia lecito, rifacendosi ai propri dèi («ut per deos suos sibi licere dicat quicquit hodie severissime Romanis legibus vindicatur»). Il riferimento testimonia il cambio del paradigma sessuale intercorso durante il IV secolo di cui si è detto *supra*.

Anche una delle fonti altomedievali di riferimento per i secoli successivi, Isidoro di Siviglia, nelle *Etymologiae* (8.11.34-36), parla del mito di Ganimede: insieme a quello di Europa e a quello di Danae si tratta di *plane de veritate scelera*. Per quando riguarda Ganimede viene detto esplicitamente che Giove sotto forma di aquila ha rapito il fanciullo *ad stuprum*.

Parallelamente, anche nel mondo cristiano orientale, viene menzionato il mito di Ganimede in senso negativo. Questo è il caso delle *Vitae sanctorum Barlaam eremitae et Josaphat India regis* (28, pag. 408, 12-18), romanzo agiografico ispirato alla conversione del Buddha, attribuito (impropriamente) a Giovanni Damasceno, teologo e poeta bizantino di origine siriana. Gli uomini imitando gli dèi (pagani) possono diventare adulteri e ἀρρενομανεῖς, letteralmente ‘ossessionati dagli uomini’. Giove viene quindi definito, oltre che adultero e parricida, ἀνδροβότης, un lemma raro per indicare un uomo attivo sessualmente con altri uomini.

Spicca in questo panorama, per divergenza, la variazione che lega Ganimede alla sfera sacra pagana di Draconzio (V d. C.), tra i poeti protagonisti del cosiddetto ‘rinascimento vandalico’ (insieme a Fulgenzio di Ruspe, di cui è incerta l’identificazione con il Fulgenzio Mitografo). Autore anch’egli di opere apologetiche, qui si distingue per il trattamento del mito ganimedeo all’interno dell’epillio *De raptu Helenae*, facente parte dei *Romulea* (8). Il fanciullo troiano risulta in una posizione affatto servile, bensì di assoluto dominio, venendo definito il fondatore dell’arte sacra dell’*augurium* (vv. 476-479):<sup>429</sup>

Infaustos opus est cohibere volatus  
Martis et inferni volucres raptoris obuncas  
augur{e} averrunces sacris, quibus imperat auctor

---

<sup>429</sup> Ganimede è «definito come *conditor artis*, in quanto preposto al *templum* augurale, che per tradizione è sacro a Giove, cioè al dio responsabile della collocazione in cielo del giovinetto», Paolucci 2019, p. 163. Per l’integrazione nel testo latino della *-e* di *augure* seguo Paolucci 2019, p. 164.

Troius ille puer Ganymedes, conditor artis.

Bisogna impedire gli infausti voli di Marte  
e gli uccelli ricurvi del rapace infernale  
stornati nel sacro, dall'augure, su cui comanda  
Ganimede, il fanciullo di Troia, fondatore dell'arte.

[trad. mia]

Una sede in cui non ci aspetterebbe di trovare un legame con *Ganymedes-Catamitus* è la tradizione della Bibbia. Invece, nei commenti a un passo della *Genesi* (40), Gerolamo e Rabano Mauro citano Ganimede come *Catamitus*. Nel passo biblico i due eunuchi del re d'Egitto, uno il capo-coppiere e l'altro il capo-panettiere, vengono incarcerati nella stessa prigione dove è rinchiuso Giuseppe. Entrambi hanno un sogno, lo raccontano a Giuseppe che fornirà loro la giusta interpretazione: il capo dei coppieri tornerà a servire la coppa al Faraone, quello dei panettieri verrà impiccato. Il coppiere con ingratitudine si dimenticherà di Giuseppe. L'autore della *Vulgata* nel *Liber quaestionum hebraicarum in Genesim* chiama il coppiere del re d'Egitto *princeps vinariorum*, specificando che in ebraico corrisponde a *MASEC*, lo stesso nome dell'assistente di Abramo. Nella traduzione del passo, Gerolamo sceglie però di impiegare un lemma non afferente al latino classico: *pincerna* (ὁ ἀρχινομοχόος nel testo greco). Nel commento spiega correttamente che si tratta di un *verbum* di provenienza popolare: «quem nos possumus more vulgi vocare pincernam».

L'aspetto rilevante da mettere in luce è che proprio questo termine nelle fonti italiane medievali (e seriori), nonché mediolatine, sarà utilizzato piuttosto di frequente nelle perifrasi indicanti Ganimede: da Boccaccio («di Giove, e del suo Pincerna», *Filocolo* 5.8.22; «il pincerna di Giove», *Teseida*, 9.29.4) al commento dantesco di Benvenuto da Imola («pincerna Iovis», ad *Purg.* 9.22-24) [4.3.5, 4.5.1-2]. È possibile spiegare questo uso così diffuso in ambito italiano come risalente a Gerolamo. Infatti, nella parte finale del commento, viene ricordata la massima dignità del compito di coppiere presso i re barbari, tantoché i poeti scrissero di Ganimede e Giove, che per questo compito sarà preso come amasio («Poetae quoque de Catamitho et Jove scriptitent, quod amasium suum huic

officio manciparit»). Il termine *Catamitus*, indicato nelle varie edizioni con la inusitata grafia *th*, indica indubbiamente il Ganimede del mito. Segnalando senza remore il rapporto amoroso, è possibile però che Gerolamo alluda (negativamente) a una relazione di tipo simile tra il Faraone e il suo pincerna.

Rabano Mauro, erudito carolingio vissuto tra VIII e IX secolo, nei *Commentaria in Genesim* riprende da vicino il passo dell'illustre collega: «Poetae quoque de catamito et Jove scriptitant quod amasium suum huic officio manciparit» (ad *Gen.* 40). Anche egli sottolinea che non si tratta di un compito vile (*nec vile*) e utilizza il termine *pincerna*<sup>430</sup>.

Anche in autori presumibilmente pagani, attivi tra IV e V secolo, il termine *Catamitus* è adoperato in modi divergenti: Macrobio nei *Saturnalia*, commentando Virgilio (*Aen.* 1.28), parla di concubinato di Ganimede (*Catamiti paelicatus*, 5.16.11); mentre per Marziano Capella, nelle *Nozze tra Filologia e Mercurio* (4.344), il *Catamitus* risulta una sottocategoria del *puer*, non meglio precisata nelle sue caratteristiche.

In sintesi, in seguito a Cicerone, la forma grecizzante *Ganymedes* trova diffusione nella poesia classica a partire dall'attestazione virgiliana (*Aen.* 1.28). Se utilizzata in prosa viene impiegata per riferirsi o alludere alla figura del mito, come nella descrizione della statua di Plinio, o negli usi comici di Petronio. In qualche modo, si viene a configurare una sorta di sdoppiamento tra un riuso del mito di Ganimede 'prosastico', traslato nella propria realtà 'morale', per cui è preferito il termine 'etruschizzante' *Catamitus*; e il Ganimede mitologico, per cui inizia a essere adoperato il lemma *Ganymedes* come prestito dal greco. In Marziale, in particolare, Ganimede assume però un valore antonomastico per indicare un bel coppiere o un amasio, con la diffusione anche dell'aggettivo *Ganymedeus*. L'uso del lemma *Ganymedes* o del lemma *Catamitus* non è rigido e assoluto: il primo offre un più immediato riferimento al mito, il secondo può recare più facilmente una connotazione negativa, essendo diffuso anche come sostantivo comune in senso non certo edificante (*catamitus*).

---

<sup>430</sup> Rabano Mauro menziona Ganimede anche nel *De universo* (15.6), riprendendo il passo dalle *Etymologiae* di Isidoro (8.11): «*modo in similitudinem aquilae, propter quod puerum ad stuprum rapuerit*» ("come nella forma di un'aquila, grazie a cui rapì il fanciullo per uno stupro", trad. mia).

Gli autori cristiani mostrano perlopiù un uso indistinto dei due termini, anche all'interno della stessa opera, come nei casi di Lattanzio, Arnobio e Firmico Materno. Agostino, tuttavia, nella *Città di Dio* utilizza il nome proprio *Ganymedes* per indicare il personaggio del mito (7.26, 18.13), mentre nella *Utilità del credere* (7.17) parla dei *catamiti* dei poeti bucolici, usando il termine come sostantivo comune.

A livello 'quantitativo' emerge comunque un dato estremamente rilevante: quasi tutte le occorrenze del termine *Catamitus* (32 nel LLT, 27 sul ThL) sono in prosa e il termine ha spesso un'accezione negativa. Escluse le tre attestazioni più antiche di ambito teatrale-dialogico, di cui si è già detto (Plauto, Accio, Varrone), vi sono soltanto tre eccezioni che adoperano il lemma *Catamitus/catamitus* nel genere poetico. Sono tutte di età tardoantica, pertanto la preferenza per la forma grecizzante *Ganymedes* nella poesia di età classica e postclassica è regolare: l'epigramma *De Glaucia in matura morte praevento* di Ausonio (53.8), il *Contra Symmacum* di Prudenzio (1.70), il *De livore interno* dei *Carmina duodecim sapientum* (sap. 143 = *Anth. Lat.* 636.16),

Soltanto nel caso di Prudenzio il termine è usato come sostantivo comune, anche se all'interno del mito di Ganimede. Risulta un'eccezione nell'eccezione, sia perché il termine è usato nel genere poetico, sia perché viene usato come sostantivo comune per riferirsi proprio al personaggio mitologico da cui il termine per antonomasia deriva. Tanto più è sorprendente per il fatto che quando nei versi successivi parla di Antinoo, lo chiama invece il *Ganymedes* del dio Adriano (1.274). Per Prudenzio, come per la maggior parte degli autori cristiani, Ganimede rappresenta un ragazzo abusato sessualmente, un *catamitus* appunto. L'autore segue forse il modello di Agostino, che mostra una divergenza d'uso tra *catamitus* e *Ganymedes*, riadattandola a suo modo.

Rispetto ad altri autori, si segnala la partecipazione emotiva del poeta che mostra commiserazione verso il 'catamito' in quanto vittima (a differenza di Danae predisposta all'atto come *excipiens amica*, 1.68). Il rapimento avvenuto attraverso l'aquila è abietto, Giove infligge al ragazzo un amplesso immondo, il quale provoca ancor più l'indignazione di Giunone per il 'fanciullo-amante'. La dea è indicata, per altro, come sorella, forse per enfatizzare ulteriormente

l'oscenità della situazione («armigero modo sordidulam curante rapinam / compressu immundo miserum adficiens catamitum / pelice iam puero magis indignante sorore», 1.69-71). La causa e l'origine del male, per Lattanzio, è il *crudus stupor* dei Romani (1.72-73). I pagani che credono a Giove tramutato in aquila, toro, cigno, oro, per compiere degli atti immondi sono caratterizzati da volgarità e rozzezza (*rusticitas*, 1.79)<sup>431</sup>.

Negli altri due casi, si toccano corde alquanto differenti. Innanzi tutto, *Catamitus* è usato come sinonimo di *Ganymedes*, plausibilmente come uso arcaizzante del termine dovuto a una particolare ricercatezza stilistica, oppure in accordo alla sua larga diffusione nella prosa di età imperiale e tardoantica.

Il *De interno livore* è un componimento di 25 versi (distici elegiaci) facente parte dell'ultima sezione dei cosiddetti *Carmina duodecim sapientum* (= *Anth. Lat.* 495-638), una raccolta tardoantica ripartita in dodici cicli di dodici poesie ciascuno, più un epilogo, per un totale di 145 componimenti originariamente (le ultime due sezioni sono pervenute mutilate di un *carmen*). Nonostante i manoscritti medievali riportino i nomi di dodici autori per ogni sezione, quest'opera dalla strutturazione artificiosa e unitaria fu composta da un unico autore, verosimilmente tra il IV e il V secolo, ed ebbe «una straordinaria (quanto immeritata) fortuna nella tradizione di epoca medievale e umanistica»<sup>432</sup>. In *AL* 636 (= *sap.* 143), *Catamitus* indica indubbiamente il Ganimede del mito, menzionato soltanto per il suo ruolo di coppiere, insieme a Ebe, con un'iperbole: se persino uno dei due coppieri celesti o Giove stesso servisse le bevande, chi è preso dal *livor* non ne avrebbe giovamento («Nec potus iuuat aut sapor Lyaei, / Nec si pocula Iuppiter propinet / Atque haec porrigat et ministret Hebe / Aut tradat Catamitus ipse nectar», vv. 13-16). In questo caso non vi è alcuna allusione negativa nell'uso del termine.

Riferimenti a Ganimede, per altro, si trovano anche in altri tre componimenti dei *Carmina* dei dodici sapienti, sempre con riferimento ad Acquario e mediante

---

<sup>431</sup> Cfr. Arrigoni 2019, pp. 123-124.

<sup>432</sup> Rosellini 1994, p. 436. Friedrich 2002 ha proposto un'attribuzione a Lattanzio prima della conversione al cristianesimo, smentita da Martorelli 2018.

perifrasi: *iuvenis gestator aquae* (sap. 123.6 = AL 617.6), *Troiades puer* (sap. 126.6 = AL 619.6)<sup>433</sup>, *dilectus Iovi puer* (sap. 130.6 = AL 624.6).

Per concludere prendo in analisi il *De Glaucia inmatura morte praevento* di Ausonio, poeta di origine gallica del IV d. C., mettendolo a confronto con dei *carmina* epigrafici greci e latini di ambito funerario. Quello di Ausonio è infatti un raffinato epitaffio in morte del sedicenne Glaucia. Si tratta dello stesso nome del *puer delicatus* di Atedio Meliore, compianto da Marziale (6.28) e Stazio (*Silv.* 2.1), i due principali modelli letterari del componimento. La morte ‘storica’ del *puer* in Ausonio risulta soltanto un pretesto, considerata anche la distanza secolare del poeta di Burdigala dall’evento. L’obiettivo dell’epigramma, funerario e al contempo erotico, a suo modo, è offrire «un ultimo omaggio a una tradizione letteraria nei confronti della quale è, come noto, profondamente indebitato»<sup>434</sup>, offrendo il «tema paidico in lettura ai contemporanei» in modo fortemente idealizzato. Il IV secolo d. C., d’altronde, rappresenta il periodo di passaggio verso una nuova concezione della sessualità in ottica di riproduzione, con le prime esplicite condanne verso le pratiche omosessuali, come si è visto. Essendo il componimento un epitaffio vi è un legame con l’iconografia di Ganimede in ambito funerario, una simbologia diffusa a partire dall’età imperiale nei sepolcri romani [fig. 2.22-23].

L’associazione tra un morto prematuro e Ganimede è presente anche in due epigrafi funerarie greche del III d. C.. La prima è databile con precisione al 247-248 e proviene da Ezani (Αἰζανοί) in Frigia, città in cui «Ganymede was considered to be the son of the mythical Azen/Azan, the city’s founder and first king»<sup>435</sup>. È la voce stessa del morto, un giovane ragazzo di nome Antonino, dopo avere chiesto al passante di prestare attenzione ed essersi presentato, a dirsi un nuovo frigio Ganimede (GVI 1318, rr. 9-10): «Ἀντωνῖνος ἐγὼ, κεῖμαι δ’ὕπο

<sup>433</sup> *Troiades* come attributo maschile è singolare. È possibile che la forma sia ispirata a quella rara di Ovidio *Iliades* («abripit Iliaden», *Met.* 10.160). Cfr. Friedrich 2002, p. 242.

<sup>434</sup> Floridi 2012, pp. 283-300 (297), contributo a cui rimando per un’analisi approfondita dell’epigramma. Cfr. Kay 2001, *ad l.*

<sup>435</sup> Wypustek 2013, pp. 122-135 (133). La seconda, proveniente da Smirne, non menziona il nome di Ganimede ma si riferisce chiaramente a lui e in particolare al ruolo di coppiere divino: «καί με παρὰ τριπόδεσσι καὶ ἀμβροσίησι τραπέζαις / ἠδόμενον κατὰ δαῖτα θεοῖ φίλον εἰσορόωσιν, / κρατὸς ἀπ’ ἀθανάτοιο πατρῆϊσι μειδιόωντες / νέκταρ ὅτ’ ἐν προχοαῖσιν ἐπισπένδω μακάρεσσι» (GVI 1765, vv. 13-16). Si cita da Epigraphy Packum. Ganimede compare anche nelle *Iscrizioni triopee* del II d. C., attribuite a Marcello di Side (A, 38-40; IGUR III 1155), tradotte da un giovanissimo Leopardi [7.6.1]. Per il testo vd. Epigraphy Pakhum [Sitografia].

τύμβον ἄναυδος [...] / Ζεὺς με νέον Φρύγιον Γανυμήδην» (Io Antonino resto senza voce sotto la tomba / Zeus a me nuovo frigio Ganimede [...], trad. mia).

Paradigmatica risulta anche un'iscrizione funeraria latina, di dodici esametri tutt'altro che regolari, databile al II o III d. C. (CLE 1994 = CIL VI 35769). Infatti è la voce plurale dei due genitori a chiamare il proprio bimbo – L. Manlius Epagathus, vissuto soltanto per settantacinque giorni – ‘nostro Ganimede’. In questo caso non può esserci allusione erotica: il paragone di un morto prematuro con Ganimede, proveniente ‘dalla voce’ dei genitori, è dovuto al suo destino di risiedere per sempre in cielo, conservando la sua forma, senza passare per il limbo<sup>436</sup>. Riporto soltanto il finale in cui sono espressi l'associazione con Ganimede e il desiderio di raggiungere il proprio figlio (vv. 10-12):

Nunc quia non licuit frunisci nostrum ave raptum [Ga]nymeden | velim quidem  
facere caelestia fa[ta ut] | iremus properes ad nostrum inmaturu[m] tuendum

Ora, poiché non ci fu possibile godere del nostro Ganimede rapito dal volatile, vorrei proprio che i fati celesti ci permettessero di andare rapidi verso il nostro morto prematuro da proteggere.

[trad. mia]

Queste attestazioni epigrafiche sono certamente meno raffinate a livello letterario rispetto all'epigramma di Ausonio, tuttavia si registra una comune risemantizzazione del ratto erotico di Ganimede «sulla base del *topos* funerario del rapimento da parte di una divinità, che sottrae l'ἄωρος alla sua vita terrena»<sup>437</sup>.

Riporto ora il testo di Ausonio sulla morte di Glaucia (53), definito con efficacia da Luca Canali «poeta dell'ambiguità»<sup>438</sup>:

Laeta bis octono tibi iam sub consule pubes  
cingebat teneras, Glaucia adulte, genas.  
et iam desieras puer anne puella videri,  
cum properata dies abstulit omne decus.

<sup>436</sup> «Diesem Epigramm steht das gleichfalls in Rom gefundene miteelkaiserzeitliche Grabgedicht des L. Malius Epagathus nahe, der nur ein Alter von 75 Tagen erreichte» Wrede 1981, p. 107. Cfr. Rawson 2003, p. 360.

<sup>437</sup> Floridi 2012, p. 295.

<sup>438</sup> Canali 2007.

sed neque functorum socius miscebere vulgo  
nec metues Stygios flebilis umbra lacus,  
verum aut Persephonaë Cinyreius ibis Adonis  
aut Iovis Elysii tu Catamitus eris.

Lieta, tu ormai sedicenne, l'adolescenza  
ti cingeva, o cresciuto Glaucia, le soffici guance.  
Già smettevi di sembrare fanciullo o fanciulla  
quando un giorno precoce ti tolse ogni grazia.  
Non ti mischierai comune alla folla dei defunti  
né temerai, ombra flebile, le paludi stigie,  
ma andrai come Adone Cinireo di Persefone  
o del Giove Elisio tu sarai il Ganimede.

[trad. mia]

L'io vuole ritrarre il giovane in un'età liminare, di contrasto, concentrandosi sul passaggio dalla pubertà alla fase recante i primi segni di virilità. La *pubes* (v. 1) indica l'adolescenza e metaforicamente la peluria: è come se incoronasse con i primi peli le gote. Esse sono tenere, ma Glaucia è apostrofato come *adultus* (v. 2). Con questa immagine il poeta sottolinea come sia appena passata quella fase sfumata per cui il *puer* poteva essere scambiato per una *puella* (v. 3). Ausonio non parla di bellezza volgare ed erotica ma di *decus* (v. 4): un'estetica di grazia decorosa che è stata strappata via precocemente. Secondo Floridi, il poeta tardoantico porta avanti una strategia «ambigua e polisemica» per fare di Glaucia un paradigma di bellezza al di là della concezione paidica. Il ragazzo risulta un eletto per una dimensione 'altra'; non ricorrono verbi che indicano la sua passività, infatti Glaucia stesso va incontro alla sua (pre)destinazione (*ibis*, v. 7). Il *puer* è differente dalla gente comune ed è paragonato ai due bei fanciulli per eccellenza: Adone, il figlio di Cinira (il re di Cipro), e Ganimede detto con la forma etrusco-latina *Catamitus*. Secondo il mito, Adone è conteso tra Afrodite e Proserpina, e in questo caso è sottolineata la sua *pars* infera. Il poeta si spinge infine a immaginare che Glaucia possa essere il Catamito di un altro Giove, non il signore dei Cieli, ma Plutone signore degli Inferi. In questo caso il termine *Catamitus* indica il Ganimede mitologico senza accezione negativa. L'utilizzo di

questo termine può però alludere in maniera più diretta al ruolo di Glaucia in terra, che dunque proseguirà in Elisio, diventando un Ganimede ‘alternativo’, il *catamitus* di Plutone.

Nell’epoca in cui prendevano avvio le persecuzioni sessuali, viene così suggellato l’omaggio idealizzato e originale alla tradizione dell’amore παιδικός, inaugurata circa 900 anni prima nella lirica di ambito simposiale, con Ganimede come modello; e con lo stesso accostamento Adone-Ganimede della prima menzione della letteratura latina, sulla *tabula picta* plautina, più di mezzo millennio prima.

### 3.5 Ganimede come Ὑδροχόος-Aquarius: dall'ellenismo ai codici miniati

Il catasterismo di Ganimede e la conseguente trasfigurazione nel segno zodiacale dell'Acquario risalgono alle fonti ellenistiche. In particolar modo, sono due le opere di riferimento che parlano di Ὑδροχόος e influenzano la letteratura latina: i *Fenomeni* di Arato di Soli e i *Catasterismi* di Eratostene di Cirene. Numerosi autori latini si sono dedicati a comporre una versione latina del poema di Arato: un adolescente Cicerone intorno al 90 a. C., Germanico nei primi decenni del I d. C., Avieno intorno alla metà del IV, un autore di ambito gallico che è stato denominato Aratus Latinus nell'VIII<sup>439</sup>. Altre opere rilevanti, anche in ottica di ricezione medievale, risultano i *Fasti* di Ovidio e il *De astronomia* di Igino di età augustea, e i meno fortunati *Astronomica* di Manilio di età tiberiana: tutte e tre citano esplicitamente Ganimede in rapporto ad *Aquarius*.

Nei *Fenomeni* di Arato della prima metà del III a. C., in realtà, non compare un'esplicita associazione tra Ganimede e Ὑδροχόος. Quest'ultimo è citato sette volte (vv. 283, 389, 392, 398, 502, 548, 693) e viene descritto come una figura dalla cui mano destra si spande un flusso di stelle, che costituisce una costellazione a sé stante detta Ὑδρῶν e traslitterata in *Hydra* da Cicerone (a differenza di quanto sostiene Eratostene, per cui le 48 stelle totali formano il gruppo unitario di Acquario)<sup>440</sup>. Il poeta ellenistico parla di un illustre Acquario (ἀγαυός Ὑδροχόος, v. 392), ma descrive la figura senza inoltrarsi in racconti mitologici. E così anche Cicerone nei suoi *Aratea* (vv. 173, 327, 473; cfr. *nat. deor.* 2.112.10), cui si deve il primo uso del termine *Aquarius* per indicare la costellazione<sup>441</sup>.

---

<sup>439</sup> Restano degli esigui frammenti di *Aratea* anche di Varrone Atacino (fr. 21, fr. 22 Blänsdorf) e Ovidio (fr. 1, fr. 2 Blänsdorf), mentre tra «le versioni perdute figurerebbe quella dell'imperatore Gordiano I (III sec. d. C.)», Ciano 2015, p. 6, n. 36.

<sup>440</sup> Il poema di Arato deriva la sua materia dall'opera in prosa (non pervenuta) di Eudosso di Cnido, vissuto nella prima metà del IV secolo a. C. In seguito al proemio e alla presentazione dell'asse della sfera stellare, vengono menzionate le varie costellazioni: Ὑδροχόος era associato all'acqua anche presso i Babilonesi. Cfr. Gigante Lanzara 2018; Hard 2015.

<sup>441</sup> Il termine è attestato in precedenza per indicare un portatore d'acqua da Maccio (*Carm. frg.* 11.2) e per indicare il magistrato incaricato del servizio delle acque da Catone (1.3, 10.1, 11.1, 13.2, 135.2). Cfr. Le Boeuffe 1977, p. 179.

Successivamente ai versi di Arato, i *Catasterismi* furono scritti in prosa da Eratostene quando era bibliotecario ad Alessandria presso la corte tolemaica (quindi non prima del 245 a. C.). Tuttavia sono pervenuti soltanto attraverso un'epitome anonima e anepigrafa di epoca successiva, riconducibile soltanto grossomodo all'originale ellenistico<sup>442</sup>. L'autore racconta l'origine mitica delle diverse costellazioni, per poi passare a una catalogazione delle stelle con indicazione della luminosità. Quella di Eratostene fu la prima «sistematica mitologizzazione dei corpi celesti»: la «prima vera mappatura dell'intero cielo dei Greci in chiave mitologica che ci sia pervenuta», «una tappa fondamentale dell'affermarsi [...] della fede nell'astrologia nel mondo ellenistico e romano»<sup>443</sup>. Anche dall'*Epitome* si evince come Eratostene, grande scienziato e letterato, fosse in grado di arricchire la trattazione in prosa, volta alla conoscenza delle stelle, con l'interesse per il mito attraverso raffinati riferimenti poetici.

Ganimede è citato a proposito di due costellazioni cui sono dedicati i rispettivi capitoli dal titolo Ὑδροχόου (1.26) e Ἄετοῦ (1.30). La prosa sull'Acquario è divisa in due parti. Nella prima, viene descritta inizialmente la figura zodiacale: stante con una brocca di vino (οἶνοχόη) mentre versa una grande quantità di liquido (ὕγρως). Subito dopo viene precisato che alcuni dicono si tratti di Ganimede, per via del suo ruolo di coppiere («ὥσπερ ἄν οἶνοχόον χέειν»). L'autore fa riferimento in particolar modo alla fonte omerica (*Il.* 20.230-235): ricorda che il ragazzo fu trasportato su in cielo (il verbo utilizzato è ἀνακομίζω) da Zeus per la bellezza davvero eccezionale (ὑπερένδοξος) e che ottenne l'immortalità. Viene anche precisato che il liquido versato da Ganimede consiste nel nettare, in accordo con la lettura secondo metafora di Aristotele (*Poet.* 1461a.30). Nella seconda parte del brano, invece, viene descritta l'intensità

---

<sup>442</sup> La sua tradizione è strettamente legata ai *Fenomeni* di Arato: «a un certo punto della tradizione (II/III sec. d. C., probabilmente anche prima), si sono avute edizioni di Arato in cui il testo poetico si interrompeva ad ogni costellazione e riportava un brano in prosa con le informazioni, mitologiche e catalogiche, relative alla costellazione medesima. Il tutto doveva essere accompagnato dall'illustrazione della costellazione». Soltanto durante il 'rinascimento bizantino', verso il X secolo, questi 'commenti in prosa' furono raccolti unitariamente e poi copiati in diversi codici, ed è questo il testo denominato dagli studiosi *Epitome* dei *Catasterismi* di Eratostene. Vd. Santoni 2009, p. 22.

<sup>443</sup> Santoni 2009, p. 10. Come mise in luce Sez nec 2015 (ed. or. 1939), proprio attraverso le forme di divinità planetarie e di incarnazioni di idee, gli dèi pagani sono riusciti a 'sopravvivere' nel contesto del Medioevo cristiano.

luminosa e la disposizione delle stelle: 17 lungo il corpo del coppiere e 31 nell'acqua versata, per un totale di 48.

L'identificazione di Ganimede con la figura dell'Acquario (1.26) sembrerebbe confermata anche dalla descrizione della costellazione dell'Aquila (1.30). A proposito di quest'ultima è ricordato come si tratti di quel volatile che trasportò Ganimede su nel cielo per Zeus, affinché lo avesse come coppiere («Οὗτός ἐστιν ὁ Γανυμήδην ἀνακομίσας εἰς οὐρανὸν τῷ Δί, ὅπως ἔχη οἰνοχόον»). Lo ἀετός risulta dominante sugli altri pennuti, in quanto è il solo in grado di volare in direzione opposta ai raggi del sole. Viene anche raccontato che diventò l'uccello sacro a Zeus, degno di stare fra le stelle, poiché venne incontro al padre degli dèi quando stava per marciare contro i Titani, ed egli lo considerò un buon presagio.

Anche negli *Apotelesmatica* ('Degli effetti delle stelle'), poema di sei libri e ben 3011 esametri, tramandato sotto il nome di Manetone, è presente l'identificazione (implicita) Ganimede-Acquario. Si tratta dell'opera astronomica in versi più estesa della grecità, incorsa «in una sorte del tutto singolare di oblio» e costituita da un «accorpamento di materiale eterogeneo risalente ad autori ed epoche differenti»<sup>444</sup>. Acquario è qualificato come ταμίης in Olimpo, pertanto è perspicua l'identificazione con Ganimede (4.22): «Υδροχόος, ταμίης νεφελώδεος Οὐλύμποιο» ('Acquario, dispensatore dell'Olimpo nebuloso', trad. mia).

Igino (*Astron.* 2.16) scrive che le due costellazioni dell'Acquario e dell'Aquila risultano vicine in cielo<sup>445</sup>. Come in Eratostene, due sono i passi in cui si parla di Ganimede, a proposito delle costellazioni di *Aquila* (2.16) e *Aquarius* (2.29). L'aquila è colei che si dice rapì Ganimede e lo trasportò a Giove suo amante («quae dicitur Ganymdem rapuisse et amanti Ioui tradidisse»). Il padre degli dèi la scelse tra i volatili per la capacità di volare in faccia ai raggi del sole sorgente.

---

<sup>444</sup> Monaco 2016, p. 199. Cfr. Lightfoot 2023.

<sup>445</sup> Non è certa l'identità storica dell'autore latino, anche se è probabile che si tratti del bibliotecario preposto alla Palatina da Augusto stesso. In ogni caso, l'autore del *De Astronomia*, verosimilmente lo stesso delle *Fabulae*, fu quasi certamente operativo in età augustea e si inserì nel solco di Eratostene. Secondo Jean Martin è verosimile che la sua opera circolò con lo stesso nome di Eratostene nell'antica Roma, dunque potrebbe consistere in un adattamento dei *Catasterismi*. Difatti risulterebbe per diversi aspetti più vicina all'originale greco rispetto alla cosiddetta *Epitome* greca. Cfr. Martin 1956, pp. 104-125. Per un'introduzione all'opera astronomica di Igino e ulteriori approfondimenti bibliografici vd. Chiarini, Guidorizzi 2009. Sui *Miti* rimando a Gasti 2017.

Rispetto all'epitome greca, è precisata la posizione della costellazione dell'Aquila sopra quella dell'Acquario, come se fosse in volo sopra di lui («Itaque supra Aquarium uolare uidetur; hunc enim complures Ganymedem esse finxerunt»)<sup>446</sup>. In seguito è proposta anche un'identificazione alternativa dell'aquila con Merope, re di Cos.

Anche per quanto riguarda l'identificazione di *Aquarius* (2.29), sono presentate delle alternative a Ganimede: il sopravvissuto al diluvio universale Deucalione, come avrebbe scritto Egesianatte (cfr. Germ., *Ar.* 561-562); e Cecrope, primo re dell'Attica, che beveva solo acqua in quanto vissuto in un'epoca anteriore all'invenzione del vino, come riporterebbe Eubulo (lo stesso autore della commedia intitolata a Ganimede; vd. 2.3). In prima posizione si trova però l'identificazione con il fanciullo troiano, sostenuta da molte persone (*complures*), secondo cui Giove lo ha sottratto ai genitori per la bellezza del suo corpo («quem Iuppiter propter pulchritudinem corporis ereptum parentibus»). Non vi è dunque alcuna sublimazione platonizzante. E il ruolo di *deorum minister* spiega poiché si mostri in cielo mentre versa dell'acqua di qua e di là («Itaque ostenditur ut aquam aliquo infundens»).

Di *Aquarius* si tratta dal punto di vista più tecnico-astronomico, senza riferimenti al mito, anche nel terzo libro (3.28). La sua figura ha i piedi nel circolo invernale ed è rivolta ad Oriente, la mano sinistra è protesa verso il Capricorno e la destra sfiora la criniera di Pegaso, mentre il getto d'acqua si rovescia dalla brocca verso il Pesce. La costellazione ha un numero di stelle diverso dall'*Epitome* di Eratostene, non 48, ma 44 stelle: 30 nel corpo (alcune opache e alcune luminose), 14 nel flusso d'acqua, di cui le uniche luminose sono la prima e l'ultima. Questo è dunque il motivo che deve avere portato alla suggestiva immagine della 'cascata' di 'gocce di stelle'.

Ganimede è menzionato da Igino anche in tre delle sue *Fabulae* (224, 271, 273), opera fondamentale per la trasmissione della mitologia classica in tutta Europa, insieme alla *Biblioteca* di Apollodoro [2.1].

---

<sup>446</sup> Il componimento anonimo *De Sphaera Caeli*, tramandato dall'*Anthologia latina* (761 Riese), si rifà esplicitamente a Igino e nomina Ganimede a proposito dell'ala della costellazione dell'aquila detta 'rapitrice': «Tum Ganymedae raptricis transilit alam» (v. 67). Cfr. Domenicucci 2011, pp. 113-122.

Nella *fabula* 224, Ganimede è compreso nell'elenco di mortali che furono resi immortali, a proposito del catasterismo in Acquario e con un'insolita indicazione di parentela con Assaraco: «Ganymedes Assaraci filius in Aquario duodecim signorum». Assaraco per la genealogia omerica sarebbe infatti il fratello di Ganimede e non il padre<sup>447</sup>, mentre per quella alternativa 'euripidea', derivata dalla *Piccola Iliade*, risulterebbe un prozio. Questa associazione è incongrua, a maggiore ragione se si considera che nel racconto 271 viene indicata una parentela ancora diversa, tra le più remote possibili, per cui il giovane risulterebbe addirittura figlio di Erittonio. È possibile si tratti di un fraintendimento dovuto all'episodio dei cavalli prodigiosi, già presente nell'*Iliade* [2.1].

In ogni caso, nella *fabula* 271 Ganimede figura in un altro elenco: quello degli otto *epebi formosissimi*: dopo Adone (amato da Venere) ed Endimione (amato da Selene), accomunati dal fatto di essere desiderati da una divinità femminile, e oltre a Ganimede *quem Iouis amavit*, vi sono Giacinto (amato da Apollo), Narciso che amò sé stesso, Ermafrodito figlio di Venere e Mercurio, Ila amato da Ercole, Crisippo (figlio di Pelope) rapito da Teseo durante i giochi; un'altra *défaillance* d'autore, perché il rapitore è tradizionalmente Laio, come egli stesso scrive altrove (*Fab.* 85).

Nella *fabula* 273, dedicata a coloro che per primi celebrarono giochi, a proposito del quindicesimo e ultimo, Enea, si fa riferimento alla clamide aurata vinta da Cloanto con *ex purpura intextum Ganymeden*: un'ulteriore dimostrazione dell'immediata fortuna dell'ecfrasi virgiliana

Al di là dell'opera di Igino, la prima associazione certa di *Aquarius* con Ganimede della letteratura latina è quella dei *Fasti* di Ovidio (2.145-146)<sup>448</sup>:

Iam puer Idaeus media tenus eminent alvo,  
et liquidas mixto nectare fundit aquas.

Già appare il fanciullo ideo fino a metà  
e mesce acqua pura mischiata con il nettare.

[trad. mia]

---

<sup>447</sup> Secondo una fonte bizantina, uno scolio di Tzetze (*ad Lycph.* 34), Ganimede risulterebbe figlio dell'altro 'fratello', secondo la tradizione omerica, chiamato Ilo.

<sup>448</sup> Per il rapporto tra i *Fasti* ovidiani, Germanico e gli *Aratea* cfr. Stiles 2017, pp. 878-888.

Il poema eziologico ovidiano era forse originariamente inteso ad abbracciare la propaganda augustea, con la volontà manifesta di cantare le festività del calendario, le loro origini e la transizione dei segni zodiacali (1.1-2): dodici libri per dodici mesi, di cui restano solo i primi sei<sup>449</sup>. Il 5 febbraio emerge la costellazione dell'Acquario dalla cintola in su. Il poeta vi fa riferimento nominando Ganimede, attraverso la perifrasi indicante il luogo del monte Ida, e offrendo una descrizione della posa del mescitore d'acqua con la bevanda divina, il che richiama chiaramente la funzione di coppiere celeste.

Un riferimento al segno zodiacale con allusione a Ganimede è presente anche nel primo libro. Il poeta si rivolge al Sole personificato con riferimento al 17 gennaio (*haec*), data di passaggio tra il Capricorno e l'Acquario (1.651-652):

Haec ubi transierint, Capricorno, Phoebe, relicto  
per iuvenis cures signa regentis aquam.

Quando sarà trascorsa, lasciato il Capricorno, o Febo  
entrerai nel segno del giovane che regge l'acqua.

[trad. mia]

Nei due passi riportati non viene impiegata la parola *Aquarius*, Ovidio fa riferimento al segno mediante delle perifrasi che portano all'identificazione con Ganimede. In un altro vi è invece la menzione del termine senza un'individuazione mitologica. Viene indicato il tramonto del segno dell'Acquario e l'ingresso dei Pesci, dopo il 16 febbraio (2.457-458):

Iam leuis obliqua subsedit Aquarius urna  
proximus aetherios excipe, Piscis, equos.

Acquario ormai si poggia leggero sulla brocca inclinata,  
segno dei Pesci, tu prossimo, accogli i cavalli dell'etere.

[trad. mia]

---

<sup>449</sup> Il poema è stato scritto pressoché in contemporanea con le *Metamorfosi*, e il fatto che non siano pervenuti gli ultimi sei libri (da luglio a dicembre) è da imputare probabilmente a una volontà autoriale. Ovidio non concluse l'opera, probabilmente, proprio a causa dell'esilio impostogli da Augusto. Cfr. Stok 1999, pp. 1-93.

Nel libro dedicato a giugno, invece, vi è una menzione di Ganimede slegata da Acquario, con una ripresa del motivo virgiliano dell'ira di Giunone che si duole per il rapimento del *puer* («rpto Ganymede dolebam», 6.43; cfr. *Aen.*, 1.28).

Nei primi decenni dopo Cristo, vede la luce anche il poema didascalico di Manilio in cinque libri di esametri. Gli *Astronomica* si inseriscono all'interno di una tradizione molto in voga negli anni precedenti, costituendo però una novità nel panorama latino per la trattazione onnicomprensiva del tema astrologico-astronomico. *Aquarius* è menzionato nel primo libro, senza un'identificazione mitologica, dopo il *Capricornus* (1.271), mentre riversa da una brocca inclinata (*inflexa urna*, 1.272) i flutti d'acqua verso i *Pisces* (1.273). L'immagine di *Aquarius*, intento a profondere acqua da un'urna verso i Pesci, torna in diversi passi del secondo libro (2.248, 406, 464, 492, 505, 525). Nel primo, viene anche precisato che il flusso versato da Acquario si congiunge a quello di Eridano (1.441-442). In alcuni casi *Aquarius* viene indicato più nel dettaglio come giovane (e. g. 2.406; 492) e nudo (2.511). Un'allusione a Ganimede-Aquario, per l'elevazione in cielo e il ruolo stellare di versatore d'acqua, è presente anche all'inizio del passo del quinto libro incentrato sulla posizione e sugli influssi astrologici dell'Aquila (5.486-488):

Nunc Aquilae sidus referam, quae parte sinistra  
rorantis iuvenis, quem terris sustulit ipsa,  
fertur et extentis praedam circumvolat alis.

Ora parlerò dell'Aquila che alla sinistra  
del giovane irrorante, portato via dalla terra,  
muove, e circonda la preda con ali spiegate.

[trad. mia]

Anche in questo caso è delineata un'immagine poetica, ripresa dal mito di Ganimede, per sottolineare la vicinanza delle due costellazioni.

Nei versi successivi Manilio si riferisce ad Acquario chiamandolo *Aequoreus iuvenis* (5.505). Oltre alle numerose specificazioni dei segni con cui *Aquarius* ha affinità (i Gemelli in particolare, e. g. 2.511, 525), o a cui è avverso, risulta interessante nella nostra ottica un verso non esente da ambiguità (2.446): «e Iovis

adverso Iunonis Aquarius astrum est» («Di rovescio a Giove, c'è Acquario l'astro di Giunone», trad. mia).

Secondo la *ratio* astrologica di Manilio, viene indicato che il segno di Ganimede è dominato da Giunone. Nella sua visione ogni segno zodiacale non è influenzato da un pianeta, ma da una delle divinità, disposte per coppie oppositive: per cui all'Acquario affine a Giunone si contrappone il Leone affine a Giove (associazione data dall'elemento solare; cfr. 2.406). Tuttavia, considerata la ricorrenza del legame oppositivo tra Ganimede e la consorte di Giove nella letteratura latina, non può che esserci un gusto velato per il rovesciamento ironico. Pertanto «la “proprietà” di Giunone è il “rovescio” di quel che dovrebbe esserne – secondo la *fabula* del catasterismo, già contestata – la “proprietà” legittima»<sup>450</sup>.

Se nei *Fenomeni* di Arato e nella versione ciceroniana non compare un interesse per l'associazione mitologica di *Aquarius*, diverso è il discorso per i successivi *Aratea*. Germanico, innanzi tutto, sviluppa con originalità il mito di Ganimede a proposito delle costellazioni di *Aquila* e *Sagitta* (vv. 315-320):

Est etiam, incertum quo cornu missa, Sagitta,  
quam servat Iovis ales. Habet miracula nulla,  
si caelum ascendit Iovis armiger. Hic tamen aptum  
unguibus innocuis Phrygium rapuit Ganymeden  
et telo appositus custos, quo Iuppiter arsit  
in puero, luit excidio quem Troia furorem.

Vi è anche la Freccia, non si sa da quale arco scoccata,  
che il volatile di Giove protegge. Niente di prodigioso  
se l'armigero di Giove è asceso in cielo. Eppure  
rapì con docili artigli il frigio Ganimede  
e fu fatto custode del dardo, per cui Giove arse  
del fanciullo, passione che Troia pagò con la distruzione.

[trad. mia]

---

<sup>450</sup> Feraboli, Scarcia 2001, vol. II, p. 327. Il commento è presente nell'edizione a cura di Flores 2001, cui si rimanda per approfondimenti.

L'enfasi che il poeta-condottiero pone sulla figura dell'aquila è spiegabile con la volontà di recare un'allusione *lato sensu* politica: «cosicché il ratto di Ganimede a opera dell'aquila di Giove potrebbe in un certo senso essere visto come un mito fondativo dello stesso potere imperiale di Augusto»<sup>451</sup>. Il trattamento del mito ganimedeo a proposito dell'aquila è un approfondimento inedito di Germanico, assente in Arato e Cicerone. Proprio in età augustea, in quanto attributo di Zeus e dunque simbolo di regalità e potere, l'aquila iniziò a essere assunta nella propaganda imperiale, con una fortuna tale da essere impiegata anche nelle epoche successive fino a oggi<sup>452</sup>: dallo stemma degli Stati Uniti a quello della Russia e della Germania. Infatti successivamente si svilupparono le versioni evemeristiche per cui l'aquila sarebbe stata in realtà soltanto un'insegna militare e Ganimede un bottino di Guerra (Lattanzio, *Div. inst.* 1.11.19 e Fulgenzio, *Myth.* 1.20). In particolar modo, il passo di Germanico è influenzato da Virgilio e Ovidio. Al di là dell'espressione *armiger Iovis* per l'aquila, ripresa dall'ecfrasi virgiliana (*Aen.* 5.255; cfr. 9.564), è presente la connessione con la guerra di Troia, legata alla gelosia di Giunone per Ganimede (*Aen.* 1.28). Il verbo *ardeo* per indicare il fuoco d'amore è un tratto tipicamente ovidiano (cfr. TLL II col. 487, 1-4), utilizzato dal poeta di Sulmona anche per Ganimede (*Met.* 10.156). Inoltre, anche qui, non è da trascurare il dettaglio già virgiliano (5.255), e soprattutto iconografico, degli artigli dell'aquila (cfr. Pl., *Nat. hist.* 34.79), particolarmente premurosa durante il ratto predisposto da Zeus (cfr. Ger. *Ar.* 688-689: «armiger uncis / unguibus»). Un aspetto particolarmente innovativo di Germanico è l'associazione con la Freccia di Cupido, che ha fatto innamorare Giove del ragazzo frigio, e dunque sorveglia l'Aquila in cielo. Questa peculiare immagine avrà una particolare fortuna nell'iconografia, a partire dai codici miniati altomedievali, che esamino a fine capitolo.

Tuttavia, per quanto riguarda *Aquarius*, in modo affatto inconsueto per Germanico, è proposta un'identificazione rara al posto di Ganimede. *Aquarius* corrisponderebbe a Deucalione (vv. 561-562), personaggio mitologico legato all'elemento acquoreo per il diluvio universale cui sopravvisse insieme a Pirra. L'associazione alternativa rispetto alla linea di 'Eratostene-Igino' è sostenuta da

---

<sup>451</sup> Berti 2021, p. 282.

<sup>452</sup> Cfr. Berti 2021, pp. 282-sgg.

Egesianatte (*apud Hyg. astr.* 2,29), menzionata da Nigidio Figulo (*Schol. Germ.*, pp. 85, 13-86, 3 Breysig), e ripresa da Lucano nel *Bellum Civile* (1.653)<sup>453</sup>.

Nonostante ciò, in un altro passo degli *Aratea* di Germanico (fr. 4.133-135), a proposito del segno dell'Acquario – che meglio di qualsiasi altro può preannunciare i venti freddi e i temporali – compare l'identificazione con Ganimede. Viene indicato come il *Phryx* che fa cadere le gocce dalle nuvole («nulla serenato Phryx rorans nubila caelo», fr. 4.133). Data la specifica provenienza frigia non può trattarsi di Deucalione, figlio di Prometeo, anche se si tratterebbe di un'incongruenza rispetto al passo precedente. Negli altri casi in cui Germanico cita *Aquarius* non vi è alcun riferimento né all'uno né all'altro (*Ar.* 285, 387; fr. *Ar.* 4.70, 107, 159). D'altronde anche in altri poeti di età augustea è possibile che *Aquarius* sia citato senza una particolare identificazione mitologica: Ovidio (*Fast.* 2.457: «Iam leuis obliqua subsedit Aquarius urna»; in altri passi vi è l'identificazione con Ganimede: *Fast.* 1.652, 2.145-146), Virgilio (*Georg.* 3.304: «Iam cadit extremoque inrorat Aquarius anno»), Orazio (*Sat.* 1.1.36: «Quae, simul inuersum contristat Aquarius annum») <sup>454</sup>.

Se la versione ciceroniana era particolarmente rispettosa del testo fonte di Arato, mentre quella di Germanico si concedeva delle inserzioni mitologiche *sua sponte*, gli *Aratea* di Avieno sono caratterizzati da una *verbositas* tale da fare lievitare il poema dai 1154 versi di Arato di Soli a ben 1878 esametri<sup>455</sup>. In ben sei passaggi si fa esplicito riferimento a Ganimede-Aquario, per indicare la bellezza, la provenienza geografica (Frigia, Troia), il ruolo in Olimpo (coppiere), la configurazione astronomica (riversa l'acqua dalla brocca con la destra), e anche la genealogia, per cui è figlio di Laomedonte, secondo la linea 'euripidea' dell'*Ilias parva*. Talvolta le menzioni sono cursorie, talaltra vi è un qualche indugio seppure mai troppo prolungato: *pulcher aquarius* (vv. 827, 1273), *Phrygius epebus* (v. 838), l'efebo di Troia che attinge le acque e le riversa dalla brocca («Troicus haurit aquas funditque ubi epebus ab urna», v. 550), efebo che dicono gestisca le bevande ai banchetti degli dèi e dalla cui destra si riversa un flusso d'acqua

---

<sup>453</sup> Cfr. Santoni 2016, pp. 220-sgg..

<sup>454</sup> L'iconografia di *Aquarius* dei cosiddetti *Leiden Aratea*, che riportano la versione di Germanico, sembrano propendere per l'identificazione come Ganimede [fig. 3.10].

<sup>455</sup> Bisogna anche sottolineare che quella di Avieno è l'unica traduzione pervenuta integralmente. Per approfondimenti cfr. Berti 2016, pp. 301-336. Come edizione vd. Soubiran 1981.

schietta in due parti («dextram sed tantum propter ephebi, / pocula quem divum mensis gestare loquuntur, / efflua se species liquidarum fundit aquarum / partis in geminas», vv. 832-835). Manilio nomina poi anche l'aquila in associazione al padre degli dèi (*aquila Iovis*, v. 1258) e ricorrono sia l'espressione *Iovis armiger* (vv. 694, 1008) sia *Iovis ales* (1105). In un passo è precisato anche il colore chiaro del piumaggio del volatile come in Stazio (*Theb.* 1.528): *fulva aquila* (v. 1009). Riporto infine il passaggio più dettagliato, che descrive l'Acquario come il *pulcher ephebus* 'Laomedontide', con gli arti lunghi e la mano destra tesa tra i Pesci e il Capricorno, a sud di Pegaso (vv. 645-649):

Nam post cornipedem flagrant duo sidera pisces,  
pisces Bambycii, caput autem subter equinum  
Laomedontiadae se dextera tendit ephebi.  
ipse dehinc longos insignis aquarius artus  
astat ad hirsuti caudam pulcher Capricorni.

E dopo il cornipede arde la costellazione dei Pesci,  
i pesci di Bambice, mentre sotto la testa del cavallo  
tende la destra l'efebo figlio di Laomedonte,  
lo stesso Acquario così distinto dai lunghi arti  
bello sta innanzi alla coda dell'irsuto Capricorno.

[trad. mia]

Se nella maldestra versione prosastica in latino 'barbarico' dell'Aratus Latinus, di età pre-carolingia, non risultano citazioni esplicite di Ganimede, sono numerose le citazioni per nome, ben cinque, nella nutrita tradizione degli scoli agli *Aratea* di Germanico, riportati nei codici medievali<sup>456</sup>:

*Scholia Basileensia* (ad Ger. Ar. 287 = p. 85.8-15 Breysig):

Hic nomen accepisse dicitur, quod eius exortu imbres plurimi fiant. quidam uolunt Ganymedem eum esse. quem figuratum in ministerium oenochoi et quod imbris

---

<sup>456</sup> I più antichi risalgono al III d. C. e sono detti *Scholia Basileensia* (sigla: BP), risultano più tardi invece gli *Scholia Sangermanensia* (sigla: G) e gli *Scholia Stroziana* (sigla: S). Queste le edizioni di riferimento: Breysig 1867, pp. 105-232. Cfr. Robert 1878, pp. 50-199. Cfr. Dell'Era 1979a, pp. 147-267; Dell'Era 1979b, pp. 301-379.

infundit suo sidere nectar dici. habet stellas aquarius xvii, sed fusio aquae fit ex stellis xxxr, ex quibus duae clarae sunt, reliquae obscurae. Nigidius hydrochoea sine aquarium existimat esse Deucalionem Thessalum, qui maximo cataclysmo fertur relictus cum uxore Pyrrha [...]

*Scholia Basileensia* (ad Ger. Ar. 318 = 91.16.19 Breysig):

Aquila haec est, quae Ganymedem rapuit in caelum Ioui ministrum. est enim ea et signum Iouis, quod sola auium solis radiis non terreatur. namque ita est spectans ad orientem pennis tensis [...]

*Scholia Sangermanensia* (ad Ger. Ar. 287 = p. 153.16-19 Breysig):

Porro aquarius, quem nos propter imbres mensis ipsius sic nominamus, gentiles autem arbitrantur Ganymedem fuisse et ob nimiam pulcritudinem inter astra conlocatum a Ioue et ut uinum sit dignus fundere iudicatum a diis [...]

*Scholia Stroziana* (ad Ger. Ar. 287 = p. 153.8-13 Breysig):

Porro aquarius nomen accepisse dicitur, quod eius exortu imbres plurimi fiant. quidam uolunt Ganymedem eum esse, Troili et Callirrhoes filium. qui cum in Ida monte uenaretur, ob nimiam pulcritudinem a Ioue adamatus et per aquilam raptus et inter astra collocatus. dehinc aquarius dictus ut aquas funderet, a diis iudicatum. Quem Ioui prius {vina fudisse testatur}.

*Scholia Stroziana* (ad Ger. Ar. 318 = p. 160.7-10 Breysig):

Aquilam sane inter astra collocatam dicunt propter Ganymedem, Iouis ministrum, quem rapuit in caelum. est enim ea et signum Iouis, quod, cum dii omnes volucres inter se dividerent, eam in portione sortitus sit Iouis [...].

Senza dilungarmi in un commento dei commenti, mi limito a sintetizzare i punti salienti. Come ragione profonda dell'identificazione di Ganimede con *Aquarius* è sempre rilevata la funzione di coppiere (*minister*) ai banchetti (*mensae*) degli dèi in Olimpo. È messo in evidenza anche il rapimento *per aquilam* voluto da Giove (BP, S, G) e talvolta viene indicato come motivo della collocazione *inter astra* di Ganimede la sua *pulchritudo* (S, G). Nel primo scolio strozziano si segnala anche l'interessante specificazione genealogica: viene riportato il più canonico nome del padre, Troo, ma anche quello della madre Calliroe<sup>457</sup>, oltre alla consueta associazione all'Ida con riferimento alla caccia.

---

<sup>457</sup> Calliroe come madre di Ganimede è menzionata nella *Biblioteca* di Apollodoro (3.12.2). Viene poi riportata anche dal *Mitografo Vaticano II* (198) e nel *Fabularius* del XIII d. C. di Konrad von Mure sotto le voci *Aquila* e *Ganimedes*.

Anche nella tradizione dei commenti a Virgilio vi sono dei riferimenti al catasterismo del ragazzo troiano, nonostante il poeta augusteo non presenti mai l'associazione Ganimede-Acquario<sup>458</sup>. Servio (*ad Aen.* 1.28-29) parla di Ganimede come preso con violenza (*stupratus* come la ninfa Garamantide e le Sabine; cfr. *ad Aen.* 4.198), per poi cercare di 'attenuare' l'espressione e indicare i motivi dei *Ganymedis honores* cui potrebbe fare riferimento Virgilio: il ruolo di coppiere in sostituzione di Ebe e il catasterismo in Acquario («inter sidera conlocatus Aquarii nomen accepit»). Anche in altri due passi è citato Ganimede: in rapporto al danno causato alla figlia di Giunone («Ganymedes enim Hebae obfuit», *ad Aen.* 6.64), e in quanto figlio di Troo (*ad Aen.* 3.36).

Servio Danielino, a proposito dell'aquila, fa riferimento all'amore di Giove come motivo del rapimento, e anche alla collocazione in cielo tra gli astri per volere dello stesso dio («Ganymedes cum amaretur a Iove dicitur raptus, quos Iuppiter inter sidera collocavit», *ad Aen.* 1.349). *Ad Aen.* 1.128 si limita a indicare il nome latino *Catamitus* per Ganimede, mentre *ad Aen.* 2.241 presenta il suo nome insieme a Dardano e Titono commentando l'espressione *divum domus* riferita alla città di Ilio. Vi è infine un altro riferimento al catasterismo *ad Georg.* 3.36 («aquarium autem multi Ganymedem volunt», “moli intendono anche Ganimede come Acquario”, trad. mia).

Anche nelle *Interpretationes vergilianae* di Claudio Donato vi è una particolare attenzione verso Ganimede a proposito del catasterismo (1.22-25):

RAPTI GANYMEDIS HONORES, propterea quod turpiter amatus sit a Iove. hoc loco foedum est intellegere aliquid de zodiaco circulo in quo Ganymedes dicitur conlocatus, ne infames et effeminati inter sancta sidera numerentur et sentiamus quod poeta non dixit.

‘Gli onori del rapito Ganimede’: perché fu amato turpemente da Giove. In questo passo è vergognoso intendere un riferimento allo Zodiaco, in cui si dice collocato Ganimede; non si enumerino i disonorati e gli effeminati tra i santi astri e non si percepisca quel che il poeta non disse.

---

<sup>458</sup> Per approfondimenti sui commenti virgiliani cfr. Gioseffi 2007, pp. 48-50.

L'utilizzo dell'avverbio *turpiter* per indicare l'amore di Giove verso Ganimede è un chiaro segnale di riprovazione morale per un atto giudicato abietto, concorde alla maggior parte delle riletture cristiane antiche del mito [3.4]. Per Donato, anche se generalmente Ganimede viene collocato nello Zodiaco, risulta intollerabile una tale lettura a proposito del passo virgiliano: sia perché non è nell'intenzione del poeta (il che è verosimile), sia in quanto Ganimede è assimilato a chi ha una cattiva fama ed è effeminato. L'attacco è condotto a causa degli aspetti omoerotici del mito, non condannati da Virgilio ma nell'orizzonte culturale del commentatore tardoantico<sup>459</sup>.

Il catasterismo di Ganimede in Acquario è citato anche in altre fonti tardoantiche. Lucio Ampelio, maestro di scuola vissuto tra il III e il IV d. C., nel *Liber Memorialis*, e in particolare nella rubrica *De duodecim signis* (2), presenta due identificazioni di Acquario: per primo come Ganimede, e poi come Deucalione, adducendo il motivo della *pietas* divina come causa del suo catasterismo («Aquarius, qui putatur esse Ganymedes; dicitur Deucalion Thessalus; qui <cum> maximo cataclysmo cum uxore Pyrrha solus evasisset, hic pietatis causa inter sidera locatus est», 2.11.1-4).

Anche nella prefazione del *Chronicon* di Eusebio tradotto da Gerolamo nel IV d. C., vi è un riferimento a Ganimede, in quella che sembrerebbe una personale traduzione di *Il.* 20.234-235. Il riferimento è a proposito di eventi prodigiosi dei tempi antichi e in particolare del *regnum Trois* (*Chron. praef.* 27 / Helm, p. 13, 4-6 = fr. 2 Blänsdorf):

cuius di natum Ganymedem ad sidera raptum  
vina Iovi magnis voluerunt fundere mensis.

di cui il figlio Ganimede, rapito verso le stelle, gli dèi  
vollero versasse vino a Giove alle mense superne.

[trad. mia]

---

<sup>459</sup> A differenza che in Servio Danielino, in Servio è adombrato un «lasciato pesante del moralismo», che si espleta in Donato «attraverso un'esplicita condanna della vicenda e delle sue conseguenze (l'assunzione in cielo di Ganimede) [...] Il giudizio è tutto suo, ed è rivolto al suo pubblico. [...] L'essere *infamis* e *effeminatus* sono le tipiche accuse rivolte all'amante passivo di una *liaison* omosessuale. Se nell'antichità non era diffusa la polemica contro il mito, lo era invece quella contro i *pathici*, definiti più o meno sempre con queste formule», Gioseffi 2007, p. 49.

Oltre agli elementi espressamente omerici di Ganimede (è figlio di Troo, versa il vino a Zeus per volere degli dèi), si fa riferimento al catasterismo in rapporto al rapimento. La sintetica formula *ad sidera raptum* sembra rendere, a suo modo, la spinta sublimante del verbo omerico ἀνηρεΐψαντο, che pure non ha un nesso con le stelle ma con il sollevamento in alto per aria [2.1]<sup>460</sup>.

Del catasterismo di Ganimede si parla anche in un'altra traduzione dal greco al latino di Gerolamo, le *Omilie su Geremia* di Origene. In uno specifico passo si sostiene che le stelle, come quelle associate a Fetonte o a Ganimede (*corruptus* moralmente), non hanno influenza sulle questioni umane o sulla vita quotidiana («Neque enim micans aliquod sidus vel Phaetontis, ut aiunt, vel corrupti Catamiti stella nostrorum causas continet negotiorum», 2.3.4).

Non mancheranno riferimenti a Ganimede-Acquario anche nel Medioevo latino. Non sempre con riprovazioni moralistiche, come nel caso della più grande enciclopedia antecedente al cosiddetto rinascimento del XII secolo. Mi riferisco all'*Imago mundi* di Onorio Augustodunense (1.102):

Undecimus est Aquarius, scilicet, Ganymedes, Troili regis filius, Iovis amasius, ab ipso inter astra locatus, et pincerna deorum factus: significant autem, quod solutis nivibus, undosum est illud tempus.

L'undicesimo segno è Acquario, ovvero Ganimede, figlio del re Troo, amasio di Giove, da lui stesso collocato tra gli astri e reso coppiere degli dèi: indica anche che, sciolte le nevi, il periodo è ricco di precipitazioni.

[trad. mia]

Infine, concludo con alcune considerazioni sull'iconografia che contribuisce in maniera determinante all'identificazione Ganimede-Acquario.

Le rappresentazioni artistiche delle costellazioni greche più antiche a noi pervenute risalgono ai codici miniati altomedievali degli *Aratea*, influenzati per le

---

<sup>460</sup> La stessa identica formula e il medesimo passaggio di Gerolamo vengono ripresi integralmente da Freculfo di Lisieux (in. IX) negli *Historiarum libri XII* (1.2.17). Il cronista dell'età carolingia in un altro passo (1.2.22) trascrive la versione del mito di Tantalo delle *Storie* di Orosio (1.12.3-7).

raffigurazioni iconografiche anche dalla linea Eratostene-Igino<sup>461</sup>. Tra i più celebri si possono ricordare il Ms. Harley 647 (British Library, London) e il Ms. Voss. lat. Q. 79 (University Library, Leiden).

Il manoscritto londinese reca il testo di Arato nella traduzione di Cicerone e nell'ultima carta presenta il cosiddetto *Planisfero* di Geruvigus (c. 21v), che riproduce tutte insieme le figure delle 45 costellazioni descritte dal poeta ellenistico<sup>462</sup>. Si tratterebbe della più antica rappresentazione della mappa celeste (occidentale) a noi nota, e a livello iconografico potrebbe rifarsi a un modello precedente. *Aquarius* appare come un giovane ragazzo munito di berretto frigio: è da identificarsi con Ganimede, come assicura il nome *Ganimedes* posto sopra la sua testa [fig. 3.9]. Si trova tra il Capricorno e i Pesci, e alla sua sinistra è presente Pegaso: un'iconografia che in buona parte sembrerebbe ispirarsi al passaggio descritto nel *De astronomia* di Igino (3.28) e negli *Aratea* di Avieno (645-649). Inoltre si può notare la presenza dell'Aquila con la Sagitta, più in alto a sinistra.

Nei cosiddetti *Aratea* di Leiden, plausibilmente una copia di un codice del IV/V d. C., non è presente un planisfero, ma si trova la prima rappresentazione indipendente di *Aquarius* (c. 48 v.)<sup>463</sup>. Il testo si basa sulla versione di Germanico in cui compare l'identificazione con Deucalione, tuttavia il ragazzo può essere più facilmente identificato con Ganimede, data la presenza del berretto frigio, la giovane età, la posa sensuale e la semi-nudità [fig. 3.10]. Nella c. 54 v. è raffigurata anche l'*Aquila* che tiene negli artigli la *Sagitta* (Ger. Ar. 315-320).

Per ultimo, nel codice bernese (Burgerbibliothek, Cod. 88), prodotto a San Bertino intorno al 1000-1030, discendente da quello leidense, nel primo folio verso, in corrispondenza all'*incipit* del poema, compare una peculiare iconografia di un ragazzo 'in sella' all'aquila (cfr. Nonn. D. 11.134), recante una freccia tra le zampe, ripresa nei secoli successivi [4.8.1]. Se ci si rifà al passo di Germanico (Ar. 315-320), potrebbe identificarsi con Ganimede, ma è possibile che si riferisca

---

<sup>461</sup> Cfr. Dekker 2013. Per una piattaforma digitale che raccoglie molto materiale utile al riguardo vd. Atlas Coelestis [Sitografia].

<sup>462</sup> Il planisfero reca sottostante l'iscrizione: «Ista proprio sudore nomina uno quoque propria. Ego indignus sacerdos et monachus nomine Geruvigus repperi ac scripsi. Pax legentibus» Per approfondimenti rimando alla scheda su British Library Digitised Manuscripts [Sitografia].

<sup>463</sup> Cfr. Katzenstein, Savage-Smith 1988.

anche ad Apollo personificazione del *Sol ardens* (v. 6), citato nel proemio [fig. 3.11].

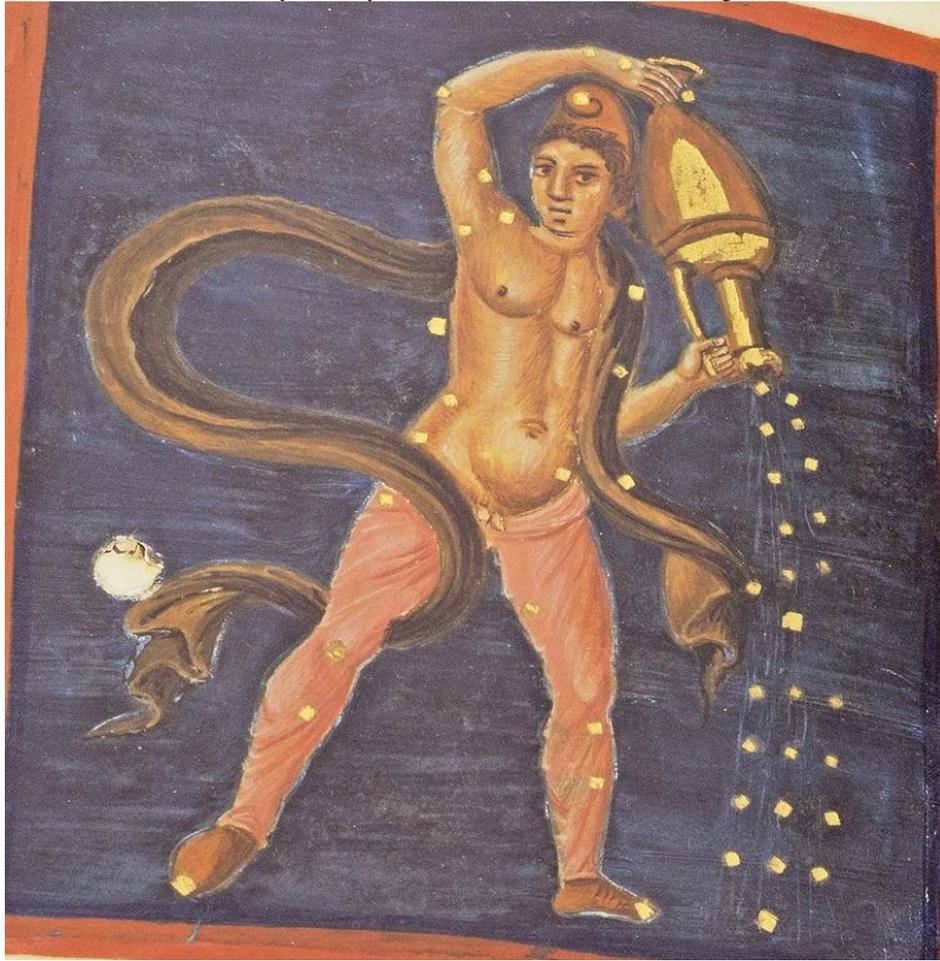
Al di là di ciò, nella carta 5 *recto* compare *Aquarius* in concomitanza con i versi di Germanico (*Ar.* 387-393). Risulta piuttosto somigliante a quello leidense: ha il volto leggermente corrucciato mentre alza in alto la brocca d'oro, rigorosamente in rosso con berretto frigio, pantaloni lunghi attillati e scarpette rosse (abbigliamento non certo 'classico'), e lo svolazzante mantello che pare più un lunghissimo *foulard* smosso dai venti freddi di febbraio [fig. 3.12].

Fig. 3.9 : *Aquarius-Ganimedes del Planisfero di Geruvigo*, Ms. Harley 647, British Library, London, c. 21v., IX d. C. [dettaglio]



British Library Digitised Manuscripts; © British Library Board

Fig. 3.10 : *Aquarius di Leiden*, Ms. Voss. lat. Q. 79, University Library, Leiden, c. 48v., IX d. C. [dettaglio]



Getty; © Leiden University

Fig. 3.11 : *Aquila e Sagitta di Leiden*; Ms. Voss. lat. Q. 79, University Library, Leiden, cc. 55v.-56r., IX d. C.



Getty; © Leiden University

Fig. 3.12 : *Figura maschile in sella all'Aquila con ai piedi la Sagitta*, Cod. 88, Burgerbibliothek, Bern, c. 1v., 1000-1030 [dettaglio]



openMLOL; © Virtual Manuscript Library of Switzerland

Fig. 3.13 : *Aquarius di Berna*, Cod. 88, Burgerbibliothek, Bern, c. 5r., 1000-1030 [dettaglio]



openMLOL; © Virtual Manuscript Library of Switzerland





**IV. Ganimede prima e dopo Dante:  
dai ritmi medievali a Petrarca e Boccaccio**



## 4.1 La coscienza divisa del Medioevo latino: Ganimede come icona dell'omoerotismo tra XI e XIII secolo

### 4.1.1 I dibattiti in versi su Ganimede: *Altercatio Ganymedis et Helene, Post aquile raptus, Antidoto cuivis Venus indiscreta choheret*

Una ricerca a sé potrebbe essere dedicata alla ricezione di Ganimede nel Medioevo latino, in particolar modo in riferimento ai numerosi riusi letterari della sua figura tra l'XI secolo, il cosiddetto 'rinascimento del XII secolo' e la prima parte del XIII secolo. Dedico a questo segmento un capitolo, valido come preambolo allo studio delle occorrenze del mito nelle fonti italiane medievali. Difatti è verosimile ipotizzare che letterati come Brunetto Latini [4.2] e Dante [4.3] non fossero ignari del valore assunto da Ganimede in questo periodo, data la circolazione di alcuni manoscritti anche in Italia, come quello attestante l'*Altercatio Ganymedis et Helene* [vd. *infra*], e in considerazione della sua presenza nel *Tresor* e nella *Commedia*.

Prima del Duecento, in Europa, e in particolar modo in ambito francese, Ganimede assurge infatti a ruolo di icona dell'omoerotismo. Lo storico Jacques Le Goff parla esplicitamente per il XII secolo di un «tempo di Ganimede»<sup>464</sup>, e John Boswell intitola un capitolo del suo studio pionieristico su cristianesimo e omosessualità nell'età medievale *The Triumph of Ganymede: Gay Literature of the High Middle Ages*. Quest'ultimo dichiara che gli «esempi dell'uso della figura di Ganimede nella letteratura del XII secolo sono troppo numerosi per essere catalogati»<sup>465</sup>, essendo citato o alluso sia da numerosi autori associati a quella che definisce *gay subculture* dell'epoca, sia da altri intellettuali decisamente ostili alle unioni omosessuali maschili (come Ugo Primate e Bernardo di Morlaix).

Secondo lo studioso di Yale, inoltre, la parola stessa 'ganimede/ganymede' andò ad assumere un ruolo chiave all'interno di un codice linguistico degli amori

---

<sup>464</sup> Le Goff 2004, p. 114.

<sup>465</sup> Boswell 1989, p. 325, n. 29. A proposito della *gay subculture* diffusa tra il 1050 e il 1150, lo studioso specifica che «un corpo di letteratura gay della proporzione e del genere analizzati qui di seguito non si era visto in Europa dal I secolo d. C. e non si sarebbe nuovamente incontrato fino al XIX secolo», Id., p. 304 (il capitolo nell'edizione italiana: pp. 301-332). Faccio notare che il termine *gay* è usato *lato sensu* per tutto il saggio, in coerenza con la tesi dell'esistenza di una determinata cultura 'omosessuale'. Non è questa la sede per entrare nel merito della questione: per un esame critico dell'eredità del lavoro di Boswell vd. Kuefler 2006.

maschili. Fondamentalmente divenne un termine precursore del moderno termine *gay*, lemma derivato dal francese *gai*, che anche etimologicamente potrebbe essere legato alla prima parte del sostantivo Γανυμήδης<sup>466</sup>.

L'opera più emblematica sulla figura di Ganimede come icona dell'omoerotismo è sicuramente la *Altercatio Ganimedidis et Helene*, largamente ignorata dagli studiosi dell'età moderna, benché fosse estremamente popolare nel Medioevo<sup>467</sup>. Fu composta verosimilmente in Francia tra il 1155 e il 1181, o forse con più precisione tra il 1160 e il 1167, e circolò in manoscritti di tutta Europa, dall'Inghilterra alla Germania all'Italia<sup>468</sup>. Il dibattito in versi tra i due personaggi emblemi di bellezza, difensori rispettivamente degli amori omosessuali maschili ed eterosessuali, veniva recitato «ad alta voce per gli studenti», imparato «a memoria da molte persone colte» e la «sua influenza sulla letteratura successiva fu profonda»<sup>469</sup>.

Se il genere in sé non è certo una novità<sup>470</sup>, è innovativo il fatto che Ganimede prenda parola in difesa della 'sua categoria', con motivazioni spesso dipendenti da

---

<sup>466</sup> Boswell 1989, p. 311. Come ho osservato a proposito della coscienza etimologica di Euripide sul nome di Ganimede [2.3, nota 237], γανυ- condivide la stessa radice con verbi quali γάνυμαι, γανόω, γαίω, che indicano il gioire, il rallegrarsi, lo splendere, il godere. E la stessa radice indoeuropea è presente in latino nel sostantivo *gaudium*, da cui si ipotizza sia derivato l'aggettivo dell'antico francese *gai*, da cui a sua volta provengono il *gaio* dell'italiano (attestato a partire da Giacomo da Lentini) e il *gay* dell'inglese. Negli studi rimane incerta l'etimologia del lemma *gai*, anche se per motivi semantici mi sembra ben poco convincente l'ipotesi di derivazione dal gotico \*gaheis o dal francone \*gahi, significanti 'veloce', 'impetuoso', entrambi legati alla radice protogermanica \*ganhu o \*g<sup>h</sup>eng<sup>h</sup>. Sullo sviluppo storico del termine *gay* in inglese rimando all'OED [Sitografia]. Sull'etimologia di 'Ganimede' in rapporto a 'gana' riflette Leopardi [7.6.3]. Cfr. IEDO; IEW; Indogermanisches Wörterbuch by Gerhard Köbler; PIE Lexicon [Sitografia].

<sup>467</sup> Sono sette i codici medievali a nostra conoscenza che attestano il poemetto, due conservati in Vaticano, tre in Inghilterra, uno a Parigi e uno a Berlino. Cfr. MIRABILE [Sitografia]. Le prime segnalazioni risalgono all'Ottocento e alla scuola tedesca [nota 52]. L'edizione critica è stata stabilita da Lenzen 1973, che pubblicò il testo insieme a un'altra *altercatio*, tra Ganimede ed Ebe [vd. *infra*]. Le prime traduzioni risalgono a Boswell 1989 (ed. or. 1980) e Stehling 1984. Come bibliografia di riferimento si vedano almeno i tre seguenti studi: Birkhan 1984, pp. 25-45; Santos Paz 2005, pp. 399-414; Wollin 2010, pp. 91-124.

<sup>468</sup> Curtius 2022, p. 133, n. 26, notò delle riprese da Bernardo Silvestre e ricordò come secondo Lenzen la menzione dell'ulivo suggerirebbe il Sud della Francia quale luogo di composizione. Boswell 1989, p. 328, n. 57, osservò che gli ulivi possono riflettere anche un'influenza 'italiana' o 'araba', e conduce un lungo parallelo comparatistico con la letteratura araba. Secondo Birkhan 1984, p. 37, per aspetti linguistici non è da escludere un autore 'spagnolo' o della Francia meridionale, sebbene sia più probabile che l'autore fosse legato alla scuola di Orléans.

<sup>469</sup> Boswell 1989, p. 313. Anche Birkhan 1984, p. 41, sottolinea che la tipologia di varianti nella tradizione manoscritta suggerisce con evidenza una tradizione orale del poema.

<sup>470</sup> La poesia di dibattito come genere autonomo (*altercatio*) si sviluppò in particolar modo dall'età carolingia (dal VII d. C.). Cfr. Santos Paz 2005, p. 399.

motivi topici di matrice greca, tra cui la superiorità culturale e il valore aristocratico (connesso a misoginia) dell'amore tra maschi [2.3-4]. La presenza di una figura femminile come protagonista parlante, invece, è una considerevole «alterazione del modello classico», che «riflette un profondo cambiamento nella posizione delle donne nei *milieux* in cui le dispute furono scritte»<sup>471</sup>.

Tenendo come riferimento il testo dell'edizione stabilita da Lenzen, il ritmo latino si può suddividere in tre parti, per un totale di 270 versi<sup>472</sup>: introduzione della vicenda da parte dell'Io poetante (vv. 1-112); dibattito tra Elena che prende parola per prima e Ganimede che replica (vv. 113-240; con 32 strofe di 4 versi ognuna); conclusione con battuta finale di Elena (eccezionalmente di 6 versi), discorso portato avanti e concluso dall'Io poetante, con interventi nel mezzo della Ragione, e brevi battute di Ganimede, Apollo e Giove (vv. 241-270).

La collocazione del dialogo nella dimensione onirica e sfumata del poeta-sognatore non è un elemento di secondo conto. Come si evince dai primi versi subentra un *sopor lentus* (v. 7), che reca nella mente del poeta la visione idilliaca del Frigio e della Lacedemone sdraiati su un prato estivo sotto un pino (vv. 7-10). Senza necessità di scomodare le note teorie dell'inconscio freudiano e degli archetipi junghiani<sup>473</sup>, Ganimede rappresenta un'istanza dell'immaginario individuale del poeta e collettivo, poiché comprensibile nel suo valore paradigmatico dalla comunità cui si rivolge il ritmo latino. Così come Elena è per eccellenza la *femme fatale* per cui nacque la guerra di Troia, Ganimede è dunque il ragazzo irresistibile.

A questo iniziale quadro onirico, seguono dei capovolgimenti nei ruoli di genere dei personaggi. Elena prova un'istantanea brama per il giovane e perde il *pudor virginis* (v. 26), poiché non venendo richiesta, è lei attivamente a provarci con il ragazzo («Et, quin non poscitur, poscit hunc et temptat», v. 27). Quest'ultimo, tuttavia, appare totalmente inadatto al ruolo virile richiesto dalla donna, infatti si pone nella posizione ricettiva: «applicat se femine, tanquam vellet

---

<sup>471</sup> Boswell 1989, p. 314. Vi è dunque una profonda differenza rispetto al dibattito 'tutto maschile' interno al romanzo ellenistico di Achille Tazio, in cui pure è affrontato l'argomento della preferenza dell'amore omo/etero [3.1].

<sup>472</sup> Non è da escludere una possibile lacuna di quattro versi per la terza parte, per la precisione tra il verso 244 e il verso 245, come notò Lenzen 1973. Cfr. Boswell 1989, pp. 500-501.

<sup>473</sup> Su una lettura in questo senso della figura di Ganimede vd. Lingiardi 1997.

pati» (v. 32). I ruoli maschile/femminile risultano dunque incrinati, e questa ‘deviazione dalla norma’ fornisce l’avvio del dibattito tra i due, che verrà giudicato in Olimpo, di fronte agli dèi, alla Natura e alla Ragione. Anche se alla fine Elena risulterà vincitrice, le motivazioni che portano a preferire l’amore tra uomo e donna sembrano tutt’altro che prevalere a livello di ragione. Inoltre gli dèi non si schierano contro l’uno o l’altra, e per Ganimede non vi è alcuna punizione; anzi, i due ‘rapiti’ della mitologia classica nell’epilogo si uniscono in matrimonio.

Per Boswell, non vi sarebbe una vera e propria sconfitta dell’amore omosessuale nei confronti di quello eterosessuale, al contrario la composizione rifletterebbe l’ambiente tollerante all’interno del quale il testo fu ideato<sup>474</sup>. Di ben altro avviso è Birkhan, per cui l’opera è un supporto «dans la lutte contre le *viciium sodomiticum* du clerc qui, en le pratiquant commettait un péché grave»<sup>475</sup>, e per questa ragione sarebbe stata conservata dalla tradizione manoscritta<sup>476</sup>. Recentemente Will Rogers ha proposto una lettura critica che in parte supera la dicotomia interpretativa a sostegno o contro le pratiche omoerotiche. Lo studioso fonda la sua analisi sul concetto della *queer art of failure* di Jack Halberstam. Per lo studioso, il finale della *altercatio* può rappresentare la sconfitta di Ganimede «to act normatively as a “man”», pertanto la *queer failure* «opens up new opportunities for identity for the cupbearer of Zeus. Even further, the failure of both Helen and Ganymede to recognize each other as somehow other than expected – Helen as dominant, Ganymede as submissive – presents a chance to revise and review these characters»<sup>477</sup>.

---

<sup>474</sup> Anche le norme grammaticali sono utilizzate da Ganimede come argomento a favore dell’amore per lo stesso sesso, dal momento che sostantivi e aggettivi si declinano secondo lo stesso genere («Si nescis: articulos decet observari / Hic et hic gramatice debent copulari», vv. 141-144). Elena non è in grado di replicare a questo punto e nemmeno Alano di Lilla nel *De planctu Naturae*, che pure affronta l’argomento. L’opera di Alano infatti non è semplicemente una rimostranza contro il peccato (omo)sessuale come contro natura, quanto una denuncia contro il fallimento della Natura di parlare chiaramente contro questi peccati: pertanto vengono mostrati i limiti della Natura come guida nella morale cristiana. A fornire una risposta è invece Gautier de Coincy, nella *Vie de Sainte Léocade*, che compie una differenza tra la ‘grammatica di Ganimede’ e la ‘grammatica della Natura’. Cfr. Schibanoff 2001, pp. 32-33.

<sup>475</sup> Birkhan 1984, p. 41.

<sup>476</sup> Se, in accordo con Boswell 1989, si considera il manoscritto conservato a Cambridge (MA Houghton Ms. Lat. 198) la copia autografa, «it may have been written originally as a veiled *apologia* but was then modified by copyists in such a way as to be interpreted as a condemnation of same-sex desire», Johnson 2021, pp. 16-17.

<sup>477</sup> Rogers 2021, pp. 39-40. Cfr. Halberstam 2011.

Al di là delle interpretazioni, come osserva Carsten Wollin – individuando numerosi *loci paralleli* – l'*Altercatio* cerca di imitare e superare il *De planctu Naturae* di Alano, e si rifà spesso all'opera di Gualtiero di Châtillon. A sua volta subisce ben presto processi di imitazione da vari poeti di area francese, quali Guglielmo di Blois, Matteo di Vendôme, e l'inglese Goffredo di Vinsauf<sup>478</sup>.

A questa *altercatio* si può collegare un'altra disputa meno nota, *Post aquile raptus* (o *Dibattito di Ebe e Ganimede*), tramandata da un unico manoscritto miscellaneo della fine del XII secolo conservato in Germania (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek clm 17212, cc. 26v.-27r.). Fu pubblicata da Lenzen 1973 e tradotta per primo da Boswell 1989 (ed. or. 1980) e poi da Stehling 1984.

I protagonisti sono i due coppieri divini Ganimede ed Ebe. Si tratta di una composizione di 90 esametri ritmici caudati, particolarmente erudita e recante numerosi echi della poesia latina classica e medievale. In particolare, il nucleo ispiratore risulta la gelosia di Giunone descritta da Virgilio, e può avere influito specialmente il commento di Servio: «ergo irascitur Iuno quod non ob hoc tantum raptus sit, ut pocula ministraret, sed quod ideo violatus sit, ut divinos honores consequeretur» (1.31). Il componimento è suddivisibile in quattro parti: l'antefatto riportato dall'io poetico, per cui Giunone adirata chiede a Ebe, estromessa dal suo ruolo, di intervenire e la istruisce al riguardo (vv. 1-12); il discorso di Ebe al concilio degli dèi contro Ganimede e le sue infamie (vv. 13-48); l'esaltazione da parte dell'io della bellezza di Ganimede, descritto come superiore a Ebe (vv. 49-66); la replica di Ganimede in difesa sua e dell'amore omosessuale (vv. 67-90).

Già da una sintetica analisi strutturale si evince che il poeta risulta di parte: sostiene il primato su Ebe di Ganimede, il quale come il sole eclissa la luna (vv. 51-52). I versi finali pronunciati dal Troiano colpiscono particolarmente perché suggerirebbero l'esistenza di un'opinione diffusa al tempo secondo cui le preferenze omosessuali proverrebbero dal fato, e quindi sarebbero senza colpa, frutto di necessità innata: «Aut duce virtute celo fruor, aut scelus esse / constet

---

<sup>478</sup> Per Wollin 2010 sarebbe plausibile dunque un'attribuzione a un autore della scuola di Gualtiero. Santos Paz 2005, p. 401, ricorda anche l'ipotesi dell'attribuzione a un giovane Alano, sostenuta da Dronke 1999 (I ed. 1965), pp. 413-414.

quod fati series facit esse necesse» (vv. 89-90); versi con cui si conclude il componimento<sup>479</sup>.

Si consideri, però, che nel manoscritto segue subito dopo una composizione in difesa del matrimonio e della sessualità procreativa (*Non uxorati sumus*, attribuita a Serlo di Bayeux). Secondo Boswell, la *altercatio* è un componimento con un forte atteggiamento soggettivo del poeta, mentre Tina Chronopoulos – che ha analizzato recentemente il poemetto e ha fornito una nuova edizione con traduzione inglese – sostiene che si tratti di un esercizio retorico composto o copiato nella Francia del Nord, durante l'apprendistato di un chierico tornato poi in Germania. Il periodo di composizione proposto dalla studiosa, con convincenti argomentazioni di tipo interno ed esterno, è l'ultimo quarto del XII secolo (*post* 1184), durante la seconda fase di produzione nello *scriptorium* di Schäftlarn (vengono esclusi dunque i primi decenni del XIII secolo della datazione indicata più genericamente da Lenzen e Boswell)<sup>480</sup>.

Oltre alle influenze dei classici latini (su tutti Virgilio e Ovidio), si possono osservare riprese da autori medievali, messe in evidenza nel dettaglio da Chronopoulos. Mi limito qui a evidenziarne tre relative al mito di Ganimede.

La perifrasi a fine verso *Dardana proles* (v. 60), che indica il giovane troiano, proviene dal primo poeta latino anglosassone, il vescovo Aldelmo di Malmesbury (VII d. C.). Egli la utilizza nel componimento degli *Aenigmata* intitolato *Aquila* (57, v. 3): l'armigero di Giove, detto *infaustus*, si discolpa dal rapimento del Troiano cantato dai poeti *pellaces*, e afferma di non esserne l'artefice.

Chronopoulos individua anche un *terminus post quem* (1179), osservando che l'espressione *super ethera* (v. 72) sarebbe desunta dal poema epico in esametri *Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon, in cui si fa riferimento al rapimento di Ganimede a proposito del monte Ida (1.454-456).

Sono poi da considerare le riprese da due poesie di Ildeberto di Lavardin, in cui il mito di Ganimede svolge un ruolo primario (32. *De transformatione Ianthes*, 48. *De Ganymede*)<sup>481</sup>. Dalla prima (32.2) è mutuata l'espressione *sententia celicularum* a fine verso (v. 48), dalla seconda (48.9) il concetto di Giove che

---

<sup>479</sup> Boswell 1989, p. 317.

<sup>480</sup> Chronopoulos 2017, p. 220.

<sup>481</sup> Per la numerazione mi riferisco all'edizione teubneriana a cura di Scott 2001 (I ed. 1969).

ritiene di essere maggiormente un dio dal momento che ha preso con sé Ganimede («creditit / se magis esse deum quod in hoc sibi gratia crediti», vv. 59-60).

Ganimede è citato anche in un'altra controversia più tarda, databile tra XII e XIII secolo, incentrata sulla diffusione della sodomia in Francia<sup>482</sup>. Secondo Boswell i versi non sono di un unico autore ed «evidentemente devono essere stati raccolti da vari scritti e riuniti in un manualetto di obiezioni all'omosessualità»; mentre per Stehling si tratterebbe di una serie di epigrammi, che infatti sceglie di tradurre separatamente: «twelfth or thirteenth-century graffiti in a ninth-century manuscript»<sup>483</sup>.

In ogni caso, ci sono due momenti distinti e contrapposti di tesi e antitesi. Nella prima parte che inizia con il verso «Carnotum, Senonis, pereant ubi prostat Adonis», i bersagli sono le città di Chartres, Sens, e poi Parigi e Orléans, in cui spopolano il vizio sodomitico e i bordelli maschili. In questo senso viene utilizzata la figura di Adone e l'attacco è rivolto agli uomini che preferiscono intrattenersi con i ragazzi e dunque sprecano il seme. Ma il peccato di sodomia può essere commesso anche con le donne, poiché hanno tre ricettacoli. La bellezza e la giovinezza inducono al desiderio sodomitico, come recita l'ultimo verso del componimento: «*Quod tantum teneros annis cupit atque decoros*».

In seguito (dalla c. 95), come notato da Boswell, il codice reca dei versi vergati da una mano diversa, di tono diametralmente opposto. L'amore 'ganimedeo' risulta esaltato: viene infatti criticata l'ipocrisia di chi condanna a parole atti che poi pratica nel segreto. Nell'inizio di questa risposta per le rime, viene detto che Venere gioisce per chi si dedica ai piaceri di Ganimede, e se lui non ci fosse sarebbe privata di ogni dolcezza. Se Venere personifica la forza dell'amore, Ganimede anche qui, solo con il suo nome, indica un'intera categoria: quella

---

<sup>482</sup> Il termine 'sodomia' non ha sempre avuto un significato univoco e limitato al rapporto omoerotico maschile. Talvolta si può riferire anche a un coito 'contro natura' tra uomo e donna. Come osserva Jordan 2015 il concetto si diffuse soltanto dalla seconda metà dell'XI secolo, a partire dall'uso di Pietro Damiani nel *Liber Gomorrhianus* (ca. 1051). Come nota Mills 2015, pp. 3-5, un primissimo uso di *sodomia* è però presente nel *De divorcio Lotharii et Teulbergae* del teologo Incmaro di Reims (IX d. C.).

<sup>483</sup> Il testo è tramandato in modo frammentario da un solo manoscritto conservato a Leiden (Vossianus lat. in oct. 88) e un tempo appartenuto a Pietro Daniele di Orléans. Viene analizzato e tradotto da Boswell 1989, p. 330, n. 66, che lo ricava da Dümmler 1888, pp. 358-363. Cfr. Stehling 1984, pp. 98-5.

dell'amore omosessuale. Nei versi latini compare anche una peculiare e misteriosa forma verbale (*garcifarizat*), che sembrerebbe uno dei vari volgarismi di lingua romanza di questi versi, e suggerirebbe una provenienza francese (potrebbe essere collegabile nella prima parte a *garçon* e nella seconda al verbo *faire*, da *facio*):

Antidoto cuivis Venus indiscreta choheret,  
Sed discreta Venus gaudet Ganimede tenello.  
Audi dicit quod sepius hic venerizat,  
Set Venus est felix, quia non nisi garcifarizat.  
Certius hoc certo nichil est, quam quod Venus omnis  
Expers sit mellis, si Ganimede caret.

Venere non discrimina e accetta ogni rimedio,  
ma l'amore che sceglie gode del tenero Ganimede.  
Si dice che spesso lui si dia ai rapporti venerei  
e Venere è felice poiché si fa solo i ragazzi.  
Niente è più certo di questo: Venere di tutto  
il miele sarebbe priva, se mancasse Ganimede.

[trad. mia]

#### **4.1.2 L'*innumerus Ganymedes* di Balderico, Ildeberto, Ilario, Serlone e di altri *carmina* anonimi**

Se nella tradizione medievale la poesia d'amore rivolta al genere femminile è quasi sempre in volgare ed è esclusa dall'apprendimento scolastico, le poesie d'amore per i ragazzi sono regolarmente in latino e ricche di citazioni e allusioni classiche<sup>484</sup>. Numerosi sono i singoli componimenti poetici che possono esemplificare il ruolo di icona dell'omoerotismo, in positivo e negativo, di Ganimede tra XI e XII secolo: dalla generazione di Balderico di Bourgueil (1046-1130) e Ildeberto di Lavardin (1056-1133), a quella di Ilario d'Orléans (fine XI-post 1145) e Serlone di Wilton (ca. 1105-1181, n. 30).

I primi due, insieme a Marbodo di Rennes (1035-1123), vescovo nonché maestro della scuola di Chartres, sono autori di diverse poesie rivolte ai *pueri* e

---

<sup>484</sup> Stehling 1983, p. 167.

influenzano i poeti successivi<sup>485</sup>. Balderico (o Baudri) menziona Ganimede in sei *carmina*: nella maggior parte di essi la figura mitologica indica l'amasio omosessuale in senso deplorabile, infatti il rapporto omoerotico è fortemente condannato in quanto innaturale e scellerato (3.23-25; 7.118-122; 8.107; 77.94-107; 134.183-184)<sup>486</sup>. Soltanto in un componimento vi è una diversa lettura del mito (154.237-250), di tipo evemeristico, poiché consiste nella riscrittura in esametri della versione della favola di Fulgenzio (*Mythologiae* 1.20).

Nel complesso, però, emerge una coscienza divisa intorno a un tema ricorrente con intonazioni così vivide, in un senso o nell'altro: infatti, da una parte, si trovano espressioni di biasimo feroce e di intransigente opposizione morale al 'vizio sodomitico', dall'altra, candide celebrazioni dell'amore omoerotico.

Fu Curtius, nel paragrafo incentrato sulla sodomia del suo celebre saggio sul Medioevo latino, a fare riferimento – oltre che alla *Altercatio Ganymedis et Helene* – a due stanze di un componimento di Ilario, presentato come poeta colto e raffinato, allievo di Abelardo e insegnante di latino all'Università di Orléans. Lo studioso tedesco con finezza critica osservò che «verso la fine del secolo XI ed all'inizio del XII l'alto clero possedeva, in materia erotica, grande spregiudicatezza»<sup>487</sup>, mostrando tali testi poetici un candore erotico senza pregiudizi. Riporto con una mia traduzione le due stanze delle sette totali (II, VI) della poesia *Ad puerum anglicum* (9):

Crinis flavus, os decorum cervixque candidula,  
Sermo blandus et suavis; sed quid laudem singula?  
Totus pulcher et decorus, nec est in te macula,  
Sed vacare castitati talis nequit formula...  
[...]  
Crede mihi, si redirent prisca Jovis secula,  
Ganymedes iam non foret ipsius vernacula,  
Sed tu, raptus in supernis, grata luce pocula,  
Gratiora quidem nocte Jovi dares oscula.

---

<sup>485</sup> Vari loro testi sono antologizzati in Stehling 1984 e in Stijn 2021.

<sup>486</sup> Come edizioni di riferimento vd. Hilbert 1979; Tilliette 1998-2002.

<sup>487</sup> Curtius 2022, p. 133. Si segue la numerazione stabilita da Champollion-Figeac 1838.

Capello biondo, viso di grazia, collo splendente,  
parole dolci e invitanti: non bastano i singoli dettagli!  
Fanciullo tutta grazia, non c'è macchia in te  
ma tale bellezza non può diffondersi in castità<sup>488</sup>  
[...]  
Credimi, se tornassero i tempi antichi di Giove,  
Ganimede non sarebbe più ai suoi servizi  
ma tu, rapito in alto, le gradite bevande di giorno  
gli daresti, e di notte i più graditi baci.

[trad. mia]

Il componimento si apre con il saluto al bel fanciullo, stimato poiché non cerca un prezzo e ritiene un gran vizio essere comprato con un dono («Ave, puer speciose, qui non queris precium / Qui te dono conparari summum ducis vicium», vv. 1-2). Viene dunque smentito il fatto che il ragazzo si prostituisce, un'accusa spesso associata alla figura di Ganimede dalle fonti cristiane tardoantiche [3.4]. Non si tratta affatto di una bellezza volgare e improntata alla trivialità, infatti si parla di *decor et honestas* (v. 3). Nella seconda stanza, qui tradotta, secondo un modulo ovidiano sono indicati in asindeto anche i singoli elementi di avvenenza estetica, per affermare poi che non ha senso enumerarli, perché il fanciullo è tutto bello. Si tratta, però, di una *pulchritudo* che non si confà alla castità. Come specifica il poeta nella III stanza la natura era indecisa se renderlo una fanciulla oppure un maschietto («Cum natura te creavit, dubitavit paululum / si proferret te puellam, an proferret masculum», vv. 9-10): un motivo presente nell'epigramma di Ausonio per Glaucia (53) [3.4]. Il *puer* è dunque *natus ad spectaculum* (v. 12), per essere ammirato da tutti, e la natura ha commesso un solo errore: renderlo mortale («te mortalem statuit», v. 16). Dopo avere specificato nella quinta stanza che nessun mortale può essere paragonato al ragazzo e che la sua cara carne splende candida come giglio («cuius nitet caro cara, candens uti lilium», v. 20), solo nella sesta stanza il poeta propone esplicitamente il paragone con la figura di Ganimede. Nel finale, è ancora celebrata la sua bellezza, cui guardano fanciulle e giovani, come in adorazione, al punto che sbaglia – letteralmente 'pecca' – chi lo

---

<sup>488</sup> «Ma a che scopo enumerare i singoli dettagli? Tu sei tutto bello [...] una tale bellezza non può lasciar spazio alla castità» (trad. letterale).

chiama semplicemente *puer anglicum* (ovvero inglese), perché dovrebbe interporre una vocale e apostrofarlo *angelicum* (un angelo, appunto). Il motivo classico di Ganimede come modello cui paragonare l'amato [3.1, 3] viene dunque ripreso con originalità e adattato a un nuovo contesto linguistico-culturale.

Ilario scrisse anche altre poesie per i *pueri* (7, 10, 13), insieme a componimenti perlopiù di tipo religioso. Paralleli con il mito di Ganimede sono presenti anche nell'altra sua poesia dedicata *Ad anglicum puer* (13): per il motivo della gelosia della moglie (detta Didone, e non Giunone), per il motivo erotico della caccia e della preda [4.1.3], e in modo esplicito nella parte finale (13.17-24):

Nam et rector superorum,  
Raptor olim puerorum,  
Si nunc esset, tam decorum  
Ad celeste ferret torum.  
Aula tandem in superna,  
Satis proutus ad alterna,  
Nunc in toro, nunc pincerna,  
Jovi fores gratus una

Persino il signore degli dèi  
un tempo rapitore dei fanciulli,  
se ora ci fosse, uno così bello  
lo porterebbe nel letto celeste.  
Finalmente nell'alto Olimpo  
pronto per entrambe le cose  
ora nel letto tu, ora coppiere  
saresti al contempo gradito a Giove.

[trad. mia]

Al di là dell'uso del termine *pincerna* per indicare Ganimede nel ruolo di coppiere, si può notare un motivo ricorrente: il doppio servizio reso a Giove. L'immagine del duplice ruolo di Ganimede, di giorno coppiere e di notte amasio, si trova infatti anche nel *De planctu Naturae* di Alano di Lilla<sup>489</sup>, con espressione

---

<sup>489</sup> «Jupiter enim adolescentem Frigium transferens ad superna, relativam Venerem transtulit in translatum. Et quem in mensa per diem propinandi sibi prefecit propositum, in thoro per noctem

di biasimo. E la doppiezza del ruolo di coppiere/amante è presente anche nel *Post aquile raptus* (vv. 43-43) e in Ildeberto di Lavardin (48).

Quest'ultimo è un caso paradigmatico di 'coscienza divisa', all'interno della stessa opera, per il trattamento del mito di Ganimede e della tematica omoerotica *tout court*. Il mito è presente in modo centrale in tre *carmina minora* (32, 33, 48). Riporto innanzi tutto quello indicato con il titolo *De Ganymede* (48):

Lumina, colla, genae, flavi flexura capilli  
in Ganymede suo flamma fuere Iovi.  
Iuppiter in puerum quaerens sibi pauca licere,  
in puero statuit cuncta licere deus.  
Oblitusque poli curas et murmura divum  
et linguam laesae coniugis atque Iovem,  
Iliacum tulit ad superos, ad sidera sidus,  
et se tunc tandem credidit esse deum<sup>490</sup>.  
Utque puer pelex visu tactuque placeret,  
Oscula nocte Iovi, pocula luce dabat.

Occhi, collo, guance e capelli biondi flessuosi  
accesero in Giove la fiamma per Ganimede.  
Chiestosi se fosse poco lecito verso un ragazzo  
stabili che tutto gli fosse lecito verso il ragazzo<sup>491</sup>.  
Dimenticò: la cura della volta, i mormorii degli dèi,  
la lingua della moglie offesa e anche sé stesso.  
Portò al cielo il Troiano, stella tra le stelle,  
così si convinse di essere davvero un dio.  
Era bello l'amasio da vedere e toccare:

---

sibi fecit suppositum» (8.117-120). Come edizione di riferimento vd. Wetherbee 2013, p. 98. Si noti che in questo passo di Alano è usata una metafora con riferimenti alla *translatio*: «The complicated metaphors used to describe the rape of the Phrygian boy (“transferens”, “transtulit”, “translatum”, awkwardly rendered as “translating”, “transferred”, “transference”) defy translation because they depend on the complexity of the “grammatical” notion of *translatio*. The importance and range of this figure for hermeneutics is linked to its metaphysical and spiritual operations», Pittenger 1996, p. 227.

<sup>490</sup> Potrebbe essere maggiormente appropriata la versione con virgola al posto del punto perché il *tunc* è in correlazione anche con quanto segue. In tal caso, il verso che segue può essere tradotto più letteralmente con “[e si convinse] che il fanciullo prostituito piacesse a vedersi e a toccarsi”.

<sup>491</sup> “Chiedendosi se gli fosse consentito qualcosina verso il ragazzo, / stabili che tutto gli era consentito nel ragazzo” (trad. letterale).

gli dava bevande il giorno e di notte baci.

[trad. mia]

Il mito ganimedeo risulta funzionale a sancire la liceità dell'amore verso un ragazzo, stabilita esemplarmente dal padre degli dèi, con la ripresa di un motivo della lirica e dell'epigrammatica greca e latina [3.1-3]. La figura mitologica viene esaltata per le sua bellezza estetica nei particolari legati al viso (come fa Ilario, 9): con un'eco ovidiana si parla di fiamma d'amore, mentre è virgiliano il riferimento a Giunone offesa. Il riferimento alle stelle rimanda invece probabilmente non solo agli onori resi al ragazzo ma anche alla sua trasfigurazione in Acquario.

Se in questo caso non emerge una netta opinione del poeta sull'omoerotismo, il *carmen* 32 sfrutta esplicitamente il mito per sfatare l'opinione che l'unione di un uomo con un ragazzo sia un *crimen*. In questo caso la passione di Giove per Ganimede è messa in relazione, per contrasto, a quella di Ifi per Iante, al fine di sostenere che è lecito l'amore omosessuale maschile, ma non quello femminile. Infatti viene ricordato che Ifi è costretta a cambiare sesso e diventare un ragazzo per perseguire il suo amore (il mito è desunto da Ovidio: *Met.* 9.666-797)<sup>492</sup>.

Antitetici sono gli otto versi di *Ad S. Nepotem* (33), in cui si invita un *puer* a proteggersi dal male (v. 1) e a diffidare delle molte dimore abitate da *Ioves* (v. 2). Colui che commette il *crimen Ganimedis* (v. 3) non può ascendere al cielo e alle stelle (v. 4). La *lex melior* (v. 6) è valida infatti per gli uomini che hanno moglie, dunque le cime celesti sono consacrate soltanto alle *Iunones* (v. 5). In questo caso, il crimine di Ganimede indica esplicitamente la sodomia, considerata in senso indubbiamente negativo. Oltre a Ganimede, anche le due maggiori divinità olimpiche assumono un significato traslato: i vari 'Giove' sono gli amanti, mentre le 'Giunone' sono le mogli. Viene dunque ribaltato il motivo dell'onore positivo insito al mito di Ganimede nelle fonti classiche, in particolar modo epiche (da Omero a Virgilio), difatti in accordo con le fonti cristiane tardoantiche è evidenziato il carattere di *crimen* insito al mito [3.4].

Vi sarebbe dunque un'apparente contraddizione rispetto ai toni di accettazione degli altri sopracitati componimenti su Ganimede (in particolare il 32) e di ulteriori poesie che si rifanno ad altri miti omoerotici dell'antichità greco-latina,

---

<sup>492</sup> Cfr. Boswell 1989, pp. 286-287.

quale *Phoebus de interitu Hyacinthi* (3.15 Hauréau). Come osservato da Puth, Ildeberto parla del ‘peccato di Ganimede’ anche in un altro componimento intitolato *De malitia saeculi*<sup>493</sup>. Qui la condanna verso l’eros omosessuale è ancora più esplicita rispetto *Ad S. Nepotem* (33 Scott). Riporto una parte del testo del *De malitia saeculi*, composto da 50 versi (1.33 Hauréau, vv. 35-44):

Omnibus incestis super est sodomitica pestis,  
Dantque mares maribus debita conjugibus.  
Innumeras aedes colit innumerus Ganymedes,  
Hocque, quod ipsa solet sumere, Juno dolet.  
Hoc sordent vitio puer et vir cum sene laeno,  
Nullaque conditio cessat ab hoc vitio.  
Quisquis ad hunc morem naturae vertis honorem  
Et Venerem licitam negligis ob vetitam,  
Nonne recordaris quod per Sodomam docearis  
Hoc scelus ut caveas, sulphure ne pereas?

La peste sodomitica sovrasta su tutti gli incesti:  
i maschi danno ai maschi ciò che spetta alle coniugi.  
Innumerevoli ganimedi abitano innumerevoli templi  
e Giunone si lamenta di ciò che è solita arrogarsi.  
Di questo vizio si macchiano uomo e fanciullo  
con un vecchio libertino; nessuno gli sfugge.  
Chiunque sovverte l’onore della natura a questo uso  
e trascura l’amore lecito a causa di quello proibito:  
forse non rammenti che ti insegnarono per Sodoma  
a stare in guardia, per non morire di zolfo?

[trad. mia]

Nel terzo verso vi è l’utilizzo del termine in senso antonomastico di ‘un Ganimede che non si può contare’: *innumerus Ganymedes*. La stessa immagine dell’esistenza di innumerevoli ganimedi (*alias* ‘sodomiti’, ‘omosessuali’) richiama quella dei *multi Ioves* del *carmen* 33 (Scott), ed è ricorrente anche in altri autori con una sfumatura negativa. Questo motivo indica la grande diffusione di

---

<sup>493</sup> Pugh 2000, pp. 60-61. Il testo è pubblicato come dubbio da Hauréau 1882, pp. 67-69.

quello che Ildeberto qui chiama *crimen Ganymedis*, l'atto sodomitico tra uomini, che altrove in rapporto alla mitologica classica non sembra biasimare.

Il motivo è presente anche nel *De contemptu mundi* di Bernardo di Cluny, della metà del XII secolo, con toni di biasimo assai più feroci (3.190-195)<sup>494</sup>:

Est prope mortua lex tua, vox tua, sors tua Christe.  
Faex Sodomae patet, innumerus scatet, heu! Ganymedes,  
Dum scelus exhibet, hacc fera quaslibet incolit aedes.  
Prima sedilia, culta cubilia sunt Ganymedis.  
Iuno relinquitur et capra subditur - O furor! - haedis

Quasi morta è la tua legge, o Cristo, la tua voce, la tua sorte.  
La feccia di Sodoma si spande, abbonda incontenibile – ohimè! – il Ganimede,  
mentre mostra il misfatto, questa bestia abita ogni tipo di sede:  
i primi posti e i letti ricercati sono di Ganimede.  
Giunone è abbandonata – follia! – e i capretti sostituiscono la capra.

[trad. mia]

Un'immagine simile, con 'Ganimede' che si diffonde incontenibilmente, è presente in una poesia di Balderico di Bourgueil (77): «per multas aedes discurrit adhuc Ganymedes, / multus homo lascivus adhuc vult Iuppiter esse» (vv. 95-96). Non è facile stabilire se si tratti di un'invenzione dell'uno o dell'altro poeta.

Non mancano altri usi di Ganimede al plurale. Nel *De nuntio sagaci*, del cosiddetto 'Ovidius puellarum' (ca. 1080), il tema è amoroso e non compare alcun biasimo: «Tot tibi sunt Parides et tot tibi sunt Ganymedes» (v. 8).

Anche un autore medievale successivo come Guglielmo d'Alvernia (1180-1249) nei *Sermones de sanctis* usa il termine al plurale («ganymedes sublimatos», *Sermo* 115), con una evidente indignazione. Anche in un altro *Sermo* (71) si scaglia contro la turpe e oscena deificazione di Ganimede.

Per Curtius, le rimostranze contro le pratiche omosessuali aumentarono a partire dalla seconda metà del XII secolo. Ed è eloquente al riguardo il contenuto del Concilio Laterano Terzo del 1179, che condannò apertamente i crimini contro

---

<sup>494</sup> Cito il testo dall'edizione della Bibliotheca Augustana [Sitografia]. L'estratto dell'opera, che esprime una condanna della sodomia, è antologizzato in Stehling 1984, pp. 76-77, n. 75.

natura. Secondo Boswell è «impressionante come la tradizione artistica gay sia stata interrotta completamente e in modo traumatico. Poche poesie, esempio di questa tradizione, sopravvivono nella prima metà del XIII secolo». Anche Le Goff risulta concorde con gli altri due studiosi: «se il XII secolo ha potuto essere chiamato “il tempo di Ganimede”, il vento di riforma investì anche i sodomiti, tanto più che l’evoluzione della nozione di natura aggravò i peccati sessuali [...] e l’omosessualità [...] divenne il “vizio indicibile”»<sup>495</sup>.

Il termine ‘ganimede’ in senso antonomastico può però essere adoperato con sfumature ben più dolci, per riferirsi al proprio amato. Questo è l’uso fatto dal poeta anglosassone Serlone di Wilton, maestro di retorica a Parigi, in una poesia nota come *Parisius Paridi*, composta prima del Concilio Laterano Terzo. Al ricordo dei tempi felici nella città francese da ‘parigino a Parigi’, con toni elegiaci teneri e insieme dolenti l’io lirico manifesta la nostalgia per il suo amato, detto il ‘mio Ganimede’, con la speranza che possa tornare: «infelix careo nunc Ganimede meo» (“infelice sento ora la mancanza del mio Ganimede”, trad. mia, v. 2)<sup>496</sup>.

Anche nel *Roman d’Eneas* scritto intorno al 1160 in Normandia l’autore anonimo adopera l’espressione «Son ganimede a avec soi» (v. 9135) in francese antico per riferirsi in modo inequivocabile a un amato omosessuale maschile. Il termine acquista però una valenza dispregiativa nel contesto dell’accusa della non curanza di Enea verso gli amori femminili. Se ne lamenta l’Amata cui sembra dare credito Lavinia per il poco slancio iniziale del Troiano nei suoi confronti<sup>497</sup>.

A sancire ulteriormente il valore di icona dell’omoerotismo di Ganimede in questo periodo è l’*incipit* di un componimento anonimo del XII secolo, noto con il titolo *De sodomita prelato*<sup>498</sup>:

---

<sup>495</sup> Le Goff 2004, p. 114; cfr. Curtius 2022, p. 134; Boswell 1989, p. 321.

<sup>496</sup> Il testo è riportato da Stehling 1984, pp. 77-78; e da Stijn 2021, pp. 41-43. Quest’ultimo nel commento (pp. 81-82) osserva come *Parisius paridi* può essere anche un gioco di parole con allusione a Paride, tradizionalmente associato per bellezza all’avo Ganimede (pp. 81-82).

<sup>497</sup> «Son Ganimede a avec soi, / asez li est or po de moi; / il est longuement en ruit, / a garçon moine son deduit; / quant a mené o als son galt / de nule fame ne li chalt» (vv. 9135-9140). Riporto una traduzione italiana: «Ha con sé il suo Ganimede, | s’interessa assai poco di me; | è continuamente eccitato, | con i ragazzi conduce il suo divertimento; | e quando ha avuto il suo piacere | non gli importa di alcuna donna», Tagliani 2013, pp. 157-158.

<sup>498</sup> Il componimento è tramandato dal ms. C 58 (c. 5v.) della Zentralbibliothek Zürich. Fu pubblicato per la prima volta nel 1905 ed è menzionato da Boswell 1989, p. 270, e tradotto in inglese integralmente da Stehling 1984, n. 86.

Qui sedet hac sede ganimedior est Ganimede;  
Cur uxoratos a clero separat omnes,  
Audiat: uxoris non amat officium.  
Vile nimis scortum, sed vilior est sodomita:  
peior quam meretris femina vir meretris.  
Femineus coitus fructum pariendo reportat;  
Polluitur tantum, dum sodomita coit.

Chi siede in questa sede è più ganimede di Ganimede.  
Perché esclude tutti gli sposati dal clero  
si ascolti: non ama il servizio della moglie.  
Tropo turpe la puttana, ma più turpe è il sodomita:  
peggio di una prostituta è un uomo-prostituta.  
Con la femmina il coito porta frutto,  
sporca soltanto il sodomita mentre viene.

[trad. mia]

Il tema principale è quello dell'opposizione al matrimonio ecclesiastico: avversato da chi all'interno della sede episcopale si rivolge agli amori omosessuali e pertanto non avrebbe alcun vantaggio nel potersi sposare con una donna. In questo senso l'espressione *ganimedior Ganimede* ('più ganimede di Ganimede'), usata in senso denigratorio, è una prova ulteriore del valore paradigmatico dalla figura mitologica, e del lemma stesso, al punto che da sostantivo diviene un aggettivo di grado comparativo. Questo testo fornisce anche degli indizi circa una coscienza dell'esistenza di una predilezione di un determinato tipo di orientamento sessuale all'interno dell'ambiente ecclesiastico. L'io adopera toni esacerbati e si scaglia contro il coito tra maschi, maggiormente deplorabile rispetto a quello con una donna poiché non porta frutto, così come un uomo che si prostituisce è peggio di una prostituta di sesso femminile. Viene anche utilizzato il termine *sodomita*, che ha una chiara connotazione negativa. Non è però da escludere una vena di sarcasmo divertito, ravvisabile a partire già dai primi versi per la ricerca di giochi linguistici e di battute a effetto.

L'espressione dovette avere un certo successo, se anche Gervasio di Melkley (XII/XIII) la ricorda nella sua *Ars versificatoria*. La riporta come esempio di un sostantivo adoperato come aggettivo in senso comparativo, sconsigliandone l'uso

in opere ‘autentiche’, perché si tratta di usi scherzosi e frivoli: «Quandoque a substantivo in quo scilicet excellit res comparativi pro quo ponitur. Verbi gratia: “Qui sedet hac sede, ganimedior est Ganimede”. Sed huiusmodi ludicra sunt et ab operibus auctenticis eliminantur» (97.2)<sup>499</sup>.

A proposito di spirito goliardico, ricordo infine che Ganimede è citato anche in due componimenti dei *Carmina Burana* (65, 226)<sup>500</sup>. Il *De Phyllide et Flora* (65), facente parte degli *amatoria*, è un poemetto sotto forma di dibattito al femminile su chi siano i migliori amanti: i clerici o i cavalieri. In un passo è fatto riferimento al ‘Ganimede’ di un soldato, che controlla un cavallo detto per antonomasia Bucefalo (il celebre equino di Alessandro Magno). In questo caso il termine *Ganymedes* indica lo scudiero, ma non è escluso che possa recare un’allusione al ruolo subordinato di amasio: «dum tenet bucephalum / suos Ganymedes» (31.3).

Un caso estremamente interessante è quello del *De mundi statu* (226), poemetto mutilo facente parte dei *carmina potiora*, trasmesso soltanto dal *Codex Buranus*. La straordinarietà del componimento è data dal tema trattato, insolito per la tradizione medievale: un elogio della bisessualità, tanto da risultare «one of the most perplexing poems in the collection», senza precedenti prossimi<sup>501</sup>. Anche i toni sono improntati a una sovversione del moralismo dell’epoca intorno ai temi erotici, e il linguaggio risulta salacemente e provocatoriamente triviale, con note di vivida sfida ai costumi. Se Taide risulta il prototipo della donna dissoluta, Ganimede è simbolo dell’amore omoerotico maschile: entrambi scherzosamente sono associati più o meno velatamente alla prostituzione.

Riporto le stanze in questione con traduzione, le ultime a essere state trascritte. Infatti il poemetto nel codice si interrompe alla metà dell’undicesima stanza, forse perché l’eros non viene più trattato oltre. Si passa infatti al tema dell’abbondanza in ambito culinario (9-11):

Tamen est, qui Thaidem ut cadaver odit,  
ab hac ut a bestia cavens se custodit;

<sup>499</sup> Riporto il testo dall’edizione a cura di Gräbener 1965.

<sup>500</sup> Riporto il testo dalla Bibliotheca Augustana [Sitografia].

<sup>501</sup> Questo componimento sembrerebbe un «unique example of a writer raising the question of his bisexuality and answering it ambivalently», Godman 2015, p. 270.

sed dum Ganimedicus pusionem fodit,  
inguen ei loculos pari dente rodit.

-

Nullum hic est medium: quivis clericorum,  
si non in Glycerium, largus est in Sporum.  
licet ambidextri sunt multi modernorum,  
uni tamen prefero iocos geminorum.

-

Restat adhuc alterum largitatis genus,  
sed hoc totum ventris est, nil hic capit Venus.

Ma c'è chi odia Taide come un cadavere  
si protegge da lei evitandola come una bestia  
e mentre il ganimedico si fotte il ragazzino  
lui gli consuma coi denti inguine e cassa.

-

Nessuna misura: chiunque dei clerici  
se non con Glicerio, abbonda con Sporo.  
Molti moderni sono ambidestri, e va bene,  
i giochi dei gemelli io preferisco a uno solo.

-

Resta ancora un altro tipo di abbondanza  
ma riguarda la pancia, per nulla l'amore.

[trad. mia]

L'eccezionalità sta anche nella novità del lemma non altrove attestato: *Ganimedicus*. Sembrerebbe trattarsi di un aggettivo sostantivato, con significato diverso dal classico *ganymedeus* di Marziale [3.3]. Infatti, a maggior ragione se inteso al nominativo, come è nel manoscritto<sup>502</sup>, non parrebbe significare 'inerente a Ganimede' – e dunque traslatamente a chi fa l'amasio e il coppiere – ma

---

<sup>502</sup> Seguo in questo senso Godman 2015. Alcuni editori preferiscono la forma all'accusativo *Ganymedicum* coordinata a *pusionem*: «*Carmina Burana*, ed. Schumann and Bischoff, vol. 1, pt. 3, 85 – 86. *Ganymedicus*, at *CB* no. 226, st. 9, l. 3, the reading of the Codex Buranus, is correct, and Schumann's conjecture *Ganymedicum*, printed by Bischoff, is mistaken, as was noted by Walther Bulst in his review of that edition; repr. in Bulst, *Lateinisches Mittelalter: Gesammelte Beiträge*, ed. Walter Berschin (Heidelberg: C. Winter, 1984), 224 – 34. Neither Schumann nor Bischoff grasped the black humor of the neologism. A doctor (*medicus*) heals; a pederast (*Ganymedicus*) harms by anal penetration (*fodit*). This is more than "unusual culture"», Godman 2015, p. 284, n. 114.

indicherebbe piuttosto la persona attivamente appassionata di ‘ganimedi’. Un altro lemma singolare è *ambidextrus*, che in modo giocoso indica la preferenza ‘bisessuale’ per entrambi i generi: rappresentati non più antonomasticamente da Taide e Ganimede, ma questa volta con più ricercatezza da Glicerio (meretrice dell’*Andria* di Terenzio) e Sporo (liberto amato, e sposato con un rito, da Nerone). Come nota Peter Godman, rimane incerta nelle interpretazioni l’espressione *ioci geminorum*. A mio avviso potrebbe intendersi come una battuta sulla preferenza dell’io non tanto, o non solo, della ‘bisessualità’, quanto del rapporto a tre, con i due generi congiunti nello stesso momento.

In sintesi, si è visto come le posizioni circa la figura di Ganimede e le connesse tematiche omoerotiche tra XI e XII secolo delineino una netta scissione, talvolta presente anche nello stesso autore. In riferimento alla conflittualità del posizionamento di Ildeberto sono state fornite diverse interpretazioni. Per Pugh, il poeta si esprime eloquentemente sull’amore omosessuale se collocato in un passato mitologico, ma biasima tali comportamenti tra i suoi contemporanei. Anche Armando Bisanti sembra essere grossomodo della stessa idea, infatti evidenzia il carattere di riprovazione morale, più o meno evidente, in tutti i componimenti che prende in considerazione<sup>503</sup>. Non mi pare però questa l’ipotesi più convincente, o perlomeno l’unica possibile.

Se già Curtius pose il dubbio che potesse trattarsi non soltanto di *imitatio* dei modelli letterari classici e che ci potesse essere una genuinità dell’espressione omoerotica, per quanto concerne i componimenti per i *pueri* di poeti come Marbodo e Balderico<sup>504</sup>, mi sembra plausibile considerare che l’amore omoerotico potesse essere espresso anche da Ildeberto, anche laddove fosse genuino, soltanto

---

<sup>503</sup> Pugh 2000, pp. 73-75. «L’argomentazione che il contenuto gay della poesia del XII secolo rappresenti solo allusioni classiche o “echi di Ovidio” non si basa su un esame critico stringente» Boswell 1989, p. 309. Vd. Bisanti 2023, pp. 137-154; in cui sono messe in evidenza «la diffusa *imitatio* classica (soprattutto Ovidio)» e «una ferma condanna moralistica». A mio avviso, in sintonia con le posizioni di Chronopoulos 2017, la questione sulla ‘condanna’ dell’omoerotismo in alcuni autori del XII secolo risulta più sfumata. Se Boswell può tendere a esagerare in senso opposto, mi sembrano poco convincenti, per esempio, le motivazioni di Bisanti per cui nel *De Ganymede* (48) di Ildeberto vi sarebbe da leggere una condanna del mito di Ganimede e dell’omoerotismo *tout court*. Inoltre, a proposito di Ildeberto, non è preso in considerazione l’eloquente *carmen* 32, ma soltanto il 33, oltre al 48 (ed. Scott 2001). Ringrazio, in ogni caso, Armando Bisanti per avere potuto leggere il suo informato contributo in anteprima.

<sup>504</sup> Curtius 2022, p. 132.

all'interno di un più ampio contesto di 'ritrattazione'. Nell'imitazione dei modelli classici e nella ripresa del mito di Ganimede, i poeti del tempo, necessariamente legati alla vita ecclesiastica, poterono trovare una via maestra, se non unica, per esplicitare un eros difficilmente esprimibile altrimenti: perlomeno senza ripercussioni personali, in modo manifesto e con quel 'candore senza pregiudizi' di cui parla Curtius (per Ilario). Si può ritenere che l'espressione di candore omoerotico di un testo 'dovesse' però essere controbilanciata dall'affermazione di una tesi opposta, come succede sistematicamente in Ildeberto. D'altronde questa risulta la strategia retorica alla base della *Altercatio Ganimedidis et Helene* e anche della contrapposizione interna al codice che tramanda il poemetto retorico *Post aquile raptus*, con protagonisti Ganimede ed Ebe, celebrante nel finale l'amore omosessuale, ma a cui si oppone subito dopo in antitesi il poemetto che loda l'amore finalizzato alla riproduzione: *Non uxorati sumus*.

Questo stesso modello delle ritrattazioni sarà seguito ben oltre l'età medievale, in particolar modo nell'età della Controriforma e successivamente alla nascita dell'Inquisizione. Molto plausibilmente una logica di difesa preventiva fu seguita anche dal collettore anonimo del Ms. 211 della Biblioteca Palatina di Parma. Al poemetto non altrove attestato del *Ganimede rapito*, attribuito all'adolescenza di Torquato Tasso, segue infatti in contrapposizione la seicentesca *Satira contro la lussuria* di Monsignor Azzolino [6].

In conclusione, il periodo di 'rinascimento medievale' sancì che Ganimede più di ogni altra figura mitologica poté fungere da modello di omoerotismo (in particolare riguardante una relazione asimmetrica per età e ruolo), portando a ulteriori sviluppi un τόπος dalla tradizione millenaria: originatosi nella lirica arcaica (Teognide, Ibico, Pindaro), definitosi in età ellenistica (Teocrito, Callimaco) e replicatosi nella poesia greca e latina dei secoli successivi<sup>505</sup>.

---

<sup>505</sup> «Homosexuality in classical literature, especially in the most famous example of the Ganymede myth, could validate a love given no official sanction by the medieval world. In the midst of his unsteady search for ways to compose love poems for boys Hilary consistently felt the need to mention the myths and literature of a more sympathetic culture», Stehling 1983, p. 168.

#### 4.1.3 Ganimede e i *pueri oblati*: da San Nicola al capitello di Vézelay

Dato per fermo il valore paradigmatico di Ganimede in riferimento all'amore omoerotico *lato sensu*, il riuso della sua figura può anche essere messo in rapporto al più specifico fenomeno dei *pueri oblati*. Si tratta di ragazzi che già dall'età prepuberale venivano 'offerta' dalla loro famiglia ai monasteri, dove venivano consacrati a Dio e svolgevano ruoli di assistenza ai monaci.

Preziosa al riguardo è la lettura critica di Kolve del *Filius Getronis*, un dramma liturgico con protagonista San Nicola, una delle dieci opere del *Livre de Jeux de Fleury*, composto verso la fine del XII secolo presso il monastero benedettino di Fleury a Saint-Benoît-sur-Loire. In quest'opera viene espressa in modo particolare la «anxiety [...] concerning same-sex desire, especially across generations, between men and youths or boys»<sup>506</sup>, in notevole aumento verso la fine del secolo.

Il protagonista della vicenda è il ragazzo cristiano Adeodato, che trascorre un anno in cattività come coppiere di un re 'pagano', il musulmano Marmorino. Il parallelo con Ganimede è piuttosto evidente anche perché il ruolo di pincerna di un re si configura, secondo Kolve, come un codice per indicare un rapporto omoerotico (asimmetrico). In questo caso il rapimento avviene in senso contrario: il *puer* viene trasportato dalla corte del re alla sua famiglia, grazie all'intervento del 'rapitore San Nicola'. La rappresentazione drammatica di Fleury permette di esprimere un «unusually dignified self-expression» di questo tipo di amore (per i versi di Marmorino), e al contempo risulta «intended to warn monks and boys against the only kind of sexual desire genuinely threatening within the monastery walls: desire for someone of their own sex, within or across generations», con particolare riferimento ai *pueri oblati*<sup>507</sup>.

Una conferma del rapporto della favola di Ganimede e Zeus con la storia di Adeodato e San Nicola è veicolata anche dall'iconografia. Eloquenti al riguardo sono gli affreschi della Scuola di Giotto nella Basilica di San Francesco di Assisi. All'interno del ciclo dedicato alle imprese di San Nicola dell'omonima cappella, ideata probabilmente dallo stesso Giotto – che vi mise mano insieme ad altri due

---

<sup>506</sup> Kolve 1998, p. 1018.

<sup>507</sup> Kolve 1998, p. 1029, p. 1048.

artisti<sup>508</sup> – una parte è legata alla vicenda di Adeodato: sintetizzata in una doppia raffigurazione [fig. 4.1]. Nella parte superiore, come l'aquila di Zeus, San Nicola sorvola su Adeodato, ed è prossimo a ghermirlo per la testa, mentre il ragazzo serve la coppa a Marmorino. In quella inferiore, il *puer* è riportato dal Santo alla sua famiglia, còlta da commozione per l'inatteso ritorno, mentre è a tavola.

L'iconografia più emblematica circa l'interpretazione del mito di Ganimede nel XII secolo è quella del cosiddetto 'capitello di Vézelay' della Basilica di Santa Maria Maddalena, considerata un capolavoro dell'architettura romanica in Francia. Anch'essa manifesta, come a suo modo il dramma del *Filius Getronis*, un sentimento di apprensione nei confronti del significato del mito di Ganimede, con una possibile allusione ai rapporti dei monaci con i *pueri oblati*.

Il primo a proporre la corretta identificazione con il soggetto mitologico fu Jean Adhémar (nel 1932) che individuò nella fonte virgiliana (*Aen.* 5.255-257) il modello di riferimento della raffigurazione, data la presenza del cane e di una persona che assiste allarmata al ratto<sup>509</sup>. Vi sono però delle varianti considerevoli, affatto virgiliane: l'aquila rapisce con gli artigli il cane, mentre Ganimede risulta preso per la veste con il becco del rapace, ed è a testa in giù come Lucifero<sup>510</sup>, con un'espressione di terrore nel volto; inoltre dal lato opposto rispetto al guardiano in allarme vi è una figura demoniaca che sogghigna [fig. 4.2]. Non è assente probabilmente dunque un intento moralistico nella rappresentazione. L'iconografia, già da Adhémar, venne messa in rapporto a un passaggio del *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, la prima grande opera di filosofia politica della cristianità medievale, databile intorno al 1059 (1.4):

In auras tradunt ab aquila Dardanum venatorem ad pocula, a quibus ad illicitos et innaturales transiret amplexus.

Si dice che il cacciatore dardano fu trasportato in aria da un'aquila per servire bevande, per poi passare ad amplessi illeciti e contro natura.

[trad. mia]

---

<sup>508</sup> Cfr. Zanardi 2002.

<sup>509</sup> Adhémar 1932, pp. 290-92.

<sup>510</sup> «The Vézelay sculptors have depicted Ganymede turned upside down, in a pose reminiscent of sinners falling into hell or possibly the fall of Lucifer and the rebel angels», Mills 2015, p. 212.

Viene messo in evidenza quello che si configura come un motivo ricorrente nelle fonti dell'epoca, ovvero i pericoli connessi alla caccia che favorirebbe lo sviluppo della sodomia. E Ganimede risulta dunque il cacciatore 'cacciato', una 'lepre' per il codice della subcultura dell'epoca di cui parla Boswell<sup>511</sup>. Inoltre si può cogliere il riferimento al doppio ruolo di Ganimede che dai *pocula* passa agli *amplexus*.

Fig. 4.1 : Giotto (Scuola di), *San Nicola rapisce e riporta alla famiglia il coppiere Adeodato*, affresco, Cappella di San Nicola, Basilica inferiore di San Francesco d'Assisi, ca. 1309-1310



© Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi; Ph.: Marcello Fedeli

<sup>511</sup> «La notevole ironia di Ganimede, che è stato lui stesso cacciato quando l'aquila piombò su di lui, senza dubbio aumentava l'efficacia della metafora come l'antica associazione delle lepri con l'omosessualità», Boswell 1989, p. 312.

Fig. 4.2 : *Ganimede di Vézelay*, capitello in pietra, prima colonna, lato sud della navata, Basilica di Santa Maria Maddalena di Vézelay, Francia, ca. 1125-1130



Wikimedia Commons

Ilene H. Forsyth cita anche altri testi da mettere in relazione con questa iconografia: su tutti il *Liber Gomorrhianus* (ca. 1049) di Pietro Damiani, in cui il tema principale è la violenza sessuale. Pertanto la rappresentazione nella chiesa romanica francese sarebbe potuta servire come ammonimento ai monaci per la diffusione di rapporti ‘illeciti’ con gli accoliti, o più nello specifico con i *pueri oblati*. L’aquila stessa potrebbe rappresentare dunque metaforicamente i clerici o i monaci «who would prey upon a boy’s vulnerability»<sup>512</sup>. Di un altro avviso risulta Boswell, per cui potrebbe trattarsi di un’allusione mitologica senza un’aperta condanna. Anche in questo caso, la verità forse è sfumata, e il fenomeno si può comprendere meglio se si considera la ‘coscienza divisa’ dell’epoca, che porta a biasimare il vizio sodomitico e al contempo a darne rappresentazione, in quanto largamente diffuso nella vita del tempo<sup>513</sup>. Una certa ambiguità e un valore non necessariamente soltanto negativo sono sottolineati infatti anche da Mills<sup>514</sup>.

---

<sup>512</sup> Forsyth 1976, p. 244.

<sup>513</sup> Boswell 1989, pp. 310-311. Un altro contributo critico recente conferma la coscienza divisa sull’omoerotismo nel XII secolo, e l’approccio apparentemente paradossale e scisso sul mito di

#### 4.1.4 Ganimede nei trattati: da Benzone d'Alba e Ugucione da Pisa a Bene da Firenze (XII/XIII)

Ganimede nel XII secolo può anche essere ricordato per la sua bellezza senza un collegamento esplicito al vizio sodomitico o all'omoerotismo. Il ragazzo troiano è menzionato in questo senso nei *Flores rethorici*, il più antico trattato di *ars dictandi* di ambito francese. L'opera fa largo uso di luoghi comuni e di esercizi scolastici, rifacendosi alle fonti classiche e inserendosi all'interno del *milieu* intellettuale di Tour del XII secolo.

L'ipotesi più probabile è che l'anonimo maestro autore dei *Flores* si fosse formato sotto l'influsso di Bernardo Silvestre e appartenesse alla stessa generazione di Matteo di Vendôme, anche se non è del tutto da escludere un'attribuzione a Bernardo di Tour. Il trattato ebbe un influsso scarso sulla teoria dell'*ars dictaminis* nel lungo periodo, ma fu notevole il suo impiego nelle scuole francesi tra il dodicesimo e il tredicesimo secolo. Ebbe inoltre una limitata diffusione anche in Italia, Inghilterra e Germania<sup>515</sup>.

In un passo dell'opera, Ganimede è citato in tre esempi utilizzabili come espressioni per lodare la bellezza di qualcuno. Insieme al suo discendente Paride rappresenta dunque un prototipo di bellezza assoluta (338-339):

In vultu vivit cum Ganimede Paris. In vultu nectareo refert cum Paride Ganimedem. Si differs, differs a Ganimede parum.

---

Ganimede. L'analisi di Chronopoulos 2017, pp. 224-248, è incentrata sul trattamento dell'ode di Ovidio che cita Ganimede (3.20) nei commentari usati nella classe medievale, con osservazioni che partono dalla tarda antichità per culminare nel XII secolo. In essi si manifesta una tensione erotica su vari livelli che rivela una «situational anxiety around an older man interacting with young men». Ma se, da una parte, l'intento palese è avvertire alunni e insegnanti del pericolo dell'amore illecito e contro natura, dall'altra, i commentari possono essere letti sotto una luce più giocosa e smaliziata, poiché i commentatori non si limitano a moralizzare il passo, ma stuzzicano anche la curiosità dei lettori. Infatti «the vivid descriptions of the consequences of engaging in 'sodomitic vice' encourage them to imagine what that vice would look», Id., pp. 241-242.

<sup>514</sup> «If we wish to engage fully with the range of meanings potentially generated by the nave capitals of Vézelay, therefore, we need to imagine a world in which sex is not simply a dark, unmentionable horror. The sculptures addressing sexual themes enter into a spirit of repression and regulation, for sure. But they also potentially facilitate the displacement of pleasure into a spiritual realm — a substitution or translatio that contributes not so much to desire's elimination as to its intensification», Mills 2015, p. 235.

<sup>515</sup> Mi rifaccio a Camargo 1992, pp. 161-213, da cui cito il testo e a cui rimando per approfondimenti.

Nel suo viso rivive Paride con Ganimede. Nel suo viso dolce come il nettare richiama Ganimede con Paride. Non è molto diverso da Ganimede, se è diverso.

[trad. mia]

Non mancano le menzioni di Ganimede anche in ambito italiano<sup>516</sup>. Per quanto riguarda i trattati di retorica viene nominato nel *Candelabrum* (1220-1223/1228) di Bene da Firenze, maestro di grammatica e retorica presso lo Studio bolognese nei primi decenni del Duecento, nato nella seconda metà del XII secolo. Una delle espressioni riportate come esempio di genitivo determinativo è la seguente: «Hic est Ganymedes Iovis» (8.4, “Questo è Ganimede di Giove”, trad. mia)<sup>517</sup>, da cui si evince come il ragazzo del mito fosse percepito come legato a Giove, senza che appaia alcun commento moralistico e soggettivo.

Nelle *Derivationes* del giurista Ugucione da Pisa (ca. 1130-1210), la raccolta lessicografica più considerevole e maggiormente circolante del Medioevo europeo – utilizzata anche da Dante e Boccaccio – non è registrato il nome *Ganymedes*, ma la forma etruschizzante *Catamitus*, per cui sembrerebbe indicato il suo valore antonomastico diffuso. Il lessicografo toscano esprime il legame esplicito del *puer* con la sodomia, e riporta come esempio la prima menzione del lemma di cui si ha notizia (anche allo stato attuale), ovvero quella plautina (*Men.* 144) [3.4].

Tuttavia non viene espressa necessariamente una sfumatura negativa nell’uso dell’espressione *sodomita puer*. Anche qui non compare alcun commento, ma viene fornita una notizia come ‘dato di fatto’, senza ricorrere alla variante fonetica più arcaica *Catameitus*, attestata solo in Plauto. Riporto il testo (C 82)<sup>518</sup>:

CATAMITUS quidam puer sodomita fuit, et ponitur pro quolibet. Plautus ‘ubi aquila Catamitum raperet aut ubi Venus Adonium’.

---

<sup>516</sup> Sempre al XII secolo risalgono due opere che trattano di Ganimede e risultano influenti nei secoli successivi, anche nell’*Africa* di Petrarca e nelle *Genealogiae* di Boccaccio [4.4, 4.5]: il *De deorum imaginibus libellus* o *Liber Ymaginum deorum* di Alberico di Londra, e il trattato del Terzo Mitografo Vaticano, di ambito verosimilmente tedesco. Cfr. Besson 2017, p. 124. Nel primo caso è proposta un’immagine di Zeus con scettro e fulmine, con ai piedi un’aquila che vola e porta il giovane rapito Ganimede: detto «Juxta eum vero quaedam aquila, quae volans inter pedes suos quandam pulcherrimum juvenem, scilicet Ganymedem, raptum portabat, habentem in manu craterem, ut Jovi poculum propinaret». Trascrivo direttamente da Munckerus 1681, t. 2, p. 302.

<sup>517</sup> Per Bene da Firenze e in seguito anche per Benzoni d’Alba cito i testi dall’ALIM [Sitografia].

<sup>518</sup> Cito dal DaMa (Dante Medieval Archive) [Sitografia]. Come edizione critica vd. Cecchini *et al.* 2004, p. 196.

CATAMITO, un ragazzo sodomita, e lo si cita per chiunque. Plauto: “Dove l’aquila rapiva Catamito o dove Venere Adone”.

[trad. mia]

Come esempio di bellezza eccezionale Ganimede è citato anche in «uno dei documenti più notevoli della vita e della cultura italiana del sec. XI»<sup>519</sup>, il cosiddetto *Ad Heinricum IV imperatorem libri VII* di Benzone d’Alba (ca. 1010-1090). L’opera del vescovo, impreziosita di numerosi riferimenti mitologici e citazioni classiche, in polemica accesa contro Alessandro II e Gregorio VII, e in lode adulatoria di Enrico IV, fu composta tra il 1085 e il 1089. L’autore vi raccolse propri testi in versi e in prosa (lettere e opuscoli polemici), composti nel corso di un ventennio (1065-1085).

Ganimede è menzionato in uno scritto indirizzato a *Dionisium placentinum episcopum*, contenuto nel IV libro (31). Si tratta di una *ammonitio* nei confronti dell’ecclesiastico piacentino, suo alleato, che non lo ha coinvolto prima di agire poiché troppo preso da sé. Con fine ironia, Benzone, scrive che una delle Grazie l’ha baciato in fronte e gli ha donato il fior fiore di una bellezza incomparabile («incomparandę pulchritudinis flosculum»), mentre i baci delle altre Grazie gli hanno recato *eloquentia e scientia*. A questo riguardo riporta alcuni esempi mitologici, storici e biblici (4.31):

Hinc est, quod nimia formositate Ganimedem obfuscatis, Tullium et Demostenen perorando conculcatis, Salomonem vero in scientia prevolatis.

Da qui deriva che a causa della vostra eccessiva bellezza offuscate Ganimede, con i vostri discorsi schiacciate Cicerone e Demostene, e per sapienza superate Salomone.

[trad. mia]

Questa citazione confermerebbe quindi come negli ambienti colti non solo della Francia ma anche d’Italia, nel XII secolo, il paragone con Ganimede per

---

<sup>519</sup> Monteverdi 1930. Cfr. Miccoli 1966.

indicare la bellezza fosse in uso e avesse un valore paradigmatico, al pari della sapienza di Salomone e dell'eloquenza di Demostene e Cicerone.

Infine, anche una rappresentazione coeva al capitello di Vézelay, di ambito germanico, raffigura Ganimede senza veicolare un'esplicita condanna. Il ragazzo è raffigurato due volte: nel momento del rapimento e come coppiere *post raptum*<sup>520</sup>. Mi riferisco a una coppa in bronzo ritrovata in Gran Bretagna nel fiume Severn a inizio Ottocento, plausibilmente di provenienza e manifattura tedesche [fig. 3.3]. La cosiddetta *Scylla bowl* è particolarmente interessante poiché riporta delle iscrizioni che mostrano il rapporto di continuità del mito rispetto alle precedenti fonti latine. L'espressione *armiger Iovis* si rifà chiaramente a Virgilio (*Aen.* 5.255), mentre ritengo potrebbe derivare dal *Contra Symmachum* di Prudenzio (1.274-275) l'espressione «porrigat ciatos dis» (CLE 346):

Armiger ecce Iouis Ganymede(m) sustulit alis,  
Porrigat ut ciatos dis conuiualibus apto[s]

Ecco, l'armigero di Giove solleva Ganimede sulle ali  
Affinché porga i bicchieri agli dèi del convivio

[trad. mia]

Se nella rappresentazione Ganimede è vestito con gli abiti dell'epoca e pare imbronciato, il testo non offre una lettura espressamente negativa della vicenda. Trattandosi di una coppa per bere è possibile immaginare un uso legato alla festa e dunque pensare a un intento ironico-giocoso della rappresentazione.

---

<sup>520</sup> Altre rappresentazioni iconografiche medievali di Ganimede sono riportate in Kempter 1980, a cui rimando per approfondimenti.

Fig. 4.3 a-b : *Ganimede rapito e coppiere in una coppa medievale*, coppa in bronzo con iscrizioni latine ('Scylla bowl'), The British Museum, London (1925,1008.1), XII



© The Trustees of the British Museum

## 4.2 Le prime attestazioni di Ganimede in volgare: Brunetto Latini, Bono Giamboni e *Le miracole de Roma*

### 4.2.1 Ganimede e la guerra tra Greci e Troiani: Bono e Brunetto

Se al Dante della *Commedia*<sup>521</sup> risale la prima elaborazione davvero originale della figura di Ganimede nella letteratura italiana [4.3], le primissime attestazioni in volgare italiano del suo nome si collocano nella seconda metà del Duecento, nell'opera degli intellettuali di una generazione precedente a quella di Dante, legati alla tradizione dei volgarizzamenti.

D'altronde, come ha messo in luce Cesare Segre, il «volgarizzamento è, nella nostra prima letteratura, situazione mentale prima ancora che attività specifica» e se i «poeti e prosatori sono i protagonisti, i volgarizzatori sono le controfigure; e non è improbabile che questi abbiano dato aiuto o suggerito qualcosa a quelli»<sup>522</sup>. Mi riferisco in particolar modo a due figure cruciali per la stessa formazione civile e laico-borghese del giovane Dante a Firenze: Bono Giamboni e il maestro 'diretto' Brunetto Latini<sup>523</sup>. La Firenze in cui si formò Dante, come scrive Luca Lombardo, «era la città dei volgarizzatori più illustri», e le due attività – da giurista e da volgarizzatore – risultavano strettamente connesse: infatti il «volgarizzare era un atto proprio di una precisa cerchia sociale, che si dovrebbe identificare con la corporazione dei giudici e dei notai»<sup>524</sup>, quali erano rispettivamente Bono e Brunetto, detentori della trasmissione dell'*ars dictaminis* e dell'*ars notariae*.

Nel volgarizzamento giamboniano delle *Storie contro i Pagani* di Orosio e nella trasposizione toscana del *Tresor* di Brunetto Latini (scritto originariamente in francese antico)<sup>525</sup>, il mito di Ganimede è trattato in modo piuttosto simile, da

---

<sup>521</sup> Ganimede è citato nel IX del *Purgatorio*, la cui composizione va datata – come è noto – in un arco temporale compreso tra il 1314 e il 1317 [4.3].

<sup>522</sup> Segre 1953, pp. 11-12. Come ha scritto Giovanna Frosini, «le traduzioni hanno accompagnato il definirsi progressivo della prosa – ossia della lingua scritta – e più in generale della lingua nascente, rappresentando la necessaria connessione con la lingua latina e gli idiomi romanzi, portata sul serrato confronto dei concetti e delle idee, sulla scommessa che si sarebbe potuto dire in volgare di sì ciò che si era pensato e scritto in altri idiomi», 2014, p. 20.

<sup>523</sup> Cfr. Barański, Cachey Jr., Lombardo 2019.

<sup>524</sup> Lombardo 2023, p. 235.

<sup>525</sup> Sulla scia di Folena 1991, pp. 12-13, parlo di 'volgarizzamento' per le versioni 'verticali' dal latino (lingua di prestigio) al volgare (lingua subalterna), come nel caso delle *Storie* di Orosio; e di

un punto di vista ‘storico-evemerista’; mentre un discorso a parte merita la citazione di Ganimede nell’opera anonima in volgare romanesco *Le miracole de Roma*, a cui dedico un paragrafo a sé [4.2.2]. Mi occuperò, invece, dei volgarizzamenti del Trecento di Virgilio [4.10] e soprattutto di Ovidio, che ebbero un enorme influenza anche per quanto concerne la ricezione del mito ganimedeo, negli ultimi capitoli della sezione [4.11-12].

Il volgarizzamento toско-fiorentino delle *Historiae* dell’apologeta Orosio, opera di storia universale dell’inizio del V d. C. con un impianto provvidenzialistico e moralistico, risale al 1292 e reca la ‘prima’ attestazione di Ganimede registrata nel *corpus* dell’OVI. Quella di Bono è una versione ricca di rimaneggiamenti personali e numerose omissioni. Anche dal punto di vista linguistico, in molte parti, l’autore toscano «sembra quasi mettersi alla prova, spingendo al limite le capacità della lingua a sua disposizione»<sup>526</sup>. Inoltre, come ha osservato recentemente Enrico Faini, se l’opera di Orosio propone «un’interpretazione consapevole del passato», «una *historia* che condanna la guerra», nel volgarizzamento di Bono con le sue esclusioni e rimodulazioni non si compie «un’esaltazione della pace in senso assoluto», quanto una rilettura «in termini strumentali» del pacifismo dell’apologeta latino, in funzione «della pace interna» e nella fattispecie della «*pax* nella Firenze comunale»<sup>527</sup>.

La scelta del giurista fiorentino di recare in volgare l’opera di Orosio non stupisce se si considera che, fino all’età umanistica, essa rappresentò il principale riferimento di storia antica ‘universale’, oltre che un modello stilistico. L’allievo di Agostino «godette di una fama di poco inferiore a quella del maestro, in virtù del fatto che espresse nel Medioevo la concezione agostiniana della storia antica, la sua visione provvidenzialistica di essa, l’interpretazione delle età del mondo e anche l’esegesi di alcuni importanti accadimenti della storia romana»<sup>528</sup>.

---

‘trasposizioni’ per le versioni dal francese antico al volgare italiano, trattandosi di lingue romanze coeve, che condividono simili strutture morfo-sintattiche, fonetiche e maggiori affinità culturali, come nel caso del *Tesoro* di Brunetto. Per un quadro teorico aggiornato sui volgarizzamenti rimando a Frosini 2014, che ha messo il luce come siano labili le distinzioni tra prosa originale e volgarizzamento. Cfr. Lombardo 2023, p. 230.

<sup>526</sup> Matasci 2021, p. 79.

<sup>527</sup> Faini 2019, pp. 77-78.

<sup>528</sup> Moreschini 1992, p. 602. Su Orosio nel Medioevo cfr. Fabbrini 1979.

Anche l'episodio di Ganimede si lega al tema della guerra e viene letto in senso evemeristico. Nel passo in questione si assiste a uno dei numerosi casi di *praeteritio* del volgarizzamento di Bono. Lo riporto sia nell'edizione di riferimento per l'OVI, quella ottocentesca di Francesco Tassi (1.11), sia in quella recente di Joëlle Matasci, utilizzata per il *corpus* del DiVo (Dizionario dei Volgarizzamenti)<sup>529</sup>. Quest'ultima, pur rifacendosi allo stesso codice (Riccardiano 1561), risulta più conservativa (1.44). Per un confronto testuale riporto il passo anche in latino, nell'edizione teubneriana (1.12), e fornisco una traduzione in italiano corrente del passo latino:

Bono Giamboni, 1.11.1-2 (ed. Tassi)

(1) [...] E così non mi conviene dire li sozzi fatti di Tantalo e Pelope: come Tantalo, re de' Greci, rapio Ganimede, figliolo di Trois re de' Troiani: e le battaglie che quindi nacquero, secondo che Fanocles poeta le scrisse. (2) E trapasso quello che di Persio e di Cadmo uno poeta, chiamato Palefato, disse [...]

Bono Giamboni, 1.44.2-3 (ed. Matasci)

44.2 [...] Et così non mi convien dire i sozzi facti di Tantalo et Pelope; como Tantalo re de' Greci rapio Ganimede, [4] figliuolo di Troule re de' Troiani, et le battaglie ke quindi nacquero, secondo ke Fanoces poeta le scripse. 44.3 [7] et trapasso quello ke di Perso et Cadmo uno poeta chiamato Malefacto disse [...]

Orosio, 1.12.3-7 (ed. Zangemeister, LLT)

[3] [...] nec mihi nunc enumerare opus est Tantali et Pelopis facta turpia, fabulas turpiores. Quorum Tantalus rex Frygiorum Ganymedem, [4] Troi Dardaniorum regis filium, cum flagitiosissime rapuisset, maiore conserti certaminis foeditate detinuit, sicut Fanocles poeta confirmat, qui maximum bellum excitatum ob hoc fuisse commemorat; [5] sive quia hunc ipsum Tantalum utpote adseculam deorum videri vult raptum puerum ad libidinem Iovis familiari lenocinio praeparasse, qui ipsum quoque filium Pelopem epulis eius non dubitaret inpendere. [6] Taedet etiam ipsius Pelopis contra Dardanum atque Troianos quamlibet magna referre certamina, quae quia in fabulis celebrari solita sunt, neglegentius audiuntur. [7] Illa quoque praetereo, quae de Perseo Cadmo Thebanis Spartanisque per inextricabiles alternantium malorum recursus Palefato scribente referuntur.

---

<sup>529</sup> Tassi 1849; Matasci 2020.

Non ho bisogno ora di elencare le nefandezze di Tantalo e di Pelope, storie ancora più turpi. Tantalo, re dei Frigi, rapì assai disonorevolmente Ganimede, figlio di Troo, re dei Dardani, e lo intrattenne in una vergogna più grande del conflitto intrapreso, come afferma il poeta Fanocle, il quale ricorda come a causa di ciò scoppiò una grandissima guerra. O forse Fanocle intendeva far apparire Tantalo come servitore degli dèi, poiché predispose il ragazzo rapito per la libidine di Giove, con favoreggiamento della sua famiglia. Proprio lui, lo stesso che non esitò a offrire anche suo figlio, Pelope, durante i banchetti del padre degli dèi. Sarebbe tedioso raccontare le pur grandi contese di Pelope contro Dardano e i Troiani, perché esse si ascoltano con scarsa attenzione, dato che son solite essere celebrate nelle favole poetiche. Inoltre sto omettendo quelle storie su Perseo, Cadmo, i Tebani e gli Spartani, che Palefato descrive mentre seguono il loro tortuoso corso attraverso intricati labirinti di mali che si succedono.

Innanzitutto, si può osservare come rispetto al testo latino ci siano delle significative lacune nel volgarizzamento di Bono. I sottoparagrafi 5 e 6, in cui si spiegano rispettivamente i motivi per cui le azioni di Tantalo e Pelope sono turpi (per prostituzione e cannibalismo), risultano del tutto omessi; mentre i due precedenti (3, 4) vengono compendati. Rispetto al modello di riferimento i toni di riprovazione morale appaiono affievoliti, senza indugio sugli aspetti sessuali, nonostante non siano esclusi in assoluto. Bono parla infatti soltanto di «sozzi facti», mantenendo sottointeso l'oggetto della 'lordura' morale: tralascia di tradurre «fabulas turpiores», «flagitiosissime», «maiore conserti certaminis foeditate detinuit», e le parti successive. In modo alquanto sintetico, si dice soltanto come il rapimento di Ganimede, figlio di Troo, da parte di Tantalo abbia generato degli scontri bellici.

Vorrei poi porre in evidenza quello che potrebbe sembrare un vero e proprio 'errore di traduzione': Tantalo da *rex Frygiorum* diventa *re de' Greci*. A meno che non si tratti di una svista, una scelta così divergente si può spiegare con l'intento autoriale di enfatizzare l'episodio di Ganimede come primo *casus belli* del successivo e più noto conflitto tra Greci e Troiani, su cui si insiste in seguito.

Proprio questo motivo era stato approfondito nel *Tresor* da Brunetto Latini, composto durante il suo periodo di esilio in Francia (1260-1266) in *langue d'oïl*,

nonostante l'italianità dichiarata, per due ragioni: si trovava in Francia, la parlata francese gli risultava la più piacevole e la più *commune* tra le lingue<sup>530</sup>. Il *Tresor* fu la prima opera enciclopedica in una lingua volgare e rappresentò, attraverso il filtro fondamentale delle fonti classiche, una *summa* del pensiero medievale in senso storico-filosofico, politico e *lato sensu* scientifico. Proprio a Bono Giamboni è stata attribuita per lungo tempo la versione in volgare tosco-fiorentino del *Tesoro*, fin quando Cesare Segre ne rigettò l'autenticità<sup>531</sup>.

Ganimede viene citato per nome quattro volte, in due differenti capitoli del I libro: *Qui dice il cominciamento dei re di Grecia (De Rois de Grece, 28)*, *Delli re di Troia (Des Rois de Troie, 32)*. Riporto per un confronto diretto la versione francese di Brunetto e quella della trasposizione pseudo-giamboniana<sup>532</sup>:

### 1.28.3

Et sachiés ke Jupiter ot .ii. fius, Danaum et Dardanum. Cil Danaus fu rois en l'ille de Crete et de Micene et de Grece la environ, et ot guerre contre Trous le roi de Troie et contre Ilum et Ganimedem son fiz, et ocist celui Ganimedem. Ce fu la premiere haine des troiens et des grezois.

---

<sup>530</sup> Così è espresso dall'autore alla fine del prologo: «puis ke nous somes italien, je diroie que c'est pour .ii. raisons, l'une ke nous somes en France, l'autre por çou que la parleure est plus delitable et plus commune a tous langages» (1.1). Riporto il testo dalla Bibliotheca Augustana, basato sull'edizione critica a cura di Carmody 1948. Per la versione toscana del *Tesoro* vd. Gaitier 1878-1883. Cfr. Beltrami 2007.

<sup>531</sup> La non autenticità giamboniana viene rifiutata per tre motivazioni: la diversità dalla lingua di Bono; l'assenza di 'altre' sue trasposizioni dal francese; la presenza di un solo manoscritto, non autorevole, recante l'attribuzione a Bono Giamboni (più di uno in realtà, ma Segre si riferisce verosimilmente al codice fiorentino BNF II.VIII.36). In ogni caso, lo studioso sottolinea l'importanza della versione toscana anche in ottica di ricezione, dal momento che essa ottenne maggiore diffusione «attraverso il testo italiano, dal quale sembrano derivare le versioni castigliana, latina, catalana e persino francese», Segre 1959, pp. 311-312. Gli studi recenti scartano unanimemente la paternità di Bono. D'altra parte, però, non si può del tutto escludere un'ingerenza di Bono nel complesso reticolo di versioni toscane del *Tesoro*, così come l'ipotesi che lo stesso Brunetto possa avere presieduto a una di quelle traduzioni. Pur accogliendo la non attribuzione, sarebbero auspicabili ulteriori approfondimenti in merito. Ringrazio vivamente Luca Lombardo per la condivisione dei suoi pareri al riguardo.

<sup>532</sup> Riporto il testo stabilito da Gaitier 1878-1883 per la versione toscana e da Carmody 1948 per la versione francese. Nella tradizione manoscritta vi sono diverse oscillazioni nelle forme linguistiche del nome di Ganimede, su cui non mi dilungo. Mi limito a segnalare la voce 'Ghanimento' su cui si sofferma Gaitier per sottolineare che l'ha corretta in 'Ganimede' (vol. 1, 1878, p. 90). La forma ricorre in diversi codici, dal Ms. Marciano Farsetti N. LIII al BNL 42.20. Per un'edizione del testo tratto da questo ultimo manoscritto e ulteriori approfondimenti sulla tradizione manoscritta del *Tesoro* rimando al recente lavoro di Holloway 2019, pp. 251-sgg.

E sappiate che Iuppiter ebbe due figliuoli: Danao e Dardanus. Quel Danao fu re nell'isola di Creta, e di Micene, e di Grecia là intorno. Ebbe guerra con Troio re di Troia, e contra Ilum, e con Ganimede. E vinse questo Ganimede. Onde nacque il primo odio tra li Troiani e Greci.

#### 1.32.2

2. Dou roi Trouis nasqui Ilus ki fist la maistre fortece de Troie, ki par lui fut apelee Ylion. Et son frere Ganimedes fu ocis par les grezois, selonc ce ke li contes devise ci devant. Dou roi Ylus nasqui Lamedon, ki vea les pors a Jason et a ses autres compaignons ki aloient por la toison d'or, por vengeance de la mort Ganimeden son oncle. Dont il avint puis ke Jason et Ercules o toutes les os des grezois vinrent a Troie et destruisent la terre et ocistrent le roi Lamedon, et si en amenerent Exionam sa fille.

Del re Trouis nacque Ilus, ovver Ilo, che fece la maestra fortezza di Troia, e per lo suo nome era appellata Ilion. E suo fratello Ganimede fu morto per li Greci. Di questo re Ilus nacque Laumedon, quegli che hanne vieto il suo porto a Iason, ed agli altri suoi compagni, i quali andavano per lo tosone dell'oro, per vendicare la morte di Ganimede suo zio. Onde avvenne poi che Iason e Ercules con tutta l'oste de' Greci entrò in Troia, e disfecero la cittade, e uccisero il re Laumedon, che allora n'era signore, e menarono Esiona figliuola del re Laumedon.

Innanzitutto, non si registrano 'divergenze' di significato e omissioni considerevoli. In 28.3, si può notare che la trasposizione fiorentina tralascia di rendere «son fiz» in riferimento a Ganimede, e in 32.2 «selonc ce ke li contes devise ci devant», plausibilmente per evitare ridondanze.

Come avviene soprattutto nell'epica e nelle opere mitografiche dell'antichità, le menzioni di Ganimede compaiono all'interno della genealogia troiana [2.1-3]. La differenza fondamentale è che Brunetto non parla del mito secondo la versione 'dei poeti', come di un bel ragazzo portato in Olimpo per fare da coppiere (e amante) a Zeus/Giove. Inoltre, sembra essere volutamente obliterato il ruolo paradigmatico di Ganimede in rapporto all'omoerotismo, di cui godette fino all'inizio del secolo [4.1]. Il trattamento della *fabula* risulta infatti prettamente

storico-evemeristico, quale è in Orosio. Tuttavia, anche rispetto alle fonti tardoantiche cristiane, il testo di Brunetto mostra degli spunti di innovazione.

Innanzitutto, si fa riferimento al figlio di Troo (la prima volta) a proposito dei re Greci (28). Viene delineata dunque una doppia discendenza da Iuppiter: quella greca con il figlio Danao, e quella troiana con l'altro figlio Dardano. L'idea stessa del 'rapimento amoroso' di Ganimede da parte di Tantalos viene soppressa: si parla di un conflitto 'fraterno' tra Greci e Troiani. Pertanto Ganimede risulta una vittima di questa *guerre* ('guerra' nel volgarizzamento), letteralmente 'ucciso' da Danao (*ocist*), laddove la trasposizione italiana usa come eufemismo il verbo 'vincere'. Brunetto dice esplicitamente che «Ce fu la premiere haine des troiens et des grezois», ovvero il primo motivo di odio tra i due popoli imparentati.

Nel capitolo sulla genealogia troiana (32) emergono ulteriori elementi, non sempre corrispondenti alle fonti antecedenti. Brunetto segue la genealogia omerica per cui Troo è il padre di Ganimede e di Ilo, ma non è nominato il terzo fratello Assaraco. Particolarmente innovativo risulta il motivo per cui Laomedonte (figlio di Ilo) non concede un porto a Giasone e agli Argonauti, ovvero per vendicarsi dell'uccisione dello zio Ganimede. Se l'introduzione del personaggio di Danao (al posto di Tantalos) è una trovata originale, la rimozione del motivo del rapimento ha dei precedenti. Inoltre, rispetto alle fonti cristiane, Brunetto censura anche qualsiasi allusione (omo)erotica, così come alla prostituzione o allo stupro.

È opportuno a questo punto condurre un raffronto più ravvicinato con le precedenti fonti che trattano la versione 'alternativa' del mito di Ganimede con Tantalos come protagonista. Sono almeno una dozzina: due ellenistiche (del poeta Fanocle e dello storico Mnasea, di cui si hanno informazioni soltanto attraverso la tradizione indiretta); quattro latine di età tardoantica (IV/V), quelle con cui Brunetto poté venire a contatto diretto; le restanti greco-bizantine (dal V al XII), con l'eccezione della fonte imperiale greca dello storico Erodiano (inizio III).

Per il perduto componimento poetico di Fanocle (fr. 4 Powell) non molto si può dire, senonché il motivo omoerotico dovette rivestire un ruolo primario, considerato l'impianto complessivo dell'opera Ἔρωτες ἢ Καλοί: un catalogo di amori mitologici omosessuali, con versioni ricercate e alternative dei miti. Il poeta

ellenistico è citato come fonte del racconto di ‘Ganimede e Tantalò’ da Eusebio/Gerolamo, Orosio e Sincello, da cui si potrebbe dedurre che già Fanocle avesse parlato di una guerra in rapporto al rapimento di Ganimede.

Anche uno scolio omerico ( $\Sigma$  *Il.* 20.234), che cita lo storico ellenistico Mnasea (fr. 38 Cappelletto), riporta il rapimento di Ganimede da parte di Tantalò. Qui non compare però il motivo della guerra, ma quello della caccia, ricorrente nell’altra versione evemeristica del mito, con Minosse rapitore di Ganimede [3.1], oltre che in quella virgiliana [3.2].

In ordine cronologico, la fonte più antica pervenuta per tradizione diretta risulta la *Storia dell’impero dopo Marco Aurelio* di Erodiano (1.11.2), in cui è detto esplicitamente che il rapimento di Ganimede è una delle possibili cause del conflitto tra Ilo, fratello del ragazzo rapito, e Tantalò, amante di Ganimede (l’altro motivo è legato alla frontiera). I due belligeranti sono indicati rispettivamente come re dei Frigi e re dei Lidi. E la battaglia è situata con precisione a Pessinunte: l’intero racconto di Ganimede si presenta nell’opera di Erodiano come una digressione legata a questa città frigia.

Nella *Cronaca* di Eusebio, tradotta da Gerolamo, il rapimento è la causa della guerra tra Troo (e non Ilo) e Tantalò: non sono precisate le popolazioni su cui i due regnano, e come in Brunetto non compare il motivo (omo)erotico. Questa opera monumentale fu un modello per Orosio, e nella versione latina di Gerolamo verosimilmente anche per Brunetto. Fu scritta in greco nei primi decenni del IV secolo con l’intento di offrire una cronologia universale, incrociando fonti greche e bibliche, ma è pervenuta appunto nella parziale traduzione latina di Gerolamo (II libro) e in una integrale in armeno. Il secondo libro, dopo la sintesi del primo, presenta una tavola sincronica su più colonne, con un arco cronologico che da Abramo giunge fino al 303 d. C. (esteso fino al 378 da Gerolamo). Tra gli eventi è riportato il rapimento di Ganimede, interpretato come un fatto realmente accaduto, *anno ab Abrham* 654, nel 1358 a. C. Riporto il testo, da cui si evince come possa essere il principale modello di Brunetto (pp. 78-79 Helm, 40-44):

Ob raptum Ganymedis, Troi patri Ganymedis, et Tantalò bellum exortum est, ut scribit Phanocles poeta. Frustra igitur Jovis fabula, et raptrix Aquila confingitur.

A causa del ratto di Ganimede, si generò una guerra tra il padre di Ganimede Troo e Tantalò, come scrive il poeta Fanocle. È dunque senza fondamento la favola di Giove, e l'aquila rapitrice è inventata.

[trad. mia]

Un'altra fonte da non trascurare sono poi le *Efemeridi della guerra di Troia*: attribuite al mitologico soldato Ditti il Cretese, tradotte in latino da un certo Lucio Settimio (III/IV d. C.)<sup>533</sup>. Ganimede risulta infatti rapito dai Greci, come precisa Enea in risposta a Menelao, per ricordare che ben prima del ratto di Elena anche i Greci furono rapitori: «Ganymedem ex hisce finibus atque imperio rapere licuerit?» (“ed era stato concesso rapire Ganimede da questi confini e da questo dominio?”), trad. mia, 2.26)<sup>534</sup>. In questo caso, oltre a Ganimede, rapito in Troade, è menzionata Europa rapita a Sidone: considerato anche il parallelo con Elena, si intende un rapimento a fini erotici. Non viene fatto il nome di Tantalò come rapitore, dunque il riferimento potrebbe essere potenzialmente anche a Minosse o a un personaggio terzo. Da una parte, colpisce la coincidenza rispetto al volgarizzamento delle *Storie* di Bono, in cui Tantalò risulta re dei Greci. Dall'altra, è possibile che anche Brunetto nella scelta di Danao come uccisore di Ganimede sia rimasto influenzato dalle *Efemeridi*, data la vasta circolazione nel Medioevo di questa versione alternativa dei fatti cantati nell'*Iliade*.

Per Agostino (*civ.* 18.13), invece, il re Tantalò rapisce Ganimede e la favola di Giove è un'invenzione. In questo caso, non si parla di alcuna guerra, e la lettura si basa sul motivo della condanna della libido degli dèi pagani e di Zeus. Si è dunque in una posizione antitetica rispetto alla versione del *Tesoro*.

In Orosio (*hist.* 1.12.3-7), come si è visto, compaiono invece sia il motivo del rapimento amoroso, con conseguente condanna morale, sia quello della guerra. A proposito della diffusione medievale dell'opera precedentemente al XIII secolo, si consideri che il passo di Orosio su Ganimede era stato ripreso letteralmente negli

---

<sup>533</sup> Come emerge dall'*Epistola* prefatoria e dal *Prologo* alle *Efemeridi*, Ditti avrebbe partecipato personalmente alla guerra di Troia con l'omerico Idomeneo, e avrebbe redatto un resoconto dei fatti in fenicio (XI a. C.). Questo diario sarebbe stato ritrovato nella tomba di Ditti a Cnosso, in età neroniana. La versione latina di Settimio si baserebbe dunque su una traduzione greca non pervenuta, come è stato confermato da un ritrovamento papiraceo degli anni Sessanta. Per approfondimenti vd. Zanusso 2015, pp. 13-148.

<sup>534</sup> Ganimede è citato anche in un altro passo dell'opera (4.62) a proposito della genealogia troiana. Essa diverge per alcuni aspetti da quella omerica, perché Troo genera due figli maschi, Ganimede e Ilo, ma anche una femmina, Cleomestra, di cui Assaraco è il figlio.

*Historiarum libri XII* (1.2.22) di Freculfo di Lisieux. Considerata l'opera storiografica più consistente dell'età carolingia, che racconta gli eventi dalle origini mitologiche all'anno 609 d. C., fu compilata entro l'820 e servì come manuale scolastico per il principe Carlo il Calvo<sup>535</sup>.

Il medesimo passo si trova poi anche nel *Chronicon universale* redatto dall'abate benedettino Eccheardo di Aura, di inizio XII secolo. Si tratta di una delle più considerevoli cronache medievali della Germania, risalente verosimilmente al priore Frutolf di Michelsberg presso Bamberg. La ripresa orosiana reca però una notevole variante in questo caso, poiché viene specificato che Tantalo rapì Ganimede durante una battuta di caccia, e quindi solo successivamente scoppiò la guerra: «Hic Ganimedem, Trois Dardaniorum regis filium, cum in venatu flagiciosissime rapuisset [...]»<sup>536</sup>.

Vale la pena esporre anche qualche considerazione comparatistica rispetto alle fonti bizantine. Nonostante risulti improbabile che Bono e Brunetto possano esserne venuti a contatto diretto, in alcuni casi emergono alcune palesi consonanze di cui è bene rendere conto. Infatti, trattandosi di miti, bisogna anche considerare che la propagazione di versioni avvenga anche per via orale o figurale non controllabile.

Malala (*Chronographia*, 4.10) incentra il suo lungo racconto sul dissapere tra Troo, re dei Frigi, e Tantalo, re dei Micenei. Questa scelta propone dunque una contrapposizione Asia-Europa: Troo e la sua discendenza sono detti re dei Frigi, ovvero dei Troiani, per via dell'imprecisa assimilazione tra Troade e Frigia<sup>537</sup>; mentre Tantalo diventa da re dei Frigi o dei Lidi, re dei Micenei, ovvero degli Elleni. Vi è dunque una possibile coincidenza di 'intenti' rispetto alla scelta di Bono e di Brunetto, ovvero quella di enfatizzare il conflitto tra Greci e Troiani, a discapito del motivo del rapimento erotico, che risulta anche qui soppresso. Malala ci parla di un Ganimede ambasciatore, molto amato dal padre Troo. Quest'ultimo lo invia in Europa presso la corte di Tantalo per recare offerte a Zeus. Tantalo teme che si tratti di una spia, e Malala riporta anche uno scambio di

---

<sup>535</sup> Cfr. Allen 2002.

<sup>536</sup> Riporto il testo dall'edizione dei *Monumenta Germaniae Historica*, tomo VI, p. 41. Vd. dMGH – digitalisierte MGH-Editionen [Sitografia].

<sup>537</sup> Non ritorno sull'origine 'ateniese' del fraintendimento [2.2, nota 226]. Per l'interpretazione del passo di Malala cfr. Fontana 2020.

battute con Ganimede al riguardo. La storia trova poi il solito epilogo tragico: il bel ragazzo si ammala e muore, viene sepolto da Tantalos insieme alle sue offerte in un tempio di Zeus. Viene fatto riferimento a una fonte antica non meglio precisata, di un tale Didimo<sup>538</sup>. E infine si dice che il rapimento dell'aquila è un'invenzione finalizzata ad alleviare il lutto.

Per Sincello (*Ecloga chronographica*, p. 189 Mosshammer, 16-25), invece, Troo e Ilo governano sulla Dardania e sui Troiani; mentre Tantalos è re della Frigia, o più precisamente di Maonia (città della Lidia), e rapisce Ganimede (figlio di Troo) e lo uccide. Nonostante la stringatezza del racconto e le varie divergenze rispetto a Malala, anche qui è citata come fonte una Ἱστορία ξένη di Didimo.

Nella *Suda* (s. v. *Iliou*), è seguita grossomodo la versione romanizzata di Malala. Troo è re dei Troiani in Frigia e manda l'amato figlio Ganimede con una scorta di cinquanta soldati a fare delle offerte di ringraziamento a Zeus presso la corte di Tantalos, re dei Traci questa volta (non dei Micenei). Egli pensa nei primi tempi che sia una spia e lo assale prima che arrivi al santuario. Scoperta la verità lo cura. Ganimede però si ammala di nuovo e muore, quindi Tantalos lo fa seppellire e invia degli uomini per avvisare il padre della morte. Per questo fu inventato che Zeus lo rapì e lo portò in cielo, trasformando l'amarezza del lutto in mito.

Nel *Compendium historiarum* di Cedreno (vol. I, p. 211 Tartaglia, 1-18), Tantalos è sempre re dei Micenei, pur governando al contempo la regione dei Frigi, in cui anche Troo esercita il controllo territoriale. In questo modo si spiega l'origine dell'ostilità tra i due: Tantalos si offende per non essere stato invitato da Troo alla celebrazione per la fondazione delle città di Troia e di Ilio. In seguito il padre invia Ganimede con una scorta di cinquanta uomini a recare doni e offerte a Zeus, in Grecia, nei pressi dei territori di Tantalos. Quest'ultimo immagina si tratti di un complotto nei suoi confronti e fa rapire il ragazzo. Ganimede preso da vergogna e paura si ammala in seguito al rapimento («διὰ τὴν αἰσχύνην ἅμα καὶ τὸν φόβον ἀρρωστειῖ»). Tantalos capisce che non vi era alcuna cattiva intenzione e si

---

<sup>538</sup> «Didymus is Didymus Chalcenterus, a 1st century BC Alexandrian scholar, whose *Xene Historia*, a work on mythography, surfaces in Syncellus and Michael the Syrian; the references in Malalas must come from the same work. There is a link between Orosius and one of the Didymus quotations by Syncellus, and Orosius has long been suspected of having used an Eastern, Alexandrian chronicle», Nuffelen 2017, p. 266.

riconcilia con Ganimede. Quest'ultimo, ormai ammalato, tuttavia muore. Viene dunque sepolto nel tempio di Zeus e per attenuare il dolore per il lutto viene inventata la favola di Zeus che rapì Ganimede per fargli da coppiere.

Tzetze negli *Scoli a Licofrone* (355) segue Erodiano e dice che il rapimento di Ganimede provocò una battaglia a Pessinunte (in Frigia), tra Tantalò (amante di Ganimede) e Ilo (fratello di Ganimede), in cui caddero molti uomini. In due versi dei *Carmina Iliaca* (1.93-94), inoltre, l'io poetico teme di subire quello che Ganimede ha patito sotto il dominio di Tantalò («Δείδῃε γὰρ αἴτων, Γανυμήδης οἷα πεπόνθει / Ταντάλου ὕπο ἄνακτος, ἐϋγενέος βασιλῆος»).<sup>539</sup>

Per Eustazio (*Commentario all'Iliade*, 20.232-235), che riporta sinteticamente anche la versione di Minosse, alcuni dicono che Ganimede è stato rapito da Tantalò, poi è metaforicamente 'caduto' durante una caccia, e dunque è stato sepolto sul monte Olimpo in Misia. Il rapimento – precisa l'autore – è un'allusione eufemistica alla morte. È seguito dunque il modello di Mnasea.

In sintesi, il volgarizzamento di Bono e il *Tresor* di Brunetto insistono entrambi sul motivo del conflitto tra Greci e Troiani e presentano (involontariamente?) delle consonanze rispetto alle versioni bizantine. Anche quest'ultime (tranne Tzetze e Eustazio) tendono a sopprimere il motivo del rapimento erotico di Ganimede e presentano una versione incentrata su una guerra (la prima che funge da modello per le successive è quella di Malala)<sup>539</sup>.

Se tra XI e XII secolo era stato confermato il valore paradigmatico di Ganimede in rapporto all'omoerotismo, qui il mito perde il suo portato erotico, che sarà invece alluso a suo modo nella trasfigurazione di Dante [4.2]. Di conseguenza anche i toni di riprovazione morale appaiono affievoliti, nonostante non siano del tutto esclusi nel volgarizzamento di Bono che parla di «sozzi facti».

In definitiva, il rapimento di Ganimede nelle prime fonti in volgare toscano-fiorentino risulta una sorta di αἴτιον della futura guerra di Troia, e nella linea temporale storico-mitologica anticipa il rapimento in direzione opposta di Elena,

---

<sup>539</sup> A proporre una versione evemeristica incentrata sulla guerra, ma con protagonista sempre Zeus (che sarebbe stato un antico re), sono anche le fonti medievali di Fulgenzio e dei tre Mitografi Vaticani. Li prendo in esame in rapporto a Boccaccio [4.5.2] e Guido da Pisa [4.6.1].

da parte di un troiano: Paride, della genia di Ganimede, associato anche per il motivo della bellezza al prozio.

Per Brunetto, dunque, Danao e Dardano rappresentano due schieramenti di un conflitto che si ripeterà nel corso della storia: l'entrata di Danao in guerra contro suo nipote Troo e l'uccisione del figlio Ganimede sono la scintilla iniziale dell'odio tra Greci e Troiani<sup>540</sup>. In seguito, infatti, Brunetto racconta come Agamennone e Menelao (discendenti di Danao) e la progenie di Dardano (Priamo) ripropongano la rivalità dei loro antenati, fino a giungere alla famosa distruzione di Troia<sup>541</sup>. Tra queste due generazioni, intercorre quella intermedia di Laomedonte, figlio di Ilo e padre di Priamo: con originalità, per il maestro di Dante, fu proprio l'uccisione dello zio Ganimede a spingere il re troiano a non concedere un porto a Eracle e agli Argonauti, e a causare così una prima distruzione delle mura di Troia.

Una conclusione a cui si può giungere è che Brunetto sfrutti il mito di Ganimede, 'de-erotizzandolo', per enfatizzare mediante un remoto conflitto 'fraterno', 'di sangue' tra Greci e Troiani, il concetto sempre attuale di guerra civile, di cui il notaio fiorentino aveva una profonda conoscenza diretta, legata alla situazione storica contingente. E anche il volgarizzamento di Bono, pur senza presentare la 'nuova' figura di Danao, preferisce proporre una contrapposizione Greci-Troiani, stravolgendo l'origine frigia di Tantalos della fonte orosiana.

È possibile inoltre ipotizzare, dato il vivo rapporto di scambi culturali tra i due autori, che la scelta di Bono di considerare Tantalos re dei Greci, e non dei Frigi, sia stata condizionata dall'interpretazione di Brunetto, oltre che dalle fonti latine tardoantiche da cui Brunetto prende spunto (*Chronicon, Ephemeris belli Troiani*)<sup>542</sup>.

---

<sup>540</sup> Il motivo della rivalità tra Troiani e Greci, in rapporto a Ganimede, è sviluppato in altro modo nelle fonti classiche. Infatti, in Virgilio (*Aen.* 1.28), Giunone è avversa ai Troiani: tra i vari motivi, per la gelosia provocata dall'assunzione di Ganimede in Olimpo da parte di Zeus [3.2].

<sup>541</sup> Mi rifaccio per questa lettura alle osservazioni di Pomponio 2016, p. 50: «Furthermore, by connecting Dardanus to Nimrod, Brunetto emphasizes the bellicose heritage of the founders of Troy and Rome, whose patriarchs – from Nimrod to Nino to Alexander the Great – employed forceful means to establish their kingdoms».

<sup>542</sup> La versione evemeristica del mito ganimedeo con Tantalos non è trascurata nelle opere di storia universale e iconografico-archeologiche di carattere dotto dal Seicento all'Ottocento. Qui mi limito giusto a segnalare qualche esempio notevole in latino e in italiano: Giovanni Angelo Canini, *Ganimede*, in Id., *Iconografia, cioè Disegni d'imagini de famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità*, Stamperia d'Ignatio de' Lazari, Roma 1669, pp. 70-71; Philippe

#### 4.2.2 *Lo pozo de Ganimede: un'antica fontana della Via Lata citata nelle Miracole de Roma, poi da Pirro Ligorio, e altre fontane di Ganimede*

Il nome di Ganimede compare prima di Dante anche in una terza fonte, in volgare romanesco, ovvero nell'opera nota come *Le miracole de Roma*<sup>543</sup>. Si tratta di un volgarizzamento, databile all'ultimo quarto del Duecento, dei *Mirabilia Urbis Romae*. Il genere di letteratura periegetica tipicamente medievale dei *Mirabilia* si era sviluppato nel XII secolo, e i *Mirabilia Urbis Romae* erano una sorta di guida di viaggio per i numerosi pellegrini che giungevano nell'Urbe.

In questa peculiare versione in volgare vi sono anche aggiunte provenienti dai *Cataloghi regionari* del IV d. C. A questi cataloghi tardoantichi risale la notizia di quello che viene chiamato in romanesco *pozo de Ganimede*, situato nella Via Lata. Durante il Medioevo, in continuità con l'età classica, si indicava con questo nome il tratto della Via Flaminia che collegava l'omonima porta Flaminia con la porta Fontinalis, e dunque l'intera regio VII delle quattordici regioni della Roma augustea<sup>544</sup>. Riporto il passo dell'anonimo autore romano in cui è citato Ganimede (*Le miracole de Roma*, 55. *De la septima regione de Roma*):

Regio septima: via Lata, lo quale avea lo pozo de Ganimede, et avea la compagnia de li cavalieri, et avea lo Arco novo de dio Jovis, et campum Agrippe, et avea templum Solis, et porticum Gipsiani et Constantiani, et li caballi de lo rege Armeniano, et avea lo mercato de Suriano, et la preta Mansueta. Et avea .xv. viculi et .xlvij. vie granne, et avea doi insule, et avea .iij.m.lxxxxv. case, et avea .c.xx. granara, et avea .xxv. balnea, et .lxxvij. poza, et avea .xvj. cocine, et era granne .xiiij.m.ccc. pedi

---

Briet, *Annales mundi sive Chronicon Universale*, Augustae Vindel. & Dilingae, sumptibus Joannis Caspari Bencard, bibliopolae 1696 (I ed. Paris, 1662-1663), p. 53; *Storia universale dal principio del mondo sino al presente. Scritto da una compagnia di letterati inglesi, e ricavata da fonti originali*, vol. V (di 70 volumi), A spese di Antonio Foglierini, Amsterdam 1776, p. 309; *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Tomo ottavo, Tipografia della R. C. A., Roma 1838, pp. 422-424.

<sup>543</sup> L'edizione di riferimento è quella a cura di Monaci 1915, pp. 551-590. Nel *corpus* dell'OVI, dal 14/07/2018, sono state apportate delle correzioni all'edizione primonovecentesca. Per questo passo non occorrono differenze. Sulla lingua delle *Miracole de Roma* vd. Macciocca 2018.

<sup>544</sup> Cfr. Patterson 1999, pp. 139-141.

Il *pozo de Ganimede*, primo luogo nominato della regione settima, indica una fontana monumentale: al centro vi era una statua raffigurante Ganimede e intorno un laghetto artificiale, una ‘pozza’ appunto<sup>545</sup>. La dicitura romanesca corrisponde infatti all’espressione latina *Lacus Ganymedis*, presente nei *Cataloghi regionari*, che descrivono la toponomastica e i monumenti delle quattordici regioni di Roma stabilite da Augusto. Furono tramandati attraverso una serie di codici medievali in due diverse versioni: il *Curiosum urbis Romae regionum XIII* e la cosiddetta *Notitia urbis Romae*<sup>546</sup>.

Nelle fonti classiche, Marziale (10.20) cita una fontana con delle statue che rappresentano Orfeo con le bestie e anche l’aquila che rapisce Ganimede. Essa va però identificata con il *lacus Orphei*, sito nella *regio V*: anche per via dell’ubicazione non si può trattare del *pozo de Ganimede*, di cui sembra che non ci siano altre attestazioni antiche.

Questo *lacus Ganymedis* era situato nella parte meridionale della regione, all’inizio della Via Lata, ed è possibile che fosse ancora ravvisabile nel Basso Medioevo, seppure parzialmente. Infatti, tre secoli dopo, l’antiquario e architetto cinquecentesco Pirro Ligorio (1513-1583) raccontava di avere visto personalmente quel che restava del *Laco di Ganymede* (*Codex Tauriniensis X*)<sup>547</sup>:

Laco di Ganymede... del quale havemo veduto le reliquie di marmo et del ricettaculo del fonte fatto di forma decagona, alto cinque piedi et di quindici di diametro, et attorno al labro molto ben lavorato uscivan l’acque... dove nel mezzo da uno scoglio surgeva la imagine, la quale fontana era nella estrema parte della cantina de Padri de Santi Apostoli verso la piazza chiamata dell’ulmo de Colonnese et in casa Colonna habbiamo veduto un tempo la stessa imagine di Ganymede.

---

<sup>545</sup> Cfr. Aronen 1996, vol. III, p. 168; Platner, Ashby 1929, p. 311.

<sup>546</sup> Emiliano Sarti stabilì la non autenticità delle opere attribuite a Publio Vittore e Sesto Rufo, consistenti in amplificazioni umanistiche rispetto ai *Cataloghi regionari*. Cfr. Rossetti 2017. Il nome *Lacus Ganymedis* è riportato in tutte le versioni, mentre soltanto nella ‘descrizione di Sesto Rufo’ è riportato anche il nome di uno dei *vici* della *Regio Via Lata* detto *Vicus Ganymedis*. Le varie descrizioni con i nomi autoriali sono riportate dall’età umanistica ai secoli successivi, come per esempio nel volume seicentesco *Roma antica*: vd. Nardini 1771, pp. 174-175. E anche in un dotto volume ottocentesco: vd. Canina 1841, p. 127.

<sup>547</sup> Riporto il testo trascritto da Lanciani 1975, p. 102. Pirro Ligorio reca testimonianza anche di altre statue antiche di Ganimede, su cui non mi dilungo. Cfr. Gaston 2010, pp. 223-250, n. 60.

L'erudito di origine napoletana offre una descrizione preziosa, non altrove attestata con questi dettagli: il *pozzo de Ganimede* (ovvero il *Lacus Ganymedis*) aveva un bacino decagonale e al centro, su una roccia, si ergeva la statua marmorea raffigurante Ganimede. Viene anche fornita un'ubicazione più precisa del luogo, ovvero nei pressi della Basilica dei Santi XII Apostoli. E si fa riferimento a una statua della famiglia Colonna ispirata a quella della fontana.

Proprio nel secondo Cinquecento, o al massimo nei primissimi anni del Seicento, fu realizzata una 'nuova' fontana di Ganimede, collocata nel Giardino di Boboli di Firenze<sup>548</sup>. In quello che viene chiamato tutt'ora Giardino o Prato di Ganimede<sup>549</sup>, si può ammirare il gruppo scultoreo recentemente restaurato (2017-2018), con una delle migliori viste della città [fig. 4.4]. Non è da escludere che vi fosse un qualche legame di continuità rispetto al *pozzo de Ganimede* citato nelle *Miracole*, e da Pirro Ligorio, non essendoci altri esempi noti in precedenza di fontane con Ganimede.

Il modello di ispirazione, tuttavia, sembra provenire da un gruppo statuario bronzeo conservato al Museo Nazionale del Bargello (ca. 1560) a lungo attribuito a Benvenuto Cellini – che più volte menziona Ganimede nei sonetti scritti in carcere, oltre a essere l'autore di una (altra) celebre statua marmorea con protagonista Ganimede [5.15] – e poi ad altri artisti quali Tribolo e Bartolomeo Ammanatti, «prima di essere più prudentemente ricoverato nell'anonimato»<sup>550</sup> [fig. 4.5].

In ogni caso, questo tipo di rappresentazione di Ganimede con l'aquila non è quella caratteristica del rapimento, ed è improbabile che si rifaccia a livello iconografico a un modello dell'antichità classica. Come scrive Marongiu a proposito del *Ganimede del Bargello* «non si tratta infatti del violento rapimento compiuto dal sovrano celeste sotto la spinta di un'ardente passione, come

---

<sup>548</sup> L'attribuzione più ricorrente negli studi degli ultimi decenni (compreso Marongiu 2002) è quella a Battista Lorenzi (ca. 1528-1594), con una datazione al 1565-1576. Essa risale a Keutner 1982. Più recentemente Pizzorusso 2020, pp. 2-25, ha proposto una diversa attribuzione a Cristofano Stati (1556-1619), con conseguente postdatazione al 1605-1608.

<sup>549</sup> La denominazione 'Prato di Ganimede' è stata applicata anche nell'ambito della moda da Gucci per la realizzazione di T-shirt e felpe. Sullo sfruttamento di Ganimede nel marketing vd. 8.5.1.

<sup>550</sup> Pizzorusso 2020, p. 12.

tramandato dalla tradizione classica, ma della volontaria ascesa del giovane alle dimore celesti, facendosi scortare da una docile aquila»<sup>551</sup>.

Anche nel Ganimede della fontana di Boboli il ragazzo cavalca l'aquila e la tiene sotto il suo controllo con una decisa volontà. Si tratta di un'opera piuttosto raffinata non solo nella realizzazione ma anche nella scelta della tipologia iconografica, in controtendenza dunque rispetto a quella michelangiolesca [fig. 5.19]. Ricordo che una sola fonte classica presenta Ganimede intento a cavalcare attivamente l'aquila: le *Dionisiache* di Nonno (11.134-139). Il più antico esempio di questo tipo iconografico, ben diffuso durante il Rinascimento, potrebbe essere invece quello medievale del Cod. 88 della Burgerbibliothek di Berna [fig. 3.12], legato alle costellazioni e nella fattispecie alla tradizione degli *Aratea*.

Una fonte del secondo Seicento parla della fontana e della statua, si tratta dell'autografo delle *Bozze delle Belterre di Firenze* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XIII, 34, c. 175r.) di Giovanni Cinelli Calvoli (1625-1706). Il letterato, nonché medico e bibliografo, racconta di averla vista personalmente presso il Giardino Segreto intorno al 1670<sup>552</sup>:

Dall'altra parte ch'al bosco degli Aranci corrisponde è grazioso giardino [...] e nel mezzo alzasi graziosa fontana ch'ha nel sommo un Ganimede di marmo dall'aquila rapito.

Infine, una fontana di Ganimede più recente è collocata di fronte allo storico Teatro Nazionale Slovacco della capitale Bratislava. Fu realizzata nel 1888 dallo scultore Victor Oskar Tilgner (1844-1896).

Anche in questa rappresentazione, Ganimede è al centro di una fontana dal perimetro ovoidale e cavalca attivamente l'aquila. Sulla destra porta in alto una coppa al cielo e reca un'espressione festante nel volto. Rispetto al Ganimede fiorentino, è maggiormente infantilizzato e meno sensuale nella posa. Inoltre ai quattro lati della base della scultura della fontana compaiono anche delle creature marine che vengono abbracciate dai putti [fig. 4.6].

---

<sup>551</sup> Marongiu 2002, p. 110.

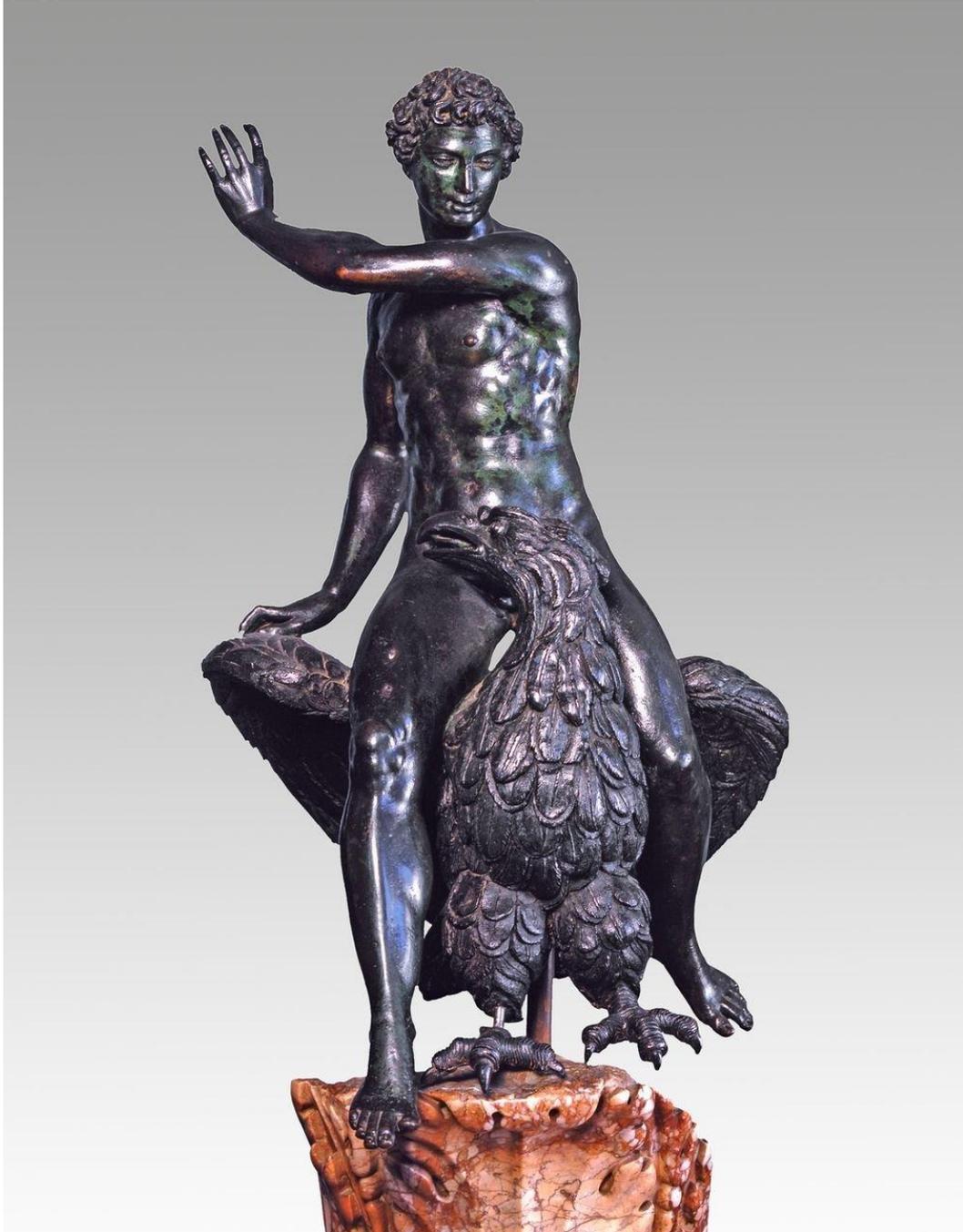
<sup>552</sup> Desumo la notizia e riporto il testo da Pizzorusso 2020, p. 13.

Fig. 4.4 : Battista Lorenzi o Cristofano Stati, *Fontana di Ganimede di Boboli*, gruppo statuario in marmo, Giardino di Boboli, Firenze, 1565-1576 o 1604-1606



Wikimedia Commons; Ph.: Sailko

Fig. 4.5 : Maestro di Ganimede (Scuola di Bartolomeo Ammannati), *Ganimede cavalca l'aquila*, gruppo scultoreo in bronzo, Museo Nazionale del Bargello, Firenze (inv. Bronzi n. 439), ca. 1560



Attribuzione

Fig. 4.6 : Victor Oskar Tilgner, *Fontana di Ganimede*, gruppo scultoreo bronzeo su base in marmo, Hviezdoslavovo námestie, 811 02 Staré Mesto, Bratislava, 1888



Wikimedia Commons; Ph.: Krzysztof Golik

### 4.3 Dante come Ganimede: la trasfigurazione di un mito erotico e ascensionale in *Purgatorio IX*

#### 4.3.1 Ganimede iniziatico: alla soglia del *Purgatorio*

La rielaborazione dantesca di Ganimede nella *Commedia* spicca nella storia della ricezione del mito per un'originalità senza precedenti: nel IX canto del *Purgatorio* Dante ha una visione onirica e immagina di essere rapito da un'aquila d'oro e sollevato in alto, avvertendo una sensazione di bruciore. Al movimento verticale e infuocato del sogno, vissuto con un certo sgomento dal protagonista, ne corrisponde specularmente un altro, mediante cui Dante giunge effettivamente alla porta del *Purgatorio*. Dopo il traumatico risveglio, la guida Virgilio gli spiega che mentre dormiva è stata Lucia a trasportarlo nel luogo che ancora non riconosce.

Non si tratta dunque di una semplice 'variazione' del mito (come ve ne sono in Petrarca, Boccaccio e altri autori del Trecento, vd. 4.4), ma di una vera e propria 'trasfigurazione'. Il poeta attua una connessione singolare tra elementi esterni e interni alla *fabula* pagana, prospettando una mutazione del referente: Dante stesso 'trasfigura' in Ganimede e il personaggio del mito greco diviene 'figura' del poeta-pellegrino, prossimo all'*iter* di purificazione purgatoriale e in seguito al 'trasumanar' e alla *deificatio* paradisiaci. Nei Padri della Chiesa la *figura* viene intesa come una profezia del reale, secondo Auerbach: anche in tal senso quindi Ganimede è figura di Dante, e Dante 'trasfigura' in Ganimede<sup>553</sup>.

Quello dantesco è quindi uno dei casi paradigmatici di rifunzionalizzazione, in una personale ottica 'cristiana', di una figura della mitologia classica<sup>554</sup>.

Affronto questo paragrafo – che riveste un ruolo centrale nella mia ricerca – suddividendolo in cinque parti. Dopo alcune necessarie premesse, compio delle osservazioni sulla centralità della dimensione onirica, sui possibili significati dell'aquila, per poi condurre una lettura ravvicinata del passo dantesco, considerando oltre al portato ascensionale del mito, la rifunzionalizzazione di

---

<sup>553</sup> Mi rifaccio allo studio di Auerbach sull'evoluzione del concetto di *figura* a partire dalla letteratura latina arcaica: *Figura*. Vd. Auerbach 1966 (I ed. 1963; ed. or. *Figura*, 1938), pp. 176-226. Cfr. Castellana 2009, pp. 77-88.

<sup>554</sup> Per approfondimenti su Dante e il mito con ulteriori rimandi bibliografici vd. Picone, Crivelli, 1999; Di Fonzo 2007, pp. 155-160.

quello erotico. Infine presento alcuni esempi significativi della ricezione letteraria, iconografica e della tradizione dei commenti medievali e umanistici.

Innanzitutto, secondo la classificazione di Michelangelo Picone, nel Medioevo si possono individuare tre diverse posizioni ermeneutiche nei confronti del mito classico: la *moralisatio*, l'*integumentum*, la prospettiva figurale. Se nel primo caso vi è una condanna del mito in quanto falso e fautore di immoralità, per cui risultano necessarie delle glosse esplicative (come nell'*Ovide moralisé*, in cui si offrono ben quattro diverse letture del mito di Ganimede, vd. 4.5), nel secondo caso il mito è «ombra del vero»<sup>555</sup>, dunque non è rigettato ma reinterpretato in un'ottica allegorico-cristiana (così avviene nel *Convivio*, e a proposito di Ganimede nell'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire, vd. 4.12). Nel terzo caso, invece, come succede nella *Commedia*, il mito corrisponde al vero e dunque «più che una lettura retorica di tipo morale o allegorico» si compie «una lettura storica di tipo figurale», in cui è applicato «il mito alla persona dell'*auctor*». È quanto avviene nel poemetto ovidiano apocrifo *De vetula*, e nei canti XXI-XIII del *Purgatorio* per la conversione di Stazio. Nel poema dantesco l'approccio figurale e istoriale non viene applicato solo agli *auctores* latini, ma anche al sé autore e personaggio. Portando «a compimento e fruizione l'avventura amorosa/conoscitiva dell'eroe mitico», Dante diviene «il nuovo Ulisse, il nuovo Giasone o il nuovo Piramo», e dunque anche il nuovo Ganimede<sup>556</sup>.

Come scrive Emilio Pasquini, la novità insita alle reinterpretazioni dei miti nella *Commedia* consiste nella «intrinsicazione, per cui la voce dell'anima diventa la voce del fuoco o la voce del sangue. Proprio questo dà la misura del "compimento" mitico che in Dante subisce la favola antica»<sup>557</sup>.

In questo senso il modello virgiliano assume una connotazione maggiormente esteriore, mentre il poeta fiorentino trae più autentica e profonda linfa da Ovidio, generando il libro della (sua) *veritas* cristiana, la *Commedia*, così come le *Metamorfosi* sono la *Paganorum Biblia*. Al riguardo Bodo Guthmüller, rifacendosi al commento di Guido da Pisa al XXV dell'*Inferno*, ha parlato non

---

<sup>555</sup> Picone 1999, p. 23.

<sup>556</sup> Picone 1999, p. 24.

<sup>557</sup> Pasquini 1999, pp. 44-45.

solo di metamorfosi come *transformatio naturalis*, ma anche come *transformatio moralis* (per cui viene abbandonata la «natura umana del peccato»<sup>558</sup>, con riferimento al *De consolatione philosophiae* di Boezio), e infine come *transformatio supernaturalis*, che riguarda il miracoloso passaggio della natura umana a Dio.

Il nono canto del *Purgatorio*, in cui Ganimede è chiamato esplicitamente per nome (v. 23), è contrassegnato da un vastissimo riuso della mitologia classica. Il poeta dichiara al lettore di volere ‘innalzare’ e ‘rincalzare’ tecnicamente la sua materia letteraria: «Lettor, tu vedi ben com’io inalzo / la mia matera, e però con più arte / non ti maravigliar s’io la rincalzo»<sup>559</sup> (vv. 70-72). Coerentemente con questi versi ‘programmatici’, il canto abbonda di citazioni classiche, al punto che si può leggere come un’ardimentosa *imitatio* della classicità *tout court*, un corpo a corpo con il patrimonio mitologico greco-latino, plasmato da Dante nell’ottica del suo viaggio poetico ultraterreno<sup>560</sup>.

I tre versi di appello al lettore – come notò nel suo commento Benvenuto da Imola<sup>561</sup> – individuano il perno attorno al quale ruotano in modo perfettamente simmetrico le due parti costitutive del canto: la prima è legata al sogno e al risveglio del poeta *viator* (vv. 1-69); la seconda all’incontro di Dante insieme a Virgilio con l’angelo portinaio, e all’*introitus in verum purgatorium* (vv. 73-45).

In precedenza rispetto al mito di Ganimede (vv. 19-33), per la ‘doppia’ collocazione temporale all’alba, Dante fa riferimento alle *fabulae* di Aurora e Titone (vv. 1-6) e a quella di Filomela tramutata in rondine (vv. 13-15). A seguire, per indicare lo stupore del risveglio dopo il sogno, il poeta ricorre al mito di

---

<sup>558</sup> Guido da Pisa parla anche di una quarta tipologia di metamorfosi: quella *magicalis*, dovuta a forze demoniache. Cfr. Guthmüller 2009, p. 51. Si consideri poi con Leyla M. G. Livraghi 2014, p. 691, che rispetto «al perfezionamento morale professato dal cristianesimo, le unioni tra divinità e mortali narrate da Ovidio sono interpretate da Dante come un tentativo di *deificatio* mancata o imperfetta».

<sup>559</sup> Cito dall’ultima edizione critica a cura di Inglese 2021.

<sup>560</sup> Questa la posizione di Picone 2000, pp. 9-26, che ha proposto una lettura poetologica del canto nono, spesso letto in chiave limitatamente ‘liturgica’. Sui riusi classici nei primi nove canti del *Purgatorio* vd. Ledda, 2020, pp. 215-245, che scrive: «Il Purgatorio è un regno interamente cristiano e si fonda su una serie di credenze proprie del cristianesimo. Perciò ci potremmo aspettare una lenta scomparsa dell’allusività classica già nei primi canti della nuova cantica. Invece le presenze si affollano, a diversi livelli, e sono ancora decisive», Id., pp. 215-216.

<sup>561</sup> Su Benvenuto da Imola cfr. Rossi 2016.

Achille trasportato in Sciro (vv. 34-39). Durante la scena centrale con l'angelo guardiano, antistante la porta del Purgatorio, vi sono poi allusioni al mito di Narciso (v. 96) e a quello di Orfeo (vv. 131-132). Il canto è dunque suggellato da un riferimento a un mito 'storico' (vv. 136-138), poiché «l'ingresso del pellegrino nel regno purgatoriale è assimilato a quello di Cesare nella rupe Tarpea per impadronirsi del tesoro di Roma»<sup>562</sup>.

Prima di esaminare il passo nel dettaglio, è importante osservare con attenzione il contesto in cui si inserisce l'episodio. La favola di Ganimede – un mito erotico e ascensionale, nonché di transito, se non originariamente di vera e propria iniziazione<sup>563</sup> – è situato nella cantica per eccellenza della transitorietà: il *Purgatorio*. Segna dunque un momento fondamentale di soglia: precede immediatamente l'inizio del processo di purificazione ed espiazione dei peccati del protagonista.

Mi riferisco in particolare al «rito del superamento della porta custodita da un angelo»<sup>564</sup>, che inaugura il vero e proprio processo purgatoriale, con la salita dei «tre gradi» (v. 106) e le «sette P» (v. 112) incise sulla fronte di Dante dalla spada dell'angelo «cortese portinaio» (v. 92)<sup>565</sup>. Egli tiene in mano le due chiavi d'oro e d'argento (v. 119), donate da San Pietro, lette convenzionalmente come simboleggianti le competenze teologica e pastorale. Dante gli si getterà ai piedi come consigliato da Virgilio, con un movimento all'insegna dell'umiltà, in

---

<sup>562</sup> Picone 2000, p. 10.

<sup>563</sup> Considerati il contesto e gli specifici legami con la dimensione *lato sensu* dell'eros nelle allusioni alle figure mitologiche che precedono e seguono il sogno di Ganimede (Aurora, Filomela, Achille, Narciso, Orfeo, Cesare), non è da escludere una valenza di iniziazione erotica del mito [4.3.4]. La porta del Purgatorio, per Raimondi 1970, p. 112, è infatti «simbolo trasparente [...] di un rito di iniziazione, di un passaggio dall'ombra alla luce». E per Picone 1999, p. 18, il *Purgatorio* «può essere considerato la cantica dell'amore trasformato, il *locus* delle metamorfosi dell'amore», Secondo Gilson 1974, p. 94, «la flamme qui embrase Ganymède est une forme préfigurée de ce rite de passage qui rend possible un vie nouvelle». Sul possibile valore iniziatico del mito di Ganimede in rapporto all'omosessualità vd. Sergent 1984 [2.4].

<sup>564</sup> Bellomo, Carrai 2018, p. 137.

<sup>565</sup> «Segna l'incisione tra il quarto e il quinto girone del Purgatorio [...] ciò corrisponde all'entrata nella sfera dei peccati commessi per amore eccessivo dei beni terrestri» (ovvero i meno gravi, con specularità rispetto all'*Inferno*), Klinkert 2021, p. 173. Secondo Picone 1999, p. 24, la lettura 'penitenziale' derivata dai commenti trecenteschi (in particolare si veda l'Anonimo Lombardo) comporterebbe «nessun approfondimento semantico interno della *littera*, ma solo un suo appesantimento con fattori culturali esterni». Pertanto i tre gradini potrebbero essere letti non (solo) simbolicamente come i momenti di *contritio cordis*, *confessio oris*, *satisfactio operis*, ma (anche) come un itinerario del *peregrinus amoris*: amore idealistico e puro, amore fisico e passionevole, amore divino. Ringrazio Duilio Caocci per il prezioso confronto al riguardo.

antitesi rispetto a quello di elevazione suggerito dal mito ganimedeo: «Divoto mi gittai a' santi piedi; / misericordia chiesi e ch'e m'aprisse» (vv. 109-110).

I vari miti adibiti a esprimere la tematica purgatoriale della *reformatio* e della *conversio* del peccato sono orientati «verso le polarità semantiche della rinascita spirituale e del restauro della vera immagine divina dell'uomo»<sup>566</sup>. In questo senso il mito di Ganimede, fuori dalla lettura laico-razionale ed evemeristica del maestro Brunetto, per Dante è innanzi tutto la storia di un mortale che viene scelto dalla divinità per ascendere al cielo e trovare così una nuova forma di unione divina. La rivisitazione del mito di Ganimede non si lega dunque soltanto alle tematiche purgatoriali, ma anticipa il tema paradisiaco della *deificatio* e del 'trasumanare'.

Un nesso intertestuale con il I canto del *Paradiso* è ravvisabile nei versi in cui si dice che Beatrice supera l'aquila nella capacità di rivolgere gli occhi diritti al sole (*Par.* 1.46-48), mentre nel XXXI Dante è da lei chiamato «novo augelletto» (v. 61) [4.2.3]. Proprio nel I canto, inoltre, a proposito del «trasumanar» vi è il riuso di un altro mito ovidiano di metamorfosi, quello di Glauco (*Par.* 1.64-72)<sup>567</sup>.

Al di là dei numerosi possibili rimandi di intertestualità interna, il mito ganimedeo risulta funzionale diegeticamente per compiere il passaggio dalla valletta dei principi, l'Antipurgatorio, al luogo antistante la porta d'ingresso del Purgatorio, collocato più in alto. Il passaggio avviene durante il sonno e si compie attraverso il volo di un'aquila dalle penne d'oro, mediante un parallelo esplicitato e alquanto stratificato – come si vedrà – con la *fabula ganymedea*. Dante colloca l'avvenimento nella dimensione onirica all'alba, ovvero quando i sogni sono più veri. E Ganimede con la sua carica erotica e ascensionale, a partire dalla trasfigurazione di Dante, diverrà emblema della figura stessa del poeta che tende a un bene superiore, che sia l'amorevole Dio cristiano o l'Assoluto, con riprese in tale senso da Chaucer a Goethe e Hölderlin [4.3.5].

#### 4.3.2 Il sogno dantesco all'alba: la mente «ale sue vision' quasi è divina»

---

<sup>566</sup> Picone 1999, p. 27.

<sup>567</sup> Cfr. Ledda 2020, p. 236.

È fondamentale considerare con attenzione la scelta della dimensione del sogno per comprendere meglio il senso del riuso mitologico dantesco<sup>568</sup>. Quello di Ganimede è il primo dei tre sogni del Purgatorio (situati simmetricamente nei canti IX, XVIII, XXVII): come osserva Guglielmo Barucci, essi «costituiscono un fulcro essenziale dell'opera, uno dei suoi momenti di eccezionalità»<sup>569</sup>. Infatti Dante si configura esplicitamente come *viator* sognante soltanto nel Purgatorio, regno dominato dalla sensorialità e dalla corporeità. Inoltre «insistiti richiami al sogno [...] accompagnano la visione finale, che sono certo metafora della visione, ma sembrano anche riproporre per il lettore il contesto della visione medioevale in sogno»<sup>570</sup>. Si pensi in particolare ai versi dell'ultimo canto del *Paradiso*: «Qual è colui che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, / cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa» (*Par.* 33.58-63).

Il trasporto di Dante avviene quando è addormentato: sogna l'aquila e si identifica in Ganimede, mentre in realtà è Lucia a trasportarlo tra le sue braccia. I riferimenti al *puer regius* addormentato nelle fonti classiche e medievali sono estremamente sporadici: risalgono all'iconografia, o tutt'al più alla commedia di mezzo, giunta a noi frammentaria, e che era ignota al poeta medioevale<sup>571</sup>. Per altro, il legame di Ganimede nelle fonti classiche sarebbe semmai con il 'sonno', più che con il 'sogno', ed è dovuto a un'associazione analogica con Endimione, altro bel fanciullo amato da una divinità (femminile).

Il legame tra Ganimede e il sonno, o meglio il sogno, è dunque un'innovazione dantesca? È probabile. Tuttavia vorrei ricordare un considerevole precedente letterario medioevale in cui si fa riferimento a un sogno-visione connesso a Ganimede: l'*Altercatio Ganimedis et Helene* del XII secolo [4.1.1]. La visione indotta dal torpore del poeta («recubans herba dante thorum», v. 3), disteso come Dante «vinto dal sonno, in su l'erba» (v. 11), è quella di Ganimede ed Elena, a loro volta sdraiati sul prato. Il successivo avvicendamento connesso

---

<sup>568</sup> La bibliografia sulla semantica del sogno in Dante è vasta. Mi rifaccio soprattutto alla monografia sui tre sogni del *Purgatorio* di Barucci 2012. Come contributo generale vd. Cervigni 2021 (ed. or. 1986), pp. 129-142. Per ulteriori rimandi bibliografici vd. Klinkert 2021, n. 13.

<sup>569</sup> Barucci 2012, p. 17.

<sup>570</sup> Barucci 2012, p. 37.

<sup>571</sup> Un frammento di Eubulo fa riferimento al sonno (16 K.-A.) [2.8; cfr. fig. 2.19-21].

all'appassionato scontro dialettico tra i due contendenti si svolge soltanto nella mente del poeta, pur rimandando a una realtà ulteriore. Le possibilità sono dunque due e, in linea teorica, potrebbero non escludersi a vicenda: un influsso diretto o più probabilmente mediato del poemetto (considerando anche la trasmissione per via orale), oppure un'innovazione assolutamente inedita connessa alla necessità anzitutto diegetica del poema.

Come ha scritto Maria Adelaide Basile, proprio a partire dal XII secolo, fu individuata una differenza tra un semplice sogno e un sogno che corrisponde a una visione, poiché quest'ultimo è portatore di verità e prefigura un evento futuro<sup>572</sup>. Il secolo del *Dibattito di Ganimede*, dunque, «segna un crinale fondamentale nella cultura occidentale, prospettandosi come un'epoca di “riconquista del sogno”, sottratto al territorio demoniaco – come era stato nell'Alto Medioevo – per essere ricondotto sotto a una ben più rassicurante matrice divina»<sup>573</sup>. Il sogno all'alba di Dante-Ganimede – come i versi 16-18 rendono chiaro [vd. *infra*] – è una visione: un sogno che prelude a una verità che in seguito troverà attuazione [4.3.4].

Per quanto riguarda il collocamento dell'azione principale del mito (la *abductio*) in una porzione determinata del giorno, un'unica fonte classica fornisce una precisazione. L'*Elegia in Maecenatem* I, tramandata dalla *Appendix Vergiliana*, fa riferimento a Giove addormentato che, al risveglio alle prime luci del giorno («dicitur in nitidum percubuisse diem», v. 88), si decide a inviare l'aquila per rapire qualcuno che potrà essere degno del suo amore (v. 89-90) [3.2]<sup>574</sup>.

La collocazione all'alba in Dante avviene però tramite altre due allusioni mitologiche, e si lega alla tecnica del doppio riferimento cronologico, secondo la

---

<sup>572</sup> Basile 2006, pp. 41-68. In materia di sogni un testo fondamentale per il Medioevo è il *Somnium Scipionis* di Cicerone (*De re publica*, 6. 9-29), e in particolare i commentari di Macrobio *ad locum*. Quest'ultimo distingueva tre tipologie: *oraculum* (sogno in cui una figura autorevole fa una profezia), *visio* (sogno in cui si scorge l'anticipazione di un evento futuro), *somnium* (sogno contenente una verità celata da scoprire tramite interpretazione). La *Commedia*, come osserva Basile 2006, è *somnium* ma anche *oraculum* e *visio*. Cfr. Klinkert 2021, pp. 169-170.

<sup>573</sup> Barucci 2012, p. 11. Cfr. Le Goff 1977, p. 285.

<sup>574</sup> A differenza della maggior parte delle fonti antiche vi è un esplicito rapporto di Ganimede con la sacralità, veicolata dalla denominazione di *formosus sacerdos*. Inoltre l'utilizzo dell'aggettivo *dignus* in rapporto all'amore ricercato dal padre degli dèi suggerisce un'alta connotazione morale, finalizzata a nobilitare il ragazzo troiano [3.2].

quale viene tenuto conto dei due emisferi: quello meridionale del Dante-personaggio (Gerusalemme), quello settentrionale del Dante-autore e del suo orizzonte di lettori (Italia)<sup>575</sup>.

Il canto si apre con un'aurora solare nell'emisfero settentrionale<sup>576</sup>. Dante è addormentato sull'erba della valletta dei principi, sono quasi le nove di sera (*Purg.* 9.7-12). Quando in Italia è l'alba, agli antipodi, ovvero nell'isola del Purgatorio, sta per terminare la terza ora della notte tra la domenica del 10 aprile (o 27 marzo) e il lunedì 11 aprile (o 28 marzo) del 1300, nel periodo di Pasqua, giorno associato di per sé alla resurrezione (vv. 1-6)<sup>577</sup>:

La concubina di Titone antico  
già s'imbiaccava al balco d'oriente,  
fuor dele braccia del suo dolce amico:  
di gemme la sua fronte era lucente,  
poste in figura del freddo animale  
che con la coda percuote la gente;

Il primo mito a cui si ricorre è quello di Aurora e Titone: un mito di rapimento erotico. Il lessico utilizzato rende chiaro il rapporto con l'erotismo: un erotismo forse «perverso e colpevole» che potrebbe denotare un'aurora «ambigua e ricca di elementi inquietanti e implicitamente negativi»<sup>578</sup>. Inoltre si consideri, come ha osservato Saverio Bellomo, che la «scelta del mito classico di Eos» è «in rapporto diretto con l'*Eneide*, ove, nei versi immediatamente successivi, scopriamo che ad affacciarsi sul balcone è la regina Didone, la quale vede “albescere lucem”»<sup>579</sup>, con riferimento alla fuga dell'amato Enea («Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linqvens Aurora cubile / Regina e speculis ut primum albescere lucem», *Aen.* 4.584-585).

---

<sup>575</sup> Ledda 2020, p. 234.

<sup>576</sup> Questa l'interpretazione invalsa pressoché unanimemente nella dantistica italiana, mentre in quella anglosassone un'ipotesi tendenzialmente valida è che Dante faccia riferimento a un'aurora lunare in opposizione a quella solare. Sulle varie posizioni vd. Calenda 2001, p. 293.

<sup>577</sup> A partire dall'*Inno ad Afrodite I*, la fonte più antica che fa riferimento all'eros in rapporto all'*abductio* del bellissimo figlio di Troo, il mito di Eos (Aurora) e Titono viene collegato a quello di Zeus (Giove) e Ganimede. E Titono fa parte della genia troiana come Ganimede [2.2].

<sup>578</sup> Ledda 2020, p. 233.

<sup>579</sup> Bellomo, Carrai 2018, p. 150.

Il termine ‘concubina’ indica una donna che convive e letteralmente si corica con un uomo senza esserne la moglie. In antitesi rispetto a Ganimede, eternamente giovane, Titono invecchia (pur essendo immortale), e per questo è detto «antico» (v. 1). L’aurora sorge quando la dea fuoriesce dalle braccia del compagno, detto affettivamente «dolce» (v. 3). E in seguito si parla della fronte di lei che luccica di gemme, con riferimento alla costellazione dello Scorpione, simbolo di frode per Ledda, ma anche più in generale di disperazione e di lussuria<sup>580</sup>. Tuttavia non vi è necessariamente una negatività totale nel riuso di questo mito: infatti l’aurora può indicare anche la «nascita di una nuova speranza per il mondo travolto, il sorgere per l’uomo smarrito di un nuovo giorno di purificazione e di redenzione»<sup>581</sup>. Pertanto, coerentemente con l’intero canto, prevalgono i contrappunti che caratterizzano la tensione di Dante tra una movimentata trepidazione e un terrore paralizzante. D’altronde l’atteggiamento del poeta nei confronti dei lussuriosi così come dei sodomiti, pur nella condanna cristiana del peccato, si apre non solo a una partecipazione simpatetica, nell’*Inferno*, ma anche alla possibilità di salvezza eterna nel *Purgatorio*<sup>582</sup>.

All’aurora mondana segue l’aurora purgatoriale: durante il primo sorgere della luce nell’isola del Purgatorio, Dante compie il sogno profetico di Ganimede. La veridicità della visione è preannunciata dai seguenti versi (vv. 13-18):

Ne l’ora che comincia i tristi lai  
 la rondinella, presso ala mattina,  
 forse a memoria de’ suo’ primi guai,

<sup>580</sup> Ledda 2020, p. 233. Cfr. Ledda 2023, pp. 191-220. Per alcuni potrebbe trattarsi della costellazione dei Pesci, ma l’ipotesi pare poco convincente, considerato anche il riferimento alla coda che percuote. Cfr. Barucci 2012, pp. 87-88.

<sup>581</sup> Picone 2000, p. 21.

<sup>582</sup> Sia nel caso di Paolo e Francesca (*Inf.* V), sia nel caso dei sodomiti (*Inf.* XV, XVI). Nel XXVI del *Purgatorio* vi sono invece entrambe le due schiere riunite, che marciano in direzione opposta e quando si incrociano si scambiano baci come gesto di affetto reciproco (vv. 31-33). Un gruppo (di cui fanno parte i poeti Guido Guinizelli e Arnault Daniel) è quello degli ‘ermafroditi’ (v. 82), termine che secondo Jacopo della Lana e l’*Ottimo Commento (ad l.)* indicherebbe coloro che rivolgono il vizio della lussuria verso le femmine e i maschi (ovvero i ‘bisessuali’), mentre secondo buona parte degli studiosi contemporanei significherebbe ‘eterosessuali’. Cfr. Malato 1970. La seconda schiera è invece quella dei sodomiti (ovvero ‘omosessuali’): in questo caso non è citato alcun nome specifico, ma è riportato l’esempio di Cesare, ‘regina’ di Nicomede re di Bitinia (cfr. Svet., *Div. Iul.*, 1.49, 2.1), con riferimento al ruolo omosessuale passivo (vv. 76-78). Per approfondimenti rimando agli sviluppi di 4.3.4.

e che la mente nostra, peregrina  
più dala carne e men da' pensier' presa,  
ale sue vision' quasi è divina

Anche in questo caso nella prima terzina si allude a un mito classico: la rondine con i suoi 'lai' e 'guai' richiama la figura della metamorfosi assunta da Filomela (cfr. Ov., *Met.* 6.421-674; in Ovidio, e tendenzialmente nelle fonti latine a differenza delle fonti greche, Procne muta in rondine e Filomela in usignolo). Si tratta pure qui di un mito erotico, più esplicitamente ostile rispetto al precedente. Non è legato a un rapimento divino, bensì a uno stupro di ambito familiare, connesso anche ai motivi dell'infanticidio e dell'antropofagia: Filomela subisce un assalto sessuale da Tereo (che si trasformerà in upupa o sparviero), il marito della sorella Procne che, per vendetta contro Tereo, imbandisce le carni del figlio Iti e le offre in pasto al marito con l'inganno (cfr. Ov., *Met.* 6.541-674). Ma la rondine è anche un «animale presente nella Bibbia e di cui perciò si dà un'interpretazione allegorica»: nella cultura dei bestiari medievali esprime infatti una simbologia penitenziale<sup>583</sup>.

L'indicazione dell'alba, ora in cui le rondini cominciano i canti, è funzionale non solo a fornire una coordinata cronologica, ma anche a indicare la specificità dei sogni che si producono al mattino, prima del risveglio<sup>584</sup>. In questo senso, Dante non parla soltanto del sogno in generale, ma più nello specifico del suo sogno, quello di Ganimede, raccontato nei versi a seguire senza soluzione di continuità (vv. 19-33). Come precisato dal poeta si tratta dunque di visioni di una mente 'quasi' divina, ovvero «praesaga, quia scilicet praevidet vere futura per

---

<sup>583</sup> Ledda 2020, p. 235.

<sup>584</sup> Per la concezione della veridicità dei sogni mattutini, da una parte, si può registrare una discendenza neoplatonica mediata dal filtro arabo del *De anima* (IV, c. 2) di Avicenna, citato in chiave cristiana da Vincenzo di Beauvais («Nos autem cum sanctis, et prophetis dicimus, quod somnia frequenter aliquid signant de futuris, maximeque ut dicit Avi[cenna] quae sunt in dormitionis fine, sicut illa quae videntur in mane [...] in talibus imaginationibus frequenter praevidentur futura», XXVI 52, c. 1871C-D); dall'altra, si consideri la citazione di San Paolo: «magis peregrinari a corpore et praesentes esse ad Deum» (2 *Cor* 5), come osservato da Raimondi 1970, p. 101. Una simile concezione è presentata nella *Commedia* anche in precedenza: si pensi al verso «Ma se presso al mattin del ver si sogna» (*Inf.* 26.7), da cui si evince una «esplicita, fin popolare, chiarezza scevra di qualsiasi dimensione teorica», attestante «più la circolazione della credenza che un convincimento da parte di Dante», Barucci 2012, p. 64.

somnium», come spiega nel suo commento *ad locum* Benvenuto da Imola<sup>585</sup>. Ma questa specifica visione onirica potrebbe intendersi anche come anticipazione di quella paradisiaca di Dio<sup>586</sup>. Una mente ‘quasi’ divina, e ‘più’ peregrina, ovvero in allontanamento, dalla carne, non è però del tutto distaccata dal corpo, tanto che nel sogno di Ganimede prevalgono le sensazioni fisiche [4.3.4]. Il ‘quasi’ è dunque fondamentale, perché l’incontro autentico con il divino avviene soltanto successivamente al percorso di purificazione, nella cantica del *Paradiso*. La prefigurazione ambigua dell’ascesa celeste e dell’unione divina è possibile soltanto nella verità anticipatrice del sogno, attraverso l’intermediario divino dell’aquila.

### 4.3.3 L’aquila di Ganimede, Lucia e le varie interpretazioni

Nelle due principali fonti latine per il passo in questione (*Purg.* 9.19-33), vi è una differenza nell’identificazione dell’aquila che rapisce Ganimede: in Virgilio è l’armigero di Zeus (*Iovis armiger, Aen.* 5.255), mentre in Ovidio è una figura della metamorfosi sotto il cui sembiante si cela Giove stesso (*Met.* 10.156-158).

In aderenza con le fonti classiche l’aquila in ogni caso è interpretabile come la volontà divina, ovvero come il *medium* di Dio<sup>587</sup>, un ruolo di messaggero che nell’ottica dantesca può corrispondere alla figura di Lucia. Infatti nei commenti antichi la santa rappresenta la grazia divina che illumina e favorisce il percorso del

<sup>585</sup> Per le citazioni dei commenti danteschi, laddove non precisato, uso i testi dalle edizioni riportate dal preziosissimo database del DDP (Dartmouth Dante Project) [Sitografia].

<sup>586</sup> Barucci 2012, p. 66, si chiede se sia «una mente quasi penetrata in Dio, o una mente quasi capace di interpretare i propri sogni», senza poter fornire una risposta univoca, dal momento che Dante «si richiama a un tessuto di concezioni e idee largamente diffuse, ma le usa a scopo di effetto narrativo, sfocandone retoricamente la portata», e con un’apparente contraddizione tra la mente ‘quasi divina’ (v. 18) e la corporalità di Adamo richiamata poco prima (v. 10).

<sup>587</sup> Già nell’*Iliade* l’aquila è il *τάχος ἄγγελος* di Zeus (24.292, 310), e la caratteristica della velocità impetuosa è presente anche in Dante. Nell’ultimo libro dell’*Iliade*, Ecuba dà consiglio a Priamo di chiedere un segno visibile di Zeus come annuncio propizio. Questo segno è l’*αἰετός* di Zeus, apostrofato come *τελειότατος πετεηνῶν* (24.315), ovvero il più perfetto e propizio degli uccelli, detto anche *μόρφος* (316), che indica una specie particolare di volatile, e lo ‘scuro’ di colore (*περκνός*, 316). L’aquila di Zeus solo in seguito, dall’ellenismo e nella latinità, diventerà il tramite per il rapimento e l’elevazione di Ganimede [3.1], assumendo significati legati al potere imperiale e alla giustizia. In ogni caso, la presenza di figure alate e in particolare dell’aquila che porta in alto un mortale è antichissima: è presente anche nella mitologia mesopotamica, nel mito sumero di Etana, attestato da alcune tavolette accademiche e anche iconograficamente in alcuni sigilli. Inoltre l’aquila ricorre con significati ambivalenti 36 volte nella *Bibbia*, «più le comparizioni come nome proprio, più sei citazioni dell’avvoltoio», Baraldi 2008, pp. 85-101. Per ulteriori riferimenti sulla simbologia dell’aquila in Dante e nel Medioevo cfr. Ledda 2009, pp. 93-135 (n. 55).

fedele [4.3.5]: nel nono dell'*Inferno*, alla sua figura è speculare il messo che agevola l'ingresso nella città di Ditte.

Lucia, per assonanza etimologica al suo nome, è innanzi tutto un simbolo di luce; inoltre nella devozione popolare veniva considerata protettrice della vista e Dante le era particolarmente devoto, come egli stesso fa intendere (*Inf.* 2.98)<sup>588</sup>. Lucia compare una volta in tutte e tre le cantiche (*Inf.* 2.94-126, *Purg.* 9.19-63, *Par.* 32.136-138): nell'*Inferno* è inviata dalla Madonna e funge da intermediaria dell'intervento divino per Dante smarrito nella selva, mentre nell'Empireo si trova accanto a santa Anna, «che in ebraico significa “grazia”» e «di fronte ad Adamo, l'uomo che per primo perdette la grazia»<sup>589</sup>. L'elemento degli occhi che mostrano la via da seguire è ben presente nei versi del *Purgatorio*: «Qui ti posò, ma pria mi dimostrarò / li occhi suoi belli quella intrata aperta» (9.61-62).

Secondo il figlio Pietro Alighieri vi sarebbe un'identificazione tra Lucia e l'aquila del sogno, su cui concordano pressoché unanimemente i commenti antichi [4.3.5], in quanto entrambe sono vettori divini. Lucia personificherebbe la grazia di Dio e la filosofia matematica, l'aquila che permette l'ascesa corrisponderebbe a Lucia: «non possumus ex nobis ascendere, sed dormientes, idest contemplantes, per aquilam, idest per gratiam, ascendimus» (I, *ad locum*).

Tuttavia, come nota Barucci, una riduzione dell'aquila a mero simbolo onirico di Lucia rischia di essere troppo meccanica, ed è sicuramente problematica<sup>590</sup>. Non vi è infatti alcun indizio conclamato per dedurre che Virgilio fosse a conoscenza del moto interiore di Dante, e tantomeno del contenuto del suo sogno. Il poeta augusteo precisa che «venne una donna» (v. 55), Lucia, a prendere Dante mentre dormiva per essergli di aiuto nel percorso, come enuncia la stessa santa: «sì l'agevolerò per la sua via» (v. 57). Virgilio non fa però alcun riferimento ai

---

<sup>588</sup> La devozione di Dante alla santa è riportata anche dal figlio Jacopo Alighieri e da Graziolo Bambaglioli, per cui vedi rispettivamente Bellomo 1990, p. 97; Rossi 1998, p. 36. È possibile che Dante fosse particolarmente legato a Lucia per un problema giovanile di vista indotto dalle assidue letture (cfr. *Convivio*, 3.9.15).

<sup>589</sup> Amore 1970.

<sup>590</sup> La posizione è assunta anche da alcuni studiosi contemporanei. Barucci, 2012, p. 67, ricorda quella di Boitani 2004, p. 149, per cui «l'aquila, che prefigura Lucia, certo indica la grazia divina, la quale solleva l'uomo – agendo nella coscienza o nella *res publica* sull'individuo o sulla comunità – verso di sé». Anche Basile 2006 sembra sostenere l'identificazione aquila-Lucia.

sogni, si limita a parlare di sonno: «quando l'anima tua dentro dormia» (v. 53); «poi ella e 'l sonno ad una se n'andaro» (v. 63)<sup>591</sup>.

Inoltre, se Lucia giunge con grazia femminile e gentilezza, l'avvento dell'aquila è caratterizzato da una virile impetuosità. Pertanto Lucia e l'aquila del sogno potrebbero rappresentare due principi antitetici (si ricordi che in greco l'aquila è grammaticalmente al maschile)<sup>592</sup>. Si possono configurare pertanto due movimenti coesistenti allo stesso tempo ma di segno divergente: uno interiore-onirico (legato a un eros impetuoso, prettamente maschile, dato il portato del mito, vd. 4.3.4) e uno esteriore (di calma e casta elevazione cristiana). Un contrasto reso visibile anche dalle illustrazioni al canto, se si osserva la differenza sostanziale delle opere di William Blake (Lucia) e Gustave Doré (aquila) [4.3.5].

D'altronde il volatile nel Medioevo era qualificato mediante significati plurivalenti, positivi, ma anche di tipo assolutamente negativo<sup>593</sup>. Basti pensare che Alano di Lilla, nel *Liber in distinctionibus dictionum theologicalium*, associa esplicitamente il pennuto al diavolo: «Aquila, proprie, diabolus» (PL 210, c. 705C)<sup>594</sup>.

Come scrive Luca Carlo Rossi, le aquile (dette indifferentemente 'aguglia' o 'aquila') compaiono nella *Commedia* numerose volte «sia nei paragoni sia nei momenti narrativi» e sono «tutte memorabili»<sup>595</sup>, pertanto è plausibile che l'aquila rapitrice di Dante-Ganimede rechi ulteriori valori simbolici in rapporto alle altre aquile del poema, una dozzina.

Nell'*Inferno* si possono considerare due casi ben distinti: Omero è paragonato all'aquila che vola sopra gli altri poeti della 'bella scola' (Orazio, Ovidio, Lucano)

---

<sup>591</sup> «Sembra mancare la sensazione di paura, e di interruzione violenta, che invece caratterizza il sogno del *viator*, come se a Virgilio sfuggisse la piena consapevolezza di quanto realmente svoltosi nello scenario dell'immaginazione del pellegrino», Barucci 2012, p. 68. Cfr. Sebastio 2006, pp. 75-83.

<sup>592</sup> Per la contrapposizione tra il principio virile dell'aquila di Ganimede e quello femminile di Lucia prendo spunto dalla lettura di Salsano 1989, pp. 200-201, per cui «l'aquila lascia un'impressione di possanza terrificante, Lucia di dolcezza confortante. [...] si direbbe che l'aquila sia la sovrumana realtà vista in sogno, e Lucia sia l'immagine che umanizza quella realtà fino alle misure della levità femminile».

<sup>593</sup> I valori simbolici cristiani dell'aquila emergono in numerose fonti della patristica e dei bestiari medievali, per cui rimando a Ciccarese 1992, pp. 295-333; Semola 2008, pp. 149-159. Cfr. Barucci 2012, pp. 71-72.

<sup>594</sup> Cito da Barucci 2012, p. 78, n. 58.

<sup>595</sup> Rossi 2022, p. 95. Cfr. Baraldi 2008; Salsano, Bernardi 1970.

per indicare il suo primato poetico (*Inf.* 4.96); l'aquila è presente nello stemma ravennate dei Da Polenta (*Inf.* 27.41).

I riferimenti nel *Purgatorio* si situano invece in quattro diversi canti: l'aquila rapisce Dante in sogno come Ganimede (9.19-33); appare negli standardi svolazzanti dell'esercito di Traiano (*Purg.* 10.80); precipita come folgore su albero e carro (32.109-117), poi riveste quest'ultimo con le sue penne (*Purg.* 32.124-129); e a questo ultimo riguardo è rievocata da Beatrice (*Purg.* 33.37-39).

Nel *Paradiso* vi sono sei ulteriori passaggi da considerare: nel primo canto si fa riferimento al motivo classico e biblico dell'aquila che è in grado di guardare diritto il sole, ma Dante precisa che Beatrice supera l'aquila in questa capacità (*Par.* 1.48); nel sesto canto 'di Giustiniano' l'aquila assume un chiaro significato simbolico legato alla giustizia e al potere imperiale, nominata come «uccel di Dio» dalle «sacre penne» (*Par.* 6.4-8); nel diciassettesimo le anime del cielo di Giove, che costituiscono la scritta «DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM», assumono simbolicamente la forma di una testa d'aquila (*Par.* 17.88-93); nel diciannovesimo l'aquila mostra «l'ali aperte» (*Par.* 19.1) ai beati assumendo valenze temibili e al contempo protettive; nel ventesimo diviene «il canale sonoro, strumento di Dio, "cetra" [...] per una professione di giustizia»<sup>596</sup> (*Par.* 20.22); infine nel ventiseiesimo si fa riferimento alla «aguglia di Cristo» (*Par.* 26.53), che indica l'evangelista Giovanni, 'il discepolo che Gesù amava' (*Giovanni*, 13.23).

In sintesi, i valori dell'aquila nella *Commedia* si potrebbero suddividere in almeno quattro tipologie, tra loro non sempre nettamente disgiunte. La prima è quella definibile 'politico-militare': l'aquila acquista un valore araldico legato alla contemporaneità di Dante (con riferimento ai Da Polenta), compare come insegna militare degli antichi Romani (esercito di Traiano), fino a divenire simbolo *tout court* del potere dell'Impero e della Giustizia (con Giustiniano). La seconda tipologia è quella religioso-sacrale: in un'ottica prettamente cristiana l'aquila è uno strumento della volontà di Dio, ma più nello specifico può assumere valori simbolici legati a Cristo, Giovanni, San Paolo, il battesimo, la resurrezione, il

---

<sup>596</sup> Baraldi 2008, pp. 97-99.

rinnovamento dell'anima, la contemplazione di Dio<sup>597</sup>. La terza indica invece l'*aquila-ἀετός*, la prodigiosa e spaventosa aquila 'pagana', un messo di Giove-Zeus caratterizzato da una forza virile e travolgente. Infine la quarta tipologia fornisce un valore metapoetico: per cui il volo dell'aquila indica l'altezza del canto del poeta.

Anche alla luce di tutto ciò, la semplice associazione dell'aquila di Ganimede con Lucia può apparire inadeguata. L'aquila che rapisce in sogno Dante-Ganimede, *ad litteram* [vd. *infra*], rassomiglia allo stesso dirompente e violento «uccel di Giove» di *Purg.* 32 (v. 112), un attributo del padre degli dèi (cfr. *Aen.* 12.247: *Iovis ales*). Poi certamente è possibile leggervi – come alcuni studiosi hanno fatto in modo più o meno persuasivo – un significato religioso, da quello cristologico a quello penitenziale<sup>598</sup>, o addirittura politico<sup>599</sup>, nonché metapoetico<sup>600</sup>.

---

<sup>597</sup> Cfr. Ciccarese 1992, pp. 295-333; Semola 2008, pp. 149-159; Barucci 2012, pp. 71-72.

<sup>598</sup> Auerbach 1966b, pp. 239-242, legge nell'aquila del sogno dantesco l'ascensione di Cristo, o la sua incarnazione, e nell'incendio finale immaginato da Dante-Ganimede l'estasi del fedele, la *unio mystica* con Dio. Questa lettura cristologica è ripresa da vari studiosi, tra cui Cervigni 2021, p. 114, che in modo alquanto perentorio scrive: «l'aquila d'oro rappresenta un potere soprannaturale e deve necessariamente essere identificata con Cristo stesso» perché «per mezzo di Lui, il credente è liberato dalla schiavitù del peccato e portato in alto verso». L'identificazione dell'aquila del mito di Ganimede con Cristo è presente anche in una delle letture dell'*Ovide moralisé* (vv. 3405-3424) [4.12], ma per Dante l'aquila di Cristo potrebbe essere anche Giovanni evangelista (cfr. *Par.* 26.53), in coerenza con le fonti sacre per cui il suo simbolo è l'aquila (*Apocalisse* 4.7). Nella lettura allegorica successiva a Dante dell'*Ovidius moralizatus* di Bersuire, però, Giovanni sarebbe Ganimede, amato dall'aquila, ovvero Cristo («aquila est Christus qui istum puerum dilexit: et ad secreta coelestia sublimavit» 10.7) [4.12].

Un'altra lettura è quella penitenziale, proposta da Raimondi 1970 e ripresa recentemente da Ledda 2023, p. 205, secondo cui, pur considerando i diversi valori dell'aquila di Ganimede, il volatile viene messo in rapporto al significato penitenziale della rondine. Si tiene conto di un noto passo dei *Salmi* (102.5: «innovabitur sicut aquilae iuventus tua»), riportato anche dal *Physiologus Latinus* (*Versio B Is*, cap. VIII), che bene si addice al mito ganimedeo. Infatti grazie alla *abductio* dell'aquila il prescelto ottiene l'eterna giovinezza, sostituendo in Olimpo la dea personificatrice della gioventù: *Ebe-Iuventas*.

Infine potrebbero essere fatte anche ulteriori associazioni, per esempio rispetto al *raptus* paolino, se si considera che Gregorio Magno nei *Moralia in Iob* identifica San Paolo proprio con l'aquila (XXX 51, 103, 62-66: «sublimis aquila fuerit Paulus») e la sua ascesa al terzo cielo glorioso (*Lettere ai Corinzi*, 2.12.2-sgg.; cfr. *Inferno* 2.28).

<sup>599</sup> Il commento *ad l.* di Manfredi Porena [DDD] insiste sulla dimensione politica del sogno di Ganimede e interpreta l'aquila come simbolo dell'Impero. Quest'ultimo infatti sarebbe strumento della grazia divina allo stesso modo di Lucia, e dunque l'arresto del volo dell'aquila nella regione del fuoco indicherebbe la capacità dell'Impero di condurre alla beatitudine eterna. Sulla lettura politica del passo vd. Sebastio 2006; Scott 1996, pp. 128-143. Cfr. Barucci 2012, n. 41.

<sup>600</sup> Nel canto nono il motivo metapoetico è centrale, come si è già detto a proposito dell'innalzamento della materia poetica (vv. 71-73), al punto che Picone 2000 e Klinkert 2021 hanno proposto una lettura rispettivamente poetologica e metapoetica-epistemologica non solo del passo di Ganimede ma dell'intero canto. Torno sull'argomento metapoetico alla fine di 4.3.4.

In sintesi, al di là delle singole interpretazioni, è importante sottolineare la plurivalenza dei significati dell'aquila. Può recare valori negativi e incarnare simbolicamente vari tipi d'amore (poetico, religioso e politico) passando da «uccel di Giove» (*Purg.* 32.112) a «uccel di Dio» (*Par.* 6.4) ad «aguglia di Cristo» (*Par.* 26.53), dunque divenendo dall'«aquila epica dell'Olimpo [...] l'animale di cui Dio si serve per spandere la sua giustizia, calandosi nell'umanità»<sup>601</sup>.

#### 4.3.4 Il volo infuocato di Dante-Ganimede: «e sì l'incendio imaginato cosse»

Un aspetto da non trascurare nel passo dantesco su Ganimede è quello della corporeità, connesso all'elemento del fuoco e in particolar modo all'insistenza prolungata sulla sensazione di bruciore<sup>602</sup>. L'esperienza 'quasi divina' di elevazione onirica non esclude affatto la sensazione fisica avvertita dal sognatore. D'altronde il *Purgatorio* è la cantica in cui la dimensione corporale ha un ruolo preminente; lo stesso Dante ricorda poco prima della *visio ganymedea* che aveva il corpo, ereditato da Adamo, quando si era addormentato di notte sull'erba: «quand'io, che meco aveva di quel d'Adamo / vinto dal sonno in su l'erba inchinai» (vv. 10-11). In questo riferimento biblico può esservi un rimando alla tentazione del piacere, e alla dimensione del peccato da cui Dante si dovrà ancora purificare lungo il percorso di salita purgatoriale<sup>603</sup>.

Il poeta rivive interiormente e simil-carnalmente, pur nella dimensione onirica, l'esperienza del rapimento divino. Compie una vera e propria identificazione con

---

<sup>601</sup> Come «simbolo d'amor poetico, religioso ma anche politico», Baraldi 2008, p. 101.

<sup>602</sup> Sulla scorta di Barucci si può considerare questo sogno come «trasposizione onirica delle sensazioni fisiche provate dal sognatore», 2012, p. 62. Per lo studioso, inoltre, è ineliminabile l'aspetto erotico di Ganimede, ed è necessario prestare particolare attenzione al motivo del fuoco d'amore. Sulla corporeità e il fuoco nella *Commedia*, in rapporto anche all'eros, rimando al recente contributo di Howie 2021, pp. 494-509.

<sup>603</sup> Cfr. Raimondi 1970, pp. 99-108. Alla tentazione notturna e al serpente fa riferimento anche il canto precedente, l'ottavo (vv. 94-108), mentre l'ultimo 'sonno' di Dante nel *Purgatorio* si chiude sempre all'insegna di Adamo: «avviene infatti immediatamente prima che possa assistere alla liturgia della devastazione del carro, e immediatamente dopo che tutto il corteggio ha mormorato, come unica parola "Adamo" (*Pg* XXXII 37)», Barucci 2012, p. 216. Inoltre, in tutti e tre i sogni purgatoriali, Adamo è presente sottotraccia (*ivi*, p. 98). Faccio poi notare come in una singolare fonte greca, che Dante ovviamente non poteva conoscere per via diretta, la figura di Ganimede venga allegoricamente identificata con quella di Adamo, mentre l'aquila corrisponde al serpente Naas: Ippolito Romano, *Confutazione di tutte le eresie*, 5.26.34-35 [3.1].

il ragazzo del mito<sup>604</sup>: al di là del significato allegorico attribuibile all'aquila, si convince infatti di essere un *novus Ganymedes*. Prima di condurre ulteriori analisi riporto le cinque terzine che costituiscono il passo (*Purg.* 9.19-33)<sup>605</sup>:

in sogno mi pareva veder sospesa  
un'aquila 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 concistoro.  
Fra me pensava: "Forse questa fiede  
pur qui per uso, e forse d'altro loco  
disdegna di portarne suso in piede".  
Poi mi pareva che, poi rotata un poco,  
terribil come folgor discendesse,  
e me rapisse suso infino al foco.  
Ivi pareva che ella e io ardesse;  
e sì l'incendio imaginato cosse,  
che convenne che 'l sonno si rompesse.

Innanzitutto, a livello strutturale si possono distinguere tre differenti momenti. Nelle prime due terzine (vv. 19-24) è presentata la visione dell'aquila sospesa in cielo, cui si aggiunge l'impressione di trovarsi nel luogo del rapimento di Ganimede. In questa parte iniziale, dal sapore efrastico, viene tratteggiato lo schema di base del mito: un'aquila rapisce Ganimede, il ragazzo raggiunge in volo il concilio degli dèi (ovvero l'Olimpo nell'immaginario pagano; possibile ripresa di «in Iovis consistorio» di Marziano Capella, *De nuptiis*, 1.64), e facendo ciò abbandona chi gli era vicino (nella trasfigurazione di Dante si allude agli spiriti di Sordello, Nino, Corrado, incontrati nel canto precedente).

---

<sup>604</sup> Cfr. Barucci 2012, p. 83: «Ganimede, infatti, rapito in cielo da Giove sotto forma di aquila, è più che un elemento figurativo e di confronto, ma costituisce una vera e propria identità onirica di Dante, che si identifica con il giovane troiano». Lo studioso valorizza poi in particolar modo la dimensione odeporica, oltre che amorosa, del passo e dell'intero canto del *Purgatorio*.

<sup>605</sup> Rispetto all'edizione Petrocchi 1994, segnalo le due principali differenze lessicali: 'aquila' e non 'aguglia' (v. 20), 'concistoro' e non 'consistoro' (v. 24).

Nella terzina centrale (vv. 25-27) Dante riporta, con il discorso diretto, un suo pensiero all'interno del sogno: suppone che l'aquila prediliga la Troade – e più nello specifico il monte Ida che, come notano già i commenti antichi, richiamerebbe il monte del Purgatorio<sup>606</sup> – per consuetudine, o perché non reputa altrettanto degno un diverso luogo. Il motivo della dignità connessa al rapimento non è secondario: da una parte, richiama gli *honores* del *raptus Ganymedes* di cui parla Virgilio (*Aen.* 1.28; cfr. 5.249); dall'altra, echeggia la forma verbale *dignatur* usata da Ovidio (*Met.* 10.158) per indicare la scelta, da parte di Giove, dell'aquila come unica figura degna sotto cui celarsi per attuare il rapimento.

Nelle ultime due terzine (vv. 28-33) – e in questo sta la notevole originalità del riuso dantesco del mito – l'azione del rapimento è rivissuta empaticamente e sensorialmente da Dante, con la discesa dell'aquila verso il poeta-pellegrino che viene rapito e sollevato verso l'alto. L'esperienza onirica viene attraversata con spavento e si registra una metafora insistita sull'elemento del fuoco, fino alla 'rottura' finale del sonno.

All'inizio delle terzine, esclusa la quarta, è ripetuta la formula verbale 'parea': nella prima «in sogno mi pareo» (v. 19), nella seconda «esser mi pareo» (v. 22), nella quarta «poi mi pareo» (v. 28), nella quinta «ivi pareo» (v. 31). L'espressione indica l'elemento predominante della visione onirica nel senso di 'apparire', 'mostrarsi', con un evidente latinismo (*pareo*). Nelle ultime due terzine le sensazioni sono provate intensamente da Dante trasfigurato in Ganimede come 'in tempo reale'. In quella centrale si trova invece una variazione introspettiva, che rimarca la rilettura soggettiva ed empatica del mito: «fra me pensava» (v. 25).

Allen Mandelbaum ha parlato di uno 'sguardo obliquo' di Dante, e Thomas Klinkert ha registrato «una dissonanza semantica» derivata «dalla non chiara relazione di equivalenza tra Dante e Ganimede», una «ambivalenza» data da una «prospettiva incrociata»<sup>607</sup>. Se infatti Dante, come Ganimede, vede un'aquila che si precipita dall'alto, lo rapisce e lo porta in cielo, al contempo compie una sorta

---

<sup>606</sup> Si consideri che nelle fonti classiche si fa spesso riferimento ai boschi del monte Ida, con un possibile rimando alla selva della perdizione. Barucci 2012, p. 83, cita l'*Eneide* (5.252) e i *Mythographi Vaticani* (I, 181.2; II, 226.4).

<sup>607</sup> Klinkert 2021, p. 174. Secondo Mandelbaum 1984, p. 409, «it is essentially a dream representation not of past or future but of the narrative present, of what is indeed happening to Dante, but a happening that he – the dreaming Dante – sees obliquely».

di ‘dissociazione cognitiva’, indicando che si trova là dove sono stati lasciati gli amici, i familiari e/o i *custodes* di virgiliana memoria di Ganimede. Come in sogno l’aderenza alla realtà risulta instabile, precaria: i confini tra verità e finzione, illusione e realtà, risultano scontornati. Pertanto Dante è in grado di rivivere interiormente la vertigine ‘virgiliana’ e il ‘fuoco’ ovidiano del ratto di Ganimede, ma contemporaneamente vede anche il rapimento del fanciullo troiano dalla prospettiva di coloro che risultano lasciati a terra, come in Virgilio.

Non mi addentrerò sui possibili risvolti della dimensione ‘freudiana’ del sogno dantesco, connessa a un’azione di distorsione dei desideri inconsci, al punto che Barański ha parlato di una «atmosfera di ambiguità» e di «incubo»<sup>608</sup> di Ganimede piuttosto che di sogno.

Vorrei però evidenziare come a livello intertestuale e stilistico si possano cogliere legami precipui con la sfera *lato sensu* (omo)erotica del mito<sup>609</sup>, che pure non escludono l’orizzonte cristiano di riferimento del poeta. La metafora del fuoco d’amore non si connette infatti soltanto alla classicità pagana, ma è implicata nella dimensione estatica. L’estasi divina nella *Summa Theologiae* di Tommaso d’Aquino, opera fondamentale per Dante, è violenta e al contempo è legata all’*appetitus*, l’amore risultando la causa prima del «raptus: non designaretur, nisi quod amor esset causa raptus» (II<sup>a</sup>-IIae, q. 175, a. 2, ad 1)<sup>610</sup>. Come osserva Julia Kristeva, non solo nel momento apicale dell’estasi, ma in generale nel Cristianesimo la sofferenza si pone «all’interfaccia tra l’umano e il divino»<sup>611</sup>, attuando una riconciliazione amorosa con Dio.

Pertanto l’ambiguità onirica di cui parla Barański è strutturale, il senso del sogno è ancipite: prefigura l’ascesa e la possibile unione con Dio, ma lo fa con terrore, perché avviene in un orizzonte omoerotico pagano, e indica quindi al contempo un’azione da cui è necessario purificarsi.

---

<sup>608</sup> Barański 1996, pp. 255-279 (p. 264). Anche lo junghiano Hillman 1991 riconosce nel rapimento e nella metamorfosi in aquila onirici un segno di un tormentato momento di soglia.

<sup>609</sup> Anche secondo Picone 1999, p. 24, per tutto il canto vi sono diverse «riverberazioni del linguaggio erotico», anche successivamente al sogno di Ganimede: per esempio, nelle allusioni ai miti di Narciso (v. 96) e Orfeo (vv. 131-132).

<sup>610</sup> Lo si evince dal lessico utilizzato da Gregorio Magno, come osserva Pertile 1991, p. 29. Riprendo le osservazioni da Barucci 2012, p. 74.

<sup>611</sup> Kristeva 2006, pp. 130-131.

Per Bruce Holsinger, Dante è ben consapevole delle risonanze tra violenza sessuale, testualità e soggettività autoriale nelle *Metamorfosi*, al punto che «the poet re-members his own rape by weaving into his *testo* perhaps the most enduring trope for male homoerotic desire in the Western tradition»<sup>612</sup>. Se nella fonte ovidiana Orfeo inaugura il canto celebrativo dell'amore verso i *teneri mares* con il mito di Ganimede, Dante «also sings himself Orpheus, identifying his own poetic recounting of the Ganymede myth with that of Orpheus»<sup>613</sup>.

Tuttavia, a differenza del mitico cantore greco, prototipo del poeta, che passa dall'amore verso l'unica donna (Euridice), relegata negli *Inferi*, ai plurimi amori omosessuali, l'*iter amoris* di Dante è semmai inverso. Dalla selva della perdizione e dall'esperienza di Ganimede, e in fondo anche da quella dei suoi maestri dichiarati (il 'sodomita' Brunetto Latini e Virgilio *parthenias*), si volge a un nuovo corso, rivolto soltanto alla donna del Paradiso (Beatrice), che supera la stessa aquila nella capacità di guardare dritto la luce del sole (*Par.* 1.48), ovvero la conoscenza, con l'obiettivo finale dell'amore di Dio. Questa ascesa non può avvenire senza l'attraversamento purgatoriale: la figura inconscia che sopraggiunge nel sogno, prima dell'inizio del processo, è proprio quella di Ganimede, e va dunque considerata in tutta la sua gravidanza.

Nel testo dantesco si registrano ben quattro lemmi inerenti all'area semantica del fuoco («foco», «incendio», «ardesse», «cosse»), che associata al mito di Ganimede riveste un ruolo fondamentale nelle *Metamorfosi*. Ovidio usa infatti il motivo topico della fiamma d'amore, per cui il *rex superum* arde d'amore per Ganimede: «Ganymedis amore / arsit» (10.155-156). E anche nella poesia del XII secolo ricorre l'immagine della fiamma d'amore in rapporto a Ganimede, come in Ildeberto di Lavardin: «in Ganymede suo flamma fuere Iovi» (48.2).

Nel caso di Dante, però, è il 'rapito' ad avvertire un ardore comune con l'aquila tesa verso il «foco» e a immaginare dunque un «incendio» che cuoce al punto da provocare una rottura del sonno. Se da una parte, il fuoco può essere associato

---

<sup>612</sup> Holsinger 1996, p. 253.

<sup>613</sup> Holsinger 1996, p. 255. Quindi non solo Dante «dream himself Ganymede», come scrive Barkan 1991, p. 62. Si consideri che il mito di Orfeo è echeggiato nell'invito a non voltarsi indietro diretto dall'angelo portinaio a Dante (vv. 131-132).

all'eros, primariamente il «foco» indica la regione del fuoco e dunque il calore dei raggi del sole (cui si fa riferimento esplicito al v. 44: «e 'l sole er' alto già più che due ore»). Ma il fuoco a livello simbolico è anche un elemento purificatore: basti pensare all'attraversamento del muro di fuoco di *Purg.* XXVII, non disgiunto dall'universo tematico della castità, da quello onirico (l'angelo della castità, il sogno di Lia), ma anche da quello erotico (i lussuriosi di entrambe le due 'schiere', al di là dell'orientamento, sono protagonisti del XXVI canto e hanno possibilità di salvezza).

All'area semantica erotico-purificativa del fuoco si intreccia però quella della violenza e della paura. Nel sogno di Ganimede vi sono ben quattro lemmi-chiave associabili alla sfera dell'atto violento che induce paura: «ratto», «terribil», «rapisse», «rompesse». Una trepidazione amorosa si mostra anche nel rovescio del terrore immobilizzatore, per quello che sembra configurarsi come un atto impetuoso e rovente sul corpo del sognatore passivo, «vinto dal sonno» (v. 11), così come è preda dell'aquila ed è avvolto interiormente dal fuoco, di cui subisce il trasporto. Anche lo squarcio finale del sogno di Ganimede è all'insegna dell'impeto vorticoso e potrebbe richiamare l'immagine della ferita, suggerita dall'aquila che «fiede», ovvero ferisce la sua preda (v. 25), ghermita con gli artigli («in piede»). A queste due sfere si può connettere anche il «folgor» (al maschile) che causa l'incendio immaginato nell'intimo dal poeta: il termine, da una parte, è utilizzato come similitudine per indicare la discesa fulminea del volatile; dall'altra, allude alla potenza penetrativa del fulmine, attributo di Zeus in quanto Signore dei cieli. Ed è noto che la folgore può causare gli incendi.

Anche qui può essere utile considerare le letture cristiane del mito di Ganimede, che Dante probabilmente non ignorava. In particolar modo il *De civitate dei* di Agostino (18.13) parla esplicitamente di *stuprum* a proposito della *fabula ganymedea* [3.4]. La stessa fonte agostiniana è citata nella rilettura pressoché coeva alla *Commedia* di Giovanni del Virgilio, autore che era in contatto diretto con Dante (si pensi in particolare allo scambio epistolare tra 1319 e 1321: le cosiddette *Egloghe*). Nelle *Allegoriae Librorum Ovidii*

*Metamorphoseos* (10.6)<sup>614</sup>, databili intorno al 1322-1323, il dotto maestro bolognese sceglie di riportare la versione di Agostino, per non contraddirlo («ne videar dicere contra eum»). Dunque Giove, re di Creta, risulta uno stupratore di ragazzi (*stuprator puerorum*), che ha reso suo servitore Ganimede per divertirsi con lui sessualmente. Lo ha rapito con il suo esercito durante una guerra, in cui portava le insegne dell'aquila [4.2.5].

Nonostante la lettura 'agostiniana' del mito, non così dissimile da quella orosiana, Giovanni del Virgilio appone però una premessa da non trascurare: la *transmutatio* di Ganimede può essere interpretata anche in modo positivo («possumus ad bonum reduci»). È plausibile che si riferisca a una rilettura spirituale e allegorica del mito, forse proprio quella innovativa della *Commedia*.

Anche alla luce di ciò, Dante potrebbe dunque rivivere oniricamente un'esperienza di abuso sul corpo da parte del volatile, che lo trasporta mentre è inerte e passivo, salvo poi trasferire a questo rapimento un ulteriore significato. D'altronde il mito di Filomela, poco prima riportato dal poeta, è fondamentalmente un mito di stupro. E la stessa Aurora evocata in apertura del canto rapisce un giovinetto poi diventato vecchio, imparentato con Ganimede, per farne il suo amante. Lo stesso verbo *rapio*, da cui derivano le espressioni dantesche «ratto» e «rapisse», come si è visto nei precedenti capitoli, indica l'atto dell'afferramento violento e repentino, ma anche un atto predatorio in senso sessuale (come nel greco ἀρπάζω).

Tuttavia in Dante, come in fondo nel Cristianesimo, il polo del dolore non è totalmente disgiunto da quello dell'amore: sono intrinseci alla stessa traiettoria di salvezza ulteriore, al congiungimento con Dio, e vengono sintetizzati in modo eccezionale dal fenomeno dell'estasi, dal *raptus* divino appunto.

Si consideri poi che l'elemento del fuoco con cui si 'rompe' il sogno ganimedeo è predominante nei canti XV e XVI dell'*Inferno* sui sodomiti, e torna

---

<sup>614</sup> «Sexta mutatio est de Ganimede converso in Aquarium signum. Ista transmutatio possumus ad bonum reduci. Sed quia Augustinus dicit ad litteram de hoc in libro de Civitate Dei, ideo ne videar dicere contra eum, dico sicut ipse. Dicit enim quod Jupiter fuit rex cretentensis, qui captus erat amore Ganimedis filii trois. Ivit ergo circa civitatem in qua erat cum exercitu et cum aquilis depictis, ideo dicitur conversus in aquilam. Et rapuit eum vi, et convertit eum ad malos usus. Unde Augustinus appellat eum stupratorem puerorum ut increpet adorantes tales deos et fecit eum servitorem sciohi ut delectorem puerorum ut icrepet adorantes tales deos et fecit eum servitorem sciphi ut delectaretur eo. U.: Iupiter in bellis aquilarum signa ferendo / Arripuit puerum cuius amator erat». Riporto il testo da ICONOS [Sitografia]. Cfr. Ghisalberti 1933.

nel canto XXVI del *Purgatorio* a proposito dei lussuriosi delle due schiere (compresi i sodomiti). Fuoco e zolfo anche nel XII secolo, come si è visto [4.1], sono connessi alla pena per la sodomia, con riferimento all'episodio biblico di Sodoma e Gomorra. Secondo Holsinger, addirittura, il sogno di Ganimede «compensates for the pilgrim's failure to jump down among the sodomites in *Inferno* 16, which would have left him "burned and cooked». La stessa paura del fuoco del sogno ganimedeo, quella di finire bruciato e cotto, blocca la «buona voglia» di Dante che teme di non essere «coperto» (cioè riparato), nonostante fosse «ghiotto», ovvero desideroso, letteralmente 'goloso', di abbracciare i sodomiti (Tegghiaio Aldobrandi, Iacopo Rusticucci e Guido Guerra), e per quest'azione avrebbe avuto l'avallo di Virgilio: «S'i' fossi stato dal foco coperto, / gittato mi sarei tra lor di sotto, / e credo che 'l dottor l'avria sofferto; / ma perch'io mi sarei brusciato e cotto, / vinse paura la mia buona voglia / che di loro abbracciar mi facea ghiotto» (*Inf.* 16.46-51)<sup>615</sup>.

Non è da trascurare inoltre che dopo la rottura del sogno di Ganimede, Dante paragoni il suo risveglio al riscuotimento dal sonno di Achille (vv. 34-42)

Non altrimenti Achille si riscosse,  
li occhi svegliati rivolgendo in giro,  
e non sappiendo là dov'è si fosse,  
quando la madre da Chirone a Schiro  
trafuggò lui dormendo in le sue braccia,  
là onde poi li greci il dipartiro –  
che mi scoss'io, sì come dala faccia  
mi fuggì 'l sonno, e diventa' ismorto,  
come fa l'uom che spaventato agghiaccia.

Anche l'eroe acheo subisce un passaggio da un luogo a un altro contro la sua volontà (seppure 'orizzontale' e non 'verticale'). Teti, per salvare il figlio dalla

---

<sup>615</sup> «In speaking and dreaming as Ganymede (and an Orphic Ganymede at that), Dante thus directly associates himself with a widely acknowledged proponent of sodomitical practice», Holsinger 1996, pp. 215-216.

profezia della sua morte durante la guerra di Troia, lo trasporta mentre dorme dalla Tessaglia (in cui stava con Chirone) nell'isola di Sciro. Lo fa nascondere in vesti femminili tra le figlie del re Licomede, come si evince dalla fonte di riferimento per Dante: Stazio (*Achilleide*, 1.247-250). Al di là del dislocamento, vi è anche un discostamento dall'*habitus* virile (per assumere un'identità che oggi si direbbe *queer*). Anche in questo senso vi è un rapporto di continuità rispetto al mito di Ganimede: se si considera che quest'ultimo è tradizionalmente associato a un ruolo di passività e accusato nelle fonti classiche e medievali di poca virilità, dall'*ἄβρός* delle *Troiane* di Euripide (v. 420) all'*effeminatus* delle *Interpretationes vergiliana*e di Claudio Donato (1.22-25).

I due miti si possono leggere dunque senza soluzione di continuità: Dante viene rapito da 'addormentato' come Ganimede e si 'risveglia' come Achille in una realtà di cui non riconosce chiaramente i contorni. Anche in questo caso prevale la sensazione dello sbigottimento per l'esperienza: come suggeriscono le espressioni «ismorto» (v. 41) e «spaventato» (v. 42). In antitesi rispetto all'elemento del fuoco, la terzina si chiude con l'elemento del gelo: «agghiaccia» (v. 42).

Nonostante in questo caso non si tratti di un mito erotico ma eroico<sup>616</sup>, la continuità rispetto al tema della 'lussuria' è insita al personaggio di Achille. Basti considerare la prima menzione del Pelide nella *Commedia*, nel V dell'*Inferno*, con la sua inclusione tra i lussuriosi del secondo cerchio: «il grande Achille / che con amore al fine combatteo» (*Inferno* 5.65-66). L'*Ottimo Commento* dice infatti esplicitamente (*ad l.*) «In costui [Achille] si punisce incesto, fornicazione rapina e sodomia»<sup>617</sup>.

<sup>616</sup> Per Picone, 2000, p. 11, i primi tre miti (Aurora, Filomela, Ganimede) sono «ispirati dall'*eros*», mentre quello di Achille e quello di Cesare risultano «più vicini all'*epos*». È anche vero però che tutti i miti sono accomunati da una «menomazione o alterazione della natura umana» e ad atti di violenza contro la propria volontà.

<sup>617</sup> Il verso ha lasciato incerti i commentatori: a quale amore si riferisce Dante? Secondo alcuni potrebbe trattarsi dell'innamoramento per Polissena, figlia di Priamo, che si lega all'episodio della morte di Achille per la freccia di Paride. In questo caso la materia troiana risulterebbe proveniente non tanto dalle fonti classiche, ma da quelle tardoantiche, e nella fattispecie da Servio (*ad Aen.* 3.321), e/o da quelle 'romanzesche' medievali come il *Roman de Troie* di Benoît di sainte-Maure. Su tutti ne parlano Francesco da Buti e Boccaccio (commento *ad locum*). Non si può però escludere che Dante possa riferirsi anche all'amore per Patroclo, considerato anche il nesso centrale con la vicenda bellica. Infatti, come è noto, l'uccisione di Patroclo è la ragione profonda per cui Achille sceglie di tornare sul campo di battaglia. Infine non è da scartare nemmeno del tutto l'ipotesi che Dante si possa riferire a molteplici rapporti lussuriosi, non solo a quelli con Polissena e/o Patroclo, rapporti eterosessuali (con la schiava Briseide; con Deidamia, figlia del re

Ricordo poi che il *Tresor* di Brunetto, ben noto a Dante, connetteva Ganimede alla guerra tra Greci e Troiani, ponendolo come primo antefatto della guerra combattuta tempo dopo da Achille [4.2.1]. Sugli altri miti (Aurora, Filomela, e le allusioni a Narciso e Orfeo) si è già detto, ma un'ultima considerazione può essere fatta anche per l'esempio di Cesare citato nel finale. Anche in questo caso si tratta di un personaggio (storico) che, pur essendo legato a vicende eroico-belliche, reca dei rimandi di intertestualità interna con l'omoerotismo. Difatti Giulio Cesare, in quanto 'regina' del re Nicomede (cfr. Svet., *Div. Iul.* 1.49, 2.1), viene citato come esempio nel XXVI del Purgatorio a proposito della schiera di sodomiti che, a differenza di quelli del girone infernale, avranno accesso alla redenzione: «La gente che non vien con noi, offese / di ciò per che già Cesar, trümfando, / “Regina” contra sé chiamar s'intese: / però si parton “Soddoma” gridando, / rimproverando a sé com' hai udito, / e aiutan l'arsura vergognando» (vv. 76-82).

Anche nei versi successivi agli esempi mitologici di Ganimede e Achille, si insiste a più riprese sul motivo della paura. Virgilio è la figura di conforto per Dante: «“Non aver téma”, disse il mio signore, / “fatti secur che noi semo a buon punto; / non stringer, ma rallarga ogni vigore / Tu sé omai al purgatorio giunto» (*Purg.* 9.46-49). Solo quando il poeta-pellegrino scopre la verità, rivelatagli dalla sua guida, abbandona ogni timore e attua un cambiamento. L'insistenza sui verbi di mutamento – 'raccertarsi, mutare, scoprire, cambiare, muoversi' – indica il raggiungimento di una consapevolezza, e l'inizio di un nuovo movimento. Il 'cambio' può essere dunque metaforicamente anche quello dagli indumenti femminili di Achille e dai panni di Ganimede rivestiti in sogno.

Dante è dunque un *alter Ganymedes*, non (soltanto) quello pagano condannato dalle fonti cristiane tardo-antiche, ma (anche) quello cristiano dell'ascesa celeste, che deve passare attraverso il percorso purgatoriale, e in sogno prefigura l'unione totale con il Signore. Mentre Dante trepidante compiva tra terrore e desiderio inconscio il sogno omoerotico di Ganimede, e immaginava di essere sollevato dall'aquila quasi fino a bruciare, invero era Lucia a portarlo da addormentato nell'altura dove si trova l'ingresso del Purgatorio.

---

di Sciro), omosessuali e persino stupri (nel caso di Troilo). Cfr. Brugnoli 1998, pp. 57-65; Punzi 2008, pp. 203-215; Tufano 2014, pp. 1-9.

Se giustamente vengono considerati i diversi significati simbolici dell'aquila (classici, biblici, patristici e interni alla *Commedia*) e la tensione ascensionale del mito classico, per chiarire le ragioni della scelta del mito di Ganimede nel fondamentale passaggio di Dante alla soglia del Purgatorio, mi è sembrato altrettanto lecito osservare in che modo il poeta si sia raffrontato con il portato (omo)erotico della *fabula*. Dalla letteratura greca al XII secolo Ganimede aveva assunto infatti un ruolo emblematico e iconico circa l'omoerotismo. È poco credibile dunque pensare che Dante potesse ignorare un aspetto così centrale, a maggiore ragione se anche nelle fonti classiche latine l'elemento omoerotico del mito è spesso presente. In Ovidio la *fabula ganymedea* si interpone tra due miti omoerotici con protagonista Apollo, quello con Ciparisso (*Met.* 10.106-141) e quello con Giacinto (*Met.* 10.162-219). La differenza sostanziale è che il mito di Ganimede non è soltanto erotico, ma è anche un mito di elevazione, che si caratterizza per un esito felice, per l'aspetto salvifico della bellezza, e per il raggiungimento dell'amore eterno del padre degli dèi.

In sintesi, come si è visto, è inverosimile che Dante potesse ignorare le implicazioni omosessuali del mito ganimedeo (presenti in Ovidio e nella tradizione medievale). L'autore della *Commedia* si mostra però interessato a condurre una rilettura personale della figura di Ganimede, in un'ottica cristiano-allegorica, che sublima l'aspetto iniziatico e omoerotico del mito pagano: il volo di Ganimede rappresenta una forma di elevazione spirituale verso Dio. Come sottolineerà il commento di Landino in chiave neoplatonica (1481) Ganimede simboleggerebbe addirittura «l'humana mente» amata da Iove, ovvero «el sommo Dio» [4.3.5].

Solo dopo avere compiuto in sogno l'esperienza di Ganimede, che prefigura l'unione mistica della fine del poema, Dante mediante purificazione purgatoriale potrà iniziare il percorso di elevazione 'graduale', e non 'vertiginosa' e 'istantanea' come per il Ganimede pagano.

Il sogno infatti si interrompe bruscamente. Soltanto quando scoprirà che non è stato trasportato in cielo dell'aquila della tradizione pagana, quella di un dio lussurioso e pederasta, ma dalla grazia divina rappresentata da Lucia, Dante avrà

certezza della giusta direzione del suo percorso e abbandonerà la paura. Queste dunque le parole risolutive di Dante (*Purg.* 9.64-69):

A guisa d'om che 'n dubbio si raccerta,  
e che muta in conforto sua paura,  
poi che la verità li è discoperta,  
mi cambia' io; e come senza cura  
vide me 'l duca mio, sù per lo balzo  
si mosse, e io dietro inver' l'altura.

Se l'amore, il movimento, il cielo e le stelle sono le parole-chiave con cui si chiude la *Commedia*, la rielaborazione di Ganimede racchiude perfettamente questi nuclei, essendo un mito erotico, di transizione, e di ascensione al cielo. La lettura (omo)erotica non esclude dunque le altre, anche in ottica cristiana. Anzi, aiuta a comprendere più a fondo le varie implicazioni insite al riuso del mito.

Anche la lettura metapoetica, in questo senso, non viene estromessa. Il rapito non è soltanto un *viator* prossimo alla purificazione, ma anche un poeta che vuole farsi rappresentante dell'Impero (simboleggiato dall'aquila) e della Cristianità, il cui araldo è sempre l'aquila. In questo senso si può compiere un collegamento per via analogica con il cosiddetto 'canto di Giustiniano' (il VI del *Paradiso*).

Al di là del valore simbolico connesso al potere e alla giustizia, compare anche qui un motivo metapoetico in rapporto al volo dell'aquila, «che non seguiteria lingua né penna» (v. 63). Come nota Rossi «la compresenza dei significati proprio e figurato dei vocaboli connessi coi pennuti e con l'azione del volo rinvia per lo più all'attività scrittoria, allo slancio, all'altezza della scrittura»<sup>618</sup>.

Nel nono del *Purgatorio*, come Ganimede, il poeta si eleva grazie alle penne e alle ali dell'aquila, divenendo un tutt'uno con essa, attraverso l'unione carnale e mistica che porta a Dio. Nel sesto del *Paradiso*, Dante si propone più esplicitamente come il vero modello poetico «dell'autentico impero romano ormai passato» e «dell'impero prossimo venturo, dopo il lamentato vuoto del 1300». Pertanto il volo di Dante-Ganimede con l'aquila, come scrive Rossi, «si conviene

---

<sup>618</sup> Rossi 2022, pp. 105-106.

a chi, recando scritto nel proprio nome il patronimico *Alagherii* (*Alighieri* soprattutto da Boccaccio), trasforma le ali in emblema ricorrente e indica nell'*aquila astripeta*, che punta dritto alle stelle, il modello supremo del poeta».

La prima citazione del volo dell'aquila nella *Commedia*, d'altronde, è in rapporto a Omero e all'altezza della sua poesia. E l'*aquila astripeta* è citata nel *De vulgari eloquentia* (2.4.11) a proposito delle prerogative dell'essere poeti. I cattivi poeti sono oche per natura o inoperosità («si anseres natura vel desidia sunt») e non possono imitare l'*astripeta aquila*, ovvero l'aquila «che si lancia verso le stelle»<sup>619</sup>. Secondo Dante ai veri poeti non bastano l'ingegno, la costanza e la conoscenza, poiché è necessario un 'trasporto' superiore. Così scrive poco prima di menzionare l'aquila 'astripeta' (neologismo dantesco), a proposito dei poeti autentici: «Et hii sunt quos Poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorumque filios vocat, quanquam figurate loquatur» (2.4.10)<sup>620</sup>. Per Dante, in sintonia con Virgilio, i veri poeti sono coloro che vengono portati in alto attraverso l'aria e il cui movente è un'ardente virtù che, per realizzarsi, necessita di una chiamata divina. Anche in questo caso l'uso dell'aggettivo *ardens* rimanda alla sfera semantica del fuoco. È plausibile un'allusione al mito di Ganimede se si considera il paragone del poeta con l'aquila che punta alle stelle. Difatti, dopo essere stato portato in cielo, Ganimede conosce un catasterismo, e questo aspetto non era ignoto nel Medioevo [3.5].

In conclusione, a proposito del desiderio e della corporeità in Dante, un altro raccordo per analogia può essere ipotizzato rispetto ai più recenti studi che hanno letto la *Commedia* di Dante in chiave *queer*<sup>621</sup>, di cui si serve la lettura diffrattiva

---

<sup>619</sup> Così traduce Mirko Tavoni l'espressione latina nel Vocabolario Dantesco Latino [Sitografia].

<sup>620</sup> Riporto, oltre il testo latino, la traduzione dall'edizione di Mengaldo 1996 (I ed. 1968): «E questi sono coloro che il Poeta nel sesto dell'Eneide chiama (benché parli figuratamente) diletti da Dio e inalzati fino ai cieli dall'ardore della virtù e figli degli dèi. E allora resti dimostrata e svergognata la stoltezza di coloro che, privi di capacità tecnica e di cultura, fidando nel solo ingegno, si precipitano sui sommi temi che vanno cantati in forma somma; e la smettano con una simile presuntuosità, e se la natura o la fannullaggine li ha fatti oche, non pretendano di imitare l'aquila che si slancia verso gli astri» (*DVE* 2.4.10-11). Cito il testo da Dante Online [Sitografia].

<sup>621</sup> Al di là di Holsinger 1996, pp. 243-274, vd. Pequigney 1991, pp. 22-42; Cestaro 2003, pp. 90-103; Burgwinkle 2004, pp. 565-597. Altri due contributi da tenere in considerazione sono Boswell 1994, pp. 63-76; Hollander 1996. A fare il punto al riguardo è stato recentemente Cestaro 2021, pp. 686-700. Segnalo, inoltre, una serie di contributi di ambito italiano da cui emerge una 'pulsione omoerotica' sublimata e/o perlomeno una certa apertura del poeta, considerati i tempi, verso la tematica: l'informata lettura di Chiamenti 2009, pp. 1-19; il libretto di *Onorati* 2021 (I ed.

particolarmente informata di Manuele Gragnolati. Lo studioso pone in evidenza come negli ultimi canti del *Paradiso* si realizzi l'annullamento di una rigida soggettività individuale, attraverso una forma fluida del desiderio, ovvero un movimento non binario e non lineare: «senza fine in cui Dante personaggio diventa, alla stregua degli altri beati, parte armonica dell'universo e del suo continuo ruotare in sintonia con l'amore di Dio». Un'individualità relazionale continuerebbe a esistere nella memoria del corpo, connessa affettivamente a una «costituzione intersoggettiva dell'individuo che non si dissolve ma continua a essere parte integrante della gloria»<sup>622</sup>.

Alla luce di questa lettura, e delle osservazioni di studiosi quali Gery Cestaro, Joseph Pequigney, e Holsinger stesso, il passo del *Purgatorio* su Ganimede bene si addice a prefigurare in modo onirico la sconvolgente fusione mistica con la divinità, che allude a una sublimazione dell'impulso (omo)erotico. La *unio mystica* tra l'aquila divina e Dante-Ganimede è imperfetta nel caso del sogno, difatti si rompe nell'incendio cocente senza proseguire; mentre dopo il processo di purificazione e in seguito all'attraversamento del muro del fuoco del XXVII del *Purgatorio*, Dante potrà alla fine del poema realizzare in modo perfetto l'unione con Dio<sup>623</sup>.

D'altronde anche nell'*Eneide* e nelle *Metamorfosi* [3.2] la *fabula* di Ganimede ha funzione prolettica rispetto all'apoteosi di un personaggio (Enea, Romolo, Cesare)<sup>624</sup>. Parimenti, con il mito di Ganimede, viene prefigurata per il personaggio di Dante l'ascesa amorosa a Dio, al di là del più immediato riferimento a Lucia e al percorso purgatoriale. In questo senso, la corporeità e l'erotismo nel passo non sono esclusi dal poeta, bensì vengono plasmati nell'ottica

---

2009); i contributi eccentrici e pionieristici di Aprile 1977; e Mieli 2018 (I ed. 1977), pp. 136-140. Come riferimento sulla rilettura *queer* del Medioevo e per ulteriori approfondimenti bibliografici si veda il recente volume *Medieval Futurity. Essays for the Future of a Queer Medieval Studies* a cura di Rogers, Roman 2021. Più nello specifico sulla sodomia cfr. Mills 2015.

<sup>622</sup> Gragnolati 2013, pp. 160-161. Gragnolati si rifà oltre che agli studi *queer* alla lettura di Barolini 1992. Cfr. Holsinger 1996, p. 270: «By subsuming the burning pleasures of sodomy and *raptus* within his eschatological vision, Dante queers the very end of time, universalizing the perverse bodily practices he has explored throughout the *Commedia* and projecting them into eternity along the ring of fire that is Christ».

<sup>623</sup> Cfr. Holsinger 1996; Peguiney 1991; Cestaro 2021.

<sup>624</sup> Teulade 2008, p. 131, ha sottolineato, oltre al portato metapoetico, come la figura del Ganimede dantesco sintetizzi la dualità del canto lirico e dell'epica eroica: «la remotivation de la dualité [...] permet le dépassement du lyrisme dans la célébration épique des valeurs symboliques».

di una trasfigurazione del mito che anticipa il ‘trasumanar’ della terza cantica paradisiaca<sup>625</sup>. Ganimede è innanzi tutto un mortale che supera i limiti dell’umano ed è il solo in grado di congiungersi eternamente con il padre degli dèi, in quanto scelto dalla grazia divina, per amore di Dio. La carica erotica viene dunque sublimata e non rimossa da Dante: l’eros del mito di Ganimede è vissuto in modo ambivalente e sconvolgente (ma non denigrante, a differenza di diverse fonti cristiane medievali), coerentemente rispetto al trattamento del tema omoerotico negli altri canti (*Inf. XV, Inf. XVI, Purg. XXVI*) e alla *transformatio* empatica dei vari miti classici, erotici ed eroici, in nuove verità.

#### **4.3.5 La ricezione del Ganimede dantesco tra commenti, iconografia e nuova poesia: da Landino e Botticelli a Doré e Goethe**

Uno studio a parte potrebbe essere incentrato sull’analisi dei numerosi commenti antichi, in volgare e in latino, al sogno di Dante-Ganimede, e alla nutrita ricezione letteraria e iconografica del passo dantesco. Difatti se per Marongiu il disegno di Michelangelo segna giustamente uno spartiacque nella storia dell’iconografia su Ganimede, l’elaborazione di Dante può parimenti rappresentare, a mio avviso, uno spartiacque nella storia della sua ricezione letteraria<sup>626</sup>. A maggiore ragione se si considera che lo stesso imitatissimo disegno di Michelangelo è influenzato dal Ganimede di Dante, sebbene con il filtro della rilettura neoplatonica del passo condotta da Cristoforo Landino [vd. *infra*; 5].

Qui compio quindi delle riflessioni sui commenti del Tre-Quattrocento, mettendo in luce alcuni dettagli relativi al trattamento del mito; riporto poi alcune

---

<sup>625</sup> Nel IX del *Purgatorio* si fa più fitto il dialogo con Ovidio e altri *auctores* «quasi a marcare l’eclissi di Virgilio personaggio, e preparare il passaggio alla nuova tematica paradisiaca del “trasumanar”, della *deificatio*», Picone 2000, p. 9.

<sup>626</sup> Marongiu 2002. L’importanza di Dante emerge anche nei principali studi su Ganimede [1.2], da Saslow e Barkan a Gély. Saslow 1986, p. 6, scrive che il riuso dantesco del mito «remained influential during the Renaissance», in particolar modo con riferimento a Landino. Barkan parla delle rielaborazioni di Dante e Michelangelo come i due casi esemplari in cui osservare «the force of myth at moments of high density», 1992, p. 2; e dedica un capitolo centrale a Dante (*Divining Dream*, pp. 59-66), che «experienced the instability of these mythic materials» e «may have been the first to understand the cultural struggle as personal, indeed as an allegory of his own psyche», Id., p. 64. Nel volume curato da Gély 2008, infine, Dante è l’unico autore presente nei titoli di ben due contributi (8, 9), insieme solo a Goethe (12, 13), debitore proprio alla trasfigurazione dantesca per il suo *Ganymed*.

celebri rese iconografiche; e concludo con la poesia *Ganymed* di Goethe, profondamente connessa alla rilettura dantesca della *fabula*.

Già nei più antichi commenti trecenteschi, giustamente, l'*Eneide* e le *Metamorfosi* vennero individuate come le principali fonti dantesche per la rielaborazione del mito di Ganimede (*Purg.* 9.19-33). Se l'*Ottimo Commento* cita il decimo libro delle *Metamorfosi* (10.155-161) di Ovidio, Pietro Alighieri menziona anche l'*Eneide* (1.28, 5.252-255), e ricorda pure un altro passo ovidiano che identifica Ganimede con *Aquarius* (*Her.* 16.199-200), nonostante in Dante non vi sia un legame specifico con questo aspetto 'zodiacale'.

Come tendenza generale, i commentatori trecenteschi e quattrocenteschi – in sintonia con le prime fonti fiorentine che menzionano Ganimede, quelle di Bono e Brunetto [4.2.1] – sottolineano con sensibilità 'evemeristica' l'aspetto finzionale della favola pagana. Si tratta di una creazione dei poeti greci e latini, cui si opporrebbe la verità storica dei fatti: Ganimede, figlio di un sovrano troiano, sarebbe stato rapito in relazione a delle vicende belliche tra Greci e Troiani<sup>627</sup>.

---

<sup>627</sup> Riporto alcuni estratti significativi, non i commenti all'intero passo. Così scrive Jacopo della Lana, il più antico chiosatore del *Purgatorio*, nonché dell'intera *Commedia* (1324-1328): «El ponon li poeti, volendo esaltare li costruttori di Troia e fittivamente parlare d'essi come furono virtuososi, sì li poneano che si tramutavano in Dei, e per consequens si ascendeano al cielo; altri diventavano costellazioni, ed altri proprie stelle. Or pognono tra le altre istorie, che Ganimede fu figliuolo di Tros re di Troia, e per lui ebbe così nome» (a *Purg.* 9.22-24).

Così l'*Ottimo Commento* (1333): «Jove, sì come principe di genti, con armati sotto il segno de l'aguglia prese per forza il detto Ganimedes in una battaglia; e perch'elli era bello, e di nobile sangue nato, il fece suo donzello a servire della coppa, e dice in verità. Jove fu re di Creti, il quale aparecchiandosi alla battaglia contra li Giganti, e sacrificando, una aquila li apparve; onde considerando ch'ella significava buono agurio, prese una aguglia d'oro per sua insegna, e sotto questo segno prese Ganimedes. E dicesi ch'elli il fece suo servidore, però che in Cielo è uno segno chiamato Acquario, il quale li poeti finsono ch'era stato Ganimedes, però che in esso Jove ha alcuna degnitate, sì come termine».

Così Francesco da Buti (1385-1395) «Qui introduce l'autore una finzione poetica; cioè che Giove rapì, in specie d'aquila mutatosi, Ganimede filliuolo del re Troe, unde fu poi la contrada chiamata Troia, quando era ito coi suoi ministri a cacciare ne la selva troiana che si chiamò Ida, e per la sua bellezza lo portò in cielo e fecelo suo donzello e servitore di coppa, e li suoi ministri quando lo viddeno portare in cielo rimasero tutti isbigottiti. La verità di questa finzione fu che Giove re di Creta, avendo guerra col re Troe di Troia, venne a battaglia con lui, e ne la selva troiana chiamata Ida lo vinse, avendo lo stendale reale de l'aquila, e prese Ganimede filliuolo del detto re, e tenne lo per suo donzello. Unde li Poeti, per magnificare Giove ne fanno la preditta finzione, dicendo che Giove àe posto Ganimede in quel segno che si chiama Acquario, e però dicono che è fatto servitore di coppa di Giove; e però dice l'autore che li pareva pure essere ne la silva troiana» (a *Purg.* 9-27).

Anche i commenti latini offrono letture simili. Così il Codice Cassinese (ca. 1350-1375): «Jupiter in forma aquile illum rapuit ad celum et eum ad dictum officium constituit. Veritas est quod Jupiter lascivus et luxuriosus dum semel cum exercitu suo discurreret contra trojam tunc parvam civitatem cum alia rapina quam fecit rapuit istum ganimedem et quia sibi placuit eo quia

Pertanto come scrive Robert Hollander nel suo recente commento (2000-2007, DDP, *Purg.* 9.25-27) «the issue of Jove's homosexual desire for Ganymede is mainly avoided in the commentaries» (e non solo in quelli più antichi). Il riferimento al mito viene considerato come un aspetto esornativo, e ricorre l'identificazione dell'aquila con Lucia, a partire dai commenti più antichi al *Purgatorio*, quelli degli anni Venti del Trecento, di Jacopo della Lana e quello dell'Anonimo Lombardo. Anche per Benvenuto da Imola l'aquila è «Lucia, id est divina gratia», e così per i commenti primo-quattrocenteschi dell'Anonimo Fiorentino («la grazia preveniente di Dio») e di Johannis de Serravalle (*gratia divina*). Sull'identificazione di Lucia con la grazia e dunque con l'aquila concordano anche le *Chiose Ambrosiane* e il *Codice Cassinese*, della seconda metà del Trecento. Le *Chiose Vernon* (ca. 1390) riportano invece che l'aquila, ovvero la grazia, è Beatrice stessa.

Pietro Alighieri parla di *Gratia Cooperante* nella terza stesura del suo commento (1359-1364), e ricorda nella seconda (1344-55) come l'essere umano non sia soddisfatto se non si innalza oltre la soglia dell'umano. Ciò è possibile soltanto attraverso l'intervento della grazia di Dio, che può essere rappresentata sotto la veste dell'aquila da Lucia, ma anche da Giovanni Evangelista<sup>628</sup>.

Secondo John M. Steadman nella *House of Fame*, poema allegorico in tre libri (non concluso) scritto da Geoffrey Chaucer dopo i *Canterbury Tales*, intorno al 1378-1380, l'aquila che rapisce il poeta, all'inizio del secondo libro, è simbolo di

---

pulcerimus puer erat duxit secum in creta et eum fecit suum pincernam. idest. propinatorem vini quod bibebat et eum tenebat in lecto sicut uxorem modo dicitur quod eum transtulit in celum veritas est quod post mortem ganimedes fuit consecratus et appropriatus. VIII. de. XII. signis celestibus. scilicet. aquario et ideo aquarius qui semper pluvit dicitur pincerna celi. idest. Jovis» (chiose sincrone, a *Purg.* 9.23).

Così Benvenuto da Imola (1375-1380): «ut fingunt poetae et graeci et latini, Ganymedes filius regis troianorum cum ivisset cum sociis in venationem extra Troiam, ecce aquila, quae dicitur avis Jovis, subito illum raptum portavit in coelum, ubi factus dicitur pincerna Jovis. Huius fictionis veritas est, quantum spectat ad nostrum propositum, quod Juppiter potens rex Cretae felix cum venisset in aciem contra Troem regem Phrygiae, a quo Troia denominata est, apparuit sibi conspectus aquilae, quam accepit pro bono augurio; et breviter factus victor cepit Ganymedem filium regis, quem duxit in Cretam et fecit pincernam suam» (a *Purg.* 9.22-24).

<sup>628</sup> Sono tre le diverse stesure del commento di Pietro Alighieri. «Nam contentus non est homo, nisi super humana surrexerit. Vel secundo modo accipe hanc Luciam in forma aquilae pro gratia Dei. Nam et Joannes Evangelista, qui gratia Dei interpretatur, in aquila figuratur; quae gratia dicitur, eo quod per eam nobis Deus gratis providet et peccata dimittit» (II; a *Purg.* 9.55-57).

contemplazione celeste. Il poeta britannico verrebbe influenzato proprio dalla tradizione dei commenti che identifica l'aquila con Lucia, e non solo dal passo dantesco in sé<sup>629</sup>. Come il Dante-Ganimede, anche il *Geoffrey-Ganymede* è timoroso, salvo poi venire rassicurato dopo l'ascesa alla Casa della Fama, dalla stessa aquila, gentile e premurosa.

Si distingue l'interpretazione ricercata di Francesco da Buti (1385-1395), per cui l'aquila con le penne d'oro «significa lo dono dell'amore de lo Spirito Santo che è la carità, la quale àe penne d'oro; cioè li razi dell'amore puri e splendenti più che l'oro, e sempre sta levata in cielo» (a *Purg.* 9.13-27). Dunque *Deus charitas est*, e la sua aquila pertanto «sta coll'ale aperte sempre intesa a calare, per tirare a sè l'anime umane che la grazia di Dio ne fa degne».

Una lettura ancora più raffinata e influente nel Rinascimento è quella neoplatonica<sup>630</sup> di Cristoforo Landino (1481), che cita esplicitamente il commento di Francesco da Buti (a *Purg.* 9.19-21), traendone spunto per ulteriori sviluppi (a *Purg.* 9.22-24, 9.25-27). L'umanista fornisce un'interpretazione allegorica dettagliata: Ganimede rappresenta la «humana mente» amata da Dio, rapita dall'aquila, ovvero Lucia, che è la «grazia illuminante», mentre i «suoi compagni» sono «l'altre potentie dell'anima, chome è vegetativa, et sensitiva». Lo stesso Dante rappresenta «l'anima sensitiva» che sogna, e dunque comincia a «salire alla contemplazione», distaccandosi dalla «humana imbecillità» rappresentata da Sordello. Dio ha «compassione» per la «fragilità» e premia la «buona volontà» di chi vuole allontanarsi dalla selva, e dunque tramite l'aquila lo «induce al seraphico amore, donde acceso acquista la cherubica intelligentia». Landino precisa che Ganimede non è abbandonato, ma lui abbandona «imperochè chi va alla vita solitaria, lascia quegli, che rimangano nella vita activa».

Il commento di Landino ebbe una certa influenza su quelli successivi e non solo su quelli cinquecenteschi e dell'età moderna. Si pensi che Niccolò Tommaseo così scrive nella nota conclusiva al suo commento al IX del

---

<sup>629</sup> Steadman 1960, pp. 153-159. Cfr. Schibanoff 2006.

<sup>630</sup> Nel suo commento è fatto il nome di Platone, la cui riscoperta era stata favorita in maniera decisiva da Marsilio Ficino. Tradusse per primo l'*opera omnia* in latino, compose opere come la *Theologia platonica de immortalitate animarum* (1469-1474) con l'obiettivo di conciliare il pensiero di Platone con quello cristiano, e fondò l'Accademia fiorentina nel 1462 sotto l'impulso di Cosimo de Medici. Cfr. Kristeller 2005 (I ed. 1953); Panosky 1999, pp. 184-235.

*Purgatorio* (1837, ed. del 1865): «Il *sommo Concistoro* a cui Ganimede è rapito, dice che Dante purificava nel pensiero suo l'affetto della bellezza al modo della socratica e platonica filosofia, e adombrava forse in quel ratto l'estasi dell'anima innamorata in Dio, primo Amore».

Seguendo l'interpretazione di Landino, Dante anticiperebbe la rilettura neoplatonica del mito di Ganimede, che ebbe particolare successo dal secondo Quattrocento al Cinquecento, in particolar modo nell'ambito dell'emblematica, a partire da Alciati, e anche nell'opera pittorica e poetica di Michelangelo [5.5.5].

Debitrice alla lettura neoplatonica del mito di Ganimede fornita da Landino, e in generale alla filosofia di Ficino, risulta una xilografia di inizio Cinquecento attribuita all'artista dell'Italia settentrionale Giovanni Battista Palumba [fig. 4.7].

Fig. 4.7 : Giovanni Battista Palumba, *Ganimede come l'anima rapita*, xilografia, Metropolitan Museum of Art, New York, (25.2.9), ca. 1500-1515



MET Museum

La scena si svolge in una località lagunare: alla vita attiva nella selva, rappresentata dalla caccia, si contrappone l'ascesa in cielo di Ganimede, ovvero l'anima rapita dall'aquila divina, tesa alla contemplazione. Il volatile tiene il

giovane nudo tra gli artigli gentilmente, come se fosse in braccio, più similmente a Lucia che all'impetuosa aquila di Giove. Il rapito sembra essere svenuto ed essere in uno stato di *trance*, mentre i compagni abbandonati, nudi cacciatori, si agitano come nell'ecfrasi virgiliana, e così disordinatamente anche gli animali (cavalli, cani)<sup>631</sup>.

Alcuni commenti presentano anche dei dati eccentrici rispetto alla tradizione classica e medievale su Ganimede. Nella lettura evemeristica del mito delle *Chiose Vernon* non è riportato Giove, re di Creta, come rapitore (né Tantalos, Minosse o Danaos). Compare un nome più unico che raro (a *Purg.* 9.1-33):

E lla verità della storia è questa che avendo Tros re troiano questo figliuolo Ghanimede bellissimo e ghuerreggiava chon u[n] re chiamato Pilocierna. Ed essendo l'una parte e l'altra nel campo del re Pilocierna venne un'aquila di che per questo segno dissono i suoi aghuri ch'egli sarebbe vincitore della guerra e chosì fu. Il re Pilocierna ischonfisse il re Trosso e prese il figliuolo e fecielo morire in prigione. E questo re Policierna<sup>632</sup> per questo segno dell'aquila e per la vittoria che n'ebbe sempre la portò per arme e ffu il primo huomo la levasse ritta in bandiera e poi Enea la rechò in Italia. E denominata fu d'allora in qua insegna imperiale. *hoc inteligitur de Jove.*

Quasi sempre, e anche in questo caso, i commenti antichi si rifanno all'interpretazione di Fulgenzio (*Myth.* 1.20), per cui la presenza dell'aquila si spiega come insegna militare (così come nelle *Divinae Institutiones* di Lattanzio, 1.11.19). La differenza fondamentale qui è la presenza di un nome del re rapitore, ripetuto tre volte, di cui non mi è risultata alcuna attestazione né nelle fonti classiche né in quelle medievali: 'Pilocierna'. Un'ipotesi potrebbe essere che sia un nome di pura invenzione, con rimando fonico al termine 'pincerna', invalso a partire da Gerolamo per indicare il coppiere di un re [3.4], nonché ricorrente nei commenti trecenteschi alla *Commedia* a proposito di Ganimede.

---

<sup>631</sup> L'interpretazione neoplatonica risale a Piccininni 1981, pp. 149-154. Come ha osservato Marongiu 2002, pp. 62-63, la posa del rapito rimonderebbe al *Ganimede* di Baldassarre Peruzzi di Villa Farnesina [fig. 5.3]. Per Villemur 2008, p. 148, la vitalità animale si contrappone all'atarassia del giovane Ganimede e vi sarebbe un'associazione visiva dell'ascensione dell'aquila con il tema della resurrezione, per la posizione di Ganimede che evoca la deposizione di Cristo.

<sup>632</sup> 'Policierna' e non 'Pilocierna' è riportato nell'edizione ottocentesca Vernon, cui si rifà l'OVI. Forse si tratta di un errore dell'editore, per cui sarebbe da riconsiderare la versione manoscritta.

Non solo nelle *Chiose Vernon* si possono trovare dettagli innovativi: ad esempio, Pietro Alighieri chiama Ganimede ‘anacronisticamente’ *filius Priami*. Questo errore di cronologia genealogica, sulla scorta del commento del figlio di Dante, è riportato anche in commenti seriori: dall’*Ottimo Commento* (1333), per cui «Ganimedes figliuolo del re Priamo fue rapito da Jove, il quale innamoròe di lui [...]»<sup>633</sup>, a quello del primo Novecento di Enrico Mestica per cui Ganimede è «figlio di Priamo» (1921-1922 [1909], a *Purg.* 9.23). Ricorda l’espressione di Pietro come scorretta il commento tardo-ottocentesco di Giacomo Poletto (1894, a *Purg.* 9.19-24).

Un altro rapporto genealogico insolito si trova nell’Anonimo Fiorentino, per cui Ganimede è fratello di Laomedonte: «volando l’aquila sopra la selva Ida, vide Ganimedes fratello di Laumedonte, et figliuolo del re Trous di Troja, ch’era uno bello giovane et cacciava in quella selva» (a *Purg.* 22-24).

Ancora, nelle *Chiose ambrosiane* (ca. 1355), Ganimede risulta il più bel pronipote di Giove, catturato durante una guerra da parte del nipote Tantalò per offrirlo al padre divino a scopo libidinoso: «captus fuit Ganimedes, pronepos Iovis pulcerrimus, a Tentalo nepote et presentatus Iovi ad eius flagitiosam libidinem satiandam, ut ait Paulus Orosius libro primo» (a *Purg.* 9.20).

Concorde con Benvenuto da Imola è il commento novecentesco di Attilio Momigliano che sottolinea come la «reminiscenza mitologica» alzi «il sogno in una sfera di leggenda» e «per la sua solennità di prodigio» bene si addice «al miracoloso trasferimento di Dante su fino alla soglia del purgatorio» (a *Purg.* 9.22-24). Lo stupore d’altronde è una caratteristica dell’ecfrasi di Virgilio, e ancora di più di quella del I libro della *Tebaide* di Stazio (1.548-551). Nonostante la fonte staziana non sia menzionata di norma nei commenti antichi e moderni, Dante può averne tenuto conto proprio per questo aspetto di verticalità esasperata. E per il dettaglio del piumaggio dell’aquila, *fulvus* (*Theb.* 1.548; cfr. Manil. 1009), cui non fanno riferimento Virgilio e Ovidio. Si consideri poi che l’*Achilleide* staziana è la fonte per il successivo riferimento mitologico ad Achille.

Rispetto al piumaggio dell’aquila è plausibile che il più specifico colore oro delle piume derivi da Fulgenzio che parla di *aquila aurea* (*Myth.* 1.20; cfr. Sil.

---

<sup>633</sup> In seguito, «perchè la favola di Ganimedes non ingeneri dubbio», riporta la versione che «dice colui, che allegorizza questa favola», con un plausibile riferimento proprio a Fulgenzio.

1.425)<sup>634</sup>. Anche il commento ovidiano in uso al tempo di Dante si serve della medesima espressione. Come dimostrato da Fausto Ghisalberti, si tratta delle *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* di Arnolfo di Orléans (ca. 1175), di cui riporto il passo inerente a Ganimede (6.7)<sup>635</sup>:

Idem Iupiter Asteriem in specie aquile rapuit i. bellando aquilis preeuntibus sicut et Ganimedem. Nam ut Anacreon refert, dum Iupiter adversus Titanas, Titani filios, qui frater Saturni fuerat, bellum assumeret et sacrificium in celo fecisset, in victorie auspiciam aquile prosperum sibi vidit adesse volatum. Pro quo tam felici omine, et quia victoria consecuta est, in signis bellicis sibi auream fecit aquilam tuteleque sue virtuti deputavit. Unde et apud romanos huiuscemodi signa tractata sunt.

Lo stesso Giove rapì Asteria sotto forma di aquila, ovvero combattendo contro le aquile che precedevano, così come con Ganimede. Infatti, come riferisce Anacreonte, mentre Giove stava affrontando in una guerra i Titani – figli di Titano, che era fratello di Saturno – e aveva offerto un sacrificio nel cielo, vide un volo d’aquila come un auspicio favorevole alla vittoria. Per questo motivo, a causa di un così felice presagio e poiché la vittoria era stata ottenuta, pose l’immagine di un’aquila dorata per le sue insegne belliche e la designò come protettrice della virtù. Da qui anche presso i Romani furono utilizzate insegne di tal genere.

Come già anticipato [4.3.4], è possibile anche una contaminazione con il pressoché coevo commento allegorico a Ovidio di Giovanni del Virgilio. Pur rifacendosi alla lettura di condanna moralistica agostiniana, il bolognese lascia aperta la possibilità di una rilettura positiva del mito ganimedeo, alludendo probabilmente proprio alla *Commedia*. Circa l’interpretazione agostiniana di Ganimede come vittima di abuso sessuale è eloquente una miniatura francese del *De civitate dei* di fine Quattrocento, in cui il mito di Ganimede subisce una rilettura agli antipodi rispetto a quella neoplatonica del sogno dantesco [fig. 4.8].

---

<sup>634</sup> Su Fulgenzio in Dante vd. Albi 2021. Cfr. Albi 2017.

<sup>635</sup> Ghisalberti 1932, p. 216. Bisogna ricordare anche gli *Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia, sintetica opera allegorizzante in distici, che «nell’apparato di glosse dei volumi ovidiani tardo-medievali era utilizzata come sunto memorabile del commento arnolfiano che normalmente le era preposto», Livraghi 2014, p. 704. L’autore a proposito del decimo libro non menziona il mito di Ganimede, a differenza di Orfeo, Giacinto, Cipariso, Mirra, Ippomene, Atalanta, Adone (vv. 407-420).

Fig. 4.8 : *Jupiter fuit sodomita*, Maître François, miniatura, *De Civitate Dei* di Agostino, MMW, 10 A 11, c. 47r., Museum Meermano-Weestreenianum, Den Haag, 1475-1480



ICONOS

Giove veste come un monarca dell'epoca e concupisce un giovinetto biondo in abito da chierichetto (forse un rimando al fenomeno dei *pueri oblati*, cfr. 4.1.3). Lo 'acquisisce' da una figura maschile remissiva, interpretabile come il padre. Indicativo al riguardo il cartiglio posto sopra la testa del dio pagano, *Iuppiter fuit sodomita*, e a suo modo significativo anche lo sfregio deliberatamente recato soltanto sul viso del 'Ganimede'. Il legame con il mito è confermato anche dalla figura femminile sulla sinistra, anch'essa citata da Agostino, ovvero Danae: su cui si riversa una pioggia di monete, che allude alla pioggia d'oro in cui Giove tramutò per congiungersi alla fanciulla.

In ogni caso, Dante, al contrario degli antichi commentatori, si serve di una personale interpretazione figurale dei miti antichi, dunque non segue pedissequamente la tradizione dei commenti e delle glosse ovidiane.

La differenza sostanziale da questo tipo di letture – e, se vogliamo, anche la plurisemanticità dell'elaborazione dantesca del mito – è resa visibile dalle illustrazioni del passo che, come osserva Anfray, rinnovano l'ermeneutica interna del testo dantesco e delle interpretazioni dei commentatori<sup>636</sup>.

<sup>636</sup> Anfray 2008, p. 138. Rimando al suo contributo per ulteriori riferimenti sulle illustrazioni di Botticelli, Blake e Doré. Sull'evoluzione delle 'traduzioni visive' della *Commedia* dagli anonimi miniatori trecenteschi alla contemporaneità vd. Battaglia Ricci 2018.

Dalla ricerca nel *corpus* dei codici miniati della *Commedia* del Trecento e Quattrocento dell'IDP<sup>637</sup> non emergerebbero rappresentazioni del sogno di Ganimede. Gli artisti tendenzialmente scelgono di rappresentare per il nono canto l'episodio successivo, ovvero la scena con l'angelo portinaio all'ingresso del Purgatorio. Un sintomo forse da leggersi parallelamente alla rimozione del giudizio sul portato erotico della figura di Ganimede, con cui il poeta si identifica, nel *mare magnum* di commenti. Barucci ha però individuato cinque codici che fanno eccezione, in cui è rappresentato (anche) il rapimento di Dante come Ganimede da parte dell'aquila: Ms. Budapest Univ. Libr Italicus 1 (ex 33), 34v.; London B-M. Egerton 943, 78r.; Firenze Laur. Stroz. 152, 38r.; Firenze B.N. B.R. 39, 180r.; Londra B-M. Yates Thompson 36, 84r.<sup>638</sup>

Nel caso del ms. Egerton 943 conservato alla British Library, il più antico codice interamente miniato della *Commedia*, risalente alla prima metà del XIV secolo, viene rappresentato il momento precedente al volo con l'aquila [fig. 4.9]. Nella c. 78r il volatile dal piumaggio dorato afferra Dante per le spalle mentre è accovacciato sul prato, con la mano destra sul viso, la sinistra a reggere il mento, e gli occhi chiusi. Alla destra rispetto a Dante fanno da osservatori quattro figure: Sordello, Nino, Corrado, e Virgilio. In realtà rispetto a quanto osserva Barucci, bisogna considerare che nel folio precedente è presente un'altra raffigurazione con l'aquila, posta nel semicerchio in alto a destra, lasciato vuoto nella c. 78r. In questo caso le tre anime conversano con Virgilio mentre Dante dorme. Nelle carte a seguire sono poi raffigurati i successivi momenti, dalla salita sul Monte del Purgatorio insieme a Virgilio, alla scena con l'angelo portinaio<sup>639</sup>.

---

<sup>637</sup> L'Illuminated Dante Project realizzato dall'Università di Napoli Federico II è «un archivio online e un database codicologico e iconografico di tutti gli antichi manoscritti della *Commedia* di Dante provvisti di immagini che intrattengano relazioni col testo del poema», per un totale di 280 manoscritti [Sitografia].

<sup>638</sup> Barucci 2012, pp. 70-71 (n. 30).

<sup>639</sup> Cfr. Pegoretti 2014, p. 239.

Fig. 4.9 a-b : *L'aquila cala su Dante*, miniature, ms. Egerton 943, British Library, London, c. 77v., c. 78r., ca. 1340 [dettaglio]



British Library Digitised Manuscripts

Nel ms. Strozzi 152, databile al secondo quarto del XIV e con miniature attribuite a Pacino di Bonaguida, sono rappresentati nella stessa carta in basso tre momenti in successione da sinistra a destra. Compagno ignudi Sordello, Nino, Corrado, oltre a Virgilio (vestito) che guarda Dante sdraiato mentre riposa; l'aquila porta Dante in alto tra due fiamme rosse, senza risultare particolarmente minacciosa, e non è né dorata né bruna; Virgilio assiste Dante nell'incontro con l'angelo alla porta del Purgatorio [fig. 4.10].

Nel lussuoso codice Yeats Thompson, fatto realizzare da Alfonso V d'Aragona (ca. 1444-1450), sono raffigurati invece nello stesso quadro 'sincronicamente' i tre diversi momenti, da leggersi sempre da sinistra a destra: Dante a riposo con la mano destra sul viso; l'aquila che innalza Dante in cielo con piumaggio fosco e aspetto minaccioso; Dante in preghiera inginocchiato di fronte all'angelo custode, con l'anziano e barbuto Virgilio che osserva [fig. 4.11]<sup>640</sup>.

<sup>640</sup> Nel manoscritto di Budapest e nel ms. 39 della Ricciardiana, invece, compare accanto all'aquila, parallelamente, anche una figura femminile identificabile con Santa Lucia. I due manoscritti non risultano digitalizzati, riporto dunque la descrizione di Barucci al riguardo: «Ms. Budapest Univ. Libr 33, 34v.: due miniature, una dell'aquila in volo che solleva Dante, una di Lucia che si piega verso Dante addormentato; [...] Firenze B.N. B.R. 39, 180r.: sequenza in tre tempi, da destra: a) nella valletta tre principi addormentati, e sopra loro aquila ad ali aperte in picchiata; b) Dante e Virgilio che guardano verso il monte e figura femminile che scende; c) Dante e Virgilio cominciano salita verso la porta», *ibidem*.

Fig. 4.10 : Pacino di Bonaguida (bottega di), *Dante trasportato dall'aquila*, miniatura, ms. Strozzii 152, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, c. 38r., 1425-1450 [dettaglio]



IDP (Illuminated Dante Project)

Fig. 4.11 : *Dante trasportato dall'aquila all'ingresso del Purgatorio*, miniatura, ms. Yates Thompson n. 36, British Library, London, c. 84r., 1444-1450 [dettaglio]



British Library Digitised Manuscripts

Il rapimento di Dante da parte dell'aquila è anche presente in uno dei cento disegni sulla *Commedia* realizzati da Sandro Botticelli, tra il 1480 e il 1495, su commissione di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Oggi ne sono noti 92, di cui solo uno è completo (la celebre *Voragine infernale*). Soltanto 7 sono conservati alla Biblioteca Apostolica Vaticana, mentre le altre 85 bozze si trovano al *Kupferstichkabinett* di Berlino, compresa quella che illustra il IX del *Purgatorio*

[fig. 4.12]. L'artista rinascimentale compie un'efficacissima sintesi del canto, grazie a una scelta singolare rispetto alle successive e più note iconografie di Dante-Ganimede, che trova parzialmente dei precedenti nella tradizione dei codici miniati. Con un'impronta realistica, Botticelli rappresenta nello spazio sei diversi momenti in successione, da leggersi dal margine inferiore sinistro verso il margine superiore destro:

1. Dante addormentato a terra con Virgilio, e ignudi Sordello, Nino, Corrado;
2. l'aquila afferra e solleva come un peso morto Dante dormiente;
3. Dante è depositato a terra dall'aquila sull'altura rocciosa;
4. Dante ancora tramortito si riscuote, con Virgilio che gli indica la via;
5. il *poeta-viator* giunge insieme alla sua guida di fronte all'angelo portinaio;
6. Dante si getta ai piedi dell'angelo per chiedere di entrare in Purgatorio.

Fig. 4.12 : Sandro Botticelli, *Dante come Ganimede giunge alla porta del Purgatorio* (Purg. 9), disegno, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, ca. 1485-1490



Bibliotheca Augustana

Se la *Commedia* non ebbe una grande fortuna figurativa nei primi secoli dell'età moderna, fu l'inglese John Flaxman a inaugurare il *revival* ottocentesco di Dante attraverso una serie di disegni dati alle stampe per la prima volta a Roma

per l'editore Tommaso Piroli nel 1802<sup>641</sup>. Per il nono canto del *Purgatorio*, l'artista sceglie di rappresentare il sogno di Ganimede, che assume un carattere quasi giocoso, con uno stile 'fumettistico-cartoonesco': Dante è ritratto con il volto corruciato e il corpo irrigidito per la presa ai fianchi del grosso volatile che lo trae forzatamente verso l'alto con artiglio serrato [fig. 4.13].

Estremamente diversa la scelta rappresentativa di William Blake (1824-1827): l'ascesa al monte del Purgatorio non avviene tramite l'aquila, ma mediante la figura femminile di Lucia. Il pittore e poeta inglese sceglie di rappresentare la dimensione reale e non quella onirica. Prevalgono colori freddi che sembrano suggerire un'aurora notturna, data anche la presenza di una grande luna, il blu intenso del cielo con le stelle, e il verde scuro della vegetazione. Dante è dolcemente abbracciato all'imponente Lucia come un bimbo addormentato, mentre Virgilio resta dietro il lungo strascico della santa e li scorta [fig. 4.14].

Particolarmente interessante e non sempre ricordata l'interpretazione romantico-realistica di Francesco Scaramuzza (1836-1842) che produsse numerosi disegni del nono canto. Ne riporto due, conservati alla Biblioteca Palatina di Parma: nel primo è ritratta l'ascesa di Dante come Ganimede, che viene trasportato dall'aquila in cielo verso l'alto, con occhi chiusi e braccia aperte, come se fosse in un momento estatico; nel secondo Dante, seduto su una pietra, si riscuote con segni evidenti di sbigottimento, mentre Virgilio gentilmente gli tocca il braccio e indica la via [fig. 4.15 a-b].

La più celebre rappresentazione di Dante-Ganimede resta però quella secondo-ottocentesca di Gustav Doré (1861-1868) dal carattere esoterico-visionario [fig. 4.16]. L'artista francese enfatizza il senso del sublime e della vertigine del volo, attraverso un sapiente uso della prospettiva e del punto di vista, quello di chi assiste dal basso all'elevazione. L'ambiguità del significato onirico è restituita dalla posizione di Dante rivolto di spalle, teso verso l'alto con il braccio sinistro sul collo dell'aquila, ma con la gamba destra spingente in basso. Non è volutamente mostrato il viso dell'uomo in volo: Doré enfatizza il mistero in

---

<sup>641</sup> I 111 disegni furono realizzati nel 1792 a pagamento (tre ghinee per foglio) su richiesta di Sir Thomas Hope, banchiere collezionista e scrittore nederlandese-britannico. Una prima edizione privata uscì nel 1793, poi senza autorizzazione a Roma nel 1802 (con titolo *La Divina Comedia di Dante Alighieri, cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso*), e infine con un'edizione ufficiale a Londra nel 1807. Cfr. Salvadori 2014.

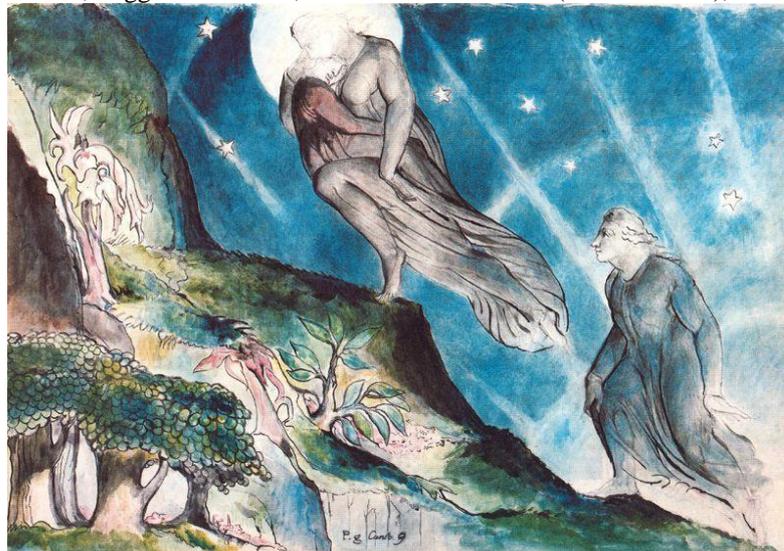
un'atmosfera *gothic*. Al paesaggio lussurioso e verdeggiante di Blake si contrappongono aguzze cime rocciose e dense nubi avvolgenti. Una sfera di luce immane, con i suoi molteplici e fini raggi, domina lo scenario sull'alto a sinistra. La meta della direzione del volo è un sole – che sembra però una grande luna – tagliato a metà, in prospettiva, dalla destra delle due affilate ali del volatile.

Fig. 4.13 : John Flaxman, *Dante rapito come Ganimede* (Purg. 9),  
incisione di Tommaso Piroli su disegno di Flaxman, Roma 1802 (or. 1793)



Wikimedia Commons

Fig. 4.14 : William Blake, *Lucia trasporta Dante al Monte Purgatorio con Virgilio che segue*,  
illustrazione, Fogg Art Museum, Harvard Art Museums (inv. 1943.438), 1824-1827



Pinterest (WahooArt.com)

Fig. 4.15 a : Francesco Scaramuzza, *Dante sogna di essere afferrato da un'aquila* (Purg. 9), disegno, Sala di lettura della Biblioteca Palatina di Parma, 1836-1842



Scaramuzza 2021, p. 166

Fig. 4.15 b : Francesco Scaramuzza, *Dante si risveglia dopo essere stato afferrato da un'aquila* (Purg. 9), disegno, Sala di lettura della Biblioteca Palatina di Parma, 1836-1842



Scaramuzza 2021, p. 167.

Fig. 4.16 : Gustav Doré, *Ascesa di Dante come Ganimede (Purg. 9)*, illustrazione a Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Librairie Hachette, Parigi, 3 voll., II vol., 1868



On Verticality

Concludo questo breve percorso sulla ricezione del Ganimede dantesco con il *Ganymed* di Johann Wolfgang von Goethe, a ulteriore dimostrazione di come la rielaborazione della *Commedia* ricopra un ruolo centrale nella storia della ricezione del mito, non solo a livello cronologico, da Omero alla contemporaneità, in ottica di *Weltliteratur* (termine coniato, come è noto, dallo stesso Goethe). Il

componimento tedesco è infatti un esempio tra i più significativi della ripresa del motivo del ‘poeta come Ganimede’ inaugurato da Dante<sup>642</sup>.

Anche Goethe compie infatti un’identificazione del poeta con Ganimede, rendendolo protagonista dell’intera lirica, a partire dal titolo. Anche qui la carica erotica della *fabula* antica non è soppressa, ma enfatizzata e trascesa nella tensione all’unione panica del poeta-Ganimede con il Padre divino. L’amata primavera (*Frühling*, v. 3, al maschile in tedesco)<sup>643</sup> è il tempo del risveglio dei sensi e si lega allo splendore del mattino (*Morgenglanze*, v. 1), con cui si apre il testo. Come in Dante vi è dunque la collocazione all’alba degli avvenimenti. Il termine *anglühst* (v. 2) suggerisce l’inizio del brillare, come quello del carbone nella brace, afferendo all’area semantica della luce, ma preannunciando anche quella del fuoco, ben presente in Dante (e Ovidio). Difatti nei versi successivi si parla di ‘calore eterno’ (*ewigen Wärme*, v. 6), mentre la sete amorosa del poeta di raggiungere l’abbraccio celeste è detta *brennenden* (v. 15, ‘bruciante’).

Non è menzionata l’aquila ma è citato un altro volatile: l’amorevole e misterioso usignolo (*Nachtigall*, vv. 18-19). La paura per l’*unio mystica* si trasforma in un desiderio più limpido e implacabile: lo stesso poeta-Ganimede diviene figura attiva del desiderio, che brama avvolgere il Padre in un intreccio reciproco (*Umfangend umfassen*, v. 29).

Goethe compie quindi un passo ulteriore rispetto a Dante nel processo di ‘empatizzazione’ con Ganimede: non solo si identifica con lui ma gli ‘presta’ l’io poetico. In questa poesia la *vox loquens* è infatti quella del poeta-Ganimede. Ed esprime sensualmente l’aspirazione all’unione con il ‘Dio di tutto l’amore’ (*Alliebender Vater*, v. 31), in un’atmosfera proto-romantica<sup>644</sup>:

---

<sup>642</sup> Il *Ganymed* fu scritto nel 1774 e pubblicato per la prima volta nel 1789, nella sezione delle *Vermischte Gedichte* dei *Goethes Schriften. Achter Band* [vol. VIII], G. J. Göschen, Leipzig 1789, pp. 210-211. Il testo è preceduto dal *Prometheus* (pp. 207-209), e le due poesie sono leggibili insieme, come un dittico, che esprime rispettivamente il misoteismo e l’amore ardente verso Dio. Rimando alla nota 46 per i riferimenti bibliografici su Goethe [1.2].

<sup>643</sup> Ritter Santini 1998, p. 44, sottolinea come il *Frühling* sostituisca come «sostantivo e principio maschile» l’aquila (anch’essa al maschile in tedesco, *der Adler*). Secondo la studiosa, Ganimede diventa «immagine del genio, della forza dell’intelletto, ma che non ha bisogno di sfidare il padre degli dei perché è già stato prescelto da lui, figura di amorosa obbedienza, dedizione alla invisibile figura paterna che rappresenta il potere sovrano», Id., p. 49.

<sup>644</sup> Riporto il testo tedesco dall’edizione originale sopracitata [nota 642]: «Wie im Morgenglanze / Du rings mich anglühst, / Frühling, Geliebter! / Mit tausendfacher Liebeswonne / Sich an mein Herz drängt / Deiner ewigen Wärme / Heilig Gefühl, / Unendliche Schöne! // Daß ich dich fassen möcht’ / In diesen Arm! / Ach, an deinem Busen // Lieg’ ich, schmachte, / Und deine Blumen, dein

Come nello splendore del mattino  
ti contorci a me brillando rovente  
tempo di primavera, mio amato!  
Con voglia sconfinata d'amore  
sul mio cuore si pressa  
del tuo calore eterno  
il senso sacro,  
una bellezza infinita!

Che io ti possa afferrare  
nelle mie braccia!

Ah ma nel tuo petto  
io giaccio mentre gemo  
e i tuoi fiori, la tua erba  
si pressano sul mio cuore.  
Tu rinfreschi la bruciante  
sete del mio petto  
vento amabile del mattino!  
Mi richiama l'usignolo  
amorevole dalla valle di nebbia.

Io vengo, io sto venendo!  
Ma dove? Verso dove?

In alto e in alto si tende!  
E fluttuano le nuvole  
verso il basso, le nuvole  
si flettono al desiderio d'amore.  
A me, a me!  
Nel vostro grembo  
verso l'alto!

---

Gras / Drängen sich an mein Herz. / Du kühlst den brennenden / Durst meines Busens, / Lieblicher Morgenwind! / Ruft drein die Nachtigall / Liebend nach mir aus dem Nebeltal. // Ich komm', ich komme! / Wohin? Ach, wohin? // Hinauf! Hinauf strebt's. / Es schweben die Wolken / Abwärts, die Wolken / Neigen sich der sehnenen Liebe. / Mir! Mir! / In eurem Schosse / Aufwärts! / Umfangend umfängen! / Aufwärts an deinen Busen, / Alliebender Vater!».

Avvolto mentre avvolgo!  
Verso l'alto al tuo petto  
Padre di tutto l'amore!

[trad. mia]

Ricordo infine che la lirica di Goethe ebbe a sua volta una notevole e immediata fortuna. Al di là dell'influenza letteraria – su Friedrich Hölderlin tra tutti<sup>645</sup> – il testo fu messo in musica da Franz Schubert in un *Lied* del 1817 (Op. 19 No. 3, D. 544), poi nel corso dell'Ottocento anche da Carl Loewe nel 1836 (Op. 81 No. 5) e da Hugo Wolf nel 1891 (*Goethe-Lieder*, no. 50). La poesia ricevette un'attenzione anche in Italia, se si pensa che lo stesso Benedetto Croce la tradusse nel 1918 insieme al *Prometeo* e al *Canto di Maometto*, presentando i componimenti come 'poesie titaniche'<sup>646</sup>.

E ancora oggi il punto d'attrazione della *Bürkliplatz* di Zurigo, con una stupenda vista sul lago omonimo, è una statua di Ganimede risalente alla metà del Novecento [fig. 4.17]. Il gruppo scultoreo fu inaugurato il 20 giugno del 1952 e realizzato da Hermann Hubacher su commissione ordinatagli dal professore e storico dell'arte Heinrich Wölfflin, risalente a un decennio prima, esattamente al 1942, ovvero l'anno in cui la Svizzera sancì la depenalizzazione dell'omosessualità<sup>647</sup>. Il ragazzo gioca nudo con l'aquila a terra, avvicinando la sua mano sinistra al becco del pennuto e tendendo la destra al cielo. Nella base in pietra è iscritto anteriormente in stampatello il nome *Ganymed*. E posteriormente sono riportati i primi tre versi del *Ganymed* di Goethe, all'insegna del risveglio dei sensi, e dell'alba dantesca del sogno di Ganimede, da cui si era partiti.

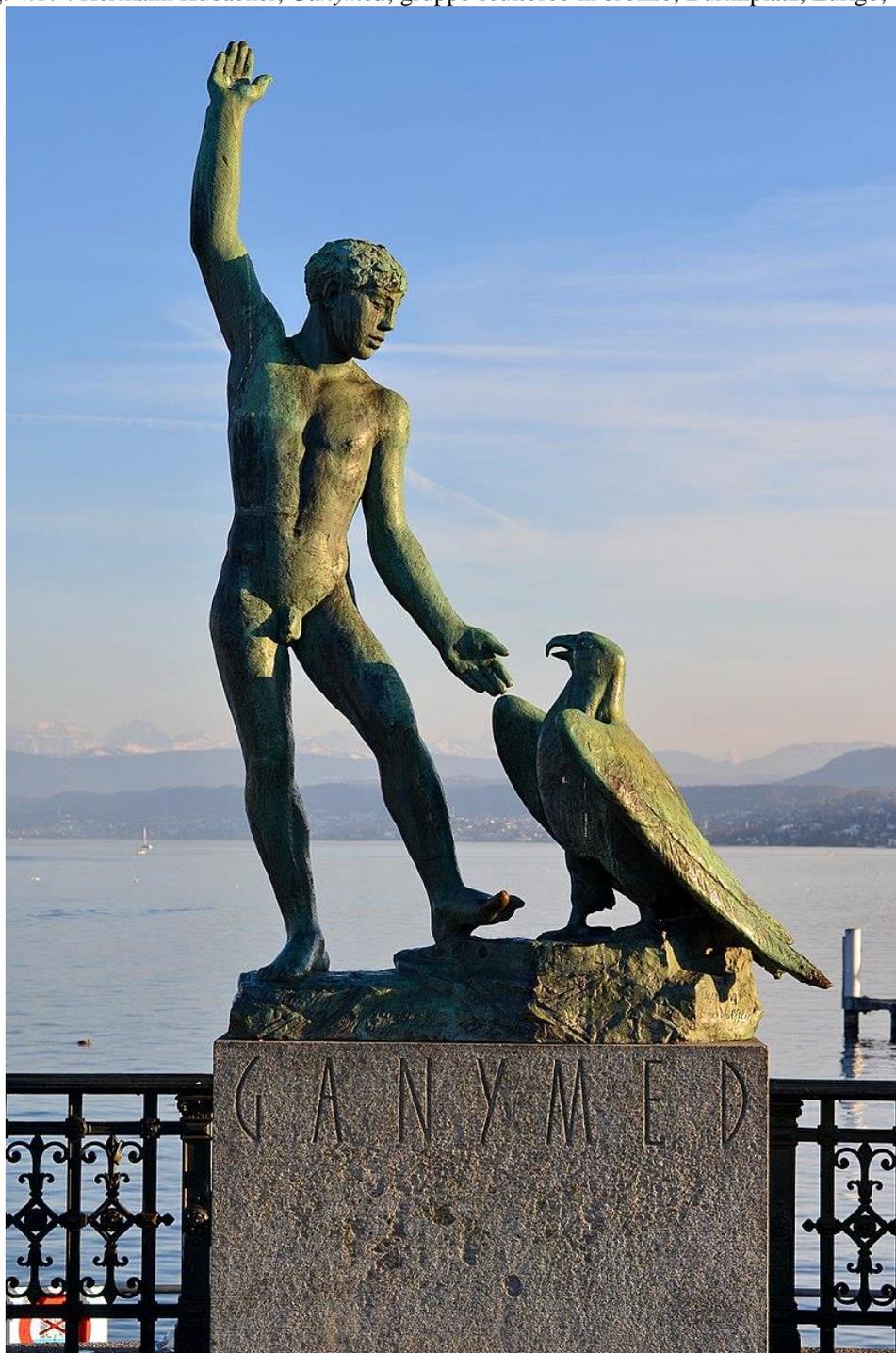
---

<sup>645</sup> Un saggio italiano contemporaneo, *La caverna di Ganimede*, pone al centro della sua riflessione il motivo del 'poeta come Ganimede'. L'autore Eraldo Garelo presta particolare attenzione al poeta tedesco e segnala la centralità della figura mitologica in diverse sue liriche, quali *An den Aether*, e *Der gefesselte Strom*, il cui rifacimento è intitolato difatti *Ganymed*. Vd. Garelo 2008, pp. 12-15. La poesia *Ganymed* fu tradotta insieme ad altre del poeta romantico, su invito di Giuseppe Ungaretti, da un giovane Contini 1941.

<sup>646</sup> Croce 1918, pp. 182-187.

<sup>647</sup> Cfr. Meier 1952, p. 14.

Fig. 4.17 : Hermann Hubacher, *Ganymed*, gruppo scultoreo in bronzo, Bürkliplatz, Zurigo, 1952



Wikimedia Commons; © Roland Fische

## 4.4 Dal *Canzoniere* all'*Africa*: il mito di Ganimede in Petrarca

### 4.4.1 L'approccio filologico e protoumanistico al mito ganimedeo: postille

A differenza di Dante, Francesco Petrarca si servì della figura di Ganimede in diverse opere, sebbene in modo meno incisivo a livello di ricezione, sia nel *Canzoniere* (23.164-166) sia nelle opere latine: dall'*Africa* (3.141-143; 8.858-861) al *De otio religioso* (2.62). *Ganimedes* risulta anche il nome allegorico di un personaggio dell'VIII egloga (*Divortium*) del *Carmen Bucolicum* e ricorre nell'opera storiografica *De gestis Cesaris* (23). Se nel primo caso si fa riferimento al protettore Giovanni Colonna e può esservi un collegamento con il Ganimede mitologico, nel secondo caso il rimando è all'omonimo personaggio storico, l'eunuco-condottiero di Arsinoe IX (Petrarca desume le notizie verosimilmente dall'*Epitome* di Floro) [3.2, nota 343].

Inoltre si possono segnalare anche delle postille petrarchesche in latino connesse a Ganimede. Nel Codice parigino latino 7880.I (c. 193v) – che conserva l'*Iliade* di Omero tradotta in latino da Leonzio Pilato postillata da Petrarca – il poeta laureato riporta due passi ciceroniani (a Hom., *Il.* 20.234)<sup>648</sup>. Il primo è quello che biasima l'antropomorfizzazione delle divinità omeriche e associa il mito di Ganimede alla licenziosità e all'immoralità (*Tusc.* 1.26.65), il secondo quello in cui l'autore si chiede chi possa dubitare del valore di esempio licenzioso per il rapimento di Ganimede ben documentato dai poeti (*Tusc.* 4.32.71) [3.4]. Petrarca, senza dilungarsi su questioni di etica, fa un commento mirato alla genealogia: ritiene Cicerone in errore (*lapsus memoriam*) quando afferma che il padre di Ganimede è Laomedonte, poiché come risulta in Omero è Troo.

Inoltre Petrarca interviene su Ganimede con fitte postille anche nel cosiddetto Virgilio Ambrosiano, a proposito dei due passi del I e V libro dell'*Eneide*<sup>649</sup>. A 1.28 riporta la condanna del mito ganimedeo delle *Divinae Institutiones* di Lattanzio che parla di *puer regius rapito ad stuprum* (1.10.12-13); ricorda come Cicerone «non abhorret ab hac sententia», con riferimento alle divinità che si macchiano di difetti umani (*Tusc.* 4.33.70); e rimanda all'ulteriore sviluppo

---

<sup>648</sup> Cfr. Rossi 2003.

<sup>649</sup> Cfr. Baglio, Nebuloni Testa, Petoletti 2006, pp. 273-274, 347-349.

virgiliano del V libro («De hoc raptu expressius agit in 5°»). A proposito dell'ecfrasi (5.252-257) riporta gli stessi passi di Cicerone inseriti nelle postille all'*Iliade* di Leonzio Pilato<sup>650</sup>.

Già da questi dati emerge dunque la precisione filologica e l'approccio protoumanistico del poeta, che si riflette in tutta la sua opera e anche nei riusi letterari della figura di Ganimede. Ciò nonostante, come si vedrà, Petrarca non rinuncia alla libertà ricreativa sul mito, presentando un'estrema varietà di riferimenti a Ganimede.

#### 4.4.2 Laura come Ganimede nella 'canzone delle metamorfosi' (RVF 23)

Nei *Rerum vulgarium fragmenta* si trova un'allusione al mito ganimedeo, in direzione opposta rispetto alla rielaborazione dantesca, nel finale della cosiddetta canzone delle metamorfosi: *Nel dolce tempo de la prima etade* (RVF 23.165-166).

Si tratta della prima delle ventinove canzoni petrarchesche e del più lungo componimento tra i 366 che compongono il *Canzoniere*: un testo-manifesto giovanile su cui Petrarca continuò a lavorare nel corso di più di un ventennio, come ha dimostrato Dennis Dutschke: almeno dal 1333-1334 (se non da qualche anno prima) fino alla trascrizione finale del 10 novembre 1356<sup>651</sup>. La canzone si compone di otto stanze di venti versi ciascuna (endecasillabi con un solo settenario), più un congedo di nove versi che riprendono l'ultima sirma.

La poesia è animata da uno spirito di *imitatio* della classicità e in particolare delle *Metamorfosi*. Il poema ovidiano, come scrive Paola Vecchi Galli, risulta infatti il «pervasivo, anzi genetico ipotesto della canzone» e i mutamenti vengono

---

<sup>650</sup> «Il passo è privo di annotazione sul Cicerone di Troyes, f. 177r e su quello di Madrid, f. 156r (che reca note al seguito del discorso ciceroniano)», Baglio, Nebuloni Testa, Petoletti 2006, p. 349.

<sup>651</sup> Dutschke 1977. Il testo ha conosciuto numerosi commenti, già Bernardino Daniello nel suo commento cinquecentesco definisce il componimento 'piccola Metamorfosi': una canzone «nodale, posta nel Libro come viatico della Prima Parte, è un'autobiografia intellettuale tentata in età giovanile [...]. Dalla specola degli anni Cinquanta Petrarca certifica che questa è una delle sue prime invenzioni (*est de primis inventionibus nostris*)», Bettarini 2005, p. 107. Come riporta la studiosa, circa la datazione, molti sono concordi sul 1333-1334 (Phelps, Wilkins, Billanovich), per Martinelli è da datarsi intorno al 1330, per Cesareo e Sicardi prima del '30. Per ulteriori approfondimenti vd. Gorni 2004, pp. 303-314; Rabitti 2004, pp. 95-108.

interiorizzati e applicati, «con inusuale potenza fantastica, non a Laura ma alla propria biografia»<sup>652</sup>.

Due nuclei dominano il componimento e sono quelli fondanti l'intero *Canzoniere* nonché la tradizione lirica italiana: l'esperienza amorosa e la poesia stessa, ovvero il tema amoroso e quello metapoetico. Nel testo le varie trasformazioni 'ovidiane' dell'io petrarchesco ruotano attorno al perno dell'amata Laura, ma il lauro – come è noto – è legato primariamente al mito di Apollo e Dafne, ed è simbolo dunque della poesia stessa<sup>653</sup>. Petrarca in questa canzone ripercorre la vicenda dell'innamoramento per Laura, con la novità del «*transfert* del procedimento metamorfico dall'amata all'amante»<sup>654</sup>. Come scrive Carlo Vecce si configura «una sorta di mistero di iniziazione erotica dalla cifra enigmatica e petrosa, un cerchio che tende a chiudersi tragicamente su sé stesso», a differenza di Dante, senza una possibilità di salvezza nel 'trasumanar'.

La I strofe ha funzione proemiale e risulta all'insegna dell'ormai persa «libertade» (v. 5) della dolce adolescenza (la «prima etade», v. 1), in cui ancora non si è verificato il «primo assalto» (v. 21) dell'amore, con cui si apre la II strofe. L'io lirico ripercorre dunque il suo *iter amoris* e la sua esistenza rendendosi oggetto di sei mutamenti<sup>655</sup>: in «lauro verde» (v. 39, ovvero Dafne, strofe II/III), in «cigno» canoro (v. 60, lo zio di Fetonte, strofe III/IV), in «sbigottito sasso» (v. 80, Batto punito da Mercurio, strofe IV/V), in una «fontana» per il pianto (v. 117, Biblide punita per l'incesto con Cauno, strofe VI), in «dura selce» e «scossa voce» (vv. 138-139, la ninfa Eco, strofe VII), e poi in «un cervo solitario et vago» (v. 158, Atteone che ha visto colpevolmente Diana ignuda, strofe VIII).

---

<sup>652</sup> La studiosa nel suo commento (*ad locum*) ha definito questa canzone il «manifesto della lirica giovanile di Petrarca: quasi una *vita nova* concentrata nello spazio di otto strofe più congedo», Vecchi Galli 2011.

<sup>653</sup> Sullo figura di Dafne nella poesia di Petrarca rimando al contributo di Vecce 2005, pp. 177-228 (202-sgg.). Sul (parziale) superamento dell'approccio medievale-allegorico al mito in Petrarca cfr. Marozzi 2002.

<sup>654</sup> Vecce 2005, p. 217.

<sup>655</sup> Parlo di rendersi 'oggetto' e non 'soggetto' perché l'io amante subisce le metamorfosi passivamente. Come scrive Stroppa 2016 (I ed. 1992) nel commento *ad locum* «non diventa, dunque, 'lauro' o 'selce', ma anima impaurita e impotente *dentro* quel lauro o quella selce, che conserva memoria dell'antico stato, e di quando in quando, provvisoriamente, lo riacquista». Da notare che le prime tre metamorfosi vengono annunciate sul finire della strofa, per poi essere sviluppate nella prima parte della successiva. Cfr. Bettarini 2005, p. 106.

Nel congedo dalla canzone (strofe IX) vi sono infine tre allusioni alle metamorfosi amorose con protagonista Giove – la pioggia d’oro (Danae), la fiamma (Egina) e l’aquila (Ganimede) – per esprimere sostanzialmente come il poeta non possa abbandonare la prima figura del ‘lauro’ e assumerne di nuove: il lauro che rappresenta la poesia e «la fusione dell’amante nell’amata e nei suoi simboli»<sup>656</sup>. Riporto la stanza finale (vv. 161-169)<sup>657</sup>:

Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro  
che poi discese in pretiosa pioggia,  
sí che 'l foco di Giove in parte spense;  
ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accense,  
et fui l'uccel che piú per l'aere poggia,  
alzando lei che ne' miei detti honoro:  
né per nova figura il primo alloro  
seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra  
ogni men bel piacer del cor mi sgombra.

La strofa è tesa esemplarmente tra due istanze, amorosa e metapoetica: l’io si rivolge con un’apostrofe al suo stesso componimento, la canzone-manifesto cui si era dedicato così ossessivamente negli anni. Il congedo si contraddistingue per azioni verbali antitetiche, messe in risalto dall’uso sapiente della rima e di giochi paronomastici: alla discesa della pioggia di Danae («pioggia») si contrappone l’ascesa aerea dell’aquila di Ganimede («poggia»); allo spegnimento della fiamma d’amore in seguito alla conquista di Danae («spense) controbatte la fiamma accesa dallo sguardo di Egina («accense»)<sup>658</sup>. Vi è però una sorta di deliberata contraddizione strutturale: l’amore dell’io non è associabile a quello di Giove per Danae poiché non è mai del tutto appagato; mentre è assimilabile a quello per Egina e per Ganimede giacché, rispettivamente, continua a bruciare la sua fiamma per lei e comporta un’elevazione della persona amata. Tuttavia, negli ultimi tre versi, vi è una negazione di qualsiasi metamorfosi dell’io che non sia quella in

---

<sup>656</sup> *Commento ad locum* di Vecchi Galli 2011.

<sup>657</sup> In questo caso e nei seguenti capitoli, laddove non specificato, cito sempre dalle edizioni utilizzate dalla BiBit. In questo caso quella stabilita da Contini 1964.

<sup>658</sup> Cfr. Dutschke 1977, p. 218.

lauro, a indicare anche qui un chiaro valore metapoetico. Secondo Bettarini si tratta di «una volontaria non-metamorfofi mossa dalla stessa mirabile fiamma di parole [...], dove circolarmente, come nella *tornada* della forma sestina, ritornano tutte le ossessioni del poeta in una sorta di riepilogo verbale pacificato»<sup>659</sup>.

I versi che echeggiano il mito di Ganimede sono due e risultano scanditi e dominati dall'uso verbale, con ben quattro verbi incastonati in posizione iniziale e finale del distico: «fui» e «poggia» (v. 165), «alzando» e «honorò» (v. 166).

A differenza delle sei trasformazioni disseminate nelle otto precedenti stanze, l'io poetico è qui soggetto attivo che si identifica nell'uccello in volo, ed è in grado di portare in alto la sua amata grazie all'azione innalzatrice della poesia. Rispetto alle variazioni sul mito del Petrarca latino, qui si ha una vera e propria trasfigurazione di Ganimede, come avviene in Dante. Vi è infatti un mutamento del referente, doppio in questo caso: se a Ganimede corrisponde Laura, a Giove e all'aquila divina corrisponde Petrarca.

Pur nel comune nesso tra tematiche *lato sensu* erotiche e metapoetiche, vi è dunque una profonda differenza, innanzitutto di 'direzione', tra il riuso del mito ganimedeo nel *Canzoniere* di Petrarca e la rielaborazione della *Commedia* di Dante. Il poeta laureato, innanzi tutto, non rivive empaticamente il mito dalla parte del 'rapito', ma semmai da parte del 'rapitore', ovvero di Dio-Giove tramutato in aquila. La figura stessa di Ganimede viene inoltre sostituita con quella dell'amata Laura, con una netta 'eterosessualizzazione' del mito. Il portato omoerotico non è dunque trattenuto e sublimato come in Dante: la figura principale del 'rapito' diviene la 'rapita', o meglio la donna 'elevata' a onori celesti. In questo caso vi è dunque un richiamo virgiliano, all'espressione su cui lo stesso Petrarca si era soffermato con una postilla al Virgilio Ambrosiano (vd. *supra*): *Ganymedis honores* (*Aen.* 1.28).

L'io petrarchesco assume pertanto la funzione di Giove mediante l'aquila (detta più genericamente uccello), che, in accordo con le *Metamorfosi*, non è un messo divino ma una forma del travestimento del Dio (io poetico in Petrarca). Ma

---

<sup>659</sup> Bettarini 2005, p. 107. Ricordo l'eccentrica interpretazione di Rivero 1979, pp. 107-108, per cui Petrarca alluderebbe non tanto all'aquila di Ganimede quanto al cavallo alato della poesia, Pegaso, in riferimento al mito di Medusa. Mi sembra però un'ipotesi poco convincente, generalmente non presa in considerazione dai petrarchisti.

in modo ancora più esplicito rispetto a Ovidio, l'io dice «fui l'uccell»: vi è dunque un'identità trasparente, le penne del poeta non sono *mendaces* come in Ovidio, e non vi è alcun indugio sul motivo dell'artificio ingegnoso (cfr. *Met.* 10.155-161). Pertanto la fonte principale risulta soltanto a livello macrotestuale e strutturale quella delle *Metamorfosi*. Come ha osservato Mary Bly, il poeta italiano manipola la *fabula* ovidiana per enfatizzare la casta distanza della donna dal desiderio «and the poet's affirmation of a poetry which honors its subject and does not evoke a sexual context»<sup>660</sup>.

Pertanto, a mio avviso, è possibile che Petrarca abbia prestato particolare attenzione anche ad altre fonti poetiche, oltre a quella virgiliana già citata. Da Ovidio sono ripresi soltanto il tema della metamorfosi e quello *lato sensu* amoroso; del resto, Petrarca non usa vocaboli derivati da *rapio*, come invece fa Dante. Oltre a Virgilio, nello specifico è possibile che ci siano delle influenze da Stazio (*Tebaide*, 1.548: «tollitur alis») per l'immagine del sollevamento in alto, e forse da Properzio (*Elegie*, 2.20.30: «volarit avis») per il riferimento lessicale al volo più generico dell'uccello e non dell'aquila. Non è dunque presente un valore ambivalente dell'aquila, e nemmeno si registrano la trepidazione mista a paura per la vertigine del volo, la rapacità dell'uccello impetuoso, la sensazione di incendio, la *unio* con Dio. Il punto di vista non è quello di Ganimede: il suo mito viene sfruttato nel suo portato erotico-ascensionale ma svuotato di ogni altro specifico riferimento al personaggio del mito antico.

In estrema sintesi, se Dante si sente poeta poiché è trasportato in *unio* con l'aquila *astripeta* e tende alla fusione con il Padre, possibile solo tramite l'amata Beatrice, Petrarca è poeta in quanto, come Dio, è in grado umanamente di elevare con i suoi *verba* la persona amata, Laura, la poesia stessa. La volontà di fusione petrarchesca è semmai dunque con il lauro e con l'amata, e non con la figura paterna e con l'aquila. In questo senso il portato erotico-ascensionale del mito ganimedeo è plasmato da un punto di vista situato agli antipodi di quello dantesco.

A livello iconografico risulta particolarmente interessante la raffigurazione dell'incunabolo queriniano (Inc. G.V.15, c. 9v), in cui la canzone è accompagnata da «l'immagine di un'imponente aquila che reca nel becco un ramo di lauro (la

---

<sup>660</sup> Bly 1995, p. 348.

Laura-Ganimede *innalzata* dal canto petrarchesco)»<sup>661</sup>. Il poeta-aquila reca dunque nel becco il simbolo dell'amata ovvero la poesia stessa [fig. 4.18].

Fig. 4.18 : *L'aquila-Petrarca innalza il Lauro*, in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Venezia, Vindelin da Spira, c. 9v., Biblioteca Queriniana, Brescia, (Inc. G.V.15), 1470.



Torre 2021 («Engramma»)

Il passo di Petrarca è ricordato anche nel commento alla *Commedia* di Lodovico Castelvetro da Modena, la *Spositione a XXIX canti dell'Inferno* (1570): non a proposito del IX del *Purgatorio* ma della prima aquila che compare nel poema dantesco, quella associata a Omero. Colpisce il fatto che venga proposta l'identificazione dell'aquila con San Giovanni evangelista a partire dal passo petrarchesco. Castelvetro scrive a proposito del verso «Che sopra gli altri, com'aquila, vola» (*Inf.* 4.96) [DDP]:

sopra gli altri poeti s'inalza tanto quanto l'aquila, volando, s'inalza sopra gli altri uccelli, e riguarda all'aquila figurativa di san Giovanni evangelista. Perchè ancora il Petrarca disse: «E fui l'uccel, che più per l'aer vola, Alzando lei, che ne' miei doni onoro».

<sup>661</sup> Torre 2021.

Il filologo cinquecentesco fu curatore anche di un'edizione del *Canzoniere* (Basilea, 1582), e al riguardo del verso petrarchesco precisa<sup>662</sup>:

e l'*uccello che più per l'aere poggia*, cioè l'Aquila: e riguardasi la trasformazione di Giove per Ganimede; ma più quella figura di Giovanni, secondo alcuni, o secondo Teofilatto, di Luca Evangelista.

E FUI L'UCCELL.) L'Aquila [...] che portò Ganimede a Giove: perciocchè egli porto con le sue laudi Laura infino al Cielo, quasi che Giove la volesse per lui.

#### 4.4.3 Ganimede sulle stelle e lo stupore del volo nell'*Africa*

Ganimede è presente in due passi dell'*Africa*, poema esametrico in nove libri inteso a celebrare attraverso le gesta di Scipione la *Romanitas*, ma che non fu mai pubblicato integralmente in vita e non ricevette una revisione definitiva. Proprio per avere intrapreso questa ambiziosa opera epica in latino, a partire dal 1338-1339, come emerge dalla lettera *Posteritati*, ricevette l'8 aprile 1341 la celeberrima incoronazione poetica in Campidoglio. La composizione fu dunque condotta in modo decisivo nel biennio 1341-1342 e ripresa in modo alterno fino al soggiorno provenzale del 1351-1353, per vedere la luce integralmente soltanto postuma alla fine del secolo<sup>663</sup>. Se la materia deriva fondamentalmente dalla terza deca di Tito Livio (e anche dal *Somnium Scipionis* ciceroniano per i primi due libri), concentrandosi sulle vicende conclusive della seconda guerra punica, l'ispirazione epica è fondamentalmente virgiliana.

---

<sup>662</sup> Castelvetro 1756, I t., p. 67, p. 68 (I ed. 1582).

<sup>663</sup> Il poema non conobbe però una grande fortuna nei secoli a venire rispetto al *Canzoniere* e ad altre sue opere: fu pubblicato da Pietro Paolo Vergerio nel 1396, la prima edizione a stampa risale al 1501 (Venezia), mentre la prima edizione critica è del 1926, a cura di Nicola Festa. Attualmente il progetto *Affrica: l'Africa de Pétrarque – édition, traduction, lectures* coordinato da Mathilde Cazeaux (ENS de Lyon – HiSoMA) e Sarah Orsini (Université Grenoble-Alpes – Litt&Arts) è al lavoro per la realizzazione di una nuova edizione critica numerata e digitale dell'opera. Intanto rimando per approfondimenti alle seguenti edizioni recenti con traduzioni in francese e tedesco (manca una traduzione integrale recente in italiano): Lenoir 2002; Laurens 2006-2018; Huss, Regn 2007. Segnalo inoltre il nascente portale Pol (Petarca on-line), a cura di Monica Bertè, Francesca Florimbi, Caterina Malta, Marco Petoletti, sotto l'egida della Commissione per l'Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petarca, che tuttavia non ho potuto consultare poiché non è ancora fruibile nel corso del 2023. Cfr. Bertè, Petoletti 2021, pp. 11-19. Per ulteriori approfondimenti sull'*Africa* e una bibliografia aggiornata segnalo il recentissimo lavoro dottorale di Boschi 2023. Cfr. Voce 2004.

Il terzo libro, in particolar modo, riveste un ruolo non trascurabile in rapporto alla mitologia classica e all'intento protoumanistico di *restitutio antiquitatis*, per via dell'ecfrasi del palazzo in cui sono passate in rassegna le divinità pagane: Ganimede compreso, accanto a Zeus. Come osserva Vecce si tratta dell'«unico momento in cui Petrarca raccoglie [...] il suo sapere mitologico: una sorta di manifesto programmatico delle conoscenze acquisite, e delle possibilità di ricreazione originale offerte dallo strumento poetico»<sup>664</sup>.

Il repertorio iconografico degli dèi pagani si venne a costituire con elementi di novità ed ebbe un immediato successo. Già Pierre Bersuire per il suo *Ovidius Moralizatus*, ad Avignone, in rapporto alla questione delle *imagines deorum*, ebbe modo di servirsene e di chiedere consulenza personalmente a colui che chiama «magistrum Franciscum de Petraco poeta», apostrofato tra le altre cose come «venerabilis et orator egregius». Ne parla nell'introduzione *De formis e figurisque deorum*, accostando Petrarca alle fonti mitografiche medievali di Fulgenzio (*Mythologiae*), Rabano Mauro (*De Universo*), verosimilmente il Mitografo Vaticano III (nel testo *Alexander*, con riferimento ad Alessandro di Neckam). Il poeta italiano viene individuato come modello primario proprio per i versi dell'ecfrasi del terzo libro dell'*Africa*, letti in anteprima ad Avignone.

Come scrive Enrico Fenzi, la «tradizione culturale che sta alla base del patrimonio iconografico dell'arte rinascimentale»<sup>665</sup> deriva proprio da questo passaggio petrarchesco. L'*auctoritas* di Petrarca al riguardo fu recepita anche da Geoffrey Chaucer, attraverso l'anonimo secondo-trecentesco del *Libellus de imaginibus deorum* (compendio di Bersuire), fino agli «artisti del Gotico internazionale e dell'incipiente Rinascimento»<sup>666</sup>.

L'intento petrarchesco è quello di restituire con una filologia empirica «la *pristina forma* degli dèi pagani come essa avrebbe potuto apparire nell'immaginario degli antichi». Pertanto, secondo la lettura di Vecce, il poeta-filologo pone in rilievo la visualizzazione fisica nelle descrizioni delle divinità a discapito dell'aspetto allegorico-moraleggiante tipicamente medievale. La sala centrale della reggia edificata da Atlante, ovvero il palazzo del re numida Siface

---

<sup>664</sup> Vecce 2005, p. 184.

<sup>665</sup> Fenzi 2003, pp. 232-235.

<sup>666</sup> Vecce 2005, p. 184.

visitato da Lelio, in origine era stato pensato come il palazzo della Verità menzionato nel *Secretum* (*Prohem.* 22) e da collocarsi nel primo libro. Nella stesura successiva (1353 o 1358) risulterebbe però all'opposto un luogo di opulenza, menzogna ed erranza<sup>667</sup>.

La lunga ecfrasi inizia con la presentazione di sette gemme luminose (90-110), dei dodici segni zodiacali (vv. 111-135), e infine del catalogo di quattordici divinità con eroi e personaggi annessi (vv. 136-264). Ganimede risulta uno di questi, collegato alla prima divinità menzionata: Giove. Il padre degli dèi è presentato come *superbus*, assiso sul trono, con in mano i due elementi caratteristici dello scettro e del fulmine<sup>668</sup>, cui si contrappone il movimento di Ganimede, sollevato verso le stelle dall'aquila, menzionato mediante perifrasi e non per nome proprio (3.140-142):

Iupiter ante alios, augusta in sede superbus  
Sceptra manu fulmenque tenens; Iovis armiger  
Unguibus Ydeum iuvenem super astra levabat.

Giove prima di tutti, superbo in sede regale  
scettro e fulmine tiene in mano; e il suo armigero  
con gli artigli, sugli astri alzava il giovine dell'Ida.

[trad. mia]

Secondo i critici si tratterebbe fondamentalmente di un esempio licenzioso, considerato il macrotesto, e così anche la menzione successiva della lasciva Venere che nuota nel mare nuda (3.212)<sup>669</sup>. *Ad litteram* non vi è però un giudizio espressamente negativo o comunque erotico: viene infatti ricordato senza commenti soggettivi come il giovane proveniente dal monte Ida fosse sollevato (il verbo è *levo* e non il più sessuale *rapio*) dall'aquila di Giove, detta *armiger* come in Virgilio (*Aen.* 5.255). Particolarmente interessante è l'espressione *super astra*, che può rinviare al catasterismo e agli onori recati all'amato del padre degli dèi.

---

<sup>667</sup> Cfr. Fenzi 2003, pp. 305, 350-355; Vecce 2005, pp. 178-sgg.; Boschi 2023, pp. 16-17 (n. 44), pp. 47-49.

<sup>668</sup> Per questa iconografia di Giove assiso con scettro e fulmine Petrarca si rifà verosimilmente al *De deorum imaginibus libellus* di Alberico di Londra (*De Jove*, cap. II). Anche in quel caso è citato Ganimede, in associazione a Giove, come giovane bellissimo rapito dall'aquila e che serve la coppa al padre degli dèi.

<sup>669</sup> Fenzi 2003; Vecce 2005, pp. 179-181; Boschi 2023, pp. 48.

Secondo Enrico Fenzi, per l'espressione *super astra levabat* può esserci l'influenza di un passo dell'*Alessandreide* di Gualtiero di Châtillon: «Ydaliosque legit saltus, quibus ore venusto/ insignem puerum pedibus Iovis aliger uncis / arripuit gratumque tulit super ethera munus» (1.454-456)<sup>670</sup>. Ma si tratta comunque di espressioni abbastanza idiomatiche, per cui potrebbe non esserci uno specifico rimando intertestuale, oppure se ne potrebbero considerare altri. Si pensi, ad esempio, al passo di Tertulliano in cui è biasimata con vigore l'ascesa di Antinoo e Ganimede verso le stelle: «viam ab inferis ad astra subigitis» (*Ad Nationes*, 2.10.11-12). Anche nell'enciclopedia medievale di Onorio Augustodunense si trova un'espressione simile: «inter astra locatus», con riferimento ad «Aquarius, scilicet, Ganymedes» (*Imago mundi*, 1.102).

Dunque, in precedenza, Petrarca potrebbe alludere al Troiano quando per lo Zodiaco delinea la figura di *Aquarius*, solitamente identificato con Ganimede nelle fonti classiche e medievali (3.132-134) [3.5]:

Post ingens nudi effigies nimboque nigranti  
 Frons velata hominis velut ethere pronus ab alto  
 Fundat aquas; factoque natant in gurgite Pisces.

Poi la gran figura di uno nudo, la fronte velata  
 da un nembo nero, chino come dall'alto cielo  
 riversa le acque; e in quel gorgo nuotano i Pesci.

[trad. mia]

Innanzitutto è puntualizzata la nudità (*nudus*) della imponente effigie del segno dell'Acquario, indicato non specificamente come giovinetto ma come generica figura umana (*homo*). L'iconografia è invece precisa e si rifà a quella classica e medievale che associa Ganimede ad *Aquarius*, rappresentandolo seminudo e inclinato mentre riversa la brocca d'acqua dall'alto verso il basso [3.5, fig. 3.10, fig. 3.12]. In sintonia con le fonti antiche, da Germanico a Virgilio e Ovidio [3.5], una nuvola scura compare sopra la testa di *Aquarius* come allusione al periodo di gennaio-febbraio, denso di temporali. E ai temporali associati ad Acquario parla anche il Mitografo Vaticano III: «Est enim Ganymedes signum,

<sup>670</sup> Cfr. Fenzi 2003, p. 235. Come edizione critica recente vd. Bernardinello 2019.

quod aquarium dicimus, quod constat esse pluviosum» (3.5, “Infatti il segno è Ganimede, che chiamiamo Acquario, il quale è noto per essere piovoso”, trad. mia); «Et dicitur ideo gestare urnam in manu propter temporis proprietate» (15.11, “E si dice che porta un’urna in mano per via delle caratteristiche del tempo”, trad. mia).

La figura di Ganimede torna nel VIII libro dell’*Africa* in tutt’altro contesto: tramite una similitudine dello stupore provato da Ganimede per il volo celeste con quello sperimentato dai legati punici e da Asdrubale *admirans* (8.857) alla vista della grande Roma. Riporto i quattro versi della similitudine senza dilungarmi sul personaggio ambasciatore di pace di Asdrubale, e sulla successiva visita dei cartaginesi ai *mirabilia* della *magna Urbs* (8.858-861)<sup>671</sup>:

Non aliter stupuit, nisi falsa est fabula, celum  
Ingrediens viridi subito translatus ab Yda  
Laomedonteus puer, ut vaga sidera circum  
Hesit et Iliacas despexit ab ethere silvas.

Non altrimenti, se non è falsa la favola, si stupì  
entrando in cielo, trasportato veloce dal verde Ida  
il fanciullo di Laomedonte, quando tra le stelle vaghe  
fu sospeso e scorse dall’alto spazio i boschi di Troia.

[trad. mia]

Anche in questo passo, come nel *Canzoniere* (25) e nel libro terzo del poema latino, non si parla di rapimento erotico ma di salita al cielo. Un’ascesa aerea che non mostra però alcuna tensione metafisica né tantomeno un senso di ascensione cristiana, a differenza di Dante. L’elevazione del troiano è caratterizzata dal prodigio di un evento soprannaturale che sorprende in modo eccezionale il ragazzo stesso, in senso fisico e in particolar modo visivo.

In modo innovativo rispetto alle fonti classiche di riferimento – innanzi tutto le ecfrafi ganimedee di Virgilio e Stazio – il punto di vista qui è quello di Ganimede.

---

<sup>671</sup> Il legame con Ganimede è messo in luce senza altri approfondimenti da Vecce 2005, p. 180.

In questo senso può avere influito la trasfigurazione dantesca per l'assunzione della prospettiva di Ganimede (sebbene non appaia qui un'identificazione).

Anche in questo caso, il poeta non assume una posizione giudicante a livello morale: non è esplicitato se lo stupore sia in senso negativo o positivo. Alcuni indizi fanno propendere, tuttavia, per la seconda ipotesi, dal momento che l'ammirazione punica per Roma, cui lo stupore ganimedeo è associato, è in senso elogiativo, di contemplazione di una gran meraviglia.

E infatti non compare un lessico del terrore, come in Virgilio e in Dante; inoltre l'indicazione della bellezza delle stelle (*vaga sidera*) suggerisce un'immagine di magnifico incanto. Ganimede, da fanciullo curioso, potrebbe dunque godere dell'esaltazione del volo che conduce all'entrata in cielo e al sorvolo dello spazio stellare, così da scorgere dall'alto i boschi del suo monte Ida. Quest'ultima immagine, di *zoom out*, può essere stata influenzata dall'ecfrasi della *Tebaide* di Stazio (1.549). Anche qui, come nel terzo libro, è riproposto il riferimento alle stelle: ciò enfatizza ulteriormente la verticalità esasperata dalla scena, e non esclude un'allusione al catasterismo in *Aquarius*.

Potrebbe lasciare perplessi l'utilizzo del raro aggettivo *Laomedonteus*, mutuato da Virgilio (*Aen.* 4.542, 7.105, 8.18), e ricorrente sporadicamente anche in Orazio, Ovidio, Marziale (e più volte nei *Punica* di Silio Italico)<sup>672</sup>. Tuttavia nelle fonti classiche l'aggettivo non è mai associato a Ganimede. Il significato più letterale potrebbe indicare il legame filiale con Laomedonte, ma il termine è perlopiù utilizzato come epiteto per indicare i Troiani che hanno come più generico avo Laomedonte. Inoltre, come si evince dalle postille petrarchesche all'*Eneide* e all'*Iliade*, il poeta italiano aveva conoscenza diretta della genealogia non omerica per cui Ganimede è considerato figlio di Laomedonte e non di Troo, come riporta Cicerone [vd. *supra*], sebbene non parrebbe propenso ad accoglierla. Considerando Ganimede figlio di Troo, l'attributo *Laomedonteus* inteso in senso stretto sarebbe però un anacronismo. Pertanto è ipotizzabile che Petrarca lo usi più che per indicare una precisa genealogia, per due altri motivi: uno di ordine metrico, l'altro di ricerca di un preziosismo lessicale.

---

<sup>672</sup> Mi rifaccio alla consultazione multipla di vari dizionari su Logeion [Sitografia].

Infine si consideri come non sia fine a sé stessa la preposizione condizionale *nisi falsa est fabula*, pur se retorica. Petrarca si mostra consapevole dell'aspetto fantasioso della storia di Ganimede che, solo nell'ambito della creazione poetica, può così assumere un valore di verità, come *exemplum* di prodigio.

#### 4.4.4 L'uso antonomastico di Ganimede nel *De otio religioso*

Un contraltare a questo passo può essere rappresentato dalla citazione di Ganimede, questa volta con il suo nome proprio, nel *De otio religioso*. Il trattato in due libri fu composto nel 1347, in seguito all'incoronazione poetica (1341) e all'entrata nell'ordine dei Certosini di Montrieux del fratello Gherardo (1343), a cui l'opera è esplicitamente indirizzata. Questo scritto latino rappresenta, insieme al *De vita solitaria* (1347) e al *Secretum* (1347-1353), il momento di crisi spirituale dello scrittore. Si esprime un tentativo di conciliare la filosofia pagana con quella cristiana all'insegna di due principi: la *vacatio* (libertà dagli impegni mondani) e la *contemplatio* (contemplazione della verità divina)<sup>673</sup>.

Il passaggio menzionante il nome di Ganimede si colloca nel secondo libro, all'interno di un susseguirsi angosciato di interrogative che conducono a una prospettiva di nichilismo terreno. A partire dal primo «ubi sunt?» lo scrittore riflette sulla fine di tutto e sulla vana ambizione umana di rimanere, espressa non solo nella vita ma anche nella morte, attraverso la costruzione di sepolcri: «ambitiosa non modo vita hominum, sed mors». Petrarca sottolinea come siano inutili anche gli epigrammi fastosi e i titoli altisonanti dei re che rendono stupefatti gli uomini in vita. Difatti, quando viene aperto il *limen extreme domus*, subentra uno stupore senza precedenti. È un *novus stupor* antitetico rispetto a quello favoloso provato da Ganimede per il volo e l'entrata in cielo (2.62):

heu quam vel cinis exiguus vel ingens copia seu verminum seu serpentium!  
O inopinata mutatio, o multum discolor rerum frons! Ubi nunc satellites armati, ubi  
puellarum greges, ubi Ganimedes regium ad poculum deputatus, ubi coquine  
artifices et callidi sectores altilium, ubi purpurea parietum vestis [...]?

---

<sup>673</sup> È possibile però condurre una lettura fortemente 'laica' e 'protoumanistica' del trattato. Cfr. Goletti 2006.

Ahimè, o quanta esigua cenere, o che abbondanza di vermi e serpenti! Oh mutamento impensato, oh realtà molto scolorata delle cose! Dove sono ora gli sgherri armati, dove le greggi di fanciulle, dove il Ganimede preposto alle bevande regali, dove gli abili cuochi e gli esperti trinciatori di uccelli ingrassati, dove le tappezzerie porpora alle pareti [...]?

[trad. mia]

In una *climax* crescente, non solo i lussi regali ma anche la moglie, i baci dei figli al collo del padre morente, tutte le cose trovano un mutamento definitivo *flebilis et infelix*; e se ne vanno in vermi e in serpenti, e infine nel nulla: «Omnia in vermes inque serpentes, omnia tandem in nichilum abiere».

Ganimede, in questo esteso elenco di cose irrimediabilmente destinate alla dissoluzione, risulta l'unico nome mitologico di persona a comparire, sebbene poco prima vengano citati nomi propri di re (da Filippo a Roberto), di imperatori romani (da Giulio Cesare a Teodosio), e poco dopo il nome di Atena. Dato lo specifico contesto, però, l'ipotesi più convincente è che Petrarca faccia un uso del termine in senso antonomastico per indicare un generico coppiere regale, e non semplicemente il fanciullo del mito classico. In questo senso il mito di Ganimede è sfruttato, come già fece *Euripide* nelle Troiane, per biasimare il lusso.

#### 4.4.5 Giovanni Colonna come *Ganimedes* nell'ecloga *Divortium*

Alla luce delle precedenti osservazioni, credo sia necessario provare a comprendere l'utilizzo del medesimo nome di *Ganimedes* nell'VIII egloga del *Bucolicum Carmen*, in associazione a un uomo potente, Giovanni Colonna, al cui servizio Petrarca restò per lunghi anni.

Le sedici ecloghe petrarchesche assumono come modello il Virgilio bucolico e si strutturano come dialoghi tra personaggi dai nomi classici. Ma un aspetto caratteristico è l'impianto allegorico: difatti le situazioni bucoliche e i nomi dei personaggi rimandano a situazioni contemporanee e a persone reali<sup>674</sup>.

Pertanto il dialogo avviene tra *Ganimedes*, sotto il cui nome si cela appunto il cardinale Colonna, e *Amiclas*, un doppio dello stesso Petrarca. Ganimede si

---

<sup>674</sup> Come edizione di riferimento vd. Canali, Pellegrini 2005. Cfr. De Venuto 1990.

lamenta per l'ingratitude di Amiclate che intende abbandonare i suoi pascoli, dove è cresciuto (allusione al *refugium* di Valchiusa presso il Colonna), e Ganimede prova con insistenza a convincerlo a rimanere presso di lui. Malgrado ciò, Amiclate persiste nella volontà di allontanarsi, per offrire il canto a un nuovo protettore che è *Gillias* (corrispondente verosimilmente ad Azzo da Correggio).

Si comprende dunque il senso del titolo – *Divortium* – che indica una 'separazione' e rimanda a un *discidium* verificatosi nella realtà storica tra Petrarca e l'amico-protettore, il quale sarebbe morto a breve. Petrarca iniziò il servizio presso il Colonna nel 1330 e vi rimase per diciassette anni, fino agli ultimi mesi del 1347 o alla prima parte del 1348, periodo a cui risale la composizione<sup>675</sup>. Non mi dilungo qui sulla vicenda storica extra-testuale, che si lega più che altro al fallimento dell'impresa di ricostituire la repubblica romana di Cola di Rienzo, avverso ai Colonna e a cui Petrarca si era avvicinato, e dunque al conseguente abbandono della curia avignonese da parte del poeta per tornare in Italia.

Nell'ecloga, *Amiclas* fa infatti spesso riferimento a un desiderio di libertà e indipendenza, e al contempo emerge la nostalgia per la propria patria 'ausonia' (v. 60: «ausonie sapor est iam dulcior herbe», letteralmente "è già più dolce il sapore dell'erba italica", trad. mia). La sua posizione nei confronti della vita condotta fino ad allora presso *Ganimedes* presenta dei velati momenti di ambiguità e scissione. Amiclate prova a convincere Ganimede a non lasciarlo, ma quest'ultimo alla fine rimane deciso a farlo, per volgere il suo canto a un nuovo *comites* e *dux* chiamato *Gillias* (v. 50). Il nome, piuttosto ricercato anche qui, fa riferimento a un personaggio storico citato nei *Fatti e detti memorabili* di Valerio Massimo (4.8, *ext.* 2): un nobile siciliano (di Agrigento) particolarmente generoso, seppure non straordinariamente danaroso<sup>676</sup>.

La scelta del nome di *Ganimedes* ha spesso lasciato dubbiosi gli studiosi e come ha sintetizzato Enrico Fenzi può essere letta, da una parte, in senso antifrastrico, dall'altra, in senso identitario per somiglianza. Due opzioni che, a mio avviso, non si escludono a vicenda: se il maturo potente Colonna può apparire

---

<sup>675</sup> «Non è facile stabilire il momento esatto della composizione, che in ogni caso tutti gli studiosi pongono tra i mesi che precedono la partenza (20 novembre), e cioè proprio là dove l'egloga stessa vuole essere collocata, e il 3 luglio 1348, data della morte del cardinale», Fenzi 2015, p. 11.

<sup>676</sup> Fenzi 2015, p. 15; Canali, Pellegrini 2005, p. 137.

l'opposto del giovane servo Ganimede, al contempo il cardinale potrebbe sembrare un Ganimede in quanto asservito al potere avignonese e dedito ai 'lussi di corte'<sup>677</sup>. La scelta di questo nome mitologico, oltre a suggerire la predilezione per un mondo di agi materiali, potrebbe recare forse anche un qualche rimando segreto al mondo dell'eros. In ogni caso, se il nome di Ganimede si riferisce solitamente a una figura subordinata al potente (un servitore, coppiere del re, oltre che amasio), è presente una sottile e ambigua ironia nell'uso di tale nome, dal momento che si sarebbe prestato semmai maggiormente al ruolo di Petrarca, al servizio del Colonna.

Il nome-maschera prescelto per l'autore nel dialogo è invece, per opposizione, quello di *Amiclas*, ovvero il povero e solitario pescatore originario dell'Epiro citato nella *Pharsalia* lucanea (5.504-677). Nel racconto dell'autore latino egli non si sorprende dell'arrivo notturno del potentissimo Cesare nella sua umile casupola, e lo aiuta a compiere la traversata da Durazzo a Brindisi, durante il conflitto con Pompeo. Per altro, il personaggio era stato ripreso anche da Dante (*Convivio* 4.13.12; *Paradiso* 11.67-69) come modello 'pagano' di povertà, cui corrisponde nella cristianità San Francesco, oltre a Cristo stesso<sup>678</sup>. Petrarca non si vuole dipingere dunque come un servo, ma come colui che accogliendo la povertà e la solitudine si emancipa e tende all'indipendenza personale, «nel momento in cui oppone alle seduzioni della servitù e ai suoi possibili vantaggi materiali una scelta diversa [...] soprattutto da quella di Ganimede»<sup>679</sup>.

Il titolo *Divortium*, però, indica innegabilmente una separazione in seguito a una vicenda primariamente di affetto, nello specifico matrimoniale, e secondariamente in senso più generale una biforcazione di percorso verso due direzioni diverse. A maggior ragione è lecito domandarsi: nella scelta del nome di Ganimede per indicare il cardinale Colonna si può configurare un qualche nesso con la sfera erotica, al di là dell'uso ironico, antifrastico e della contrapposizione

---

<sup>677</sup> *Ganimedes-Colonna* «si è trasformato in un vecchio astioso (v. 7: *nunc intractabilis, asper*), ed è dunque quanto più diverso si può rispetto a quel vivente simbolo pagano del piacere e della perpetua giovinezza che è Ganimede. Per qualche aspetto, il Colonna è dunque un Ganimede per antifrasi. Per qualche altro, tuttavia, si direbbe ch'egli sia un Ganimede vero, cioè, brutalmente, un servo cortigiano, che nell'Olimpo della Chiesa non ha avuto che ruoli subalterni rispetto alla detestata politica papale, privo di personalità e di coraggio politico», Fenzi 2015, p. 14.

<sup>678</sup> Cfr. Canali, Pellegrini 2005, p. 132.

<sup>679</sup> Fenzi 2015, p. 15.

tra l'umiltà del pescatore e la sfarzosità del rampollo reale che ha ricevuto onori divini? Un legame con il campo amoroso non era certo distante dal genere bucolico, ed è inverosimile inoltre pensare che Petrarca non fosse a conoscenza del portato amoroso del mito di Ganimede, dal momento che egli stesso lo sfrutta nel *Canzoniere* per fare di Laura una 'novella Ganimede' elevata dall'aquila, ovvero da sé stesso ai massimi onori [4.4.2].

Anche la stessa parola 'fuga', individuata come cardine del componimento da Fenzi, può indicare oltre alla fuga del tempo e dall'asservimento, una fuga amorosa. Difatti ricorrono espressioni tipiche del lessico *lato sensu* amoroso, che vanno a configurarsi in rapporto a un amore pervasivo, di tipo filiale più che erotico<sup>680</sup>. Ganimede vuole conoscere prima di tutto le cause della separazione, si lamenta dell'ingratitude, e ha paura di essere dimenticato. Utilizza il verbo *amare* (8.1-4):

Quo fugis? Expecta! liceat condiscere causas  
discidii. Tu nostra puer, nisi fallor, amabas  
pascua. Quo, pastos, abigis cum matribus agnos,  
ingrate atque oblite mei rerumque mearum?

Dove fuggi? Aspetta! Permettimi di conoscere  
le cause del dissidio. Se non sbaglio tu amavi  
fanciullo i miei pascoli. Dove condurrà gli agnelli  
pasciuti e le pecore, ingrato e dimentico di ciò e di me?

[trad. mia]

Rimanendo aderenti al testo, *Ganimedes* nell'ecloga si presenta già dall'inizio come un personaggio connesso alla pastorizia, ma come si evince in seguito anche alla caccia. Queste sono anche le due attività tradizionali del mito di Ganimede che rimandano, rispettivamente, al più ampio ambito bucolico del *Carmen*, e alle battute di caccia 'storiche' condotte alla corte avignonese (vv. 62-63)<sup>681</sup>. Ma si

---

<sup>680</sup> Se nel mito è il principe troiano la figura che si volatilizza e fugge dalla vita terrena, già dall'*incipit* può emergere l'intento ironico-antifrastico nella scelta del nome per il Colonna. Così Fenzi 2015, p. 17: «Proprio questa è la fuga della quale si tratta, capace addirittura di spartire in due la vita intera: il 'prima' della giovinezza e della maturità asservite, e il 'dopo' della libertà tardi riacquistata nella stagione che volge ormai alla vecchiaia e alla morte».

<sup>681</sup> Cfr. Canali, Pellegrini 2005, p. 138; Fenzi 2015, p. 38.

ricordi che nel Medioevo la caccia era considerata una pratica che poteva facilmente favorire i rapporti sodomitici [4.1.1].

La figura di *Ganimedes* risulta, per antitesi rispetto al mito, un padre affettuoso che si rivolge a un *puer*<sup>682</sup> e il cui amore non è ricambiato allo stesso modo dal fanciullo. Ganimede lo dice esplicitamente ad Amiclate: «multum, licet impar, amavi» (v. 33); al che segue la replica di Amiclate che sottolinea come abbia ricambiato in realtà all'amore, ma solo con un amore puro: «Verba quidem verbis, res rebus: purus amori, / sed solus, debetur amor. Gratusque memorque» («Si risponde a parole con parole, ai fatti coi fatti, ma all'amore / solo con amore puro si deve rispondere. Grato e memore», trad. mia).

Vi sono poi altre espressioni di *Ganimedes* che si legano all'area semantica dell'amore e della passione. Mi soffermo soltanto su qualche ulteriore esempio finalizzato a chiarire come le parole del personaggio di Ganimede non siano disgiunte dall'ambito della voluttà: «Et mecum manisse volis, cupiesque reverti» (v. 80, «E vorrai rimanere con me e bramerai ritornare», trad. mia); «Sic labor agricolis longus, brevis inde voluptas» (v. 115: «così è lungo il lavoro del contadino, ma breve il piacere», trad. mia; in riferimento al fatto che ha cresciuto lo *iuvenis*, ormai *senex*, che ora ha trovato un *novus hospes*, v. 114).

Un ulteriore raffinato gioco di antitesi rispetto al mito di Ganimede può essere riscontrato nel ricordo infantile di Amiclate quando fu letteralmente 'rapito' («rapuit», v. 87) da parte del *genitor profugus* dai campi aviti, e dunque prese servizio per quattro lustri presso Ganimede<sup>683</sup>. Amiclate si prospetta dunque come una sorta di *puer oblatus* [4.1.3] al servizio di chi lo ha accolto, cresciuto, e che solo in seguito, sopraggiunta l'età avanzata lascerà per *amor libertatis* (v. 90), chiamandolo di nuovo, con reverenza, padre («pater alme», v. 92). E questo *almus pater*, per somma e fine ironia, reca il nome del tradizionale amasio del padre degli dèi, che compare nel palazzo di Atlante del III libro dell'*Africa*.

---

<sup>682</sup> Amiclate nella sua prima battuta si rivolge a lui chiamandolo *parens* (v. 5). Indicativo al riguardo anche un passo della *Posteritati*: «stetti sotto il cardinale Giovanni Colonna parecchi anni, non come sotto un padrone, ma come sotto un padre; anzi, neppure: come sotto un fratello affettuosissimo e addirittura come in casa mia», cit. in Canali, Pellegrini 2005, p. 135.

<sup>683</sup> Il riferimento storico è al padre notaio Ser Petracco che fu esiliato come Dante da Firenze nel 1302, per l'appartenenza ai guelfi bianchi. Francesco nacque ad Arezzo nel 1304 e, dopo qualche ulteriore spostamento in Italia, la famiglia si trasferì in Provenza. Cfr. Fenzi 2015, p. 40; Canali, Pellegrini, p. 140.

In conclusione, in Petrarca, la figura e il mito di Ganimede sono presenti in modo alquanto originale e diversificato. Si passa dall'uso antonomastico del termine nel *De otio religioso* per indicare un coppiere regale, alle postille da classicista e filologo ai libri dell'*Eneide* e dell'*Iliade*. Nel *Canzoniere* è invece il feticcio Laura a sostituire Ganimede, mentre il poeta si immedesima nel volatile di Giove che innalza al cielo chi ama. Una rielaborazione alquanto diversa da quelle dell'*Africa*, sia dall'ecfrasi del III libro, sia dall'originale assimilazione nell'VII dello stupore di Ganimede, per l'ingresso in cielo, a quello di Annibale, per l'entrata a Roma. Non mancano infine ricercate allusioni al mito, non prive di ambiguità, in rapporto a un personaggio parlante che trova il nome di *Ganimedes*, alludendo al suo ex-protettore Giovanni Colonna.

Preciso, infine, che Ganimede non risultava in uso come nome di persona nel Medioevo: l'unica attestazione a me nota come nome proprio, estremamente curiosa, si ha successivamente. L'umanista marchigiano Francesco Panfilo, autore di un poemetto latino in distici in lode di Piceno (*Picenum*), ebbe un figlio intorno al 1513-1516, che fu chiamato Ganimede Panfilo. 'Messer Ganimede' – così recita la prima riga dell'epitaffio funebre nella chiesa di Sant'Agostino a San Severino – fu a sua volta uno scrittore, poeta cinquecentesco di fama maggiore rispetto al padre, seppure non di prim'ordine, fortemente influenzato proprio da Petrarca. Nell'opera del padre, così come in quella del figlio, non risulterebbero però riferimenti espliciti al mito di Ganimede, ed è dunque difficile ipotizzare il motivo della scelta di questo nome dal portato così ambivalente<sup>684</sup>.

---

<sup>684</sup> Cfr. Crimi 2014.

## 4.5 I molteplici Ganimede di Boccaccio da ‘pincerna’ a *catamitus*

### 4.5.1 Ganimede in tre opere giovanili: *Filocolo*, *Teseida*, *Elegia di Madonna Fiammetta*

Come osserva Saslow a proposito del mito di Ganimede, non solo Petrarca ma anche Boccaccio «described him in an essentially antiquarianism and encyclopedic spirit, with no moralizing gloss on the the original texts»<sup>685</sup>. Anche nel padre della prosa letteraria italiana si conferma dunque un uso disinvolto ed estremamente colto del mito. Ganimede viene citato più volte in numerose opere di vario genere, in volgare e in latino, ma non in quella a cui si deve prevalentemente la sua fama: il *Decameron*.

La figura di Ganimede è presente in tre opere giovanili scritte in volgare: il *Filocolo* del 1336 (2.7.11, 2.42.16, 5.8.22), il *Teseida delle nozze d’Emilia* del 1340-1341 (9.29.4), l’*Elegia di Madonna Fiammetta* del 1343-1344 (5.28). Il mito viene poi approfondito nelle *Genealogiae deorum gentilium* (6.2, 6.3, 9.2, 12.1, 13.16) e compare anche nel pressoché coevo *De casibus virorum illustrium* (7.2), opere latine della maturità le cui prime redazioni risalgono agli anni Cinquanta e impegnano lo scrittore con nuove stesure e interventi pressoché fino alla sua morte nel 1375. Inoltre, in un’epistola giovanile latina *Ad un ignoto* (III), del 1339, è presente il raro uso del termine *catamitus* [3.4].

Il *Filocolo*, in cinque libri, è la prima prova narrativa di Boccaccio: scritta a Napoli a ventitré anni, risulta il primo significativo romanzo d’avventura della letteratura italiana. Sono raccontate le fatiche d’amore di due personaggi provenienti da una leggenda medievale, ricca di elementi bizantini, e diffusa in tutta Europa a partire dalla Francia del XII/XIII secolo. I protagonisti sono Florio, figlio del re pagano di Spagna Felice, e Biancifiore, cresciuta a corte e orfana di una famiglia cristiana. Nell’elaborazione di Boccaccio si fa un largo ricorso alla mitologica classica, oltre che all’immaginario medievale. Inoltre l’autore è debitore anche alla *Commedia* di Dante, se si pensa che è un libro ‘galeotto’,

---

<sup>685</sup> Saslow 1986, p. 6.

come per Paolo e Francesca, a far nascere l'illecita passione tra i due: l'*Ars amatoria* di Ovidio<sup>686</sup>.

Ganimede è menzionato in tre passaggi alquanto diversi tra loro: due volte per nome proprio (2.7.11, 2.42.16) e una volta con l'appellativo 'pincerna' (5.8.22).

Nel primo caso risulta un esempio funzionale a indicare la (ipotetica) dipartita precoce di un giovane e l'assunzione tra gli dèi, nello specifico di un figlio. Infatti il re Felice si duole con la moglie del fatto che Florio sia stato irretito in amore da una donna di basso lignaggio, appellata come «romana popolarisca». Pertanto afferma che preferirebbe che il figlio fosse preso come Ganimede dagli dèi piuttosto che si sposasse con Biancifiore: «Certo io non avria avuta alcuna malinconia se gl'iddii l'avessero al loro servizio chiamato nella sua puerizia, come Ganimede fecero» (2.7.11). Agisce dunque la funzione del mito legata all'assunzione in Olimpo del giovane e agli onori derivati dal ruolo di coppiere divino. Non si fa invece menzione di Zeus e del ruolo di amasio. Si potrebbe evincere come già nella giovinezza Boccaccio avesse in mente anche una rilettura del mito 'storicistica', per cui il rapimento potrebbe essere un eufemismo per indicare la morte precoce di un *puer*, che pure riceve onori, in quanto prescelto dalle divinità.

Nella seconda menzione a parlare è Citerea, ovvero Venere stessa, che si rivolge a Florio per assicurarlo e istruirlo su come recuperare Biancifiore, di cui è stata ordita l'uccisione. Se la prima menzione rientra grossomodo nei motivi topici per cui fu sfruttato in precedenza il mito di Ganimede, questa seconda citazione risulta più originale. Infatti la dea dell'amore ricorda al protagonista che la Luna, sorella di Apollo (ovvero il Sole) si è mostrata senza vergogna «nella figura del celestiale Ganimede» (2.42.16), espressione mediante la quale si indicherebbe il plenilunio sotto la costellazione dell'Acquario<sup>687</sup>. La dea attraverso una perifrasi è detta «sorella di colui che mena i poderosi cavalli portanti l'eterna luce», pertanto mi pare corretto convenire sull'identificazione e la spiegazione fornita dal commento di Quaglio. Viene specificato che la dea

---

<sup>686</sup> Non mi dilungo sugli sviluppi del *Filocolo* per cui rimando a Morosini 2004. Come edizione di riferimento cito sempre dai volumi dell'opera diretta da Vittore Branca 1964-1998. I PDF dei volumi sono attualmente scaricabili gratuitamente sul sito dell'ENGB (Ente Nazionale Giovanni Boccaccio) [Sitografia].

<sup>687</sup> Quaglio 1967, vol. I, p. 783.

lunare ha fatto una promessa di «sicuro cammino» per Florio sotto la «sua fredda luce». Poi segue, da parte di Venere, il dono al principe innamorato della spada forgiata dal marito Vulcano e prestata dall'amante Marte.

Si parla di Ganimede in rapporto allo Zodiaco anche in un terzo passaggio, sebbene non sia esplicitato il suo nome (5.8.22). Il capitolo è piuttosto complesso: è presentata una visione cosmologica, offerta dal canto del misterioso personaggio di Calmeta, un «pastore solennissimo», all'interno di un racconto riportato a Filocolo da parte di Idalogo, una voce manifestatasi da un albero<sup>688</sup>.

Tra i vari nomi cantati si fa riferimento a Giunone, Giove e Ganimede: «Poi cantando della nutrice di Giove, e del suo pincerna, e de' pesci da Venere nel luogo, ove dimorano, situati dicendo nella fine di quelli il coluro d'Ariete cominciarsi insieme con l'equinozio [...]». La rilevanza di questo caso è data da un motivo lessicale: perché il termine 'pincerna' avrà una particolare fortuna nelle fonti italiane successive, dal *Dittamondo* di Fazio degli Uberti alle rinascimentali *Metamorfosi* in ottava rima di Giovanni Andrea dell'Anguillara [4.8.1, 5]<sup>689</sup>.

La diffusione del termine del latino tardoantico per indicare il 'coppiere' proviene dal commento di San Gerolamo alla *Genesi* (40) [3.4], ma l'utilizzo di Boccaccio sembra modellato sulle espressioni dei *fabularii* medievali dei Mitografi Vaticani, in cui si registrano le seguenti espressioni: «factus est pincerna deorum e fecit eum pincernam in caelo» (I, 184); «constitutus pincerna deorum» (II, 198); «factus est pincerna Jovis» (III, 15.11)<sup>690</sup>. Nonostante la

---

<sup>688</sup> Vi sarebbero delle celate allusioni biografiche: «Andalò del Negro, astronomo genovese, che si nasconde nel *Filocolo* sotto il personaggio di Calmeta e che Boccaccio conobbe a Napoli. Proprio lo studioso avrebbe aperto gli occhi a Boccaccio verso l'orizzonte dell'astronomia e dell'astrologia, e il suo trattato *Tractatus theorice planetarium*, verrà usato dal Boccaccio per comporre il complesso e complicato capitolo sulla composizione cosmologica del mondo», Blanco Valdés 2006, pp. 24-25.

<sup>689</sup> Il termine ricorre con associazione a Ganimede anche in molti commenti latini alla *Commedia*: Pietro Alighieri (I, a *Purg.* 9.13-24), Benvenuto da Imola (a *Purg.* 9.22-24), *Chiose Ambrosiane* (a *Purg.* 4.81; 9.20), *Chiose Cagliariane* (a *Purg.* 9.22), *Chiose Cassinesi* (chiose sincrone, a *Purg.* 9.23). Con significato più generico è attestato anche in altre opere latine, dal Petrarca (*De vita solitaria*, 1.2; *De viris illustribus*, II, *Ioseph*) allo stesso Boccaccio (*De mulieribus claris*, 87).

<sup>690</sup> La denominazione deriva dal manoscritto scoperto da Angelo Mai presso la Biblioteca Vaticana (Vatican Reg. lat. 1401), che li tramanda in successione, e dalla conseguente pubblicazione nel 1831. L'edizione di riferimento è stata a lungo quella di Bode 1834. Il Mitografo Vaticano II e il Mitografo Vaticano III sono testimoniati anche da altri codici, e per quest'ultimo sono state proposte le attribuzioni ad Alberico di Londra (XII sec.) e ad Alessandro di Neckam (m. 1217), poi smentite da Besson 2017, pp. 117-147. Per i primi due mitografi vaticani cfr. Zorzetti, Berlioz 1995; Zorzetti 1993. Solo in tempi recenti è uscito il volume a cura di Basile 2013. Ancora più recentemente, per il terzo mitografo vaticano, vd. Garfagnini 2018.

Crusca segnali Boccaccio (nella fattispecie il *Teseida*, vd. *infra*) come esempio più antico di utilizzo del termine in volgare, vi è un antecedente trecentesco, di cui l'autore potrebbe avere tenuto conto.

Guido da Pisa, nella *Fiorita d'Italia* (1321-1327), impiega il termine tre volte in rapporto a Ganimede (1.60) [4.6.1]. Si noti poi come in questo passo di Boccaccio il termine possa assumere anche un valore sinonimico di Acquario, dal momento che il contesto è quello astrologico-zodiacale. Ganimede risulta dunque il *Pincerna* per antonomasia, il coppiere stellare.

Il termine 'pincerna', sempre in associazione allo Zodiaco, compare anche in un verso del *Teseida*, poemetto in dodici libri di ottave di endecasillabi, che «costituisce l'antecedente dell'ottava romanzesca ed epica del Quattrocento e del Cinquecento»<sup>691</sup>. Riporto i versi dell'ottava, senza dilungarmi sul contesto e sulla trama del poemetto con protagonisti Arcita e Pelemone, nipoti di Cadmo, che si contendono come sposa Emilia, cognata di Teseo (9.29)<sup>692</sup>:

Passata avea il sol già l'ora ottava,  
quando finì lo stormo incominciato  
in su la terza; e già sopra montava  
il Pincerna di Giove, permutato  
in luogo d'Ebe, e col ciel s'affrettava  
il Pesce bin di Vener lo stellato  
polo mostrar; però parve ad Egeo  
di partirsi indi, e 'l simile a Teseo.

L'aspetto più interessante per quanto concerne l'oggetto della ricerca è infatti la chiosa autoriale al quarto verso, dal momento che, nella prima parte, riporta un'originale e divertente sviluppo del mito. Si tratta di un vero e proprio «malizioso festante raccontino stilato dal B. sugli appunti ovidiani»<sup>693</sup> (a 9.29.4):

---

<sup>691</sup> Mercuri 2007, pp. 229-455 (387).

<sup>692</sup> Per il testo del *Teseida* e della chiosa al passo vd. Limentani 1964, vol. II, pp. 549-550.

<sup>693</sup> Quaglio 1967, vol. I, p. 920 (n. 47).

*il Pincerna di Giove etc.* Scrivono i poeti che Giunone, moglie di Giove, mangiando un giorno lattughe salvatiche ingravidò e poi partorì una figliuola, la quale ebbe nome Ebe. Costei come fu grande, la mise la madre a servire della coppa davanti a Giove. Avvenne un giorno che essendo a tavola Giove con più altri iddii, portandogli Ebe bere, ella sdruciolò e cadde, in maniera che ella mostrò ogni cosa a Giove e agli altri, per che Giove la privò dell'ufficio, e in suo luogo sostituì Ganimede, bellissimo giovane e figliuolo di Laumedonte, re di Troia: del quale egli ancora fece uno segno in cielo il quale si chiama Aquario. Questo segno, a questa ora che l'autore disegna qui, montava sopra l'orizzonte orientale; per che a chi intende astrologia si dimostra ch'egli era vicino al farsi sera [...]

Boccaccio spiega che il riferimento alla costellazione dell'Acquario nell'ottava, così come successivamente quello ai Pesci, è un chiaro segnale del giungere della sera, per chi si intende di astronomia. Al di là della funzionalità diegetica anche qui la perifrasi «Pincerna di Giove» designa il coppiere divino e il catasterismo. L'indicazione genealogica non è quella omerica: Boccaccio al tempo non era ancora in contatto con Leonzio Pilato e non aveva potuto accedere verosimilmente all'*Iliade*, sebbene da Ovidio sia confermata la genealogia omerica (*Met.* 11.756). La fonte a cui si rifà l'autore, così come Petrarca, è verosimilmente Cicerone che riprende la genealogia alternativa da Euripide, la quale rimonta a sua volta alla *Parva Ilias* [2.1; 2.3; 3.4].

Boccaccio mostra di conoscere a fondo la *fabula*, già in età giovanile, al punto che romanza con spunti di invenzione personali le vicende legate alla sostituzione di Ebe con Ganimede dal suo servizio. La goffaggine della figlia di Giunone – che sembrerebbe averla partorita da sola senza l'intervento maschile (giocoso è il riferimento alla lattuga)<sup>694</sup> – la fa capitombolare mostrando sgraziatamente le pudenda, pertanto Giove procede alla sostituzione con il più gradito fanciullo.

Come nel ritmo latino medievale *Post aquile raptus* Ganimede trionfa dunque su Ebe [4.1.1]. Si consideri che nel Rinascimento anche le fonti letterarie sfruttarono questa rielaborazione 'romanzata' di Ebe e Ganimede, come avviene nelle *Metamorfosi* dell'Anguillara pubblicate integralmente nel 1561 [5.6.4]. Non

---

<sup>694</sup> Si riferiscono alla sostituzione di Ebe con Ganimede, senza però entrare nei dettagli, Virgilio (*Aen.* 1.28) e Ovidio (*Fast.* 6.46) [cfr. nota 356]. Sulla figura di Ebe e la sua ricezione iconografica in Italia vd. Solacini 2004, Solacini 2013.

è presente, invece, nel poemetto *Ganimede rapito*, che risulta piuttosto dipendente – come si vedrà – dalle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce (1553): un aspetto che favorisce l'ipotesi di una datazione del poemetto alla seconda metà degli anni cinquanta del Cinquecento, durante l'adolescenza di Torquato Tasso [6].

A livello iconografico si può segnalare una rappresentazione di Parmigianino che, tra il 1527 e il 1534, compose una serie di disegni con soggetto mitologico Ganimede<sup>695</sup>. Nel più celebre, conservato al Louvre, è espresso proprio il trionfo di Ganimede: un giovinetto seminudo, sensuale e sicuro di sé [fig. 4.19].

Fig. 4.19 : Parmigianino (Francesco Mazzola detto il), *Ganimede ed Ebe in Olimpo*, disegno, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Parigi (RF 580, Recto), ca. 1534



© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre); Ph.: Thierry Le Mage

<sup>695</sup> Cfr. Saslow 1986, pp. 98-115. Cfr. Kempter 1980, pp. 110-115; Marongiu 2002, pp. 108-109.

Il ragazzo di tre quarti, con glutei scoperti e testa ruotata verso l'osservatore, veste con sensualità soltanto un mantello leggero, agitato dal vento. Tiene una brocca in basso con la mano sinistra e una coppa con la destra verso l'alto. Sul margine basso a destra si trova Ebe riversata a terra e nuda, mentre osserva il suo viso specchiato in un'anfora voluminosa. Per Claudia Solacini «il suo valore risiede nell'originalità, poiché prima di quest'opera l'immagine della dea della giovinezza sembra perdersi nell'oblio»<sup>696</sup>. Difatti dopo la rilettura latina di Ebe come *Iuventas*, in senso politico-religioso, nel Medioevo e fino al Rinascimento la sua figura viene piuttosto ignorata. Il precedente boccaccesco rappresenta dunque un'eccezione che anticipa la 'riscoperta' iconografica del Parmigianino. Per Saslow il disegno potrebbe essere passibile di una lettura neoplatonica con riferimento all'autocoscienza dell'uomo: Ebe simboleggerebbe il livello più basso che si specchia su sé stesso, mentre Ganimede quello più alto con slancio sicuro verso il divino.

Infine, per quanto riguarda le opere volgari, Ganimede è citato anche nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, romanzo in prosa con prologo e nove capitoli, particolarmente innovativo poiché la voce narrante è femminile, come nelle *Eroidi* di Ovidio. Ganimede è menzionato soltanto *en passant* in un passo a circa metà del libro, nel V capitolo del monologo-confessione della protagonista. Fiammetta ricorda quando l'amato Panfilo si paragonava da giovane a Partenopeo e associava gli altri suoi nobili amici ad Ascanio, a Deifobo, e a Ganimede: «e il quarto per bellezza a Ganimede»<sup>697</sup>. In questo caso, dunque, la menzione di Ganimede è piuttosto secondaria e funzionale soltanto a indicare la bellezza di un ragazzo.

#### **4.5.2 Il trattamento mitografico della *fabula ganymedea* nelle *Genealogiae* e la menzione nel *De casibus virorum illustrium***

Il rapporto centrale ed eclettico di Boccaccio con la mitologia classica, instaurato già nelle prime prove letterarie, sfocia in età matura nelle *Genealogiae*, dottissimo trattato latino in quindici libri: un baluardo nella storia della mitografia occidentale, influente in modo determinante nel corso del Medioevo e dell'età

---

<sup>696</sup> Solacini 2013, p. 91.

<sup>697</sup> Delcorno 1994, vol. V, t. II, p. 155.

moderna<sup>698</sup>. Come scrive Vittorio Zaccaria un «confronto delle *Genealogie* con le enciclopedie medievali – e non solo con quelle citate dal B., ma anche con altre che il Seznec ha descritto nella sua rassegna – conduce a cogliere la superiorità quantitativa e qualitativa dell’opera boccacciana rispetto alle *Summae* medievali; sul piano delle fonti e della conoscenza degli autori classici»<sup>699</sup>.

La composizione e l’aggiornamento di questa vasta opera impegnò il certaldese fino alla sua morte nel 1375. Se la seconda redazione è del cinquennio 1365-1370, la prima fu iniziata negli anni cinquanta e terminata nel 1360, anno in cui Leonzio Pilato cominciò l’insegnamento del Greco presso lo *Studium* di Firenze e la traduzione integrale dei poemi omerici, grazie all’intervento di Boccaccio stesso. Una prima e parziale *translatio* di Leonzio dell’*Iliade* – secondo Agostino Petussi, i primi cinque libri – risaliva in realtà al biennio 1358-1359, e fu incentivata da Petrarca, mentre dal 1360 al 1362 il calabrese tradusse *Iliade* e *Odissea*, sempre secondo la modalità *verbum e verbo*, a seguito «dell’incontro tra Petrarca e Boccaccio, avvenuto nella primavera del 1359», in cui «fu deciso di affidare a L. la traduzione completa di Omero»<sup>700</sup>.

Anche nei passi in cui è menzionato Ganimede viene citato Leonzio come un’autorità che fornisce informazioni piuttosto ricercate. Come specifica Boccaccio nell’ultimo libro, informandoci sulle sue fonti, sarebbero di provenienza prettamente orale («ab eo viva voce referente», 15.6). Boccaccio compie però una sintesi originale rifacendosi a molteplici fonti testuali: spazia da quelle greche mediate ‘oralmente’ da Leonzio a quelle latine classiche, da quelle medievali fino a quelle a lui contemporanee.

---

<sup>698</sup> Gambino Longo 2008, pp. 115-130. Cfr. Cerbo 2001; Guthmüller 2009.

<sup>699</sup> Zaccaria 1998, t. I, p. 22. Nelle edizioni dirette da Branca dell’*opera omnia* di Boccaccio, le *Genealogiae* sono presenti in un volume unico VII-VIII diviso in due tomi. La citazione è tratta dall’introduzione generale. Nell’VIII è presente anche l’opera minore *De montibus* a cura di Manlio Pastore Stocchi.

<sup>700</sup> «Vasto fu l’influsso esercitato dalle versioni omeriche di L. sull’opera di Petrarca e di Boccaccio. Per quest’ultimo L. rappresentò, come si legge nelle *Genealogie*, un “archivum inexhaustum” di informazioni sulla cultura e sulla mitologia greche. Meno esteso, ma non per questo meno significativo, fu l’influsso di L. su Petrarca, sebbene delle versioni omeriche il poeta non ebbe [*sic*] conoscenza diretta prima del 1366 per l’*Iliade* e del 1367-68 per l’*Odissea*, allorché Malpaghini ultimò la trascrizione delle copie inviate da Boccaccio», Falzone 2005. Sul rapporto di Leonzio con Boccaccio e Petrarca e sulla sua influenza nell’età umanistica resta un caposaldo lo studio di Pertusi 1964.

Non solo a Ganimede è dedicato un paragrafo nel sesto libro (*De Ganimede Troi filio*, 6.4), ma il suo nome viene citato anche in altri quattro paragrafi dedicati rispettivamente a Troo (6.3), Ebe (9.2), Tantalo (12.1), Euripilo (13.16).

Il sesto libro è incentrato sulla stirpe dei Troiani, con capostipite Dardano (6.1), a cui succede il figlio Erittonio (6.2), e poi Troo (6.3). Boccaccio si ‘corregge’ rispetto alla ‘genealogia della giovinezza’ per cui Ganimede sarebbe figlio di Laomedonte (*Filocolo* 5.8.22). Lo si evince già dal titolo del terzo capitolo del sesto libro: *De Troio Erichthonii filio, qui genuit Ganimedem, Ylioneum et Assaracum* (6.3). In accordo con la genealogia omerica i figli di Troo sono tre: fra questi rientra ovviamente Ganimede, cui è dedicato il quarto capitolo (6.4). Laomedonte (6.6), coerentemente, risulta figlio di Ilo (6.5), e dunque ‘nipote’ di Ganimede. Già nel cap. 3.2 viene fornito un dato prezioso: il collegamento del rapimento (*raptus*) di Ganimede alla guerra (*bellum*) di Troo con il frigio Tantalo.

Nel capitolo su Tantalo, in apertura del dodicesimo libro, è ripresa la notizia della guerra, anche in questo caso senza scendere in particolari né tantomeno in giudizi moralistici (12.1: «Et huic ob raptum Ganimedem bellum fuit adversus Troium Dardanie regem et Gammedis patrem», “E fece guerra contro Troo, re della Dardania e padre di Ganimede, per il rapimento del figlio”, trad. mia). La fonte dichiarata nel capitolo 6.3 è Eusebio [vd. *infra*].

Il nono libro è dedicato invece alla discendenza di Giunone: il primo capitolo è incentrato sulla dea capostipite, il secondo presenta la figura di Ebe. Viene recuperata la storia raccontata nella chiosa al *Teseida* (a 9.29.4), con la curiosa specificazione della fonte da cui deriverebbe, un tale *Theodontius*, e ulteriori aggiunte particolareggiate: le lattughe mangiate da Giunone sono predisposte da Apollo e servono a sconfiggere la sterilità della dea, Giove sceglie personalmente Ebe come coppiera per la caratteristica della bellezza, il banchetto in cui Ebe disgraziatamente cade, mostrando le pudenda, si svolge presso gli Etiopi.

Ma chi è Teodonzio? Si tratta del secondo nome più citato nelle *Genealogiae* come fonte di riferimento, ben 241 volte (il primo è quello di Ovidio). L’aspetto sorprendente è che a questo nome non corrisponde alcun autore greco di cui siano

pervenute opere. Potrebbe trattarsi di un nome d'invenzione di cui Boccaccio si serve per elaborare delle versioni di libera fantasia oppure sotto il suo nome potrebbe celarsi un non meglio identificato mitografo medievale, forse un autore di alcune antiche moralizzazioni di Ovidio (del XII secolo)<sup>701</sup>. Se Boccaccio non mentisse, e un Teodonzio mitografo fosse davvero esistito, le notizie sarebbero derivate dalle ormai perdute *Collectiones* di Paolo da Perugia. Boccaccio stesso lo racconta nel XV libro (15.6), e precisa come ne venne in possesso a Napoli prima che le carte venissero bruciate dalla disonesta moglie di Paolo. Ciò potrebbe risultare coerente con la realizzazione della chiosa al *Teseida*, poema ideato già nel primo periodo napoletano.

Tuttavia un misterioso *Theodotius* o *Theodatus* (in base al testimone) è citato da Servio Danielino nel commento a Virgilio, proprio ad *Aen.* 1.28, verso con riferimento agli onori tributati a Ganimede, che fanno indispettire Giunone, e in cui si allude dunque a Ebe. Secondo il commentatore sarebbe uno scrittore greco *qui res Iliacas perscripsit*. Non è certo però che si tratti dello stesso autore menzionato così spesso da Boccaccio. Si consideri che Servio è la seconda fonte 'secondaria' più citata da Boccaccio, dopo il misterioso Teodonzio: vi sono almeno 160 menzioni esplicite, senza contare i passaggi in cui il certaldese rielabora le notizie servendosi a memoria anche di Servio, pur senza citarlo<sup>702</sup>.

Si può ipotizzare che Boccaccio abbia tratto ispirazione da questo nome per costruire un modello di fonte greca 'fasullo', Teodonzio, sotto la cui finta *auctoritas* antica riportare notizie di provenienza disparata, spesso anonima, se non di propria invenzione. Forse non è dunque un dettaglio fornito ingenuamente la specificazione che l'opera di Paolo da Perugia, da cui proverrebbero le informazioni su Teodonzio, sarebbe stata bruciata dalla moglie.

---

<sup>701</sup> Quest'ultima proposta, così come le varie altre ipotesi presentate negli ultimi decenni, sono sintetizzate e discusse in Schwertsik 2012, pp. 61-84. Cfr. Funaioli 2011, pp. 207-218, che ritiene plausibile l'esistenza di un Teodonzio mitografo latino medievale, per cui la scelta di Boccaccio di conferirgli un nomignolo greco potrebbe essere data dalla volontà di 'aumentare' le fonti di provenienza greca. Sull'influenza delle esegesi medievali nelle *Metamorfosi* in Boccaccio cfr. Ciccone 2020, pp. 77-91.

<sup>702</sup> Mi rifaccio allo studio di Delvigo 2014, pp. 133-143 (137). La studiosa segnala come, a maggior ragione, andrebbe chiarito il possibile rapporto tra il *Theodontius* di Boccaccio e il *Theodotius/Theodatus* di Servio Danielino (ad *Aen.* 1.28).

In ogni caso, il risultato dell'azione di Ebe porta al medesimo esito 'tradizionale': Giove sceglie di sostituirla con Ganimede. Vi sono però anche altri peculiari dettagli da porre in rilievo (*Gen.* 9.2):

quam ob causam factum est ut illam ab officio pincernatus Iuppiter removeret, et loco eius Ganimedem Laomedontis regis Troie fratrem substitueret.

Perciò Giove la rimosse dalla carica di coppiera e in sua vece mise a sostituirla Ganimede fratello del re di Troia Laomedonte.

[trad. Zaccaria 1998, t. I, p. 885]

Si segnala, innanzi tutto, l'originale formazione da 'pincerna' del sostantivo *pincernatus*, indicante l'astratto compito di coppiere e non la persona che compie il servizio<sup>703</sup>. Ebe viene dunque destituita da una carica e sostituita da Ganimede, di cui però stupisce l'incongruente genealogia. Il passo è infatti in contraddizione con gli altri delle *Genealogiae*, ma anche con la chiosa al *Teseida* (9.29.4): infatti in questo caso Ganimede sarebbe non figlio bensì fratello di Laomedonte, pertanto figlio di Ilo. Soltanto in una fonte latina è presente questa insolita genealogia, *id est* nel Mitografo Vaticano I (204.9-10), e in una sola fonte greco-bizantina, ovvero gli *Scoli a Licofrone* di Tzetze ( $\Sigma$  v. 34). Se non si tratta di una svista dipendente dal testo medievale, un'ipotesi meno probabile sarebbe la mediazione di Leonzio Pilato.

Al di là di ciò, nella seconda parte di questo capitolo, Boccaccio compie anche una lettura astrologica del mito: per cui il parto di Giunone con la nascita di Ebe indicherebbe l'entrata nella primavera, simboleggiando la giovinezza e la rigenerazione della natura; mentre la sostituzione con Ganimede, ovvero *Aquarii signum*, rappresenterebbe con l'inverno l'entrata nella stagione fredda delle piogge e dei temporali. La stessa caduta di Ebe che perde le vesti indicherebbe un preludio a ciò, simboleggiando l'autunno. Boccaccio – oltre a ricordare che il matrimonio di Ebe con Ercole è da interpretarsi come la congiunzione della giovinezza, ovvero della *viriditas perpetua* con le opere *clarorum virorum* – precisa che il fatto di intendere Ebe come figlia soltanto di Giunone, e non anche

---

<sup>703</sup> Da questo passo di Boccaccio è ripreso verosimilmente il sostantivo in volgare 'pincernato' per indicare l'ufficio che da Ebe passò a Ganimede, attestato nel volgarizzamento tardo-trecentesco delle *Metamorfosi* di Giovanni Bonsignori (cap. 13) [4.11.2].

di Giove, sia una sua scelta personale, giustificata dal fatto che i poeti latini la intenderebbero in questo senso, a differenza delle fonti greche («Homerus autem in Odyssea eam ex Iove conceptam dicit. Sane quoniam a latinis poetis eam tantum Iunonis absque patre filiam habitam invenio, Iovi non ascripsi», 9.2).

In modo altrettanto inaspettato, Ganimede è citato in rapporto a Euripilo, figlio di Telefo e di Astioche, sorella di Priamo, a cui il re troiano inviò la vite d'oro per permettere l'ingresso in guerra del ragazzo (13.16). La *vinea aurea* cui si fa riferimento è quella data a Troo come compensazione, riscatto (ἄποινα) per Ganimede nella *Piccola Iliade* (F6 Davies) [2.2]. Si tratta dunque del primo esempio, considerate le stesse fonti antiche, in cui viene recuperata questa arcaica e rarissima versione. Un fatto ancor più eccezionale se si considera che lo stesso racconto omerico della compensazione di Ganimede per i cavalli veloci (*Il.* 5.202-217) era stato pressoché ignorato dalle fonti latine e anche da quelle greche, dato il prevalere di altri interessi per il mito, e a partire dalle fonti ellenistiche della versione del rapimento/elevazione da parte dell'aquila. La fonte di Boccaccio risulta indicata dall'autore esplicitamente: fu Leonzio a riportargli l'esistenza di questa versione del mito.

Anche in questo caso si registra un interessante cortocircuito. La *Piccola Iliade*, difatti, rappresenta anche la fonte più antica attestante la genealogia alternativa per cui Ganimede è figlio di Laomedonte, che come si è visto ebbe una certa fortuna lungo i secoli e i millenni. In questo caso, però, si dice che la vite d'oro fu data da Giove a Troo e non a Laomedonte. Inoltre vi è un riferimento lessicale al rapimento, assente ovviamente nell'*Ilias parva*: compare il lemma *rapti* che può essere interpretato sia come attributo al genitivo riferito a Ganimede ('Ganimede rapito') sia come sostantivo sempre al genitivo ('del rapimento di Ganimede'). Riporto il testo con la mia traduzione, anche perché in questo caso è imprecisa la resa di Zaccaria che interpreta *vinea aurea* come 'vigna d'oro' e *precium* come 'premio', senza commenti al passo (13.16):

Dicit Leontius vineam auream a Iove Troio datam ob precium Ganimedis rapti, que per successionem devenit ad Priamum.

Leonzio parla di una vite d'oro, data da Giove a Troo come compenso per Ganimede rapito, la quale per successione pervenne a Priamo.

[trad. mia]

Considerati i passi 'minori' su Ganimede, in cui vi sono preziosi e sorprendenti dettagli che rendono conto dell'ampiezza e dell'eccellenza del lavoro mitografico di Boccaccio, passo ora a un'analisi del capitolo incentrato su Ganimede (6.3). Nelle opere mitografiche dell'antichità a noi note non è mai dedicato un approfondimento a sé stante al mito ganimedeo. Non compare un trattamento autonomo né nella *Biblioteca* di Apollodoro (e nemmeno nella *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo) né nelle *Favole* di Igino. La prima trattazione autonoma di Ganimede, in un'opera mitografica, risulta dunque quella delle *Mitologie* di Fulgenzio, che segna idealmente il passaggio dall'età antica al Medioevo (V/VI d. C.). E al modello di Fulgenzio si rifanno anche i tre *fabularii* medievali dei cosiddetti Mitografi Vaticani (VIII-XII), di cui Boccaccio sembra tenere conto, come ho messo in luce a proposito del termine 'pincerna' [vd. *supra*].

Il capitolo delle *Genealogiae* (6.4) si può dividere in cinque parti, ognuna con un riferimento esplicito a un'*auctoritas* a garantire l'affidabilità del racconto:

- 1) introduzione del bellissimo giovinetto Ganimede, figlio di Troo, e descrizione del rapimento da parte dell'aquila con citazione dei versi di Virigilio;
- 2) indicazione della funzione di Ganimede in Olimpo ('pincerna di Giove') e del catasterismo in Acquario mediante Ovidio;
- 3) spiegazione evemeristica del mito con Giove rapitore di Ganimede e l'aquila intesa come insegna bellica, ripresa da Fulgenzio;
- 4) ulteriore spiegazione evemeristica del mito con il rapitore alternativo Tantalo, attraverso Eusebio;
- 5) conciliazione delle due versioni razionalizzanti il mito mediante la *vox* di Leonzio e ulteriori precisazioni personali.

Ganimede si caratterizza dunque come un giovinetto di estrema bellezza («speciosissimus adolescens»), figlio di Troo. Boccaccio riporta i versi dell'ecfrasi di Virgilio (*Aen.* 5.252-257) incentrata sul rapimento. Come notato da

Zaccaria vi sono alcuni errori di ordine grammaticale<sup>704</sup> commessi dallo scrittore a partire dal titolo, *De Ganimede Troi filio*, per cui il genitivo di *Tros* è reso erroneamente come «Troy/Troi» (invece di «Trois»). E anche nella citazione virgiliana vi sono delle inesattezze: «puer regibus» (al posto di «puer regius»), «ad auras» (invece di «in auras»).

Per quanto riguarda Ovidio, Boccaccio riporta il suo nome per asserire che Ganimede divenne pincerna di Giove e il segno dell'Acquario: «Hunc in celum raptum dicit Ovidius et pincernam Iovis factum et aquarii signum» («Ovidio dice che fu rapito in cielo e fatto coppiere di Giove e costellazione dell'Acquario», trad. Zaccaria 1998, t. I, p. 631). In realtà Ovidio nelle *Metamorfosi* non fa riferimento al catasterismo, ma solo al ruolo di coppiere (con avversione di Giunone), a differenza dei *Fasti* dove è presente l'identificazione astrologica (2.145-146)<sup>705</sup>.

Successivamente è riportata una citazione testuale di Fulgenzio che, in realtà, non corrisponde perfettamente al testo delle *Mitologie*. Riporto il passo insieme a quello dell'opera di Fulgenzio che raccoglie in tre libri 50 *fabulae* antiche. Una di queste, la ventesima, è dedicata al ragazzo troiano (1.20):

da Boccaccio, *Gen.* 6.2

Huius fictionis intentum paucis iudicio suo Fulgentius explicat dicens: «Iovis pugnantis navali certamine, existentisque in navi, cuius aquila erat insigne, bellicam predam fuisse Ganimedem».

L'intenzione di questa favola Fulgenzio spiega, a suo giudizio, con poche parole dicendo: «Ganimede fu preda bellica di Giove che combatteva in battaglia navale e che stava su una nave, che aveva per insegna un'aquila».

[trad. Zaccaria 1998, t. I, p. 631]

---

<sup>704</sup> Zaccaria 1998, t. II, p. 1655.

<sup>705</sup> Il testo presente nella BiBit – basato sull'edizione Romano 1956 – diverge. Sono infatti riportati i versi ovidiani per esteso (*Met.* 10.155-161): «Ovidius autem post Maronem dicit: Rex superum Frigii quondam Ganimedidis amores / Arsit; et inventum est aliquid, quod Iuppiter esse, Quam quod erat, mallet. Nulla tam alite verti Dignatur, nisi que poterat sua fulmina ferre. Nec mora, percusso mendacibus acte pennis Accipit Yliadem, qui nunc quoque pocula miscet, Invitaque Iovi nectar Iunone ministrat etc. Fabula que de Ganimede narratur, satis bene percipi potest ex carminibus dictis, hoc addito quod Aquarii signum factus sit».

da Fulgenzio, *Myth.* 1.20<sup>706</sup>

et raptum <...> Ganimedem aquila non uere uolucris, sed bellica praeda. Iuppiter enim, ut Anacreon antiquissimus auctor scripsit, dum adversus Titanas, id est Titani filios qui frater Saturni fuerat, bellum adsumeret et sacrificium caelo fecisset, in uictoriae auspiciam aquilae sibi adesse prosperum uidit uolatum. Pro quo tam felici omine, praesertim quia et uictoria consecuta est, in signis bellicis sibi aquilam auream fecit tutelaeque suae uirtuti dedicauit, unde et apud Romanos huiusmodi signa tracta sunt. Ganimedem uero bellando his signis praeuentibus rapuit, sicut Europam in tauro rapuisse fertur, id est in nauem tauri picturam habentem, et Isidem in uacca, similiter in nauem huiusce picturae. Denique ut hoc certius esse cognoscas, nauigium Isidis Aegyptus colit.

E il rapimento di Ganimede da parte dell'aquila, non di una vera creatura volante, ma di una preda bellica. Infatti, come scrisse l'antichissimo autore Anacreonte, Giove mentre combatteva contro i Titani, cioè i figli di Titano, fratello di Saturno, prese parte alla guerra e fece un sacrificio al cielo, vide un volo d'aquila come un buon auspicio per la vittoria. Per questo felice presagio, soprattutto perché ottenne la vittoria, mise un'aquila dorata come emblema bellico e la dedicò alla sua protezione. Da qui furono derivate insegne di questo tipo anche tra i Romani. Invero Ganimede fu rapito durante gli scontri in cui queste insegne gli sfilavano davanti, così come è riportato che Europa fu rapita da Giove sotto forma di un toro, cioè mediante una nave con l'immagine di un toro, e così fu fatto anche con Iside sotto forma di una vacca. In breve, per rendere questo fatto ancora più evidente, l'Egitto venera la nave di Iside.

[trad. mia]

I *Mythologiarum libri* di Fulgenzio segnarono il passaggio dalla tarda antichità al Medioevo e raggiunsero grande popolarità in età carolingia, divenendo uno strumento indispensabile per la fruizione dei miti greci nei secoli del Basso Medioevo. Quella di Boccaccio è una parafrasi che riassume la versione evemeristica fulgenziana, specificando che Ganimede fu una preda catturata in

---

<sup>706</sup> L'edizione di riferimento è quella teubneriana stabilita da Helm 1898, di cui si serve l'edizione digitale scaricabile su digilibLT, progetto curato da Raffaella Tabacco e Maurizio Lana, di cui cito [Sitografia]. Esiste anche una traduzione inglese con commento a cura di Whitbread 1971. Non esiste invece ancora oggi una traduzione italiana integrale delle *Mitologie*. Solo recentemente è stata pubblicata la traduzione al prologo, con commento: vd. Venuti 2018.

una guerra combattuta da Giove, un re esistito ‘storicamente’. Si trattava di una guerra navale di cui l’aquila era l’insegna.

L’interpretazione di Fulgenzio prende spunto plausibilmente dalle *Divine istituzioni* di Lattanzio (1.11.19), per poi romanzare ulteriormente con creatività la storia. A differenza di Brunetto Latini e dell’Orosio di Bono Giamboni, e della maggior parte delle versioni razionalizzanti greche – quelle bizantine e i frammenti pervenuti di quelle ellenistiche e seriori [3.1, 4.2.1] – non è presentato un rapitore terrestre alternativo, Tantalo o Minosse, ma è Zeus stesso a essere interpretato come un regnante realmente esistito e poi divinizzato dagli umani. Alla versione fulgenziana si rifanno i Mitografi Vaticani, di cui anche Boccaccio si servì. Questo si evince da diversi elementi: il recupero dell’espressione *pincerna deorum* per Ebe, e *pincerna Iovis* per Ganimede; lo spunto stesso della sostituzione di Ebe da parte di Ganimede nel ruolo di ‘pincerna’. Inoltre il riferimento all’Acquario su cui si focalizza la quinta parte del racconto di Boccaccio trova dei punti in comune in particolare con il Mitografo Vaticano III (3.5, 15.11).

Il nome di Eusebio fa invece riferimento al *Chronicon* tradotto da Gerolamo (*Chronicon* I, pp. 78-79, 40-44 Helm): Boccaccio sceglie una versione che non esprime una condanna morale alla *fabula* pagana. Se l’autore certaldese, da una parte, non mette in particolare rilievo l’aspetto omoerotico del mito, dall’altra, non verte il discorso su una riprovazione di tipo etico-religioso. Viene fatto riferimento anche a un tale *Phander*, ovvero Fanocle (fr. 4 Powell), nominato da Eusebio come fonte più antica della versione con Tantalo rapitore:

Eusebius autem, in *libro Temporum*, non a Iove raptum, sed a Tantalo Frigie rege dicit, quod scriptum asserit a Phandro poeta, et ob hoc ortum bellum inter Troium et Tantalum; et hinc videtur frustrari Ovidii dictum.

Eusebio invece nel *Chronicon* scrive che, non da Giove fu rapito, bensì da Tantalo, re di Frigia; e dice che ciò è scritto dal poeta Fanocle e che perciò nacque la guerra fra Tros e Tantalo; e da ciò si vede smentito il racconto di Ovidio.

[trad. Zaccaria 1998, t. I, p. 631]

Infine, la parte più originale è quella che proverrebbe da Leonzio<sup>707</sup>, secondo cui Ovidio non è smentito dalla versione evemeristica di Eusebio risalente a Fanocle. Vi è dunque una conciliazione delle versioni e una personale interpretazione allegorico-astronomica del mito: la funzione di *pincerna deorum* deriva dal fatto che Ganimede è identificato con l'Acquario, e non il contrario. Durante il periodo piovoso di questo segno zodiacale (gennaio-febbraio) i suoi vapori nutrirebbero le stelle, così come Ganimede nutre con il nettare gli dèi. Vi è dunque un'inversione rispetto alle fonti classiche, per cui Ganimede già da Omero è coppiere (οἰνοχόος, letteralmente 'versatore di vino'; cfr. 20.234), mentre solo successivamente diviene per questo motivo anche Acquario (Ἰδροχόος, ovvero alla lettera 'versatore d'acqua'). Nel finale vi è anche un riferimento cronologico attraverso un tale 'Prito' regnante tra gli Argivi, che ipotizzo possa corrispondere al sedicesimo re di Argo dal nome Προῖτος (*Proetus* in latino e Preto in italiano).

Sane secundum Leontium non frustratur. Dicit enim Tantalum ad Iovis Cretensis gratiam promerendam, quem impudicissimum cognoscebat, sub signis aquile venantem adolescentulum rapuisse, eumque Iovi dono dedisse. Quod autem deorum pincerna factus sit, ideo dictum est, quia inter celi ymagine figuratus forsan ad suorum solatium eam esse dicunt, quam vocamus Aquarium, in quo existente sole, terra maximis ymbribus irrigatur, quarum humidis vaporibus sydera pasci non nulli voluere, et sic deorum pincerna factus est. Fuit autem regnante Argivis Prito.

Ma secondo Leonzio non è smentito. Dice infatti che Tantalo, per meritare il favore di Giove Cretese, che sapeva essere impudicissimo, sotto le insegne dell'aquila, rapì il giovinetto mentre cacciava e lo diede in dono a Giove. Che poi sia stato fatto coppiere degli dei fu detto perché, rappresentato tra le immagini del cielo, forse per conforto dei suoi, egli fu quella figura che chiamiamo Acquario, nella quale, quando c'è il sole, la terra è irrigata da molte piogge; e dai loro umidi vapori alcuni autori vollero si nutrano le costellazioni; e così Ganimede fu fatto coppiere degli dei. E fu nel tempo che in Argo regnò Prito.

[trad. Zaccaria, t. I, p. 631]

---

<sup>707</sup> Nonostante Boccaccio parli di fonte orale, Zaccaria 1998, t. II, p. 1655, n. 11, osserva come il certaldese citerebbe «Leonzio, di cui utilizza le note a *Il. V*, 265-266». Cfr. Pertusi 1964, p. 310.

Ganimede è citato per nome una sola volta anche nell'altra opera latina erudita della maturità di Boccaccio, il *De casibus virorum illustrium*, che racconta in nove libri le sorti sventurate di personaggi celebri da Adamo ai contemporanei. Nel settimo libro viene menzionato Ganimede a proposito dello Zodiaco, nel discorso di un indovino richiesto da Barbatò per la nascita di sua figlia Messalina.

La moglie dell'Imperatore nella finzione boccacesca rivendica impavidamente di essere «lasciva luxuriosa adultera et concubitu plurimo semper avida» (7.2.14). L'aneddoto astrologico offre dunque un presagio del suo ἦθος. Insieme ai gemelli di Latona (Apollo e Diana), Mercurio, e Citerea, sono nominate le costellazioni dei Pesci e di Acquario, chiamato soltanto come Ganimede e associato al vecchio Giove. Per la rotazione del cielo tutti gli astri sono 'rapiti' verso Venere, dea dell'amore che indica dunque la tendenza della nascita all'incontenibile *libido*. Da notare che per indicare il movimento di trascinamento nella profondissima notte degli astri è utilizzato proprio il verbo *rapio*. Pertanto, in questo senso, la presenza di Ganimede si inserisce all'interno del pronostico astrologico sulla lussuriosa Messalina per il suo portato erotico<sup>708</sup>. L'elemento erotico che non era stato particolarmente messo in luce nelle *Genealogiae* trova qui, a suo modo, una peculiare manifestazione.

#### 4.5.3 L'amico traditore di Boccaccio nelle *Epistulae*: un *catamitus*

L'opera epistolare di Boccaccio pervenuta è alquanto minuta, soprattutto se la si confronta con quella mastodontica di Petrarca, ed è plausibile pensare che lo stesso certaldese non abbia voluto tramandare un *corpus* organico: restano soltanto 25 lettere scritte tra il 1339 e il 1374<sup>709</sup>. I passaggi di interesse per l'oggetto di questa ricerca sono presenti nel gruppo compatto delle prime quattro epistole: «tutte esemplate di pugno dell'autore nello Zibaldone Laurenziano», conservate dunque volontariamente da Boccaccio e accomunate dal carattere di epistola fittizia, mai spedita, poiché indirizzata «a personaggi in bilico tra la realtà

---

<sup>708</sup> Riporto testo e traduzione dall'edizione di Ricci, Zaccaria 1983, pp. 586-587: «e la rivoluzione del cielo trascinava nella profondissima notte Giove coi suoi Pesci e l'infelice vecchio insieme con Ganimede; e per questi movimenti tutta la compagine del cielo pareva precipitare verso Venere» («et suis in Piscibus Iovem atque infelicem cum Ganimede senem celi vertigo in noctem profundissimam rapiebat, quibus agentibus, omnis etherea compago ruere videbatur in Venerem»).

<sup>709</sup> Vd. Auzzas 1992, p. 724.

e la fantasia»<sup>710</sup>. Non mi addentro nell'analisi delle varie *Epistulae*, focalizzando l'analisi sull'uso di due espressioni: *pincerna deorum* nella seconda lettera, *catamitus* nella terza.

La prima espressione, come si è visto, in Boccaccio è riferita regolarmente a Ganimede, indicando il coppiere degli dèi e anche l'Acquario [vd. *supra*]; ma l'identificazione in questo caso appare problematica. Boccaccio nella lettera si presenta come un umile devoto ammiratore e scolaro di Petrarca, cui si rivolge, anche se il suo nome non viene mai pronunciato. Il certaldese si autoproclama rozzo e rustico rispetto all'eccelso e divino maestro, che ancora non ha conosciuto di persona. Nel discorso diretto di un amico intento a consolarlo dagli affanni – che dice di avere incontrato personalmente ad Avignone il suo venerato autore – vengono intessute le lodi del poeta con una ridondanza spropositata di riferimenti al mondo pagano (lo stesso Boccaccio alla fine si paragona a Narciso piangente e, se il maestro non vorrà rispondergli, riconosce di aver parlato *exotice blacterando*). Le molteplici qualità d'animo di Petrarca gli sarebbero state donate dagli dèi: il grande ingegno da Saturno, la placidità e la ricchezza da Giove, la combattività contro i vizi da Marte, lucidità e regalità e affabilità da Apollo, la giocondità da Venere, 'matematicità' e 'formalità' dal *pincerna deorum*, e infine umiltà e onesta da Ecate<sup>711</sup>.

Secondo la traduttrice Ginetta Auzzas il riferimento sarebbe a Mercurio, dunque bisognerebbe intendere *pincerna* nel significato generico di *minister* al servizio degli dèi. Le caratteristiche che il personaggio di Petrarca assume attraverso il *pincerna deorum* sono quelle di essere *mathematicus* e *formalis*: due termini anch'essi non troppo chiari. Il primo potrebbe alludere alle conoscenze astrologiche o matematiche, o alle capacità astrattive, ma anche a quelle magiche e divinatorie; il secondo invece alla capacità di essere formali, ovvero rispettosi della forma e adatti alle circostanze (la *forma* in latino è però anche la bella apparenza). Secondo Auzzas è più probabile che Boccaccio alluda a Mercurio, anche considerando che in precedenza vengono nominate le divinità olimpiche

---

<sup>710</sup> Auzzas 1992, vol. V, t. I, p. 495.

<sup>711</sup> Riporto un estratto del passo (*Ep.* 2): «Hic est ingeniosissimus per Saturnum, per Iovem dives placabilis, [...] per deorum pincernam mathematicus et formalis», con traduzione: «egli è fatto ingegnossissimo da Saturno; placido e ricco da Giove; [...] da Mercurio, ministro degli dèi, matematico e formale», Auzzas 1992, p. 515 (cfr. p. 758, n. 35).

maggiori. Tuttavia, successivamente è nominata anche Ecate, e non è da escludere del tutto che si possa comunque alludere (anche) a Ganimede, pur se con ambiguità, dal momento che per *pincerna deorum* nelle fonti tardoantiche e medievali latine si intende indubbiamente il coppiere degli dèi. Inoltre nelle righe precedenti si fa riferimento a Petrarca rapito in cielo, al terzo cielo glorioso come San Paolo (cfr. *Lettere ai Corinzi*, 2.12.2-sgg.; Dante, *Inferno* 2.28). E si parla anche della *fama pennata* del maestro, ovvero con le piume, alata, possibile riferimento al rapimento da parte dell'aquila.

Anche la terza epistola abbonda di riferimenti alla mitologica classica e fa uso di un latino estremamente creativo, ricco di neoformazioni, perlopiù peregrinamente grecizzanti, e di parole rare, in una lingua programmaticamente oscura. Così Boccaccio dichiara nel finale: «cartagrafavi enim obscure», in cui si nota il peculiare verbo, letteralmente 'scrissi su carta'. L'obiettivo dunque è quello di non far intendere pienamente all'interlocutore il contenuto, in modo da lasciarlo nel dubbio. Come scrive Auzzas, si tratta indubbiamente della lettera «più bizzarra, la più stravagante e la più indecifrabile, a tratti perfino intraducibile»<sup>712</sup>. Non è indicato e nemmeno salutato all'inizio, per spregio, il pur fittizio destinatario della lettera, un amico anonimo che ha tradito la sua fiducia in malo modo. Riporto l'estratto del passo in questione:

[...] et quem argutulum dicaculumque credebam, catamitum recongnovi [sic],  
cytrosos querentem amiculos [...]

[...] e colui che io credevo alquanto arguto e motteggiatore, riconobbi una specie di  
ganimede, alla ricerca di profumati amichetti [...]

[trad. Auzzas 1992, p. 521]

Il termine latino *catamitus* derivato dalla versione etrusca del nome di Ganimede (*Catmite*) – come si è visto [3.4] – nella lingua latina benché potesse essere anche usato per indicare il personaggio mitologico (*Catamitus*, cioè *Ganymedes*), fu impiegato a partire da Cicerone spesso in senso traslato e antonomastico per indicare prevalentemente un uomo remissivo, soprattutto

---

<sup>712</sup> Auzzas 1992, p. 762.

sessualmente (se non un prostituto), significato che si è conservato nella lingua inglese contemporanea. Il lemma ‘catamito’ nei volgari italiani, salvo poche eccezioni come l’epistolario di Monti [7.5], non ha avuto fortuna e risulta attestato molto raramente anche negli scritti latini di ambito italiano. È possibile che Boccaccio ventiseienne lo abbia desunto, oltre che dai testi latini e patristici [3.4], in particolar modo dalle *Derivationes* di Ugucione da Pisa (C 82), per cui «Catamitus quidam puer sodomita fuit» [4.1.4]. In questo senso anche Boccaccio sembra alludere alla sodomia dell’amico e alla sua ricerca di amici ‘limonosi’ (letteralmente che sanno di limone: *cytrosus* è un altro termine inventato dal greco κίτρον). La connessione con la lussuria è messa in evidenza in molteplici passi della lettera, e un’altra espressione singolare riferita all’amico è, per esempio, *cincinnatulus aulidus* che esprime una certa mollezza («ricciutello profumato», per Auzzas, o forse meglio ‘flautoso’, essendo il secondo termine un neologismo che ipotizzo provenga piuttosto da ἀλόος). Per quanto riguarda *catamitus* è verosimile ritenere che Boccaccio fosse ben conscio del legame con il mito di Ganimede. In questa lettera infatti potrebbero essere rilevati anche altri giochi allusivi al mito.

In un passo precedente l’io narrante si riferisce all’amico dicendo di averlo innalzato al cielo, mentre, in un altro successivo, parla anche di nettare e rapporti ‘estatici’<sup>713</sup>, con associazione dunque a due diversi aspetti del mito ganimedeo:

[...] ut te orthodoxum in ethere culminarem.

[...] affinché fosse un uomo ortodosso quello che io innalzavo al cielo.

[Auzzas 1992, p. 521]

Forte te fastigiavit in altum, vel tuis saviis scitulam preparavit, vel lysus nectar:  
os ipso mediante glabro porexisti fortasse? O infause lyse!

Forse ti innalzò, oppure preparò un’elegante giovane per i tuoi baci, oppure può darsi che tu gli abbia porto tramite lo stesso amasio estasi soavi come il nettare. O infausta estasi!

---

<sup>713</sup> Boccaccio con un altro neologismo parla di nettare che ‘dissolve’, ‘fa perdere i sensi’: *lysus*, da λύσις (*resolutio*). Cfr. Auzzas 1992, p. 767 (n. 63).

[trad. Auzzas 1992, p. 521]

In conclusione, Boccaccio nella sua opera presta particolare attenzione al mito di Ganimede. Innanzi tutto, offre uno dei trattamenti mitografici più informati e originali su questa figura anche rispetto alle fonti classiche, che eserciterà una notevole influenza sulle fonti successive. E poi non manca di servirsi di Ganimede in diverse sue opere letterarie in volgare, dando prova di particolare estro e libertà espressiva. Anche a livello prettamente linguistico, il caso di Boccaccio risulta estremamente rilevante poiché vi sono attestati numerosi termini in rapporto alla figura di Ganimede come ‘pincerna’, ‘Acquario’ e *catamitus*.

## 4.6 Ganimede nella prosa volgare del Trecento: Guido da Pisa, Giovanni Villani, Antonio Pucci, Marchionne di Coppo Stefani

### 4.6.1 La *Fiorita d'Italia* di Guido da Pisa e la ripresa di Antonio Pucci

In questo paragrafo riservo l'attenzione alle menzioni di Ganimede nella prosa volgare del Trecento, esclusi Boccaccio e i commenti alla *Commedia* di cui ho già dato conto [4.5; 4.3.5].

Per primo, a livello cronologico, il frate carmelitano nonché commentatore dell'*Inferno* dantesco Guido da Pisa prese in considerazione la figura di Ganimede nella *Fiorita d'Italia* (1321-1337), titolo da preferire – come osservato da Saverio Bellomo – a quello di *Fiore d'Italia*, estraneo alla tradizione manoscritta e diffuso impropriamente nelle stampe moderne a partire dalla *princeps* del 1490, impressa a Bologna sotto i torchi di Ugo de' Rugeri<sup>714</sup>.

Si tratta di un'opera storico-mitografica dall'intento divulgativo, fortemente debitrice alle *Storie* di Orosio per l'impianto provvidenzialistico e universalistico. Risulta suddivisa in due libri, per un totale di 184 capitoli, più *Antiprologo*, *Prologo I* e *Prologo II*: il termine di posteriorità per la composizione è il 1321, anno della morte di Dante, poiché Guido mostra con evidenza di conoscere gli ultimi canti del *Paradiso*, mentre quello di anteriorità è il 1337, anno di morte di Federico II d'Aragona, menzionato al cap. 122. Se il primo libro affronta la 'storia mitologica' greca e biblica ed è ripartito in tre parti, il secondo, noto con il titolo di *Fatti di Enea*, è fondamentalmente un compendio in prosa dell'*Eneide*. Quest'ultimo, per altro, ebbe una considerevole fortuna autonoma nel corso dell'Ottocento, come dimostra la pubblicazione di una trentina di edizioni poi adibite a uso scolastico nella nascente Italia unificata<sup>715</sup>.

Guido da Pisa mostra di conoscere numerose fonti classiche e medievali, da Ovidio a Isidoro di Siviglia, ma oltre ai testi sacri e patristici due risultano le vere *auctoritates*: Virgilio e Dante, con riferimento all'*Eneide* e alla *Commedia*, la cui poesia concorre «alla costituzione di una visione unitaria e coerente della storia

---

<sup>714</sup> Bellomo 2000, pp. 217-231. Nel *corpus* dell'OVI l'edizione di riferimento è quella primo-ottocentesca a cura di Luigi Muzzi. Solo recentemente per una tesi dottorale è stata proposta una nuova edizione a cui rimando per approfondimenti e da cui cito il testo: De Nardin 2019.

<sup>715</sup> Cfr. De Nardin 2019, p. XXI.

antica e della mitologia in una prospettiva cristiana». Enea risulta dunque il «campione di una vicenda provvidenzialmente determinata che porterà alla fondazione dell'Impero romano e alla nascita di una società cristiana»<sup>716</sup>.

Il capitolo 63, presente nella seconda parte del primo libro, è incentrato su Ganimede e reca il seguente titolo: *Chome Iove in forma d'aquila rapitte Ganimede troiano*. Successivamente ai capitoli dedicati a Saturno (57-59), con la *fabula ganymedea* si chiudono quelli dedicati a Giove e ai suoi amori (60-63), cui segue il racconto dell'origine dei vari dèi greci (64-87): nel cap. 60 si parla del figlio Dardano generato dopo il rapporto con Elettra, progenitore dello stesso Ganimede; nel 61 del ratto di Europa da cui nasce Minosse; nel cap. 62 di Giove trasformato in pioggia d'oro per Danae; e infine di Ganimede (63).

Il padre degli dèi risulta un pessimo esempio per gli uomini, in quanto dedito senza contegno alla lussuria, indifferentemente verso maschi e femmine («si diede tucto quanto a luxuria et non lassò di fare niuno male che a quell'opera s'apartenesse»<sup>717</sup>, 60.1). Gli amori del signore dell'Olimpo sono classificati come incestuosi o contro natura, così è da intendersi l'espressione che inaugura il capitolo su Ganimede: «Iove fu tanto lascivo che non perdonò né a sangue né a natura»<sup>718</sup> (63.1; cfr. 60.1: «non perdonò né a sangue né a natura»). Per i rapporti incestuosi, con una «suor charnale», sono ricordate le unioni con Giunone e con Cerere, figlie di Saturno, mentre Giove «non poté mai coromperè» la terza sorella Vesta (63.2). Il rapporto con Ganimede riguarda invece la «natura» piuttosto che il «sangue», sebbene vi sia comunque un nesso incestuoso 'alla lontana', data la discendenza del fanciullo da Dardano, figlio di Zeus (63.3-4):

S'alla natura andiamo, elli andò ad oste fine a Troia non obstante che il figliuolo l'avesse fondata, e solo per avere uno garzone, lo quale havea nome Ganimede. La quale storia recita Ovidio nel decimo libro del *Metamorfoseos* in questa forma: che essendo elli invaghito, per fama che li venne alli orecchi, di uno bellissimo fanzullo troiano, transformato in aquila lo rapitte e, portato che lo hebe in cielo, lo fecie sue pincerna, cioè mescitore di coppa.

---

<sup>716</sup> Terzi 2004.

<sup>717</sup> De Nardin 2019, p. 143.

<sup>718</sup> De Nardin 2019, p. 149.

Rispetto alla fonte ovidiana richiamata – il decimo libro delle *Metamorfosi* (10.155-161) – vi sono in realtà delle lievi differenze. I punti in comune sono l'innamoramento di Giove tramutato in aquila allo scopo di rapire Ganimede e il riferimento al ruolo di coppiere in cielo per il rapito [3.2]. Un dettaglio non presente in Ovidio e in altre fonti classiche è il fatto che Zeus stesso andò a Troia per prendersi Ganimede poiché giunse fama alle sue orecchie della bellezza del fanciullo: in Ovidio non è infatti precisata la modalità mediante la quale il padre degli dèi venne a conoscenza della bellezza di Ganimede. Si noti poi, sul piano lessicale, l'utilizzo del termine 'pincerna' che, come anticipato [4.5], risulta la primissima menzione in volgare italiano del termine<sup>719</sup>. L'autore, verosimilmente, lo recupera dal commento alla *Genesi* (40) di Gerolamo (poi ripreso da quello di Rabano), in cui il termine compare per la prima volta con associazione a Ganimede, per via del *pincerna pharaonis* [3.4], ma è possibile che sia ripreso direttamente anche dai Mitografi Vaticani (I, 184; II, 198; III, 15.11). In ogni caso è indicativo che Guido avverta l'esigenza di fornire una sorta di glossa interna al testo, precisandone il significato, «cioè mescitore di coppa». Il termine ricorre poi altre due volte: Ganimede con riferimento a Zeus risulta il «suo pincerna» (63.9) ed è detto anche il «pincerna del cielo» (63.10), indicando il segno zodiacale dell'Acquario<sup>720</sup>.

Si può poi volgere l'attenzione su altri tre termini che caratterizzano Ganimede oltre a 'pincerna': 'bellissimo' inteso in senso estetico; 'garzone' indicante in italiano antico la giovane età di una persona di sesso maschile come sinonimo di 'fanzullo' (spesso ricorre nei secoli successivi con riferimento a Ganimede); 'troiano' come aggettivo di provenienza (e non 'frigio', come apparirà alternativamente anche nelle fonti italiane).

Guido da Pisa, dopo la versione 'ovidiana', riporta per esteso i versi danteschi su Ganimede (*Purg.* 9.13-24) e scrive che il poeta fiorentino reca questa «faula [...] in exemplo» e «poetezando, describe una visione in questa forma» (63.5).

---

<sup>719</sup> Nella BiBit non è presente il testo di Guido da Pisa. Nell'OVI risultano una trentina di attestazioni del lemma 'pincerna' e sono spesso, ma non sempre, connesse a Ganimede.

<sup>720</sup> Guido da Pisa usa due volte il termine 'pincerna' anche nelle sue *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, commento latino all'*Inferno*, in modo svincolato rispetto a Ganimede (*ad.* 6.52-54, 23.25-27).

L'elaborazione di Dante ha dunque una fortuna immediata e si distingue per il suo carattere di 'visione' poetica, ben diverso dalla verità 'storica' del mito su cui vertono le fonti in volgare precedenti di Brunetto e Bono [4.2.1].

Successivamente l'autore fornisce quindi una spiegazione razionalizzante di tipo evemeristico, e cita esplicitamente i suoi modelli (63.7-10):

La verità di questa faula sta in questo modo. Secondo Fulgentio et Ysidero, Iove con alquanto exercito andò a Troia, essendo Troia ancho molto picchola et di pocho potere. E cavalchato ch'ebe la contrada e preso preda, venneli ad mano quello che andava ratio, cioè uno garzone ch'avea nome Ganimede. E perché portava nell'oste l'aquila nelle insegne, perciò si favolegia che trasformato in aquila lo rapisse. Che lo facesse, poi che l'ebe, suo pincerna, questo fu vero, ché tanto li piacque che sempre se 'l volea vedere dinanzi. Che lo portasse suso in cielo, questo non è vero, ma questo si dice perché Ganimede fu dipo' la morte sua consecrato tra li .xii. segnali del cielo, ed è chiamato lo suo segno Aquario, ché sempre gitta acqua: e perciò favolegiando si dice che elli è pincerna del cielo.

Nonostante vengano menzionate esplicitamente le fonti altomedievali di Fulgenzio e Isidoro, il passo sembrerebbe particolarmente affine piuttosto alle versioni dei tre Mitografi Vaticani: in particolare al secondo e al terzo<sup>721</sup>. Al di là

---

<sup>721</sup> Nel primo infatti non è affrontata la versione evemeristica (184): «Ganymedes, filius Troili, filii Priami, quum prima forma ceteris Trojanis praeferretur, et assiduis venationibus in Idae silva exerceretur, ab armigero Jovis, scilicet aquila, quae quondam illi fulmina offerebat, in caelum raptus est, et factus est pincerna deorum quod officium prius occupaverat Hebe, filia Minois, filii Jovis. Vel aliter. – Juppiter ne infamiam virentis, id est masculini, concubitus subiret, versus in aquilam ex Ida monte Ganymedem rapuit, et fecit eum pincernam in caelo».

Il secondo Mitografo è invece quello più ricco di dettagli e include anche la versione evemeristica nella parte finale (198): «Ganymedes, Troili regis Trojanorum et Callirrhoae filius, propter corporis pulchritudinem, ne infamiam connubii masculini subiret, dum in Ida silva venaretur, ab aquila in caelum raptus, est constitutus pincerna deorum, remota Hebe, Junonis filia. Unde et Trojanis Juno irascitur. Poetae amant garrulitatem suam falsa illusionem ornare. Nam ut Anacreon, antiquissimus auctor, scribit, Juppiter dum adversus Titanas, id est Titani filios, bellum assumeret, et sacrificium Caelo fecisset, in victoriae auspiciis aquilae sibi adesse prosperum vidit volatum. Ob quod tam felix omen, praesertim quia et victoria secuta est, in signis sibi aquilam fecit, tutelaeque dedicavit. Unde et Romani hujuscemodi signis utuntur. Ganymedem vero bellando, his signis praeuentibus, rapuit; sicut Europam in tauro rapuisse fertur, id est navi, tauri picturam habente».

Il Terzo Mitografo, infine, non affronta il mito in un capitolo *ad hoc*, ma in due capitoli separati su Giove e sui segni dello Zodiaco. Come in Guido da Pisa, e a differenza degli altri due Mitografi, e di Fulgenzio e di Isidoro, è dunque ricordato anche il catasterismo in Acquario (3.5, 15.11): «Ganymeden etiam Iuppiter Troili Troianorum regis filium, his signis praeuentibus, inter aliam praedam bellicam rapuit: unde se in aquilam ad eum rapiendum dicitur trasmutasse. Sane

della ripresa del termine ‘pincerna’, nei Mitografi, in Fulgenzio, in Isidoro, e in Guido è sempre presente la versione evemeristica con Giove re-guerriero, Ganimede bottino di guerra, e l’aquila nell’insegna militare di una nave. Compagno però maggiori dettagli in questa versione in volgare. Inoltre, a differenza di Isidoro, non vi è una riprovazione morale: quest’ultimo infatti parla esplicitamente di stupro (*Etymologiae*, 8.11.35: «modo in similitudine aquilae, propter quod puerum ad stuprum rapuerit», “come nella forma di un’aquila, grazie a cui ha rapito il fanciullo per uno stupro”, trad. mia).

Vi sono poi dei dettagli ‘romanzati’ innovativi rispetto a Fulgenzio e agli stessi Mitografi: Giove giunge personalmente cavalcando con il suo esercito a Troia, città che viene indicata come piccola. Il rapimento del ragazzo sembrerebbe avvenire fortuitamente, ed è connesso alla guerra in corso. La presenza dell’aquila è sempre spiegata con il motivo della raffigurazione nelle insegne militari, plausibilmente poste su una nave. Infatti il termine ‘oste’ – come chiarisce il prezioso Tommaso-Bellini – nell’italiano antico poteva significare anche ‘armata navale’, ed è dunque questo con buona ragione il senso, in accordo con tutte le fonti-modello sopraccitate (oppure si intenderà ‘oste’ semplicemente come ‘esercito’). Guido assegna all’ambito della verità il fatto che Ganimede sia stato fatto pincerna di Giove, in quanto quest’ultimo lo voleva avere sempre vicino. Invece sarebbe falsa la storia del rapimento in cielo, sorta in seguito a un’altra favola inventata per la morte di Ganimede, quella secondo cui il ragazzo divenne la costellazione dell’Acquario ed è coppiere celeste poiché getta acqua e fa piovere dal cielo.

Nel capitolo 58, a proposito dello scontro tra Saturno e Giove, si parla anche dell’aquila che fu posta dal dio dei fulmini come «primo confalone», per poi essere ripresa come insegna militare e simbolo di potere dai Troiani, poi da Enea e dai Romani fino a Costantino. La fonte esplicitata da Guido è anche qui Isidoro,

---

Ganymedes in caelum iuxta fabulam translatus, ad ministerium poculorum adhibitus dicitur. Est enim Ganymedes signum, quod aquarium dicimus, quod constat esse pluviosum».

«Ganymes, filius Troili regis Trojae pulcherrimus, et venator optimus, dilectus a Jove, raptus est ab eo in Ida silva per aquilam, nuntiam Jovis, in quam fertur Juppiter tunc mutatus. Deinde depulsa Hebe, filia Junonis, dea iuventutis, quae prius erat pincerna deorum, Ganymedes factus est pincerna Jovis, qui propter gratiam propinationis meruit fieri signum caeleste, quod Aquarius dicitur. Et dicitur ideo gestare urnam in manu propter temporis proprietatem)».

Riporto i testi da ICONOS [Sitografia].

ma in questo caso Guido fa riferimento anche a un passo dantesco, con la citazione in chiusura di capitolo dell'*incipit* del 'canto di Giustiniano' (*Paradiso* 6.1-6). Il passo si può confrontare con il commento dantesco in latino delle *Expositiones et glose super Comediam Dantis* (14.52-60):

Similiter in forma aquile quendam puerum de stirpe regia Troyanorum nomine Ganimedem rapuit propter strupum. Et hoc intellige quod in quodam bello cum vexillo aquile puerum ipsum cepit.

In modo simile, sotto forma di aquila, rapì per motivo di stupro un fanciullo di stirpe regale dei Troiani di nome Ganimede. Bisogna intenderlo così: durante una guerra, con l'insegna dell'aquila, catturò quello stesso ragazzo.

[trad. mia]

In sintesi, la riflessione critica sul mito di Ganimede della *Fiorita* è dunque la più antica in volgare italiano, se si considera che le precedenti attestazioni sono poetiche [4.3], o legate a volgarizzamenti [4.2], e comunque non recano una vera e propria analisi al riguardo.

Questa lettura, di cui poté tenere conto anche Boccaccio per le *Genealogiae* [4.5.2], venne ripresa alcuni decenni dopo anche da Antonio Pucci nel suo *Libro di varie storie* (ca. 1362). Si tratta di un'opera enciclopedica in prosa a uso divulgativo, ricolma di digressioni. Si affastellano informazioni di vario tipo, provenienti da fonti disparate, talvolta con vere e proprie riprese testuali (oltre che dall'opera di Guido da Pisa, dal *Tresor* al *Milione*, dalla *Bibbia* al *De amore* di Andrea Cappellano e alla *Cronica* di Villani). Non mancano citazioni di versi poetici, soprattutto dalla *Commedia* di Dante e dall'*Acerba* di Cecco D'Ascoli<sup>722</sup>.

Il passo su Ganimede è ripreso circa a metà dell'opera, nel capitolo 25 dei 47 totali, denominato dal curatore dell'edizione di riferimento, Alberto Varvaro, *De' dei gentili* (25.173-174). Tutto il capitolo consiste fondamentalmente in una ripresa testuale non dichiarata della *Fiorita* (dal *Prologo II* ai capitoli 57-63 del primo libro), con minime varianti, mai sostanziali, e alcune omissioni.

---

<sup>722</sup> L'attribuzione a Pucci risale al curatore dell'edizione di riferimento: Varvaro 1957, pp. 3-312.

Una differenza che si può segnalare riguarda l'interpretazione storicistica della favola: viene citato solo Fulgenzio come modello (e non Isidoro), il che è corretto, in linea teorica, poiché Guido non sembra avere tenuto conto delle *Etymologiae* in quel caso. Per il resto, cambiano soltanto minime sfumature: per esempio, nel *Libro di varie storie* si dice «gli venne a mano quello ch'egli andava caendo» e non «venneli ad mano quello che andava ratio», così come «porta per insegna l'aquila» e non «portava nell'oste l'aquila nelle insegne», forse con l'intento di sciogliere alcune espressioni e usi linguistici non del tutto familiari.

#### 4.6.2 Le cronache fiorentine di Villani e di Marchionne di Coppo Stefani

Ganimede è citato più volte anche in un'altra opera in prosa, dalla grande mole e dall'impianto storico-enciclopedico, della prima metà del Trecento: la *Nuova Cronica* di Giovanni Villani (1.6, 1.12). Il lavoro fu concepito in occasione del 1300, per il primo Giubileo, e scritto durante un esteso arco di tempo, tra il 1308 e il 1348, anno della morte per peste dell'autore. A partire dalle origini in cui fu abitato il mondo, dalla biblica «torre di Babello» (cap. 2), Villani racconta soprattutto la storia della sua città, Firenze, fino al 1346 (fu poi portata avanti, sino rispettivamente al 1363 e al 1364, dal fratello Matteo e dal nipote Filippo)<sup>723</sup>.

Nel cap. 6, Ganimede è menzionato in rapporto a Tantalo che, secondo Villani, sarebbe figlio di Saturno e dunque fratello di Zeus. Se quest'ultimo è indicato come «il primo re e abitore dell'isola di Creti», Tantalo «fu re in Grecia, e troviamo ch'ebbe grande guerra con Troio re di Troia, e uccise Ganimeses figliuolo di Troio». In questa versione non si fa dunque alcuna menzione del mito erotico né dell'elevazione in cielo: Ganimede, come nella genealogia omerica, è troiano e figlio di Troo, ma il contesto è quello della guerra.

Sembrano dunque influire in modo determinante il *Tresor* di Brunetto e il volgarizzamento orosiano di Bono. Nello specifico anche qui il rapitore non risulta re dei Frigi ma è detto 'impropriamente' re dei Greci. Nel caso di Villani viene però rimossa qualsivoglia condanna moralistica, e l'episodio è riportato senza alcuna nota di commento.

---

<sup>723</sup> Come edizione critica, di cui si servono l'OVI e la BiBit, vd. Porta 1990-1991.

A confermare ciò sono i capitoli 10-13 dove viene approfondita la genealogia troiana in rapporto alle guerre. Dardano è il fondatore della prima città, Dardania (poi Troia), nella regione della Frigia, così detta dai discendenti di Giaffet. Villani spiega anche come corrisponda alla Turchia, al suo tempo signoreggiata dai Turchi da cui ha preso questo ‘nuovo’ nome (10).

Troo, risulta figlio di Tritamo (peculiare lezione per Erittonio) e dunque nipote del fondatore della stirpe Dardano: «e con Tantalò re di Grecia [...] ebbe grande guerra» (11). I suoi figli sono tre: «il primo ebbe nome Elion, il secondo Ansarco, il terzo Ganimeses» (12). Elion, corrispondente a Ilio, è il padre «del re Laumedon, e Titonun» (quest’ultimo padre a sua volta di Menelao, come specifica Villani). Se di Assaraco null’altro viene detto, Villani ricorda lo scontro tra Laomedonte ed Eracle («Ercore»), che portò alla prima distruzione di Troia. Viene raccontato che non si tratta di uno scontro *ex novo* tra Greci e Troiani; infatti l’uccisione di Ganimese, zio di Laomedonte e figlio di Troo, è di nuovo menzionata e rappresenta un precedente di guerra, come in Brunetto. Anche qui non vi è alcuna allusione ai motivi erotici (12):

imperò che ’l detto Laumedon si tenea per nemico di Greci, per cagione che ’l re Tantalò avea morto Ganimeses suo zio e figliuolo di Troio, come innanzi faremo menzione. E per la detta antica guerra, allora rinnovellata, fu la prima distruzione di Troia. E per loro fu morto il detto re Laumedon e molta di sua gente, e distrussero e arsono la detta città di Troia.

Vi è poi un’altra cronaca secondo-trecentesca che menziona Ganimese: si tratta della *Cronaca fiorentina* del 1385 di Baldassarre Buonaiuti, detto Marchionne di Coppo Stefani. L’autore, non un letterato di professione, ripercorre la storia di Firenze a partire dalla fondazione di Cesare nel 70 a. C. fino alla sua contemporaneità (1385). Marchionne si rifà in parte alla *Nuova Cronaca* di Villani ma introduce ulteriori dati utili e attendibili. Riporto qui soltanto il passo in questione, in cui vi è una ‘tradizionale’ delineazione della genealogia dei Dardanidi (96, Rubr. 9, 4.26)<sup>724</sup>:

---

<sup>724</sup> Riporto l’edizione dell’OVI: Rodolico 1903.

Troio figliuolo di Dardano ebbe tre figliuoli, de' quali il primo fu Elion, il secondo Ansaraco, il terzo Ganimedes [...].

Viene seguita grossomodo la linea principale di derivazione omerica, sebbene Troo risulti figlio direttamente di Dardano, e non suo nipote, con padre Erittonio. Al di là delle varianti epicoriche dei nomi di persona, in accordo con quelle di Villani, e per cui vi è sempre una certa oscillazione nelle fonti dei primi secoli della letteratura italiana, il racconto prosegue con la focalizzazione su *Elion* (ovvero Ilio), costruttore della fortezza di Troia, da cui prende il nome (Ilio), e padre di Laomedonte. A differenza di quanto accade in Villani, non appare alcun altro approfondimento su Ganimede<sup>725</sup>.

---

<sup>725</sup> Ganimede è menzionato come Acquario anche nella prosa latina di Coluccio Salutati (1331-1406) che – come scrisse Carlo Dionisotti – «fu per trent'anni, dopo la morte del Petrarca e del Boccaccio, il più autorevole umanista italiano, unico erede di quei grandi», Dionisotti 1970. Ganimede è citato nel trattato enciclopedico che si sviluppa a partire dalle fatiche di Ercole, da cui il titolo *De laboribus Herculis* («Ganimedem», 2.19). L'opera, influenzata nell'impostazione dall'allegorismo dantesco ma animata da uno spirito profondamente umanistico, fu abbozzata nel 1378-1383, e venne poi ripresa nel 1391 senza essere completata.

## 4.7 Ganimede cantato da Io femminili: Antonio Beccari e Saviozzo

### 4.7.1 «Un caro cavaleiro» come novello Ganimede in una canzone di Beccari

Ganimede è citato in una delle *Rime* di Antonio Beccari, noto anche come Maestro Antonio da Ferrara (1315-1371/1374), *Però che 'l bene e 'l mal morir dipende* (49 Bellucci = 42 Manetti, vv. 86-90)<sup>726</sup>. Si tratta di una canzone di cinque strofe di 18 versi più un congedo di 8, per un totale di 98 versi (endecasillabi prevalentemente, con alcuni quinari e settenari).

Il poeta trecentesco, figlio di un beccaio (macellaio), ebbe una corrispondenza con diversi intellettuali dell'epoca, da Petrarca a Fazio degli Uberti, configurandosi come uno degli ultimi rappresentanti della tradizione giullaresca, dalla vita avventurosa e in aperto contrasto con il proprio secolo. Come osservò il Ezio Levi dalla sua «anima insofferente e turbolenta [...] nasce la tragica tristezza che ispira le rime di maestro Antonio»<sup>727</sup>, poeta in grado di trovare uno stile originale che contamina i modi della poesia realistica con quelli dello stilnovo.

Il componimento fu incluso da Laura Bellucci tra *Le rime occasionali e di corrispondenza* composte in un arco di tempo compreso fra il 1350 e il 1370. Nello specifico, una datazione plausibile lo inquadrebbene nel periodo in cui Beccari scrisse «al servizio o nella cerchia o per ispirazione dei Signori di Romagna»<sup>728</sup>, e in particolar modo intorno al 1352-1353, se – come propone la studiosa – si ritenesse la canzone scritta per la morte di Giovanni degli Ordelauffi. Beccari non scrisse mai elogi per i Signori presso cui prestò servizio mentre erano in vita: l'Ordelauffi è l'unico a ricevere un elogio *post mortem* in ben due canzoni (41, 42), insieme a Malatesta Malatesti (50), padre della moglie dell'Ordelauffi: Taddea Malatesti. Dunque, secondo la studiosa, anche la canzone in cui è

---

<sup>726</sup> Come edizione la BiBit tiene conto di Bellucci 1967; mentre l'OVI di Manetti 2000, pp. 251-356. Il componimento nelle due edizioni ha una diversa numerazione: n. 49 in Bellucci 1967, pp. 130-133; n. 42 in Manetti 2000, pp. 313-317. Ricordo anche l'altra edizione commentata, in cui la poesia segue la numerazione 42: Bellucci 1972, pp. 194-200.

<sup>727</sup> Levi 1920, p. 3. Per la biografia del poeta cfr. Marti 1970.

<sup>728</sup> Bellucci 1967, pp. CCXX.

menzionato Ganimede (49) sarebbe stata scritta per la morte dell'Ordelaffi, con l'assunzione finzionale della voce della moglie<sup>729</sup>.

Tuttavia in passato il testo è stato attribuito anche a un altro poeta trecentesco: Matteo Correggiaio nel ms. I IX 18 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena. Si tratta però di un caso isolato, difatti il codice Ambrosiano E 56 sup. (cc. 39v.-40v.) e il ms. Laurenziano Conventi Soppressi 122 (cc. 93r.-94r.) convergono sul nome di Antonio Beccari. Questa divergenza di attribuzione ha portato Ernesto Lamma alla fine dell'Ottocento a inserire la rima tra quelle del Correggiaio, la cui paternità del componimento è stata fugata definitivamente in tempi più recenti da Roberta Manetti che ha mostrato come il manoscritto senese «sia, tra i testimoni delle canzoni, il più scorretto in quanto a lezione, nonché in genere infido sul versante delle attribuzioni»<sup>730</sup>.

La canzone, per cui si può confermare la paternità di Beccaria, ha una veste linguistica affine alla provenienza ferrarese del poeta, difatti risulta scritta in un volgare toscano influenzato da elementi padani soprattutto nella fonetica e nel lessico. Il tema affrontato è la lode della bellezza e delle virtù di un ragazzo prematuramente scomparso, secondo l'antico modello del *καλὸς καὶ ἀγαθός*. La possibilità di celebrare un ragazzo con un eros candido, mai volgare, è fornita dallo schermo di una donna. Il paragone con il mito di Ganimede compare in una posizione-chiave: alla fine della quinta e ultima strofe, prima del congedo finale.

Al di là della plausibile ricostruzione di Bellucci, non compaiono nomi personali del ragazzo scomparso e della donna che lo ha amato. Il testo non è scritto con toni freddi e distaccati, talvolta ricorrenti nella scrittura per commissione, ma emotivamente partecipati. La struttura interna del componimento è particolarmente raffinata: l'io poetico è al femminile nelle cinque stanze centrali (vv. 1-90), mentre nel congedo l'io è 'ceduto' alla canzone stessa personificata (91-98). Entrambe le voci si indirizzano direttamente al 'tu' del ragazzo scomparso. Nel congedo la voce della canzone spiega che piange

---

<sup>729</sup> A lungo il testo è stato erroneamente letto come dedicato a una donna, mentre è rivolto chiaramente a un uomo, attraverso la voce femminile. Nello specifico di Taddea «un indizio, modesto ma sicuro, compare [...] ai vv. 53-53: la vedova per ricordare con un segno anche esterno il marito morto, porta una veste verde, del colore che fu del marito, e si sa che il verde fu appunto il colore dello stemma degli Ordelaffi», Bellucci 1967, p. CCXX. Cfr. Bellucci 1972, p. 194.

<sup>730</sup> Cicala 2016, p. 49. Cfr. Lamma 1891; Manetti 2000; Bellucci 1967, p. CCIX.

colui che ora riposa nascosto sotto un sasso e non può essere toccato. E dice che è stata mandata a unirsi al cordoglio da colei che ora «è remanuta / col suo cor tristo e volto lagremoso / e con doglioso e venenato morso» (vv. 94-96).

Nella prima stanza l'io si rivolge direttamente a colui che chiama «car mio cavallero» (v. 10), e ricorda che già dall'infanzia aveva «la vertude» (v. 6) «sempre nel cor scolpita» (v. 7). Nonostante si riprometta di non piangere, conclude dicendo che sarà dolce piangere per lui. Difatti le stanze dalla seconda alla quarta iniziano con «piango» e lodano diversi tratti del ragazzo scomparso.

Nella seconda stanza il pianto e la lode sono rivolti a «le belle e graziose membra / che 'sto sasso felice fra lui serra, / per farse terra, in sua maççor bellezza» (vv. 19-21), e poi ai vari elementi del «dolze viso» (v. 36). In particolare vi è un'insistenza sullo «sguardo che 'l mio sospiro / serravi e disserravi con due chiave» (vv. 32-33), con evidente eco dantesca (*Inf.* 27.107). Anche nella terza stanza prosegue la lode attraverso gli elementi del volto: «'l color de le polite guanze, / più vivo assai che perla o che rubino, / che fu 'l primaio uncino de mia mente» (vv. 37-39) e «la bocca sua bella e piacente» (v. 41), per poi precisare che era una bocca «onesta» (v. 50), che non tentò la pudicizia della donna. Nella quarta stanza, la lode si sposta poi tutta verso le mani di lui: «Piango le belle man polite e bianche, / le longhe dita che l'anel mio cinse, / quando me vinse Amor teco a spettarme; / man valorose, mani ardite e franche, / accorte e preste in tutte cose d'arme [...]» (vv. 55-59).

Nella quinta stanza sono lodate infine le qualità interiori, la «bella accoglienza» (v. 73) e la compresenza armoniosa di umiltà e alterigia, che facevano sì che chiunque parlasse con lui rafforzasse fede e amore nei suoi confronti (v. 86). La stanza termina dunque con l'unico esempio mitologico dell'intero componimento. Riporto i cinque versi, per un raffronto, nella prima edizione Bellucci e in quella di Manetti (vv. 86-90), divergenti soltanto per minime varianti fonetiche:

Bellucci 1967 (n. 49)

però fermo se crede  
che 'l sommo Giove per lui te servava;  
già rapìo Ganimede:  
così t'ha tolto in ciel per suo reguardo,

ond'io dolente sempre struggo e ardo.

Manetti 2000 (n. 42)

però fermo se crede  
che 'l sommo Iove per lui te servava;  
già rapio Ganimede:  
cossì t'ha tolto in ciel per suo riguardo,  
onde io dolente sempre struggo e ardo.

Questi cinque versi danno in qualche modo ragione della lode insistita sui particolari fisici del ragazzo scomparso, e rappresentano il fulcro, a mio avviso, del componimento. L'estrema bellezza, e non solo le virtù interiori, spiegano perciò che, con certezza («fermo se crede»), la sua morte è dipesa da Giove. In un orizzonte del tutto pagano<sup>731</sup>, il dio che già aveva rapito Ganimede (per la bellezza) lo voleva con sé e pertanto l'ha preso in cielo per suo piacere personale («tolto in ciel per suo riguardo»). Al desiderio realizzato del padre degli dèi si contrappone dunque l'ardore inappagato e struggente della figura femminile.

In conclusione, il 'cavalero' prematuramente scomparso, è un novello Ganimede, di cui si intessono le lodi: sì anche delle qualità morali e caratteriali, ma con una centralità 'strutturale' sulla bellezza esteriore, non senza una certa sensualità. In questo senso potrebbe apparire una lode insolita per la morte del proprio Signore, benché l'elogio fisico provenga dalla voce femminile.

Il ragazzo mostra alcuni tratti tipici della bellezza delicata dell'efebo, le gote rosse e il candore della pelle, e al contempo delle virtù virili: le mani, per esempio, sono forti e abili a maneggiare le armi. La bellezza è tale che Giove se lo porta via, lasciando la donna casta e in pianto: con una variazione del mito classico piuttosto originale, poiché la protagonista privata del suo 'Ganimede' e che canta la bellezza dell'amato è femminile.

Accanto al tema della bellezza e a quello amoroso, il mito di Ganimede è dunque impiegato per la sua connessione all'universo tematico del polo opposto,

---

<sup>731</sup> Anche la sua più celebre 'disperata', scritta sempre con riferimento alla morte di qualcuno, *Le stelle universali e i ciel rotanti* (n. 48, in Bellucci 1967), reca numerosi versi all'insegna della mitologia classica: da Giocasta a Didone.

quello della morte e del lutto, in continuità rispetto a un certo impiego funerario-sepolcrale del mito nel mondo romano [3.4].

#### 4.7.2 Ganimede con Narciso: due sirventesi e un sonetto del Saviozzo

Simone Serdini, noto come il Saviozzo, è un poeta senese nato negli anni sessanta del Trecento e morto nel 1420. Con 108 componimenti di vario genere (canzoni, sirventesi, capitoli, madrigali, sonetti, ottave), tramandati da duecentouno codici, risulta «uno dei rimatori meglio documentati tra quelli attivi tra XIV e XV secolo»<sup>732</sup>. La sua poesia influenzò fortemente quella delle generazioni seguenti, ma nei secoli successivi la sua opera cadde pressoché nel dimenticatoio, per conoscere una relativa riscoperta soltanto alla fine dell'Ottocento e nel corso del Novecento.

Si caratterizza per uno spiccato dantismo e un'ammirazione per Boccaccio, come esplicitamente dichiarato nei versi finali del sonetto 90: «non ebbe al mondo mai sì dolce lima, / che fu 'l Boccaccio in prosa e Dante in rima» (vv. 13-14). Come scrive Emilio Pasquini, il Saviozzo fu un vero e proprio «alfiere del culto per D. nelle corti dell'Italia settentrionale e centrale, il S. però aveva assorbito profondamente quel midollo e ne lievitava le proprie rime, fossero anche occasionali o ufficiali»<sup>733</sup>.

Ganimede è citato esplicitamente come prototipo di bel giovinetto in tre componimenti: 25 (*O specchio di Narciso, o Ganimede*), 74 (*O magnanime donne, in cui biltate*), 86 (*Se Ganimede piacque a l'alti dei*).

Nei primi due casi, si tratta di due lunghi sirventesi di carattere elegiaco-amoroso in capitolo quadernario: *O specchio di Narciso, o Ganimede* (25) di 195 versi, *O magnanime donne, in cui biltate* (74) di ben 704 versi. Le strofe tetrastiche dei componimenti hanno lo stesso schema rimico ABBA ACCD DEEF, e in entrambi la *vox loquens* è quella di una fanciulla disperata per amore. L'elegia in volgare con protagonista femminile ebbe una notevole diffusione

---

<sup>732</sup> Aghelu 2018, p. 17. Il primo studio risale a Volpi 1890, pp. 1-43. L'edizione di riferimento resta quella a cura di Pasquini 1965.

<sup>733</sup> Pasquini 1970.

durante il Quattrocento proprio a partire dai componimenti del Saviozzo<sup>734</sup>, aventi come modello soprattutto le *Eroidi* ovidiane e l'*Elegia di Madonna Fiammetta* boccacciana. Non si può però non ricordare, anche per il riferimento al mito di Ganimede da parte di una *vox loquens* femminile, l'esempio di Antonio Beccari.

Il componimento 86 si differenzia invece dagli altri due perché si compone soltanto di 8 versi con schema rimico ABBA ABBA, da leggersi verosimilmente – come fa Pasquini – come un sonetto mutilo delle terzine finali.

Nei sirventesi 25 e 74 Ganimede è sempre citato insieme ad altre tre figure mitologiche: Narciso, Ippolito e Polidoro. Se il legame con Narciso non stupisce, essendo i due menzionati insieme anche nell'antichità tra i fanciulli celebri per la loro bellezza<sup>735</sup>, è inedito il nesso con Ippolito e Polidoro. Quest'ultimo è troiano come Ganimede: risulta il più giovane dei figli di Priamo ed è noto per la sua bellezza straordinaria e la morte precoce. La figura del casto Ippolito suggerisce però un riferimento a un ulteriore prototipo, ovvero quello del ragazzo indifferente all'amore femminile. Pertanto se Narciso può rappresentare il bel ragazzo indifferente alle donne in quanto innamorato solo di sé stesso, l'indifferenza di Ganimede è data invece dalla sua dedizione esclusiva agli amori maschili. Anche nel sonetto (86) Ganimede compare insieme a Narciso, mentre quest'ultimo è citato anche in altre tre rime (4, 64, 78).

Nel primo sirventese (25), una fanciulla innamoratasi follemente di un «pellegrino garzone», come riporta la didascalia introduttiva al componimento, non sembra essere minimamente considerata, e dunque «si lamenta, chiamando in suo favore quattro i più bei giovani che fûr mai». Questo l'*incipit* del componimento, all'insegna della mitologia (vv. 1-4)

O specchio di Narciso, o Ganimede,  
o Ipolito mio, o Polidoro,  
soccorrete, ch'io moro  
presa d'Amor nella mia pura fede!

---

<sup>734</sup> Sull'elegia tra Tre e Quattrocento cfr. Tonelli 2003, pp. 17-35; Vecchi Galli 2003, pp. 37-79.

<sup>735</sup> In Stazio (*Silvae*, 3.4.12-20) e Igino (*Fabulae*, 271) [3.2, 3.5].

Potrebbe apparire bizzarro che l'io chiede soccorso proprio a queste quattro figure, per via del suo innamoramento. La passione della fanciulla si configura come una «pura fede»: l'innamorato è infatti descritto come una divinità per la sua apparenza, e in questo senso il ragazzo è accomunato ai bei giovani mitologici per eccellenza: «dal più bel volto che mai fusse in terra» (v. 8), «Che non par corpo umano / a chi ben mira tutta sua persona» (vv. 27-28), «Io non so qual si sia sì duro core / di tigre, d'orso, donna o di donzella, / che la sua faccia bella / non adorasse in terra per suo dio» (vv. 33-36). Tuttavia l'amato non è soltanto celebrato ma si configura negativamente come un «traditor omicidiale / benché vista immortale / mostra negli atti suoi, più che virile» (10-11).

A chiarire meglio la presenza specifica di queste quattro divinità può essere l'altro più lungo sirventese (74), in stretto legame con il precedente. In questo caso una fanciulla si innamora a prima vista di un giovane, incontrato tramite il cugino, per essere poi da lui ingannata e tradita, fino a cadere in disperazione e a morire. La sua dunque è una recriminazione *post mortem*, come chiarisce l'esordio in cui lei si rivolge ai «superni dei» (v. 3), alle «magnanime donne» (v. 1) e alle «leggiadre giovinette» (v. 6), affinché i suoi dolori, la sua «impia morte» e la «aspra crudeltate» (v. 5) siano di esempio. La fanciulla in vita non è riuscita ad avere «vendetta» (v. 8) e come ribadisce il verso finale «e fu di questa vita il lume spento» (v. 705). Non mi dilungo a delineare lo sviluppo della vicenda; riporto direttamente i versi interessati, situati nella prima parte del componimento incentrato sull'inizio dell'innamoramento (vv. 73-76):

Qual Ganimede, omè, qual Polidoro,  
qual Ipolito bello, qual Narciso  
non rimarria conquiso  
di biltà da costui ch'ogni altro eccede?

L'io femminile si chiede con una domanda retorica – che presuppone la risposta: “Nessuno” – quale figura mitologica, nota per la bellezza e per l'indifferenza al fascino femminile, possa resistere e non rimanere conquistata dalla bellezza del 'suo' amato che supera tutti in questo senso.

La menzione di Ganimede e delle altre figure mitologiche, a mio avviso, svolge quindi una duplice funzione: non solo serve come metro di paragone per dire che l'amato possiede una bellezza eccezionale, ma in qualche modo giustificerebbe il suo innamoramento fatale: esso non poteva non accadere, considerato che anche uno come Ganimede o Narciso o Ippolito o Polidoro sarebbe rimasto conquistato da lui.

Il francesismo 'conquiso', indicante la supremazia in bellezza dell'amato rispetto alle figure mitologiche, connota l'inevitabile cedimento all'amore. Difatti è presente l'interiezione «omè», che indica un'esclamazione lamentosa e anticipa la sventura esiziale di essersi innamorati di tale ragazzo. Un ragazzo configurato anche qui con tratti di bellezza efebica, stereotipata, con guance di colore acceso e mano candida, cui si accompagna la fierezza del portamento (vv. 81-86).

In sintesi, a livello testuale, non risulta alcuna allusione omoerotica: come per Beccari a parlare è una fanciulla dolente per essersi innamorata di un giovinetto bellissimo, che l'ha tradita e abbandonata. Tuttavia ricorre la figura di Ganimede e l'indifferenza all'amore femminile da parte dei protagonisti muti oggetto del canto. Non è da escludere che l'uso di un io femminile possa configurarsi come un arguto espediente di un poeta tardomedievale per cantare la bellezza maschile di un fanciullo. Anche in questo caso ricorrono tratti prototipici, già dalla classicità, della lode dell'efebo: tenerezza mista a fierezza, gote rosse, candore della pelle.

A differenza di Beccari, in Saviozzo il fanciullo non è affatto 'bello e buono' ed elevato a onori celesti per la sua precoce morte, ma afferisce a un altro prototipo: quello del bello terribile e traditore. Non è celebrato l'amato in seguito alla sua morte; al contrario, l'io femminile si scaglia in senso rivendicativo contro la figura maschile, pur esaltandone la bellezza fatale.

Fa caso a sé il sonetto mutilo (86), per cui l'analisi non può che essere parziale:

Se Ganimede piacque a l'alti dei  
e alla sventurata dea Narciso,  
le gran bellezze del lor vago viso  
fuoron cagion, secondo i pensier mei.

Se tu che vinci e passi per un sei  
ciascuno, fresco come fiordaliso,  
chi ti riguarda e ben ti mira fiso,  
se s'inamora, già sprezzar non dei.

... ..

L'io poetico in questo caso non è dichiaratamente femminile e potrebbe corrispondere a quello autoriale. Una certa vaghezza e la mancata precisazione del genere dell'io è dovuta anche all'incompletezza del testo. Il fatto che sia pervenuto mediante un solo codice e in maniera lacunosa darebbe adito a congetture sul motivo di tale incompleta preservazione<sup>736</sup>. Si tratta di una mutilazione per autocensura, di un 'non compiuto' autoriale? Oppure di un intervento successivo del copista che sceglie di riportare solo la prima parte di un sonetto, senza le terzine?

In ogni caso, il tema affrontato risulta essere la bellezza sconvolgente dei giovinetti. La prima quartina è incentrata sul doppio esempio mitologico, mentre nella seconda l'io si rivolge direttamente al tu: il ragazzo paragonato a Narciso e Ganimede è invitato a non disprezzare gli innamorati che lo ammirano. Se l'amore per Narciso è sventurato, non ricambiato, e da parte di una non precisata divinità femminile (la «sventurata dea», ovvero la ninfa Eco), per Ganimede non si parla dell'amore di Zeus/Giove, ma si dice alquanto genericamente che piacque agli «alti dei», con allusione dunque all'accoglienza in Olimpo.

Entrambe le figure sono scelte in quanto emblemi di bellezza. L'unico elemento del corpo su cui l'io volge l'attenzione è la bellezza del volto («vago viso»). Se guardato a lungo può portare all'innamoramento: non è precisato se chi prova un amore sia un uomo o una donna. In ogni caso l'invito è a non essere sprezzante come lo fu Narciso, e forse ad accondiscendere come fece Ganimede, il giovinetto che piacque a tutti gli dèi e fu elevato al cielo. Solo in questo modo,

---

<sup>736</sup> Si tratta del manoscritto composito del XV secolo della Biblioteca Comunale di Perugia G. 85 (n. 496), dal titolo *Ovidii et Tibulli carmina*. Il testo è presente nella c. 133v. Cfr. Pasquini 1965, pp. LVI-LVII.

ricambiando l'amore, il tu può risultare vincitore e 'passare per un sei', espressione che – come illumina al riguardo Pasquini – indica la vittoria<sup>737</sup>.

---

<sup>737</sup> Pasquini 1965, pp. 330-331.

## 4.8 Ganimede in tre poemi trecenteschi di ispirazione dantesca: Fazio degli Uberti, Giovanni Girolamo Nadal, Jacopo del Pecora

### 4.8.1 Le tre menzioni del *Dittamondo*, l'iconografia di Andrea da Lodi e il modello di Michael Scot

Ganimede è menzionato in svariati passi di tre poemi della seconda metà del Trecento, di evidente ispirazione dantesca, tutti e tre scritti in terzine composte di endecasillabi: il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (2.2.41, 5.2.79, 5.30.77), la *Leandreide* di Giovanni Girolamo Nadal (2.12, 4.18), la *Fimerodia* di Jacopo del Pecora (2.9.50). Procederò a un'analisi in senso cronologico.

Il primo poema, il cui titolo originale come di consueto in latino era *Dicta mundi*, risale grossomodo alla metà del secolo: fu composto in un arco di tempo compreso tra il 1347 e il 1367<sup>738</sup>. L'autore Fazio degli Uberti, lontano parente del Farinata dantesco, nacque all'inizio del secolo (forse il 1301) a Pisa, e visse in esilio soprattutto nelle corti del nord Italia (Milano, Verona, Bologna).

Al di là dei moduli stilistici – l'uso *in primis* delle terzine incatenate nei sei libri che compongono il poema – «il tema del desiderio di salvezza associato all'idea di un viaggio»<sup>739</sup> e la presenza di un *alter ego* dell'autore come protagonista permettono di accostare il *Dittamondo* alla *Commedia*. Tuttavia, rispetto al capolavoro dantesco, prevalgono il didascalismo ornamentale e l'erudizione enciclopedica, soprattutto storico-geografica, accompagnati da una «apertura preumanistica» e da un sentore di «spirito laico». Il viaggio di Fazio, con la guida di Solino e l'esortazione della Virtù, si svolge per l'Europa, per la Palestina e per alcuni parti dell'Africa, ma risulta pretestuoso rispetto all'interesse primario di esposizione di notizie e favole disparate<sup>740</sup>.

---

<sup>738</sup> Due terzi dell'opera sarebbero stati composti nel 1347, la revisione del lavoro risalirebbe al 1356-1538, e la stesura finale al 1364-1367. Cfr. Corsi 1917, p. 15; Fascetti 2001. Come edizione di riferimento vd. Corsi 1952. Sulla lingua del poema vd. Brambilla 2011. Un'edizione del poema fu curata e commentata anche da Vincenzo Monti per Silvestri: *Il Dittamondo, di Fazio degli Uberti, fiorentino, ridotto a buona lezione colle correzioni pubblicate dal cav. Vincenzo Monti nella proposta e con più altre* (Milano, 1826).

<sup>739</sup> Goffis 1970.

<sup>740</sup> Questo il commento di Contini 1991, p. 453: «mentre in Dante l'icasticità dell'esperienza comunica un "carattere di cose viste" perfino a spettacoli presumibilmente noti solo per sentito dire, l'Uberti è libresco anche dove potrebbe far tesoro della sua vita di coatto viaggiatore».

Le citazioni di Ganimede sono in riferimento al simbolo dell'aquila (2.2.41), alla costellazione dell'Acquario (5.2.79) e al ruolo di coppiere (5.30.77). Nell'edizione a cura di Monti non è presente alcun commento nei passi con richiami a Ganimede. Riporto i versi relativi alla prima menzione (2.2.31-45):

La piú vittoriosa e la piú degna,  
la piú antica e con piú alte prove,  
e quella che nel mondo ancor piú regna,  
l'aquila è, che dal ciel venne a Giove  
per buono augurio, quando pugnar volse  
co' figli di Titano e anco altrove.  
Costui per arme in vessillo la tolse  
in fin ch'el visse e certo a lui s'avenne,  
ché giusto fu, e 'l ciel per tal lo sciolse.  
Questa per sua Dardano poi tenne;  
questa Ganimede trasse a la luna,  
dove pincerna con Aquario venne;  
questa portò Enea in sua fortuna  
per l'Africa in Italia, sí che poi  
un idol fu a la gente comuna;

L'aquila è considerata l'insegna migliore quanto a prestigio e antichità, e risulta la più utilizzata. A tale riguardo viene ricordata la sua origine risalente direttamente a Giove: pertanto è citato l'aneddoto dei Titani (cfr. Fulg., *Myth.* 1.20); viene poi raccontato come l'aquila fu assunta come insegna dalla stirpe troiana: dal fondatore Dardano a Enea, per poi passare così nell'Impero Romano. Tra Dardano ed Enea, due versi sono dedicati a Ganimede (vv. 41-43) per ricordare come l'aquila lo abbia portato sulla luna e poi sia diventato coppiere e Acquario. Se la versione del mito non è particolarmente sviluppata, spicca però il dettaglio originale per cui il ragazzo fu portato non genericamente in cielo, ma sulla luna.

Inoltre, al di là del consueto catasterismo, ricorre tra le prime menzioni poetiche in volgare – ma non prima delle prove giovanili di Boccaccio – il termine

pincerna. Lo stesso lemma appare anche nel passo in cui Ganimede è menzionato a proposito della descrizione dei segni dello Zodiaco (5.2.76-81):

Dopo costui imagina e rimembra  
che 'n forma d'uomo Aquario si vede  
e versa l'acqua, che un diluvio sembra.  
E scrivesi ch'è preso Ganimede  
per Giove, che a li dii ne fe' pincerna,  
in questo luogo, e Nason ne fa fede.

In questa descrizione non vi è nessun elemento di originalità, ma è ricalcata l'iconografia tipica di Acquario che riversa l'acqua, con richiamo alla piovosità del periodo di gennaio-febbraio. L'identificazione risulta esplicitata e vengono ricordati il legame con Giove e il ruolo di coppiere per tutti gli dèi, ruolo per cui è utilizzato sempre il termine 'pincerna'. In questo caso, viene anche data testimonianza di una specifica *auctoritas*: Ovidio.

La terza menzione cursoria è presente in un capitolo incentrato sul bue Api e sui diversi animali onorati come divinità. Tra i vari esempi, compare, pur essendo 'fuori luogo' anche quello dell'orcio, ovvero letteralmente un vaso di terracotta, in cui è conservato il vino, per via della figura del coppiere Ganimede (5.30.77-78):

Lo pesce per Venus; per Ganimede  
ogni orcio, dentro al qual vin si conserva.

Al di là delle menzioni in sé, risulta particolarmente interessante un manoscritto della metà del Quattrocento (1447) del *Dittamondo*, in cui sono presenti il commento autografo del copista Andrea Morena da Lodi e le miniature del cosiddetto Maestro delle Vitae imperatorum. Entrambi lombardi, i due furono attivi a Milano presso la corte di Filippo Maria Visconti che fu il possessore del manoscritto, attualmente conservato al *Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France* (ms. Italien 81)<sup>741</sup>.

---

<sup>741</sup> Rimando alla scheda di Archives et manuscrits BnF. Il manoscritto è disponibile su Gallica BnF [Sitografia].

Per quanto riguarda il passo del secondo libro sulle insegne militari, sul margine destro compare un breve commento incentrato su Ganimede. Nella glossa Andrea da Lodi si limita a indicare sinteticamente che nei miti («apud fabulas») Giove sotto forma d'aquila portò Ganimede al cielo e lo fece pincerna degli dèi. Non compare alcuna raffigurazione (c. 47v)<sup>742</sup>:

Iupiter in forma d'aquila portò Ganimede al cielo e fecelo pincerna delli dy. Apud fabulas.

Per la terza menzione non vi è alcuna glossa su Ganimede (c. 215r.). Invece risulta particolarmente interessante il secondo capitolo del V libro, in cui compaiono le miniature dei segni dello Zodiaco, insieme ai commenti. Essi segnalano il numero di stelle delle costellazioni, ricordano la loro origine mitologica e presentano anche l'influenza astrologica sulle persone (cc. 172-177).

L'iconografia di Acquario rappresenta un giovinetto smilzo con i capelli biondi sollevati dal vento. Veste un abito rosso corto dell'epoca e tiene in ciascuna mano una coppa da cui si riversa l'acqua [fig. 4.20]. In alto a destra rispetto alla figura compare in azzurro la scritta *Aquarius*, e appena più in alto il commento (c. 143v).

La versione del mito riporta la genealogia omerica e segue Ovidio (*Metamorfosi* per il racconto e *Fasti* per il segno zodiacale): Giove si innamora di Ganimede e prende la forma dell'aquila per rapirlo, con conseguente assunzione da parte del ragazzo del ruolo di coppiere in cielo, da cui deriva poi il catasterismo in Acquario. Alla fine compare, invece, una notazione sull'influsso astrologico che caratterizza le persone nate sotto il segno ganimedeo: la turbolenza, la malinconia e l'accidia.

---

<sup>742</sup> Non esiste alcuna edizione del commento. Per questa e le seguenti trascrizioni mi attengo a un principio generale di fedeltà alla lettera, pertanto conservo la grafia e la punteggiatura del codice, limitandomi a porre in maiuscolo le iniziali dei nomi propri (benché in minuscolo nel testo) e i numeri romani, di cui riporto tra parentesi la numerazione araba. Inoltre sciolgo l'univerbazione di articolo e sostantivo, con l'introduzione dell'apostrofo, e inserisco gli accenti.

## Aquarius

Aquario è lo XI signo del Zodiaco nel quale entra il sole a XV di gennaio e ha infere XVIII [18] stelle apparisevoli. Et secondo i poeti costui fu Ganimeses figliolo del re Trou, e fu rapito da Ioue mutato in forma d'aquila e facto pincerna deli dei e poi collocato nel Zodiaco e facto segno chiamato Aquario. E per sua influenza fa l'uomo in lui nato turbulento malinconico e accidioso e tanto più quanto aquario è attribuito a Saturno.

Fig. 4.20 : Maestro delle Vite degli Imperatori, *Aquarius-Ganimede* nel "Dittamondo" di *Fazio degli Uberti*, con il commentario di *Andrea da Lodi*, ms. Italien 81, BnF, Paris, Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, c. 143v., Milano (luogo di copia), 1447



Atlas Coelestis © Bibliothèque nationale de France

Da tenere in considerazione è anche un passo successivo in cui compaiono le raffigurazioni di tre costellazioni: *Lyra*, *Vultur cadens*, *Vultur volans*. Il *vultur*, letteralmente avvoltoio, corrisponde anche visivamente a un'aquila: come spiega Andrea da Lodi si tratta dell'Aquila in cui Giove si trasformò quando portò in cielo Ganimede. Anche qui sono inserite delle annotazioni sugli influssi astrologici delle costellazioni, abbastanza in sintonia con quelli di chi è nato sotto il segno dell'Acquario: il carattere è agitato e insofferente, al punto che può portare la persona a essere vagabonda e ribalda. Prima di passare a delle ulteriori osservazioni, trascrivo i testi e riporto le immagini (c. 177v) [fig. 4.21, fig. 4.22].

#### Vultur volans

L'avoltore volante cioè l'Aquila è nel Zodiaco nel segno di Sagittario con le stelle con lo dardo. Et fu l'aquila nela quale si trasformò Iove quando portò su Ganimede. Colui che nasce in questa costellazione sarà vagabundo, più povero che ricco, ma senza contentarsi di sua ventura e diventerà ribaldo.

Fig. 4.21 : Maestro delle Vite degli Imperatori, *Vultur volans* nel "Dittamondo" di Fazio degli Uberti, con il commentario di Andrea da Lodi, ms. Italien 81, BnF, Paris, Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, c. 143v., Milano (luogo di copia) 1447



Atlas Coelestis © Bibliothèque nationale de France

## Vultur cadens

L'avoltore che cade è figura del Zodiarco cioè il falcone e è posta nello Zodiarco nel Sagittario e nella coda del drago e ha molte stelle in sé. Colui che nasce in questa figura di stelle sarà vagabundo né saprà stare fermo e prendere delle venture che gli si offrono, ma sempre starà in motu, e non acquisterà né per sé, né per altri”.

Fig. 4.22 : Maestro delle Vite degli Imperatori, *Vultur Cadens* nel “Dittamondo” di Fazio degli Uberti, con il commentario di Andrea da Lodi, ms. Italien 81, BnF, Paris, Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, c. 143v., Milano (luogo di copia) 1447



Atlas Coelestis © Bibliothèque nationale de France

Innanzitutto può sorprendere il fatto che si tratti di un'aggiunta del tutto indipendente dal testo del poema: nella carta sono riportati i vv. 15-45 del V capitolo in cui non vi è più alcun riferimento alla digressione astrologica, difatti è ripreso il racconto con Fazio e Solino approdati su un'isola.

Sia le glosse sia le iconografie si rifanno piuttosto a un preciso modello che ebbe un notevole successo dal Duecento al Quattrocento con numerosissime copie (sono almeno 22 quelle conosciute): il *De signis et imaginibus caeli* dello scozzese Michael Scot (1175-1234), astrologo, alchimista e filosofo attivo alla corte siciliana di Federico II.

L'opera sui segni e le immagini del cielo è una sezione – che godette di una tradizione manoscritta autonoma – del *Liber quatuor distinctionum*, il primo della trilogia del *Liber introductorius*, risalente ai primi decenni del Duecento (il secondo è il *Liber particularis*, il terzo il *Liber physiognomiae*)<sup>743</sup>. L'autore è citato come Michele Scotto anche nella *Commedia* di Dante che lo pone all'*Inferno* tra maghi e indovini: «Quell'altro che ne' fianchi è così poco, / Michele Scotto fu, che veramente / de le magiche frode seppe 'l gioco» (*Inf.* 20.115-117). Il legame con la negromanzia è confermato da molti altri autori italiani, d'altronde, tra cui Boccaccio che lo menziona nel *Decameron* (Giornata VIII, novella 9).

Se Igino nel *De astronomia* parla della sola costellazione dell'*Aquila* (2.16), Scot presenta due aquile: il *Vultur volans*, con una freccia tra le zampe, e il *Vultur cadens* con in sella un ragazzo (Ganimede)<sup>744</sup>. Si consideri che l'astrologo-alchimista attivo in Sicilia era il massimo conoscitore europeo di Averroè, e fu colui che contribuì alla diffusione del suo commento ad Aristotele nell'Europa latina. Queste nomenclature latine sono infatti delle traduzioni dall'arabo: il *Vultur volans* corrisponde alla stella principale della costellazione dell'*Aquila*, ovvero Altair, derivato dal nome con cui gli arabi chiamarono la stella (*al-Naṣr al-Ta'ir*, 'aquila/avvoltoio/falco in volo); mentre il *Vultur cadens* è Vega, la stella principale della costellazione della *Lyra*, che gli arabi designarono come *al-Naṣr al-Wāḳi* ('aquila/avvoltoio/falco planante')<sup>745</sup>.

Nel primo caso, per l'iconografia, è possibile un richiamo a Germanico che inserì la Sagitta di Cupido tra le zampe del volatile, come segno dell'innamoramento di Giove per Ganimede (*Ar.* 315-320). La seconda iconografia potrebbe fungere da modello di ispirazione per una tipologia di rappresentazione piuttosto diffusa nel Cinquecento con Ganimede che cavalca

---

<sup>743</sup> Cfr. Ackermann 2009; Edwards 1985, pp. 329-340. Secondo Silke Ackermann, lo stesso *Dittamondo* di Fazio degli Uberti risulta influenzato dal modello di Michael Scot.

<sup>744</sup> Riprendo l'osservazione da Lippincott 2017, p. 255, che mostra come la prima edizione a stampa del *De Astronomia* di Igino a cura di Erhard Ratdolt (Venezia 1482) fu influenzata per le iconografie dalla tradizione manoscritta del *De signis* di Michael Scot. Ratdolt fa riferimento in particolare al ms. CLM 10268 (Munich, BSB), copiato a Padova/Bologna verso il 1320.

<sup>745</sup> Per approfondimenti sulla trasmissione delle iconografie in rapporto alla classificazione delle costellazioni nei manoscritti medievali vd. Rembrandt 2005, pp. 147-202.

attivamente l'aquila<sup>746</sup>. Tuttavia non sembrerebbe plausibile che la sola miniatura di questo codice possa sancire la fortuna di un modello iconografico così diffuso, dall'emblematica alla pittura, fino alla statuaria [fig. 4.4-5].

Questa tipologia è presente infatti nella tradizione manoscritta del *De signis et imaginibus* di Michael Scot<sup>747</sup>, e andando a ritroso è evidente l'imitazione di quella peculiare iconografia del codice di Berna degli *Aratea*, di cui ho già detto in precedenza [3.5; 4.2.2]. Se nel codice bernese (Burgerbibliothek, Cod. 88) la figura in sella all'aquila potrebbe essere non tanto Ganimede quanto Apollo come personificazione del *Sol ardens* [3.5], in questo caso è plausibile che vi sia un'identificazione di Ganimede con la figura di Cristo o di San Giovanni. Nell'*Ovide moralisé* (10.3405-3425) è offerta una 'quarta' lettura del mito di questo tipo: Dio sarebbe sceso in terra facendosi uomo e sarebbe risalito in cielo come Ganimede mediante l'Aquila. Mentre nell'*Ovidius moralizatus* Gesù sarebbe l'aquila e Ganimede l'amato discepolo Giovanni [4.13.1].

#### 4.8.2 Gli esempi positivi di Ganimede nella *Leandreide* e nella *Fimerodia*

Per completezza, ritengo utile non tralasciare altre due menzioni di Ganimede nei poemi trecenteschi, sempre di segno positivo.

La *Leandreide* o *Leandride*, nel titolo originale in latino *Leandrheris*, è un poema scritto in volgare toscano-veneto in un arco di tempo compreso tra il 1375 e il 1383 dal patrizio veneziano Giovanni Girolamo Nadal<sup>748</sup>. L'opera si compone di quattro libri per un totale di settanta canti (uno eccezionalmente è in provenzale: 4.8), andando a costituire – come scrisse Giorgio Padoan – «il documento e insieme il frutto più importante del dantismo veneto nella seconda

---

<sup>746</sup> Cfr. Marongiu 2002, p. 60.

<sup>747</sup> Per le immagini segnalo la possibilità di consultare per il *De signis* di Scot il ms. Baworowski 46 (Warszawa, Biblioteka Narodowa 12540 II), risalente alla prima metà del Quattrocento e copiato nell'Italia settentrionale, su Polona [Sitografia]. *Aquarius* è raffigurato nella c. 6v., il *Vultur cadens* nella c. 14r., da cui emerge la sacralità della figura che cavalca l'aquila. Il *Vultur volans* e il *Vultur cadens* ricorrono in numerosi manoscritti del Quattrocento, come nel ms. M.384. Fol. 022r (Germany, Rhineland, seconda metà XV sec., *Von dem Gang des Himels und Sternen*), consultabile su The Morgan Library & Museum [Sitografia]. Il modello del *Vultur cadens* ebbe così successo da essere impiegato anche nelle edizioni a stampa del *De Astronomia* di Igino.

<sup>748</sup> Il poema è tramandato anonimo dalla tradizione manoscritta e fu prima attribuito erroneamente a Leonardo Giustinian (1388-1446). Soltanto nel 1925 fu proposta per la prima volta la corretta attribuzione a Nadal da Massera 1925, pp. 190-197. Cfr. Lippi 1996.

metà del Trecento»<sup>749</sup>. L'autore, a partire dalla scelta del soggetto mitologico del poema, la vicenda di amore tragico tra Ero e Leandro, mostra una cultura classica notevole e un interesse protoumanistico. La storia dei due innamorati che vivevano sulle sponde opposte dell'Ellesponto è associabile a quella medievale di Tristano e Isotta e anche ai danteschi Paolo e Francesca.

Quindi Ganimede funge da esempio mitologico all'interno di un più ampio macrotesto d'amore mitologico, in modo originale, in due diversi passi.

Nel primo caso, il motivo cardine della menzione ganimedea è legato a un aspetto prettamente positivo: la letizia. Come nel nono libro dell'*Africa* di Petrarca<sup>750</sup>, viene condotta una similitudine tra lo stato d'animo di Ganimede e quello di un personaggio esterno al mito ganimedeo, ma centrale nella diegesi, in questo caso Leandro (2.12.42-45):

epistola gli diede. Allor, se tratto  
da la sapientia di Iove aveduta  
fusse istato nel ciel qual Ganimede,  
non abrebbe leticia tanto avuta.

Il ricevimento della lettera dell'amata Ero provoca in Leandro una gioia maggiore di quella che avrebbe provato se fosse stato portato in cielo come Ganimede dalla sapienza accorta di Giove. Il mito di Ganimede viene letto dunque in senso del tutto positivo e senza allusioni sessuali e moralistiche. Di Giove è messo in rilievo non il fuoco libidinoso ma, in termini opposti, l'equilibrio giudizioso nel compiere la scelta di portare in cielo il giovane, per cui forse può esservi un'influenza della rilettura di Bierre Bersuire [4.12.1].

Nella seconda menzione del quarto libro emerge il motivo di onore insito a tale rapimento che rende immortali (4.18.25-27):

La lira di Mercurio – e ciò fu degno –  
in ciel locasti e la aquila cum cui  
Ganimede rapisti e festi il segno

---

<sup>749</sup> Padoan 1970.

<sup>750</sup> L'autore fu «in relazione con Paolo de Bernardo, a sua volta in contatto diretto col Petrarca», Padoan 1970.

Nel passo vi è una digressione sulla tendenza degli dèi a rendere immortale ciò che gli è più caro: «le cose care a lor tuti quanti hanno, / variamente eternando, al mondo fisso» (vv. 14-15). Il riferimento anche qui sembrerebbe positivo, nonostante il verso dove è specificato che il catasterismo della lira di cui Mercurio fu degno potrebbe intendersi anche in contrasto rispetto a quello ‘indegno’ di Ganimede. Ma considerato l’esempio precedente e il carattere protoumanistico del poema, non mi pare vi possa essere un’allusione moralistica negativa.

In modo alquanto sintetico viene riportata la versione più ricorrente del mito ganimedeo nel Trecento: un’aquila ha rapito Ganimede e l’ha portato in cielo, a ciò si lega il catasterismo in Acquario. In questo caso il soggetto dell’azione è sottinteso: nei versi precedenti si fa riferimento ad Apollo e Nettuno, non a Giove, cui comunque si può ritenere che vada riferita l’azione. D’altronde non è fatta alcuna specificazione nemmeno del segno corrispondente a Ganimede, venendo data per nota. Inoltre le altre due costellazioni nominate, quella della Lira e quella dell’Aquila, sono prossime in cielo a quella dell’Acquario.

Per quanto riguarda la *Fimerodia*, si tratta di un poema composto dal 1390 al 1397 da Jacopo da Montepulciano<sup>751</sup>, in cui compare una semplice menzione del nome di Ganimede. Mi limito quindi a segnalare come Ganimede sia citato all’interno di un vasto elenco di personaggi mitologici, maschili e femminili, noti per la loro bellezza (2.9.49-57):

Ve’ Assalon, Narcisso, e vedi Elèna,  
ve’ Ganimede e Pocrì e Demofonte,  
Sofonisba, Artemisia e Polisena.  
Vedi l’altre bellezze al mondo conte:  
Troio, Polidoro, Deidamia,  
Ercole e Dianira insieme a fronte,  
Prosepina e Patròcolo si venìa  
dirieto a questi e molti altri, il cui nome  
mi vieta il disiar più util via.

---

<sup>751</sup> Come edizione di riferimento Cursietti 1992. Per una bibliografia aggiornata vd. Barison 2019, p. 52, n. 2.

#### 4.9 Un sonetto bilingue su Ganimede di Gidino da Sommacampagna

Gidino (o Ghidino) nacque negli anni venti del Trecento, in una data non meglio precisabile, da un contadino di Sommacampagna, poi trasferitosi a Verona dove tenne un banco di cambio vicino all'attuale piazza delle Erbe<sup>752</sup>. Riuscì a distinguersi per una formidabile carriera politica all'interno della corte degli Scaligeri, entrando al servizio di Cangrande II della Scala come suo 'ufficiale', e poi di Cansignorio, per cui svolse anche il ruolo di precettore dei figli.

La sua opera principale intitolata *Trattato e arte deli rithimi volgari* – dedicata ad Antonio della Scala e tramandata per via unitestimoniale (Ms. 444, Biblioteca Capitolare di Verona, fine XV) – fu composta e ultimata in tarda età tra il 1381 e il 1384-1387, ma venne concepita durante il periodo trascorso in carcere (1360-1362). In questo dotto lavoro Gidino mise a frutto il suo mestiere di precettore e le sue vaste conoscenze di metrica e retorica, prendendo come modello la *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, composta nei decenni precedenti dal padovano Antonio Da Tempo (1332). Risulta originale la scelta di scrivere un trattato in un volgare ripulito «dagli elementi dialettali, pur conservando ancora tracce evidenti del veronese antico»<sup>753</sup>.

Come sintetizzò Gian Paolo Caprettini, Gidino non fu solo un astuto politico e cortigiano ma un «retore che si fece poeta»<sup>754</sup>. Difatti gli esempi metrici forniti nel suo trattato sono perlopiù inventati dall'autore che mostra una formazione classica e la conoscenza parimenti della *Commedia* di Dante e delle *Genealogiae* di Boccaccio.

Una di queste composizioni di invenzione trova come protagonista Ganimede (1.132.20), e dunque si tratterebbe del primo sonetto in cui la figura mitologica diviene protagonista<sup>755</sup>. La composizione è eccezionale anche perché si tratta di un sonetto bilingue. Come precisa l'autore nell'introduzione (1.130-131) è possibile comporre uno dei «soneti bilingui» in «rime consonante» scrivendo sette

---

<sup>752</sup> Per approfondimenti sulla sua figura e ulteriori riferimenti bibliografici Milan 2000. Come edizione critica di riferimento vd. Caprettini 1993.

<sup>753</sup> Milan 2000. Cfr. Caprettini 1993.

<sup>754</sup> Caprettini 1980.

<sup>755</sup> Non sono molti i sonetti in cui Ganimede è protagonista, per la lirica spagnola si può ricordare Góngora, per quella italiana il 'sonetto di Ganimede' di Alfieri [7.4].

versi in «lengua volgare osia toscana» e per gli altri sette in «lingua francescha osia oltremontana». Nonostante si parli di volgare toscano, la lingua del sonetto mostra comunque una patina veneta: un chiaro indizio che fu Gidino stesso a comporlo. E lo stesso vale anche per il sonetto e il sirventese trilingui (latino, italiano, francese): *Pre caro frate mio, s'io be comprendo; Poy che la excelsa Camilla regina*. Riporto ora il sonetto bilingue e fornisco una traduzione di servizio monolingue in italiano contemporaneo (1.132.20):

Sì cum nos dit de Virgile la ystoire,  
essendo Iove vago et desideroso  
de prender Ganimèdes l'amoroso,  
tantost soy mist in forme d'aigle noir  
Après desist de sa superne gloire  
e vene in Ida nel boscho frondoso  
e quivi prese il giovane gioglioso.  
Si l'emporta au summe consistoire  
e de luy fece lo segno d'Acquario  
e[t] de sa cort le fist souverain pincerne.  
Dov'el, sì come saggio propinario,  
cortoisemant ne la maixon eterne  
donà le lor bevande senza svario  
a tout[s] les dies de la gloire superne.

Come ci dice la storia di Virgilio, / essendo Giove affascinato e desideroso / di prendere l'amoroso Ganimede / subito si trasformò in aquila nera. / Dopo che si allontanò dalla sua suprema gloria, / venne sul Monte Ida nel bosco folto / e qui prese il giovane gioioso. / Così lo portò nel più alto consesso degli dèi / e da lui creò il segno dell'Acquario, / e lo fece capo-coppiere della sua corte. / Dove, come un sapiente intenditore, / con garbo nella dimora eterna, / offre le loro bevande senza sproporzione / a tutti gli dèi della suprema gloria.

[trad. mia]

A livello metrico il sonetto segue lo schema ABBA ABBA CDC DCD. I versi italiani rimano solo con quelli italiani, e quelli francesi con quelli francesi. Le lingue si alternano in modo equilibrato nella fronte – in cui i versi francesi sono

sempre alle estremità delle quartine (vv. 1, 4, 5, 8) e quelli italiani all'interno (vv. 2-3, 6-7) – mentre nella sirma vi è un'alternanza continua e sempre proporzionata (in italiano i vv. 9, 11, 13; in francese i vv. 10, 12, 14).

Dal punto di vista tematico-contenutistico, il sonetto si apre con l'esplicitazione della fonte: Virgilio. Tuttavia la versione del mito proposta non è affatto quella virgiliana, quanto piuttosto una variazione di Ovidio. Difatti, come nelle *Metamorfosi*, Giove risulta invaghito di Ganimede e per questo prende la forma dell'aquila, eccezionalmente di colore nero, mentre nelle rare esplicitazioni del colore del piumaggio nelle fonti latine si parla di *fulvus* (Stat., *Theb.* 1.543; Manil. 1009) o *aureus* (Sil. 1.425; Fulg., *Myth.* 1.20), e così anche in Dante («un'aquila nel ciel con penne d'oro», *Purg.* 9.20). Ipotizzo che la scelta di una *aigle noir* possa essere dovuta alla necessità di fare rima con il primo verso, in cui vi è infatti un'anastrofe piuttosto forzata (*de Vergile l'ystoire*).

Nella seconda quartina vi è un'eco virgiliana nell'uso dell'aggettivo «frondoso» (v. 6; cfr. *Aen.* 5.252: *frondosa Ida*), riferito al bosco, e non al monte Ida, con una certa ridondanza semantica. Si registra poi anche un'eco dantesca: Ganimede è portato dall'aquila di Giove *au summe consistoire* (v. 8; cfr. *Purg.* 9.24: «al sommo concistoro»), in rima con la *supreme gloire* (v. 5) che il padre degli dèi temporaneamente lascia per giungere tra i mortali, con possibile valore metaforico per indicare l'Olimpo. L'espressione con ordine sostantivo-aggettivo invertito torna nel verso finale, mediante un riferimento agli dèi che ricevono le loro bevande, ovvero nettare/ambrosia, da Ganimede: *gloire supreme* (v. 14).

In termini opposti rispetto a quello che sarà il sonetto di Alfieri *Volea gridar, fuggir volea, ma vinto* (3), l'atteggiamento di Ganimede risulta tutt'altro che riluttante al rapimento, e al doppio ruolo che ne consegue [7]: infatti è detto gioioso, amoroso, e versa le bevande con buona disposizione d'animo e in modo efficace. In particolar modo, con ripresa plausibilmente dalle *Genealogiae* di Boccaccio, è utilizzato il termine pincerna in francese (*pincerne*), e non manca nemmeno il riferimento al catasterismo in Acquario.

Infine, segnalo che il termine pincerna, pur senza un riferimento a Ganimede, è presente anche in un altro testo del trattato (10.46). Compare in una poesia fornita come secondo esempio di 'bestizo composito', ovvero un sonetto composto

attraverso giochi paranomastici sull'etimologia delle parole. Nel componimento ogni verso è dedicato a una parola, il 'bisticcio' che riguarda 'pincerna' è al secondo verso: «Tale pan cerne, che fu già pincerna» (10.46, v. 2).

Come spiega l'autore nella premessa al bisticcio composito (10.29-45), la finta etimologia creativa vede il termine composto da 'pan' (pane) e 'cerne' (guarda), pertanto il pincerna sarebbe colui che guarda ('custodisce') il pane. Nella spiegazione viene fornito anche un suo sinonimo, ovvero 'sescalcho', vale a dire sescalco o siniscalco, termini che indicavano il maestro di cerimonia preposto al servizio della mensa, una sorta di maggiordomo di corte (detto in Gran Bretagna *seneschal* e poi più comunemente *steward*).

#### 4.10 Ganimede in due volgarizzamenti di Virgilio del primo Trecento: Ciampolo degli Ugurgieri e Angilu di Capua

Un peso non trascurabile nella storia della ricezione del mito di Ganimede in Italia ebbero i volgarizzamenti, le riscritture, i commenti e i compendi delle *Metamorfosi* di Ovidio, di cui renderò conto prima per quelli medievali [4.11-12]; e successivamente per quelli rinascimentali [5]<sup>756</sup>.

Tra le prime attestazioni di Ganimede in volgare italiano, si possono però prendere in considerazione anche due volgarizzamenti dell'*Eneide*, pressoché coevi alla *Commedia* di Dante: quello in toscano (senese) di Ciampolo di Meo Ugurgieri (1315/1321) – che reca varie chiose interlineari e a margine – e quello in siciliano di Angilu di Capua di Missina (1316/1337)<sup>757</sup>.

Lo scritto dell'Ugurgieri risulta il più antico volgarizzamento integrale dell'*Eneide*, non solo in un volgare italiano, e dimostra una «scrupolosa fedeltà» al testo latino, sebbene non manchino affatto – come di consueto all'epoca – «glosse interlineari e marginali, che lo arricchiscono con nozioni storiche, mitologiche e teologiche»<sup>758</sup>. Una conferma della datazione del *Libro dell'Eneyda* di Ciampolo, ritenuto da Folena «un capolavoro del genere»<sup>759</sup>, è data anche dalla presenza di citazioni dalle prime due cantiche della *Commedia* dantesca.

Per quanto riguarda il passo del primo libro, la resa ugurgeriana in toscano è letterale: si parla infatti di «li onori del rapto Ganimede» («rapti Ganymedis honores», *Aen.* 1.28). Particolarmente interessanti sono le due chiose al riguardo:

(Del ratto Ganimede) Ganimede fu figliuolo di Tros re de' Troiani, e fu rapto da Iove in cielo, rimuovendo da quella sedia ch'era figliuoli di Iove.

---

<sup>756</sup> I testi classici non erano «solo recepiti in forma originale, ma anche attraverso una serie di testi intermedi», perché «per il lettore, per il poeta o il pittore era più semplice, più comodo, più indicato servirsi piuttosto di un volgarizzamento, di una traduzione, di una parafrasi, di un compendio», Guthmüller 2009, p. 277.

<sup>757</sup> Come edizione di riferimento per Angilu di Capua vd. Folena 1956, per Ciampolo di Meo Ugurgieri vd. Lagomarsini 2018. Per le chiose all'*Eneide* di Ciampolo vd. Gotti 1858.

<sup>758</sup> Valerio 1985, p. 5. Come ricorda anche Lagomarsini 2018 in precedenza vi sono la riscrittura dell'anonimo autore del *Roman d'Eneas* (XII) [4.1.2] e il compendio di Andrea di ser Lancia (primo quarto del XIII).

<sup>759</sup> Folena 1991, p. 49.

(Ganimede) di Tro Re de' Troiani, con ciò sia cosa che fusse sopra tutti quelli di Frigia di bella forma, e stesse in cacciamenti di bestie assiduamente; accioché non venisse in infamia di giovane età d'uso venereo, e perciò è fatto aquario; rapillo in cielo e fecelo segno celeste.

Nella prima chiosa è riportata la genealogia omerica, e il riferimento successivo parrebbe alla sostituzione di Ebe da parte di Ganimede, benché la fanciulla non risulti nominata direttamente (il 'figliuoli' potrebbe essere, in via del tutto indiziaria, un errore del copista, se non un refuso dell'edizione, per 'figliuola').

Nella seconda si offre invece una peculiare spiegazione del rapimento: Giove rapisce in cielo Ganimede e lo rende un segno zodiacale (Acquario), per evitare che cada in infamia, ovvero che qualcuno si intrattenga con lui in rapporti venerei. L'autore sembra ritenere piuttosto plausibile che ciò possa accadere, data la sua bellezza, superiore a quella degli altri abitanti della Frigia, e poiché il giovane si intratteneva nella caccia. Se la bellezza e la passione per la caccia di Ganimede sono notizie desumibili dalla stessa efrasi virgiliana, questa peculiare lettura ribalta la versione ovidiana per cui Giove rapisce Ganimede anche ad 'uso venereo'. Inoltre si trova anche una delle prime attestazioni volgari, se non la prima in assoluto, che esplicita l'identificazione di Ganimede con Acquario.

Individuerei come preciso modello di riferimento per questa glossa virgiliana le cosiddette *Narrationes fabularum Ovidianarum* dello Pseudo-Lattanzio Placido, benché vi siano delle minime variazioni: l'identificazione con Acquario non è presente nelle *Narrationes*.

Se il primo commento allegorico integrale alle *Metamorfosi* risale ad Arnolfo di Orléans (ca. 1175) – in uso anche all'epoca di Dante [4.3.5] – nei codici medievali delle *Metamorfosi* si era soliti trovare anche dei 'sommari' (*brevatio*) delle *fabulae* ovidiane. Questi risalgono a un'epoca molto più antica e riportano il testo delle adespite *Narrationes*, databili verosimilmente al VI d. C., e di cui già i Mitografi Vaticani tennero conto. Questa raccolta sintetica di *tituli* e *argumenta*

sarebbe plausibilmente un insieme di *excerpta* appartenenti a un commento tardoantico molto più ampio<sup>760</sup>. Riporto il testo (10.5):

Ganymedes, Trois filius, prima forma cum ceteris Iliensibus Phrygiae praeferretur et adsiduis venationibus interesset, ne infamiam virentis aetatis subiret, Iuppiter versus in aquilam ex Ida monte eum rapuit in caelum ministrumque fecit.

Ganimede, figlio di Troo, era preferito tra i Troiani in Frigia per la ragguardevole bellezza e partecipava ad assidue cacce. Per evitare che subisse l'infamia della verdeggiante età, Giove trasformato in aquila lo rapì in cielo dal monte Ida e lo fece coppiere.

[trad. mia]

Per quanto riguarda l'ecfrasi del libro V, in accordo con Virgilio non è riportato il nome di Ganimede. Il commento di Folena sull'intera traduzione ugurgeriana viene rispecchiato perfettamente da questa resa ben sorvegliata e ritmata del passo virgiliano (5.249-257). Difatti, esemplarmente, in questo segmento non vi sono «abbellimenti retorici» e il testo è restituito «in una prosa volgare ricca di concitazione, di ritmo, di pause che ne fanno la bellezza»<sup>761</sup>:

A essi ductori delle nave aggiunge speciale honore: al vincitore dona una vesta lavorata con oro, intorno alla quale molta porpora della città di Melibea corse per duplicato meandro; ed il garzone figliuolo del re, intessuto nella veste, nella frondosa Yda fatiga col corso e coi giavellotti i cervi veloci, ratto, simile a quelli che è con lena affannata; il quale garzone rapie in alto da l'Ida co' piei unghiati il volante scudiere di Iove; e Ili vecchi guardiani invano le mani distendono in alto, ed il latrato de' cani ne va alle stelle.

La traduzione risulta precisissima, non solo *verbum e verbo*, ma con una tendenza a proporre dei veri e propri calchi linguistici, come «fatiga» da «fatigat» usato in senso transitivo per i «cervi veloci» («*velocis cervos*», *Aen.* 5.253). Mi soffermo soltanto su due rese particolarmente felici: «con lena affannata» rende *anhelans* (5.254) con particolare attenzione all'etimologia del termine, legato al

---

<sup>760</sup> Furono attribuite erroneamente al grammatico Lattanzio Placido del IV d. C. (da non confondere con il Lattanzio delle *Divine istituzioni*). Cfr. Gatti 2014, pp. 28-39.

<sup>761</sup> Folena 1991, p. 49.

respiro ansimante, e reca una possibile eco dantesca («E come quei che con lena affannata», *Inf.* 1.22); «volante scudiere» traduce *armiger* (5.255), mantenendo il nesso militare ed enfatizzando il volo dell'aquila.

Per qualità artistico-letteraria il volgarizzamento di Angelo di Capua, dedicato a Federico III di Aragona, non è all'altezza del lavoro del volgarizzatore senese. Il suo compendio in prosa oblitera i passaggi lirici e si rifarebbe alla riduzione di Andrea Lancia che, a sua volta, avrebbe volgarizzato una riduzione latina dell'*Eneide*, oggi perduta, di un tale Anastasio, un frate minore vissuto nella prima metà del XIV secolo<sup>762</sup>.

Angilu di Capua di Missina – come egli stesso si annuncia in apertura della *Istoria di Eneas truyanu* – fu un *maystru*, ovvero come si è ipotizzato «un giurisperito, o un medico, o un cerusico, o anche un professore», che nonostante le varie ricerche condotte rimane fondamentalmente «un personaggio ignoto»<sup>763</sup>.

Rispetto al compendio fiorentino del Lancia – in cui non vi è alcuna menzione di Ganimede – vi sono però degli elementi da considerare. Nel primo libro non è citato Ganimede poiché, come motivo dell'inimicizia di Giunone verso i Troiani, è ricordato soltanto «lu displizamentu ki li avia factu Paris» (1.7). Nel quinto libro, invece, viene fatto esplicitamente il suo nome per la clamide donata a Cloanto, detta *vistimentu* (in sintonia con l'altrettanto generica «veste» di Ciampolo di Meo), in cui è dipinta tutta la storia del ragazzo del mito (5.87):

Undi la navi di uni ki avia nomu Cloantu fu killu iornu plui veloci di li altri et però fu plui honoratu di duni, kì primamenti li fu dunatu unu vistimentu factu ad agugla, il lu quali era pinta tucta la istoria di Ganimesdes.

---

<sup>762</sup> Cfr. Segre 1969, pp. 569-570; Folena 1991, p. 46. Non esiste un'edizione recente e del tutto affidabile filologicamente del testo di Lancia, per cui ci si deve rifare a Fanfani 1851, pp. 162-188, 221-252, 296-318, 497-508, 625-632, 745-760.

<sup>763</sup> Ciccarelli 2002, p. 175.

## 4.11 Ganimede nei volgarizzamenti medievali di Ovidio: da Simintendi e Bonsignori a un fantasioso commento veneto di fine Trecento

### 4.11.1 Le prime *Metamorfosi* in volgare: Arrigo Simintendi

La cosiddetta «funzione Ovidio»<sup>764</sup> ebbe un ruolo fondamentale negli sviluppi delle letterature in Europa, al punto che Panosfky parlò di *aetates ovidiane* per indicare come ogni epoca rese suo l'*Ovidius maior*, vedendo le *Metamorfosi* come un repertorio poetico di favole da commentare, interpretare, allegorizzare, riscrivere<sup>765</sup>.

Dalle *Narrationes* dello Pseudo-Lattanzio Placido del VI d. C. (10.5) alle *Allegoriae* di Arnolfo di Orléans del tardo XII (6.7) – ben diffuse anche nei manoscritti medievali in Italia – fino alle *Allegoriae* del grammatico bolognese Giovanni del Virgilio del 1322-1323 (10.6), la versione ovidiana del mito ganimedeo era stata accompagnata dai commenti che rileggevano la vicenda in senso morale e/o allegorico, per trovare una spiegazione che conciliasse le favole antiche con lo spirito cristiano<sup>766</sup>.

Diverso è l'approccio tra i due volgarizzamenti italiani dell'*Ovidius maior* del Trecento, entrambi in prosa: alla prima metà del secolo risale quello a cura di Arrigo Simintendi da Prato, alla seconda metà quello di Giovanni Bonsignori (il primo a essere stampato, nel 1497).

Il volgarizzamento del pratese, redatto intorno al 1333, traduce il testo ovidiano direttamente dall'originale latino, evitando le sovrainterpretazioni di tipo morale. Non vi compaiono dunque prefazioni o commenti allegorici, a differenza di quanto avviene con Bonsignori e successivi volgarizzatori [5.6]. Simintendi traduce Ovidio con uno spirito di *imitatio* che si potrebbe dire 'preumanistico', con lievi attualizzazioni e chiose sporadiche.

---

<sup>764</sup> Anselmi 2003, p. 22. Risulta capitale lo studio su i volgarizzamenti e le riscritture ovidiane di Guthmüller 1981 (tr. it. 2018). Cfr. Anselmi, Guerra 2006; Gallo, Nicastrì 1995. Per ulteriori approfondimenti bibliografici e per un bilancio sulla ricezione ovidiana dall'età antica al Medioevo vd. Gatti 2014.

<sup>765</sup> L'espressione *Aetas Ovidiana* utilizzata per indicare il XII secolo fu coniata da Traube 1911, p. 113. Cfr. Panofsky 1999.

<sup>766</sup> Non ripropongo i testi con le relative traduzioni e analisi che si trovano rispettivamente nei capitoli: 4.10, 4.2.5, 4.2.10. Il mito di Ganimede è tralasciato dagli *Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia.

La datazione del volgarizzamento è giustificata dalle citazioni presenti nella prima redazione dell'*Ottimo Commento*. Il lavoro di Simintendi godette di una buona fortuna, tanto che lo stesso Bonsignori ne tenne conto, ed è trådito da 24 codici tre-quattrocenteschi. Non molte notizie si hanno sulla vita dell'autore che, verosimilmente, esercitò la professione di notaio a Firenze, in linea con la precedente generazione di giuristi-volgarizzatori del secondo Duecento. Riporto il testo del volgarizzamento (Basi, Guasti 1848, vol. II, p. 227)<sup>767</sup>:

Lo re degli iddei di sopra arse per l'amore di Ganimedes troiano; e trovossi che Giove volle essere altri che quelli ch'egli era: ma non degno di volgersi in altro uccello, che in quello che porta le sue saette alla terra. E senza indugio; percossa ch'ebbe l'aria colle false penne, prese Ganimedes; lo quale ora mesce gli beveraggi, e apparecchia lo stelladia a Giove, contra 'l volere di Iunone.

La traduzione appare estremamente sorvegliata rispetto al testo fonte e senza aggiunte personali rispetto ai versi ovidiani (*Met.* 10.155-161), in sintonia con la resa virgiliana *verbum e verbo* di Ciampolo degli Ugurgieri. Mi soffermo su una singola parola: il neologismo 'stelladia', registrato dal Tommaseo-Bellini per primo, e poi dal GDLI. Si tratta di una resa di *nectar* e indica quindi il liquore divino, «quasi dire Stilla dia» (Tommaseo-Bellini, IV 1201), «forse da *stilladia*, nel senso di 'goccia divina'» (GDLI, XX, p. 126), un termine che poteva essere usato anche in senso antonomastico nel senso di «bevanda soavissima». Come risulta dall'OVI, il lemma è attestato sei volte nelle *Metamorfosi* del pratese e compare poi nella seconda metà del Trecento nel commento al *Purgatorio* di Francesco da Buti e nella *Leggenda aurea* di un anonimo fiorentino. In sintesi, il Ganimede che si poteva leggere nella versione del Simintendi risulta fondamentalmente quello ovidiano, senza alcun altro tipo di rilettura soggettiva, di carattere allegorico, moralistico o evemeristico.

---

<sup>767</sup> Non esiste a oggi un'edizione del tutto affidabile, per cui ci si deve rifare ai volumi ottocenteschi a cura di Basi, Guasti 1846 (vol. I), 1848 (vol. II), 1450 (vol. III). Cfr. Segre 1953, pp. 39-42. Cfr. Lorenzi 2018.

#### 4.11.2 Il Ganimede di Giovanni Bonsignori tra allegoria e moralismo

Una fortuna maggiore ebbe la seconda traduzione in un volgare italiano (umbro-toscano) delle *Metamorfosi*, quella di Giovanni Bonsignori, in cui alla parte di traduzione segue un minuzioso commento allegorico alle *fabulae*. Il volgarizzamento risale agli anni 1375-1377 e fu il primo a essere stampato alla fine del Quattrocento (1497), con il titolo *Ovidio Metamorphoseos vulgare, Stampato in Venetia, per Zoane Rosso vercellese ad instantia del nobile homo miser Lucantonio Zonta fiorentino, del MCCCCLXXXVII a dì X del mese de aprile*<sup>768</sup>. La versione del Bonsignori, nato in una famiglia di notabili di Città di Castello nei primi decenni del Trecento, fu dunque di riferimento per la stagione umanistica del Quattrocento e per il primo Rinascimento. Inoltre conobbe ristampe in diverse cinquecentine e soprattutto ricevette l'inclusione da parte degli accademici della Crusca tra i testi di buona lingua<sup>769</sup>.

Soltanto nel corso del Cinquecento ci fu un fiorire di nuove versioni in volgare delle *Metamorfosi* a opera di Niccolò degli Agostini (1522), di Lodovico Dolce (1553) e di Giovanni dell'Anguillara (1561) [5.6]. Un'eccezione è la traduzione parziale in terza rima degli ultimi cinque libri dell'umanista Lorenzo Spirito Gualtieri da Perugia (1426-1496) – il quale, per altro, chiamò suo figlio Ovidio – e che conobbe una rara edizione a stampa nel 1519, con scarsissima diffusione<sup>770</sup>.

Nel corso dell'opera Bonsignori, secondo gli studiosi, si rifà a precise fonti: per la traduzione tiene conto anche delle *Metamorfosi* di Simintendi, ma soprattutto per il commento allegorico riprende da vicino le *Allegoriae* di Giovanni del Virgilio (progressivamente, in maniera più netta dal III libro). Utilizza però anche le *Genealogiae* di Boccaccio. Tuttavia rispetto ai predecessori mostra «un più chiuso moralismo che lo spinge ad ammorbidire o a tralasciare talune di quelle

---

<sup>768</sup> Come edizione critica vd. Ardissino 2001.

<sup>769</sup> Ballistreri, 1971. «Occorre segnalare inoltre che l'opera del Bonsignori ha una particolare importanza nella storia della lingua, infatti essa, proprio nella versione manoscritta, fu utilizzata dagli Accademici della Crusca per la redazione del primo vocabolario», Ardissino 1993, p. 110.

<sup>770</sup> Questa il titolo a stampa: *Ouidio Metamorphoseos uulgare. Traducto in terza rima per Laurentio Spirito da Perosia (Perusia : per Hieronymo de Francesco Cartholaro, adi 23 de nouembre 1519)*. L'autografo conservato alla Biblioteca nazionale di Napoli (Mss., XIII F.35) è stato scoperto da Guthmüller 1971, pp. 213-221. A quanto mi risulta, non esistono studi approfonditi su questo volgarizzamento, né tantomeno è mai stata realizzata un'edizione critica. Cfr. Arbizzoni 2003.

spiegazioni allegoriche in chiave sessuale cui propendeva la sua fonte»<sup>771</sup> (Giovanni del Virgilio), e in altri casi introduce delle interpretazioni personali.

Il nome ‘Ganimede’ è ripetuto per ben 24 volte, si tratta dunque dell’opera della letteratura italiana medievale con più occorrenze del termine. Il suo mito non è trattato soltanto a proposito del X libro delle *Metamorfosi* (16 menzioni), ma anche a proposito dell’XI (1 menzione), con innovazione nel VI (4 menzioni), e ancora nell’*Esordio* (1 menzione) e nella *Tavola delle Rubriche* (2 menzioni).

La tavola delle rubriche non è altro che un indice con i titoli forniti da Bonsignori ai vari capitoli. Per il X libro troviamo il *Cap. XII E Ganimede fu ratto da Giove*, la *Sesta allegoria de Giove in forma d’aquila e de Ganimede ratto in cielo e fatto pincerna* (che reca la segnatura F), e infine il *Cap. XIII Come Ebe perdì l’officio del pincernato*<sup>772</sup>. Nella tavola dell’edizione a stampa veneziana del 1497, tuttavia, compaiono dei titoli alternativi in latino: *De Ganymede* e *De Hebe et Ganymede* (c. 3v.), che rimandano alla carta LXXXVI (c. 86v./r.). In questo folio vengono riportati i tre capitoli con una diversa numerazione: *De Ganymede. Cap. XVI; Cap. XVII; De Hebe et Ganymede. Cap. XVIII*<sup>773</sup>.

Inoltre nella *princeps* viene riportato solo in minima parte il *Proemio* originale di Bonsignori, mentre è assente del tutto l’*Esordio*, diviso in tre parti, che si rifà parzialmente all’*accessus* di Giovanni del Virgilio alle *Metamorfosi*.

La parte soppressa dall’edizione a stampa rivela come l’opera si rivolga alla nuova borghesia mercantile, ed esprime l’intento divulgativo dell’autore. Il mito di Ganimede compare nella terza parte dell’esordio ed è connotato negativamente in senso morale. Viene adoperato un lessico di condanna esplicita: si parla di peccato contro natura, con riferimento alla versione evemeristica del mito per cui Ganimede sarebbe vittima di un rapimento in contesto bellico: «E per peccare contra natura, rapio Ganimede troiano, dove per averlo ci puse l’oste»<sup>774</sup> (*Es.*, 3).

Questa breve frase posta nell’esordio sintetizza dunque la visione personale dell’autore, in sintonia con le prime fonti cristiane piuttosto che con la rilettura dei *maiores* del Trecento: Dante, Petrarca e Boccaccio [4.3-5].

---

<sup>771</sup> Ballistreri 1971. Cfr. Ardissino 1993, p. 109; Ardissino 2001.

<sup>772</sup> Ardissino 2001, p. 86, riga 22.

<sup>773</sup> L’edizione a stampa veneziana è digitalizzata e scaricabile su BEIC [Sitografia].

<sup>774</sup> Ardissino 2011, p. 50, riga 23. Nel Tommaseo-Bellini, alla voce II per ‘oste’, «porre oste» significa «esercitare l’arte della guerra».

Nel VI libro, Bonsignori propone infatti una versione evemeristica e moralistica del mito di Ganimede, laddove in Ovidio non vi è alcun approfondimento sulla *fabula*. Il pretesto è la presenza del personaggio di Aracne e della sua tela con i ricami degli amori degli dèi olimpici con i mortali. Bonsignori elabora un'ecfrasi più estesa e ripartita in varie scene, al fine di offrire diverse spiegazioni dei miti rispetto a Ovidio: «E depinse ne l'ultimo come Giove, mutato in aquila, rapìo Ganimede» (6.20)<sup>775</sup>. Riporto il testo della lettura allegorica che segue, a proposito dell'aquila come prima insegna e gonfalone adottati da Giove, evemeristicamente, un re-guerriero (6, all. FF)<sup>776</sup>:

A poco tempo andò poi Giove in Frigia, perché se 'nnamorò de uno giovane chiamato Ganimede e, assediata Troia, li cittadini s'accordarono con lui e donali Ganimede, el quale egli sempre s'el voleva vedere, onde el fece suo pincerna, cioè che li miscea el vino con l'acqua in tavola, e perciò dice l'autore che Giove in forma de aquila rapì Ganimede. Questa istoria pertanto è distesa a confusione de coloro li quali l'adorarono per sommo dio.

La versione del mito orosiana, con protagonista Tantalò, risulta ibridata con quella ovidiana, e presenta inoltre degli spunti innovativi: Giove si innamora di Ganimede, pertanto i cittadini scelgono di comune accordo di consegnargli il ragazzo che diventa suo coppiere (anche qui ricorre il termine 'pincerna'). La favola ovidiana sarebbe quindi un'invenzione poetica dovuta agli adoratori del culto pagano, a partire da una realtà storica.

Nel libro XI è presentata – come in Ovidio a proposito di Esaco, figlio di Priamo – la discendenza patrilineare dei Dardanidi. Tuttavia, rispetto alla genealogia omerica seguita da Ovidio e dallo stesso Bonsignori per il X libro, in questo caso vi è una netta incongruenza. Difatti Tros (detto «Trocco» nel testo) è padre di Ilio («Ylio») che a sua volta «ingenerò Assarico et Ganimede, el quale fu rapito da Giove e convertito in segno celeste» (11.28). Ganimede – per cui si ricorda il rapimento e il catasterismo (in Ovidio si ricorda solo il *raptus*) – risulta dunque fratello di Assaraco, ma figlio di Ilo, e inoltre Laomedonte risulta figlio di

---

<sup>775</sup> Ardissino 2011, p. 301, riga 23.

<sup>776</sup> Ardissino 2011, p. 307.

Assaraco. La fonte dell'insolita genealogia sembrerebbe quella del Mitografo Vaticano I (204.9-10)<sup>777</sup>.

Per quanto riguarda il libro X, l'argomento inerente a Ganimede è affrontato in tre capitoli: il primo (cap. 12) consiste in una parafrasi esplicativa del passo ovidiano con l'aggiunta di dettagli personali, il secondo (all. F) è la lettura allegorica della *fabula* in sintonia con la condanna agostiniana, il terzo (cap. 13) è un approfondimento su Ebe e Ganimede, con modello Boccaccio.

Ganimede risulta «uno giovane troiano [...] de linea troiana e de Tracia», pertanto oltre all'origine troiana si parla di una provenienza anche greca, non meglio precisata, se non per il riferimento a Dardano generato dall'unione tra Giove ed Elettra, figlia di Agamennone. In seguito anche qui è riportata la genealogia dei Dardanidi, assente nel testo ovidiano, e in contraddizione parziale con quella del libro XI: Ganimede e Ilo sono figli di Troo, mentre Assaraco (detto «Asarico») è figlio di Ilo. Solo nella seconda parte si dà conto della versione ovidiana del mito, in maniera alquanto generica, e con dei dati assenti nel passo ovidiano (*Met.* 10.155-161), il catasterismo in Acquario e la sostituzione di Ebe:

Del ditto Ganimede se 'namoro Giove e perciò discese del cielo in forma d'una aquila e sì rapì Ganimede e portòlo in cielo e fecelo suo pincerna, cioè misciatore alla sua tavola, e puselo in segno celeste, el quale officio avea prima Ebe, figliuola de Iuno, et per toglierli quello officio sì li trovò cagione.

Prima dell'approfondimento sulla sostituzione di Ebe, viene presentata la lettura allegorica. Il riferimento al modello agostiniano deriva verosimilmente dalla lettura devirgiliana, sebbene il maestro bolognese mise sottilmente in dubbio l'interpretazione della *Città di Dio* (7.26, 18.13) come l'unica davvero plausibile [4.3.4]. Bonsignori si mostra dunque conservatore e ben poco 'umanistico' nell'interpretare questa favola. La fonte agostiniana è però contaminata con i racconti evemeristici che occorrono in Fulgenzio e nei Mitografi Vaticani. Pertanto Giove andò con l'esercito a Troia e prese con la forza Ganimede, per

---

<sup>777</sup> Ganimede risulta figlio di Ilo in un solo passo boccaccesco (*Gen.* 9.2), ma non sembra essere la fonte di ispirazione per Bonsignori, perché lì risulta fratello di Laomedonte. Inoltre ricorre negli *Scoli a Licofrone* di Tzetze (Σ v. 34).

questo «santo Agostino appella Giove stupratore e guastatore della virginità di gioveni e biasma cotali dii siano adorati. E sì el fece suo servitore de coppa, e perciò se dice pincerna del cielo» (10F).

Riporto ora per intero il capitolo su Ebe e Ganimede, intitolato *Come Ebe perdì l'ufficio del pincernato e diedelo a Ganimede* (10.13):

Volendo Giove dare l'ufficio de Ebe a Ganimede, uno di, quando Ebe serviva denanzi a Giove, Giove fece venire un vento, per lu quale cadero a Ebe le fimbrie del suo vestimento, e tresse sì forte el vento che lli cadero li panni de capo fine alli piedi e mostrava le membra genitale. Onde Giove per questa cagione mustrò d'essere indegnato e sì li tolse l'ufficio che lli aveva, e diedelo a Ganimede. Alcuno savio dice che Giove afalsò el beveraggio nello becchieri ed incolpòne Ebe e perciò li tolse l'ufficio, poi convertì Ganimede in segno celeste, el qual è ditto Acquario, nel qual segno el sole sta uno mese. De Ganimede e denanzi allegorizzato; ma che Ebe perdess l'offizio fu così el vero: imperciò che Ebe, figliuola de Iuno, servia Giove de coppa, ma, poichè venne in corte Ganimede, Giovè afalsò el beveraggio, sì come è dito. E ciò significa el vento che tresse, che allora se rivolge contrario vento quando al signore, senza defetto, è in abominazione el tuo servizio, ed allora vede in te tutti li luochi vittuperevoli e sdegnosi per lo pessimo animo el quale elii ha contra di te, non ostante che tu sei senza colpa e defetto.

Questo racconto non è affatto ovidiano, ma si tratta di un'innovazione di Bonsignori che trae spunto dallo sviluppo boccacciano (*Genealogie* 9.2; cfr. *Chiose al Teseida*, 9.29.4), per poi distanziarsene offrendo una propria versione e una singolare interpretazione. La colpa per la sostituzione di Ebe non ricade qui sul suo impaccio, e non vi è riferimento allo scorno di Giunone.

L'inciampo sgraziato della fanciulla che perde le vesti e mostra i genitali pubblicamente è presente in Boccaccio, ma Bonsignori spiega con originalità che la caduta fu provocata da un vento insorto per volere di Zeus stesso. In secondo luogo, viene raccontato che esiste anche un'altra versione, riportata da un saggio, un'ovvia finzione letteraria dal momento che non vi è alcun'altra attestazione al riguardo. Sarebbe stato Giove stesso, in seguito all'arrivo di Ganimede, ad avere manomesso le bevande gestite da Ebe, in modo da poterne poi chiedere a buona ragione la sostituzione da parte del ragazzo-Aquario nel suo ruolo.

Infine lo scrittore umbro fornisce anche una spiegazione con un insegnamento morale rivolto a un 'tu' ipotetico, verosimilmente quello del lettore della classe borghese-mercantile: l'intervento di Giove con il vento contrario significa che un potente può agire contro di te anche se tu sei senza colpa e senza difetto.

L'ipotesi dell'influenza del racconto boccacciano è confermata anche da uno specifico elemento linguistico presente nel titolo del capitolo, già nella tavola delle rubriche, dove i titoli sono in versione ridotta (*Come Ebe perdìo l'officio del pincernato*): 'pincernato'. Questo sostantivo derivato da 'pincerna' per indicare il ruolo in astratto di mescitore è attestato in precedenza in latino soltanto nel passo boccacesco su Ebe (*Gen.* 9.2: «ut illam ab officio pincernatus Iuppiter removeret»). Con un calco l'autore umbro lo utilizza eccezionalmente in volgare.

In sintesi, Bonsignori compie una parafrasi esplicativa di Ovidio, e non una vera e propria traduzione, quale risulta invece il precedente volgarizzamento di Simintendi. Bonsignori amplia a dismisura la narrazione, sul modello forse dell'*Ovide moralisé* [4.12.1], con ulteriori racconti, spiegazioni dal taglio allegorico, e con un intento esplicitamente moralistico-didascalico<sup>778</sup>.

#### **4.11.3 Ganimede rapito dalle «ayguane» in un commento veneto all'*Ars amandi* di fine Trecento, e altri volgarizzamenti**

Il nome del Ganimede mitologico<sup>779</sup> appare anche in altri volgarizzamenti e commenti trecenteschi: in quello fiorentino delle *Eroidi* di Filippo Ceffi (*Pistole di Nasone*, ca. 1325); nella *Farsaglia* di Lucano volgarizzata in pratese, di dubbia attribuzione ad Arrigo Simintendi<sup>780</sup> (1330/1340); nel commento di un anonimo

---

<sup>778</sup> Il suo volgarizzamento risulta dunque una *expositio* che «risponde a criteri ermeneutici diffusi. L'esigenza esplicativa, di cui Bonsignori si fa carico, giustifica anche il massiccio utilizzo successivo dell'opera devirgiliana», Ardissino 1993, p. 109.

<sup>779</sup> Il nome del Ganimede 'storico', ovvero l'eunuco-condottiero di Arsinoe IV, ricorre 15 volte nella forma *Ganimedes* (532-534, 536-538) nello scritto *Li fatti de' Romani* (1313). Si tratta di una trasposizione in fiorentino, forse attribuibile a Lapo di Neri Cosini, di *Li Fet des Romains*, opera di carattere storico-romanzesco del primo Duecento francese, che attinge fundamentalmente a quattro fonti latine: il *De bello Gallico* di Cesare, il *De Catilinae coniuratione* di Sallustio, il *Bellum civile* di Lucano e il *De vita caesarum* di Svetonio (in particolare alla *Vita di Giulio Cesare*). Il nome 'Ganimede' con lo stesso riferimento storico compare anche in un volgarizzamento fiorentino anonimo della *Deca quarta* di Tito Livio (1346).

<sup>780</sup> L'attribuzione rimane plausibile ma non dimostrabile con certezza. Cfr. Marinoni 2011.

veneto all'*Ars amandi* ovidiana (1388); nel volgarizzamento toscano della *Città di Dio*, di possibile attribuzione al teologo Agostino da Scarperia<sup>781</sup> (1390).

Nel caso delle epistole ovidiane, Paride invita Elena a «non disdegnare d'avere marito troiano, imperciò che della mia terra e della mia schiatta fue il bello giovane Ganimede, il quale ora serve con la coppa in cielo agl'idii» (16.198-200). Filippo Ceffi, anch'egli notaio, attivo a Firenze, si attiene nella sua prosa al testo latino, ma specifica il nome del 'frigio' insieme alla sua bellezza e alla giovane età («Phryx erat et nostro genitus de sanguine, qui nunc / cum dis potando nectare miscet aquas», *Her.* 16.199-200)<sup>782</sup> [3.2].

Anche nel caso della *Farsaglia* non è precisato nel testo latino il nome di Ganimede, a differenza del volgarizzamento: «e onde lo fanciullo Ganimede ne fue portato in cielo» («Unde puer raptus caelo», 9.972).

Per quanto riguarda il volgarizzamento di Agostino sono due i passi della *Città di Dio* in cui è citato Ganimede: 7.26, 18.13. La resa del volgarizzatore è piuttosto letterale, senza ulteriori commenti o digressioni. Mi limito a segnalare due scelte traduttive: l'espressione enfaticizzante «molli sodomiti», laddove nel testo latino si parla di *molles* (7.26); e in direzione opposta l'eufemismo «rapito da Iove per adulterio», che rende la più forte espressione «a Iove ad stuprum raptum» (18.13).

Isolata è la testimonianza del 'Commento veneto all'*Ars amandi*', tramandato per via unitestimoniale e databile al 1388<sup>783</sup>. Nell'*Ars amatoria*, in realtà, Ovidio non sembra citare Ganimede: vi sarebbe dunque un fraintendimento del commentatore che scambia Ila (il giovinetto amato da Ercole) per il *puer regius* troiano. La confusione è dovuta al legame con Ilo che infatti viene menzionato nella seconda parte del commento: «Illas» per Ganimede si spiega come «patr[onim]i[c]o derivado da Ylion, che è 'de Troya', perché Ganimeses fo de Troya, fiolo de Tros» (a 2.109-110). A tale riguardo è citato proprio il passo di Paride delle *Eroidi* (16.199-200). Il commentatore scrive che secondariamente si potrebbe trattare anche di «Ylas, fiolo de Hercules» (e non amasio dell'eroe).

---

<sup>781</sup> Non esiste un'edizione recente, per cui ci si serve del lavoro a cura di Gigli Romano 1842.

<sup>782</sup> Cfr. Zaggia 2009, 2014, 2015.

<sup>783</sup> Come edizione, riportata dall'OVI, vd. Lippi Bigazzi 1987.

Per via di questo malinteso l'anonimo veneto dà vita a una fantasiosa versione del mito ganimedeo nel corpo centrale del commento. È possibile che questo intendimento sia stato influenzato da un'altra fonte classica, infatti in una delle *Odi* di Orazio sono menzionati Nireo e Ganimede come esempi paradigmatici di bellezza (3.20). Nel passo ovidiano dell'*Ars amatoria* sono citati invece Nireo amato appassionatamente dall'antico Omero, e il tenero Ila rapito con scelleratezza dalle Naiadi («sis licet antiquo Nireus adamatus Homero / Naiadumque tener crimine raptus Hylas», 2.197-198).

Il commentatore spiega che i due fanciulli, «Nereus et l'altro Ganimedes», sono amati per la loro bellezza, e Ganimede è ricordato come «lo più bel çovene che fosse il lo so tempo in la soa terra». Si parla poi dunque di un rapimento di Ganimede da parte di divinità fluviali, ovvero delle ninfe: «fosse rapudo per lo peccado dele domenedie dele fontane, over deli fiumi, çò è dele ayguane».

Ganimede, individuato come cacciatore, stava sul monte Ida. E Giove, timoroso che le divinità dei fiumi ('eguane', ovvero 'ayguane'<sup>784</sup>) potessero rapirlo, come per un moto di gelosia, si trasformò in aquila e lo portò in cielo. Come da tradizione, divenne dunque coppiere (ricorre anche qui il lemma 'pincerna') degli dèi ('domenedie')<sup>785</sup>:

siando ello caçator et habiando Iuppiter rancura et temor ch'ello non fiesse tolto et amado dale eguane, quasi per modo de çelosia, se mudò in aquila e tolse questo Ganimede de su quel monte che fi dicto Yda, appresso Troya, et è facto pincerna deli domenedie en ciel.

---

<sup>784</sup> Dall'OVI risulta una decina di attestazioni del termine per indicare una ninfa legata all'acqua in dialetti veneti o tosco-veneti, con diverse oscillazioni fonetiche: 'aguana, aigwana, eguana, enguana, euguana, iguana'. Il lemma non risulta classificato né dalla Crusca, né dal Tommaso-Bellini, né dal GDLI, né in altri vari dizionari, come si può constatare dalla Stazione Lessicografica [Sitografia]. Ipotizzerei una derivazione da 'agua', ovvero acqua. Invece il lemma 'domeneddio' o 'domineddio' è attestato, e indica il Signore, Dio, ma anche un dio pagano.

<sup>785</sup> Lippi Bigazzi 1987, p. 58.

## 4.12 Christine de Pizan e un parallelo con il ‘Ganimede francese’ del Trecento: *Ovide moralisé*, *Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire

### 4.12.1 Ganimede a confronto: *Ovide moralisé* e *Ovidius moralizatus*

Pur se sinteticamente, ritengo utile dare conto delle principali riletture trecentesche del mito di Ganimede in ambito francese, anche perché l’anonimo *Ovide moralisé* e l’*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire ebbero diffusione non solo in Francia: Bersuire, autore in latino, fu in stretto rapporto con Petrarca, come attestano le *Familiars* 22.13-14, e si servì del passo dell’*Africa* in cui è citato Ganimede. Infine, come ideale conclusione sul XIV secolo, vale la pena di non trascurare la prima rilettura significativa del mito ganimedeo da parte di un’autrice: Christine de Pizan, di origine italiana, sebbene scrivesse in francese il suo *Epistre de Othea* (*Epître d’Othéa*), da datare proprio intorno al 1400.

L’*Ovide moralisé* è un poema incredibilmente esteso della letteratura francese medievale, composto tra 1315 e 1328 molto plausibilmente da un monaco francescano<sup>786</sup>. Non si tratta di un semplice volgarizzamento delle *Metamorfosi* poiché alla traduzione ovidiana segue solitamente un’esegesi, sempre in versi, a quattro livelli: storico, morale, tipologico, anagogico. Si tratta dunque di un’originale riscrittura che con i suoi 72.000 ottosillabi a rima baciata intende scovare le verità delle favole cantate nel poema ovidiano. Mi limito a riassumere i tratti salienti su Ganimede, di cui già ho fornito accenni in precedenza a partire dall’analisi della *Commedia*, pressoché coeva, ma da cui si evince la profonda differenza di trattamento della *fabula*. Se Dante sceglie di rivivere il mito empaticamente, sfruttando in un’unica direzione i diversi portati, l’anonimo autore del poema francese affastella numerose versioni e interpretazioni, con una posizione giudicante e distanziata.

Nei versi 10.724-752 del *Ovide moralisé* vengono volgarizzati i versi ovidiani 10.148-161: Giove innamorato di Ganimede si trasforma ingegnosamente in

---

<sup>786</sup> Il *terminus ad quem* è dato dalla menzione di un inventario di Clémence d’Ungheria (morta nel 1328), quello *post quem* intorno al 1315 risulta più approssimativo e problematico. Dopo il lavoro monumentale primonovecentesco di Cornelis de Boer, una nuova edizione critica del poema è iniziata in tempi recenti a cura di più studiosi: Baker *et al.* 2018.

aquila e lo rapisce per farlo diventare «bouteillier dou ciel» (v. 752)<sup>787</sup>, espressione che corrisponderebbe in italiano a ‘pincerna/coppiere del cielo’. Successivamente, però, nei versi 10.3362-3424, dopo un breve preambolo che ripropone la versione poetica ovidiana (vv. 3362-3367), viene offerta una serie di altre tre letture autoriali: una storico-evemeristica (vv. 3368-3387), una naturalistico-zodiacale (vv. 3388-3404), una allegorico-spirituale (vv. 3405-3424).

Quella storico-evemerista si rifà a una determinata tradizione (da Fulgenzio ai Mitografi), innovandola con maggiori dettagli e mostrando un più evidente moralismo: Giove è un re di Creta che sottrae al frigio Troo il figlio per intrattenersi con lui in rapporti lussuriosi («Contre droit et contre nature», v. 3385).

Le altre due letture risultano più originali. Per quanto riguarda quella ‘astrologica’ e ‘metereologica’, Acquario-Ganimede freddo e umido è complementare all’Aquila-Giove, ovvero l’aria calda, pertanto si cerca di spiegare razionalmente il racconto ovidiano all’interno del contesto zodiacale-astrologico con un interesse atmosferico.

Nell’ultima rilettura Ganimede è invece una prefigurazione di Cristo, in quanto Dio che si è fatto uomo ed è risalito in cielo. E lo stesso Giove è Dio, poiché padre supremo di tutte le creature, che ama l’essere umano al punto di discendere nel mondo e degnarsi di essere quello che non era mai stato, con riferimento all’aquila ovidiana (3410-3413: «Pour amour d’umaine nature / Vault des cieulz descendre et venir / Au monde et deigna devenir / Ce qu’il n’avoit onques esté»). Riporto soltanto i versi conclusivi con una mia traduzione, da cui si evince come Ganimede-Gesù sia insieme umano e divino e come, in quanto coppiere, riversi grazia, amore spirituale e ogni bene (10.3419-3424):

C’est li bouteilliers, ce me samble,  
Vrais diex et vrais homs tout ensamble,  
Qui d’esperituelz delis  
Aboivre et repaist ses eslis.  
C’est cilz de qui tous biens habonde,  
Qui sa grace espant par le monde.

---

<sup>787</sup> Cito dal testo fornito da ICONOS tra le fonti medievali del mito di Ganimede [Sitografia].

Sono i coppieri, così a me pare,  
veri dèi e veri uomini insieme.  
Coppiere, chi di delizie spirituali  
abbevera e nutre i suoi eletti,  
è colui da cui abbonda ogni bene  
e la sua grazia per il mondo spande.

[trad. mia]

Di qualche decennio più tardo è l'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire, francescano e poi benedettino, noto anche come Petrus Berchorius (1290-1362). Il suo lavoro databile per una prima versione al 1339-1342, rifinita tra il 1350 e il 1362, è caratterizzato dalle spiegazioni allegoriche delle favole ovidiane in un'elegante prosa latina. La moralizzazione di Ovidio corrisponde al libro XV della sua opera enciclopedica *Reductorium morale*<sup>788</sup>. Il mito di Ganimede è la settima *fabula* del X libro dell'*Ovidius moralizatus*, di cui riporto il testo e una traduzione (10.7):

Ganimedes, Frigius sive Troianus puer pulcherrimus, in tantum a Iove dilectus fuit quod ab ipso mutato in aquilam fuit raptus et in caelo stellificatus et pincerna deorum effectus. Et est illud signum quod Aquarius dicitur quia aquas super manus deorum infundere fictum fuit.

Ista aquila significat limpiditatem scientiae, Ganimedes significat Iohannem Evangelistam, iuvenem et gratiosum, quia scilicet aquila, id est, subtilitas et claritas, ipsum rapuit in caelum in quantum ipsum loqui de caelestibus alte fecit, pincerna vero deorum, id est, praelatorum et virorum iustorum, efficitur in quantum aqua sapientiae et gratiae ab ipso funditur et hauritur.

Ganimede, un bellissimo ragazzo frigio o troiano, fu tanto amato da Giove che da lui stesso, mutato in aquila, venne rapito e innalzato al cielo tra le stelle e fatto pincerna degli dèi. Ed è quel segno detto Acquario, poiché si immaginò versasse acqua sulle mani degli dèi.

---

<sup>788</sup> Recentemente in Spagna è stata condotta come tesi dottorale un'edizione critica del testo, da cui cito e a cui rimando per approfondimenti bibliografici: Piqueras Yagüe 2020, pp. 588-591.

Quest'aquila rappresenta la chiarezza della conoscenza, mentre Ganimede rappresenta Giovanni Evangelista, giovane e aggraziato, poiché l'aquila, cioè la finezza e la chiarezza, lo rapì in cielo in quanto lo elevò a parlare profondamente delle cose celesti. Invero, è stabilito coppiere degli dèi, cioè dei prelati e degli uomini giusti, poiché l'acqua della sapienza e della grazia è versata e attinta da lui.

[trad. mia]

Rispetto all'*Ovide moralisé*, Bersuire suddivide in due fasi il trattamento del mito. Nella prima parafrasa fondamentale i versi ovidiani (*Met.* 10.155-161), aggiungendo alcuni dettagli; mentre nella seconda offre un'interpretazione allegorico-spirituale che, solo in parte, è in sintonia con la 'quarta' lettura dell'anonimo autore del poema in ottosillabi: difatti Ganimede è identificato come San Giovanni Evangelista, e il tema fondamentale è quello della conoscenza.

Si noti che, nella prima parte, è specificato 'troiano o frigio', da cui si evince la consapevolezza autoriale della ricorrenza nelle fonti antiche e medievali di questo 'doppio' aggettivo di provenienza. E rispetto al testo ovidiano in questione è aggiunta l'identificazione esplicita con il segno dell'Acquario. Inoltre può destare particolare interesse il non comune aggettivo *stellificatus*: letteralmente 'reso stella'. È possibile in questo senso l'influsso diretto di Petrarca che durante la prima stesura dell'*Ovidus moralizatus* si trovava tra Valchiusa e Avignone, e diede in lettura a Bersuire l'ecfrasi del III libro dell'*Africa*<sup>789</sup>, con Ganimede sollevato sopra le stelle («super astra levabat», 3.141) [4.4.3].

#### **4.12.2 Ganimede, Apollo e la sbarra di ferro nell'*Epistre Othea* di Christine de Pizan**

Christine de Pizan (1364-1431), pur essendo di origine italiana nonché italoфона, nata a Venezia come Cristina, figlia del medico e astrologo Tommaso da Pizzano (Bologna), visse in Francia alla corte di Carlo V fin da bambina (il padre vi si trasferì con moglie e figli nel 1369) e scrisse le sue diverse opere in

---

<sup>789</sup> «La composición del *Africa* comenzó hacia 1338-1339, mientras Petrarca estaba entre Vaucluse y Aviñón [...], así que lo más probable es que en estas fechas (c. 1340) Bersuire conociera la descripciones de los dioses que había compuesto su amigo<sup>16</sup> (los versos exactos del *Africa* son 3.138-264) cuando él también estaba redactando su tratado mitográfico», Piqueras Yagüe 2020, pp. 44-45.

francese<sup>790</sup>. Colei che viene considerata la prima intellettuale laica e la prima scrittrice ‘di professione’ in ambito europeo aveva letto la *Commedia* di Dante (con il filtro di Boccaccio)<sup>791</sup> così come l’*Ovide moralisé*. Pur rifacendosi alla tradizione allegorica medievale, la rielaborazione del mito ganimedeo nella sua opera risulta estremamente originale.

L’eccezionalità del caso non è data soltanto dal fatto che sia una donna ad affrontare il mito di Ganimede, quanto dal trattamento della *fabula* in sé, senza diretti paralleli con le fonti classiche e medievali. Dopo alcuni poemetti d’amore cortese, la *Epistre d’Othea a Hector* fu la prima opera ad ampio respiro e di particolare rilievo di Cristina. Dall’impianto didascalico, fu composta intorno al 1400 e conobbe una notevole fortuna, come attesta la tradizione manoscritta, al punto da venire tradotta in inglese nel Quattrocento. Come suggerisce il titolo completo, Christine immagina una nuova dea che indirizza una lettera a Ettore per guidarlo nella sua vita e nelle sue azioni. Se la voce della musa corrisponde grossomodo a quella dell’autrice, i destinatari risultano gli uomini (i cavalieri).

L’opera è strutturata in 100 capitoli, ciascuno dedicato a un diverso personaggio. Ogni storia a sua volta è ripartita in tre momenti: primariamente il mito è esposto in versi (*texte*), poi viene spiegato ‘storicamente’ (*glose*), e infine si ricava l’insegnamento spirituale (*allegorie*) per i giovani cavalieri cui il libro è rivolto.

Riporto le tre parti su Ganimede con una mia traduzione (cap. 53)<sup>792</sup>:

Texte .liij.

S’a plus fort de toy tu t’efforces  
A faire plusieurs jeux de forces,  
Retray toy que mal ne t’en viengne;  
De Ganimedés te souviengne.

Testo 53

Se con uno più forte di te ti sforzi

---

<sup>790</sup> Cfr. Muzzarelli 2007.

<sup>791</sup> La presenza di Dante nell’opera di Cristina è presente in particolar modo proprio nella *Epistre Othea*. Cfr. Cesarani 1970.

<sup>792</sup> Come edizione di riferimento vd. Parussa 1999. Su Ganimede cfr. Folgar Brea 2021, pp. 5-23.

A fare molti giochi di forza,  
Ritirati affinché non ti venga male;  
Di Ganimede non ti dimenticare.

Glose .liij. Ganimedés fu un jovencel de la lignee aux Troyens, et dit une fable que Phebus et lui estrivoient un jour ensemble a gitter la barre de fer, et comme Ganimedés n'eust peu contre la force de Phebus, fu occis para le rebondissement de la barre que Phebus ot si hault balanciee que il en ot la veue perdue. Et pour ce dit que a plus fort et plus poissant de soy n'est mie bon l'estrif, car n'en peut venir se inconvenient non. Si dit un sage : «Soy jouer avec les hommes de malgracieux gieux est signe d'orgueil et fine communement par ye».

Glosa 53. Ganimede fu un giovinetto della stirpe dei Troiani e una favola racconta che lui e Febo un giorno si batterono insieme a lanciare la sbarra di ferro, e poiché Ganimede non riuscì a resistere alla forza di Febo, fu ucciso dal rimbalzo della sbarra che Febo aveva lanciato così in alto da perderne la vista. E per questo si dice che non è bene litigare con uno più forte e potente di sé, perché non può portare altro che inconvenienti. Come dice un saggio: "Intrattenersi con gli uomini in giochi di cattiva grazia è segno di orgoglio e solitamente finisce in ira".

Allegorie .liij. Et comme il est dit que contre plus fort de soy ne se doit efforcer est a entendre que le bon esperit ne doit entreprendre trop fort penitence sans conseil. De ce cy dit saint Gregoire es *Morales* que penitence ne prouffite point se elle n'est discrete, ne la vertu de abstinence ne vault riens se elle n'est si ordenee que elle ne soit pas plus aspre que le corps ne peut souffrir. Et pour ce conclut que nulle personne ne doit entreprendre sans conseil de plus discret de soy. Pour ce dit le sage es *Proverbes*: «Ubi multa consilia, ibi est salus». *Proverbiorum* .iiij. capitulo, et le proverbe commun : «Omnia fac cum consilio et postea non penitebis».

Allegoria 53. E come è detto che non bisogna sforzarsi contro uno più forte di sé, significa che lo spirito buono non deve intraprendere una penitenza troppo rigida senza consiglio. A proposito di questo, san Gregorio nel suo trattato sui *Moralia* dice che la penitenza non è utile se non è discreta, e la virtù dell'astinenza non vale nulla se non è stabilita in modo da non essere più severa di quanto il corpo possa sopportare. E per questo conclude che nessuno dovrebbe intraprendere qualcosa

senza il consiglio di qualcuno più saggio di sé. Per questo il saggio nei *Proverbi* dice: “Ubi multa consilia, ibi est salus” (Dove ci sono molti consigli, c’è salvezza). E nel terzo capitolo dei *Proverbi*, dice il noto proverbio: “Omnia fac cum consilio et postea non penitebis” (Fai tutto con consiglio e poi non ti pentirai).

[trad. mia]

La versione di Christine de Pizan risulta alquanto inattesa e cruenta, il trattamento del mito vede protagonista insieme a Ganimede una divinità mai collegata a lui in precedenza: Apollo. Non viene segnalato esplicitamente il tema omoerotico, poiché viene sostituito con quello dello ‘scontro’ tra maschi.

Il mito ganimedeo è plasmato chiaramente attraverso il mito omoerotico di Apollo e Giacinto (che porta però alla morte di quest’ultimo, a causa dell’intervento del geloso dio del vento Zefiro; cfr. *Ov. Met.* 10.162-169; *Apollod.* 10.3): potrebbe trattarsi di un fraintendimento dell’autrice che fa confusione tra i due miti, oppure potrebbe essere una scelta oculata di ibridazione<sup>793</sup>. In ogni caso, rispetto alla versione tradizionale del mito, vi è una notevole attualizzazione: non compare il disco con cui Apollo e Giacinto giocavano prima del fatale incidente, ma *la barre de fer* come strumento della contesa tra Apollo e Ganimede. Si tratta di un oggetto evidentemente anacronistico rispetto ai ‘tempi mitologici’ dell’età del bronzo. La sbarra di ferro risulta tipicamente medievale e connessa all’orizzonte del pubblico di giovani cavalieri cui l’opera era destinata.

A conferma di ciò, si possono considerare le raffinate miniature riportate nei codici: il ms. Français 606 (per Giovanni di Valois) e il ms. Harley 4432 (per Isabella di Bavaria), realizzati sotto la supervisione dell’autrice [fig. 4.23-24]. Nonostante le singole varianti iconografiche, anche dei successivi codici [fig. 4.25-27], Apollo e Ganimede vestono abiti dell’epoca. Il dio solare risulta sempre più imponente rispetto al ragazzo troiano, e ha il braccio destro teso in alto in seguito al lancio. Ganimede, invece, riceve con violenza la sbarra ferrea nell’occhio sinistro (o in mezzo alla fronte nei codici seriori), con il corpo tendente all’indietro a indicare l’imminente caduta al suolo, e in alcuni casi con il sangue che sgorga copioso.

---

<sup>793</sup> Si consideri che nell’*Ovide moralisé* i miti di Apollo e Giacinto e quello di Giove e Ganimede non conoscono soluzione di continuità. Cfr. Folgar Brea 2021, pp. 5-23.

Dati i riferimenti alla penitenza e all'astinenza, come ha sostenuto Folgar Brea, «podría estar aludiendo, sin mencionarlo, al riesgo que corren los muchachos jóvenes de ser violados por hombres más fuertes que ellos»<sup>794</sup>. Pertanto non è da escludere l'ipotesi di un significato simbolico, unitamente a un velato riferimento fallico, con la sbarra di ferro che si conficca nel più giovane, e può creare 'danni', se egli imprudentemente non considera la forza del suo 'opponente'. Verosimilmente l'autrice era a conoscenza del portato omoerotico del mito di Ganimede e Giove, così come di quello di Apollo e Giacinto, dal momento che è esplicito in Ovidio e nei volgarizzamenti medievali. Non è espressa una condanna morale del rapporto sodomitico, a differenza dell'*Ovide moralisé*. L'invito di Othea a Ettore, ovvero l'invito di Christine ai giovani cavalieri, è quello di rivolgersi a chi è più saggio, e di chiedere sempre consiglio prima di agire.

Fig. 4.23 : Maître de l'Épître Othéa, *Ganimede e Apollo*, *Epître Othea* di Christine de Pizan, miniatura, ms. Français 606, Bibliothèque nationale de France, Paris, c. 25v., ca. 1400-1410



Archives et manuscrits BnF

<sup>794</sup> Folgar Brea 2021, p. 177.

Fig. 4.24 : *Ganimede e Apollo*, *Epistre Othea* di Christine de Pizan, miniatura, ms. Harley 443, The British Library, London, c. 119v., ca. 1410-1414



openMLOL

Fig. 4.25 : *Ganimede e Apollo*, *Epistre Othea* di Christine de Pizan, miniatura, ms. Bodl. 421, Bodleian Library, University of Oxford, c. 040r., ca. 1450-1475



Digital Bodeleian © Bodleian Libraries, University of Oxford

Fig. 4.26 : *Ganimede e Apollo, Epistre Othea* di Christine de Pizan, miniatura, ms. s. 175, Médiathèque municipale Jean Lévy, Lille, c. 052, ca. 1455-1460



Portail Biblissima

Fig. 4.27 : *Ganimede e Apollo, Epistre Othea* di Christine de Pizan, miniatura, ms. Bodmer 49, Fondation Martin Bodmer, Coligny, c. 81r., ca. 1460



e-codices





**V. Ganimede umanistico-rinascimentale:  
l'età di Alberti, l'età di Poliziano, l'età di Ariosto e Michelangelo**



## 5.1 Ganimede nella poesia in volgare dal primo Quattrocento: da Bartolomea Mattugliani a Burchiello

### 5.1.1 Ganimede e il femminile: l'epistola in rime di Bartolomea Mattugliani

Se con l'*Epitre d'Othea di Christine de Pizan* ho concluso la parte della ricerca incentrata sul Medioevo, vorrei aprire questa nuova sezione incentrata sull'Umanesimo e sul Rinascimento italiani all'insegna di un'altra autrice: Bartolomea Mattugliani (1385-post 1406). Ganimede è citato nel suo componimento *Inclito, glorioso e chiaro duce* tramandato nelle cosiddette *Rime del Codice Isoldiano* (Bologn. Univ. 1739): un manoscritto in cui sono antologizzate 393 rime in prevalenza di ambito emiliano-romagnolo<sup>795</sup>.

Detta anche Mea, la scrittrice nacque a Bologna nel 1385 e sposò il nobile Michele Mattugliani, frequentando le giostre, i banchetti e le danze alla corte di Giovanni I Bentivoglio. Verosimilmente, proprio in una di queste occasioni, nel 1405, fu notata da Carlo Cavalcabò, nipote di Ugolino signore di Cremona. Si ritiene che Carlo rimase folgorato da lei, non solo per l'aspetto esteriore, al punto da scriverle una composizione in terza rima per esprimerle il suo amore. Bartolomea replicò allo spasimante per le rime, con una certa originalità, componendo un centinaio di terzine che celebrano le virtù femminili<sup>796</sup>.

L'epistola in terza rima di Mattugliani esibisce una notevole erudizione, non priva di sottile ironia, affastellando continui riferimenti mitologici e storico-culturali. In particolare, vi compare un lungo elenco di modelli femminili, soprattutto per quanto riguarda la morigeratezza dei costumi, che mostra una non superficiale conoscenza delle fonti classiche e anche del *De mulieribus claris* boccacciano. A figure come Sempronia dei Gracchi e la cartaginese Sofonisba fino a Giovanna d'Altavilla («Constantia de' romani imperatrici / Di Cicilia regina, e poi Zoanna», vv. 124-125) viene contrapposto l'esempio di Ganimede (vv. 127-129):

---

<sup>795</sup> Nel Codice Isoldiano Ganimede è citato altre tre volte: in due composizioni di Simone Serdini (*O magnanime donne, in cui beltade; O specchio di Narciso, o Ganimede*) [4.7.2] e *Nel tempo che reluce il carro d'oro*, in cui eccezionalmente Ganimede prende parola, da attribuire a Francesco Malecarni [5.2.1]. Come edizione critica vd. Frati 1913. Cfr. Montagnani 2006.

<sup>796</sup> Per ulteriori approfondimenti vd. Cerrato 2012, pp. 292-305.

In queste altre virtù mio cuor apanna.  
Non cercho come già rapisse Jove  
Ganimede, la cui opra si dannà.

Il giovane troiano non è dunque proposto in senso positivo quale modello di bellezza, come avviene nei componimenti di autori che si servono di una voce poetante femminile quali Beccari e Saviozzo [4.7]. La prospettiva femminile adottata nel testo, corrispondente (perlomeno a livello di finzione letteraria) a quella dell'io autoriale, non è interessata all'aspetto prototipico della bellezza di Ganimede né tantomeno alla modalità con cui Giove rapì Ganimede. Il mito è letto dunque in senso licenzioso e risulta estraneo a ciò che ricerca l'io lirico: al personaggio di Ganimede è anteposta la virtù di varie illustri figure femminili.

Non risulta però biasimato in senso assoluto l'aspetto omoerotico maschile della *fabula*, difatti subito dopo è ricordata anche Europa, fanciulla concupita da Giove. Semmai la poetessa intende esprimere una distanza dal ratto in sé, condannato in quanto finalizzato a un atto erotico, che nemmeno presupporrebbe una verifica preliminare dell'accondiscendenza del concupito o della concupita.

Pertanto Mea, pur proferendosi lusingata dal corteggiamento di Carlo, conclude il componimento all'insegna della sua onestà da conservare, «che può essere non solo morale ma anche di libertà culturale e di pensiero»<sup>797</sup>.

E all'interno di questo contesto il riuso di Ganimede assume dunque una prospettiva non canonica rispetto alle precedenti elaborazioni maschili della letteratura italiana<sup>798</sup>.

### 5.1.2 Giovanni Gherardi da Prato: Ganimede, Narciso e il «lor desiro»

Giovanni Gherardi da Prato (1360/67-1442/46) fu una delle personalità di spicco a Firenze nel primo quarto del Quattrocento, salvo poi cadere in disgrazia e

---

<sup>797</sup> Antonino 2022, p. 2.

<sup>798</sup> Per approfondimenti sulla questione di genere nella letteratura italiana vd. Cox, Ferrari 2012. Recentemente la questione dell'esclusione femminile in rapporto a quella del canone letterario italiano è stata ripresa da varie studiose e alcuni studiosi, tra cui segnalo Plebani 2019, Brogi 2022, Bertolio 2022, Sanguineti 2022.

morire dimenticato in povertà a Prato<sup>799</sup>. Oltre che giurista e letterato, fu viceprovveditore per la costruzione della Cupola di Santa Maria del Fiore, in contrasto con uno dei tre provveditori, Filippo Brunelleschi (come testimonia una poesia stessa di Gherardi: n. 34). Presso il prestigioso Studio fiorentino tenne per diversi anni, dal 1417 al 1425, letture della *Commedia* e delle canzoni morali di Dante<sup>800</sup>. La sua produzione letteraria fu esclusivamente in volgare, fatta eccezione per un'epistola in latino di dubbia attribuzione. La sua opera più nota e studiata è *Il Paradiso degli Alberti*, un romanzo di derivazione boccaccesca; ma Gherardi fu autore anche di diverse opere poetiche, tra cui il prosimetro *Trattato d'una angelica cosa*, e i poemi *Il giuoco d'amore* e *Philomena*.

Nelle sue *Rime*, all'interno delle quali è citato Ganimede, sono evidenti sia l'influsso di Petrarca sia il legame con la poesia di tradizione realistico-giocosa. Riporto innanzi tutto il sonetto in cui è menzionato Ganimede, insieme a Narciso, *Gigli, rose, vivole in vassel d'oro* (5)<sup>801</sup>:

Gigli, rose, vivole in vassel d'oro,  
in verdi fronde mille ucei cantare,  
nude pulzelle in fonte sollazzare,  
e Diana col suo leggiadro coro;

abete, pini, mirti e sacro alloro,  
ermellin vaghi in bel verde giocare,  
amanti con donzelle sospirare,  
perle, zaffir, balasci e più tesoro;

mille rii mormorando in chiusa valle,  
mille ninfe leggiadre a un bel rezzo,  
Ganimede e Narcisso a lor disiro;

---

<sup>799</sup> Secondo Antonio Lanza fu «indubbiamente l'uomo di punta della letteratura volgare del primo Quattrocento toscano», Lanza 1973, p. 609. Le *Rime* di Gherardi non sono mai state pubblicate in un libro a sé stante, ma sono state raccolte nel vol. I dei *Lirici toscani del Quattrocento* a cura di Lanza (1973; il vol. II è del 1975). Per un profilo biobibliografico sull'autore vd. Guerrieri 2004, pp. 7-53; Bausi 2000.

<sup>800</sup> Su Gherardi e Dante cfr. Guerrieri 2021.

<sup>801</sup> Lanza 1973, p. 640.

lor sembianti e sospir, serrar di spalle,  
lor parlar, lor baciâr, tenelli in mezzo:  
non faren len mie più debil sospiro.

Il sonetto ha uno sfondo prevalentemente naturale-mitologico e consiste in una *enumeratio* di immagini e scene disparate, connesse soltanto dalla comune funzione di suggerire un'atmosfera lussureggiante e idillica. A livello stilistico predomina infatti la paratassi, con ricorrenza di proposizioni nominali e di principali con l'infinito enunciativo.

L'*incipit* riecheggia alcuni versi di Petrarca: «Se mai candide rose con vermiglie / in vassel d'oro vider gli occhi miei» (RVF 127, vv. 71-72). L'io lirico in questo caso appare però sicuro di quel che vede: tutto il sonetto è un accatastarsi di figurazioni, più o meno simboliche, che suggeriscono una dimensione di diffuso erotismo. Se la maggior parte del componimento risulta 'di maniera', alla fine della prima terzina si trova il fulcro più originale del componimento: con protagonisti Ganimede e Narciso.

Nel testo si fa riferimento a molteplici elementi, così schematizzabili: elementi naturali, vegetali e animali, ovvero fiori, uccelli, alberi, ermellini, ruscelli, che sottolineano la bellezza e la vitalità della natura (v. 1, v. 2., v. 5, v. 6, v. 9); figure umane, non scevre da sensualità, ossia le fanciulle nude alla fonte e gli amanti che sospirano con le ragazze (v. 3, v. 7); gioielli e pietre preziose, indici di ricchezza, lusso e splendore (d'altronde già il vaso con i fiori del primo verso è d'oro). Parimenti vengono menzionati personaggi mitologici: oltre a Diana e alle leggiadre ninfe (v. 4, v. 10) come rappresentanti femminili, un maggior numero di versi in posizione-chiave è dedicato a Ganimede e Narciso. Al loro desiderio si lega una manifestazione soggettiva dell'io poetico nella terzina finale (vv. 11-14).

Il «lor disiro» (v. 11) può essere dunque inteso *lato sensu* come quello omoerotico maschile<sup>802</sup>, distinto rispetto a quello suggerito dalle immagini

---

<sup>802</sup> Non mi addentro qui nella dibattuta questione relativa all'orientamento dell'autore – che esula dall'oggetto di questa ricerca. Si ritiene che a lui sia indirizzato l'anonimo poemetto *L'Acquettino* (1406). Il poemetto *in vituperium* in terzine (costituito da un proemio e quattro capitoli) è stato pubblicato in appendice a Guerri 1931, pp. 149-171. Per Antonio Lanza, il Gherardi fu un «sodomita incallito, come prova lo stesso soprannome Acquettino unitamente alle testimonianze di Za, del Sermini, dell'anonimo autore dell'Acquettino», 1973, p. 610. Per Bausi 2020 «con il ritratto fin qui delineato [...] contrasta, in modo difficilmente compatibile, la fama di incallito

all'insegna di una sensualità rivolta verso l'universo femminile dei precedenti versi. Ma può essere più nello specifico anche il desiderio reciproco tra 'di loro', ovvero tra Ganimede e Narciso. Si tratta ovviamente di una rielaborazione fantasiosa e personale del poeta, dal momento che nessuna fonte antica né medievale configura un rapporto di qualsivoglia natura tra i due (al massimo, come si è visto per i poeti del Trecento, vi è una mera associazione per la prototipica bellezza).

Per quanto riguarda i versi dell'ultima terzina, nel v. 12 vi è l'iterazione dell'aggettivo possessivo 'lor' in riferimento ai sostantivi «sembianti» (i volti, o più genericamente l'aspetto) e «sospir» (con allusione sensuale, come al v. 8); nel v. 13 «lor» è riferito invece alle due azioni verbali del parlare e del baciare.

L'espressione «serrar di spalle» significa letteralmente 'chiudere di spalle', e non mi risultano altre attestazioni nell'OVI e nella BiBit. Sarebbe sintatticamente indipendente e potrebbe recare un significato erotico con rimando all'unione sessuale tra i due che, nel loro desiderare, si 'serrano di spalle'. Nel Tommaseo-Bellini sono elencati numerosi significati secondari del verbo 'serrare', due di questi potrebbero avere a che fare con l'uso originale dell'espressione di Gherardi: serrare nel senso di 'tenere ascosto', ovvero nascosto (cfr. Dante, *Purg.* 8.53: «Non dichiarasse ciò che pria serrava»); e soprattutto serrare nel senso di 'acostare, unire, congiungere'.

Per quanto riguarda il verso successivo, l'espressione 'tenelli in mezzo' va letta, a mio avviso, non come un poco convincente 'tenerli nel mezzo', ma come un commento empatico dell'io che trova i due 'tenelli' (ovvero 'tenerelli') mentre parlano e si baciano. 'Tenello' è infatti una voce dotta, dal diminutivo latino di *tener* (*tenellus*), che indica nell'italiano antico – come attesta il GDLI – una persona o un qualcosa di piuttosto tenero, oppure una persona o un'età assai giovane, potendo assumere anche un valore affettuoso di epiteto.

Il verso finale mostra dunque la partecipazione emotiva dell'io poetico con il sospiro congiunto di Ganimede e Narciso, che non è meno energico rispetto a quello degli amanti con le donzelle (v. 7). Letteralmente si rivolge con

---

omosessuale che sembra aver accompagnato il G., attirandogli le feroci ironie dei contemporanei». L'autore della prosopografia gherardiana propone difatti una distinzione tra un Giovanni da Prato 'Acquettino' e il 'nostro' Giovanni Gherardi da Prato.

un'apostrofe ai suoi respiri («len mie», da 'lena', ovvero fiato, respiro), per dire che non renderanno il sospiro meno debole, con senso sia metapoetico sia erotico.

Questa potrebbe essere una parafrasi dei quattro versi finali del sonetto: “Ganimede e Narciso si rivolgono al loro desiderio, si chiudono di spalle, con i loro volti e sospiri, teneri teneri mentre si parlano e si baciano: non faremo, miei respiri, il sospiro più debole” (5.11-14).

In sintesi, a differenza dei precedenti poeti del Trecento, emerge in Giovanni Gherardi un uso della figura di Ganimede in senso emblematicamente omoerotico, in sintonia con una tendenza ben documentata nella lirica classica, ma con un inedito congiungimento con Narciso.

### **5.1.3 Il motivo convenzionale della bellezza di Ganimede: tra Domenico da Prato e Antonio di Meglio, e Antonio di Guido e Filippo Scarlatti**

Da un'analisi delle varie occorrenze del nome di Ganimede nella lirica in volgare del Quattrocento, già dalla prima metà del secolo si sviluppa un vero e proprio motivo convenzionale della bellezza di Ganimede, che si rifà soprattutto al modello trecentesco di Simone Serdini [4.7.2]. Passo dunque in rassegna alcuni autori nati alla fine del Trecento e operanti nei primi decenni del Quattrocento: Domenico da Prato, Antonio di Meglio, Gentile Sermini da Siena. Successivamente esamino poeti del Quattrocento più avanzato in cui si ripresenta il medesimo motivo, seppur con diverse varianti più o meno significative: Mariotto Davanzati, Antonio di Guido, Filippo Lapaccini, Filippo Scarlatti, Maestro Niccolò delle Volte, Giovanni Tartaglia de' Mantell, Marco Businello.

Domenico da Prato, nato intorno al 1389, praticò il mestiere di notaio dal 1415 al 1432 a Firenze: viene ricordato soprattutto per il poemetto *Pome del bel Fioretto*, per la composizione di rime moraleggianti e pedantesche, spesso a tema amoroso, e per la strenua difesa di Dante<sup>803</sup>. La sua poesia mostra un'erudizione perlopiù convenzionale nei confronti della classicità e della mitologia.

---

<sup>803</sup> Cfr. Viti 1991.

Nella sesta strofe di una canzone morale fitta di riferimenti mitologici, *Nel vago tempo che Febo ritorna* (34), indirizzata a ser Nicolao di Berto da San Gimignano, il nome di Ganimede è utilizzato con ricercatezza (vv. 71-74)<sup>804</sup>:

Vinta rimase la mia vista; e quale  
di Ganimede il popol suo divenne,  
simile non sostenne  
l'occhio mio penetrar per quella luce;

La perifrasi 'il popolo di Ganimede' indica i Troiani sconfitti dai Greci, così come risulta defessa la vista dell'io poetico di fronte a una luce così penetrante.

Molto più convenzionalmente, Ganimede è menzionato anche in un suo rimolatio, *Già con lo estivo tempo ambo i Gemelli* (41), ovvero un lamento con lo schema del sirventese. La protagonista è una bella fantina che prende parola e si duole d'amore perché non considerata dal suo amato. Riporto la strofe diciassettesima (vv. 113-119)<sup>805</sup>:

Qual Ganimede mai, qual Polidoro  
qual Absalon, {[qual]} Patroclo o Parisse,  
o qual di Leda i figli  
a te pari, signor? per cui io moro,  
unico idol mio, crudel Narcisse.  
Rose incarnate e gigli  
son le tue guance, anzi di proprie perle

Viene espressa dunque una variazione del motivo ricorrente della bellezza di Ganimede nella poesia cantata da Io femminili, rivolta a un bellissimo ragazzo, diffusasi dal Trecento a partire dalla canzone di Antonio Beccari [4.7.1]. Nello specifico, sono presenti la stessa associazione Ganimede-Polidoro, e il collegamento con Narciso, che compaiono nei sirventesi del Saviozzo [4.7.2]. Anche il motivo delle guance candide attraverso la metafora di rose, gigli e perle è un motivo topico presente in questi due poeti del Trecento. Tra gli altri vari nomi

---

<sup>804</sup> Cito da Lanza 1973, p. 530.

<sup>805</sup> Cito da Lanza 1973, p. 546.

greci (Patroclo, Paride, i Dioscuri) compare anche un riferimento biblico, ad Assalonne: figlio del re Davide, menzionato come l'uomo più bello di Israele, dalla folta chioma e il corpo perfetto, nel II *Libro di Samuele* (2Sam. 14.25).

Lo stesso motivo convenzionale della bellezza di Ganimede può essere adoperato anche in comparazione a un'amata, e non a un amato: così avviene nella canzone *Alma gentil, nelle più belle membra* (7) di Antonio di Meglio (1384-1448). Di origine popolana ma con una cultura piuttosto raffinata, Antonio di Meglio è da considerarsi «una delle voci più significative della poesia toscana quattrocentesca»<sup>806</sup>. Scrisse soprattutto poesie amorose per commissione e fu «l'araldo per eccellenza della Signoria fiorentina; infatti dal 1417 al 1446 [...] tenne l'ufficio con onore».

Nella stanza ottava della canzone scritta per un giovinetto innamorato di una certa Alessandra (7), la fanciulla amata è detta rassomigliante a una dea, più bella di Diana e di Venere, e «non son nel ciel con sì beata parte» (v. 130) i Dioscuri (Castore e Polluce) e Ganimede, la cui bellezza fu messa in luce da molti poeti. Quest'ultimo non viene invocato per nome ma mediante una perifrasi che richiama, oltre alla sua bellezza, il rapimento («bel ratto»), il rapporto con Giove («sommo duce») e il suo ruolo di coppiere. Viene usato l'appellativo «pincerna», a conferma di come questo termine fosse ormai diffuso convenzionalmente in riferimento a Ganimede (vv. 120-135):

Resembra dea, s'ell'è con vesta scinta  
e quel medesimo da cintura stretta.  
Lascisi ogni altra a ragionar di lei;  
Vener sarebbe con Diana vinta  
o qualunque altra per bellezze eletta  
da Febo o Giove o da qual altri dei.  
O giocondi, o felici pensier miei,  
se voi fussi ben noti in quella parte  
ove l'alma infiammata vi riduce,  
che Castore o Poluce

---

<sup>806</sup> Lanza 1975, p. 57

non son nel ciel con sì beata parte,  
né 'l bel ratto pincerna al sommo duce  
se quel che 'n fama luce  
di lor ben fosse qual narran le carte  
da li poeti sparte,  
qual io nel mondo mi potrei dar vanto!

Ganimede è citato convenzionalmente in rapporto alla bellezza in due canzoni del cosiddetto Gentile Sermini da Siena, nome fantasma di un autore nato alla fine del Trecento, operante nei primi secoli del Quattrocento e scomparso verosimilmente verso la metà del secolo<sup>807</sup>. Lo Pseudo-Sermini, ignorato dalle fonti documentarie, compose una raccolta di quaranta novelle di ispirazione bocacciana inframezzate da composizioni poetiche d'argomento perlopiù amoroso. La sua opera, da datarsi in un periodo compreso tra il 1409 e il 1442/1446, fu passata sotto silenzio probabilmente anche a causa dell'aspetto licenzioso, o per volontà dello stesso autore che la rivolse a una cerchia ristretta<sup>808</sup>.

Ganimede è citato in due canzoni: *In fresco praticel, fra molti gigli* si colloca come seconda canzone dopo la novella 16 di Ser Pace e Masetto, mentre *Ben ti puoi gloriar più ch'altra degna* dopo la novella 39 di Baccio e Sansonetto,

Nei versi finali della prima stanza di *In fresco praticel, di molti gigli* l'amato è paragonato dalla fanciulla innamorata a Ganimede, Polidoro, Narciso e Assalone, per la bellezza del viso (vv. 9-13):

Poi vidi intorno a lui pavoneggiare  
Tanti vaghi color ch'escon del viso,  
Che credo che Narciso

---

<sup>807</sup> Per un profilo biografico critico e aggiornato sull'autore vd. Marchi 2018. Il nome di Gentile Sermini «non è altrimenti conosciuto e di lui non vi è traccia nei nutriti archivi senesi», pertanto è stata sostenuto che sia un criptonimo sotto la cui identità si sarebbe celato Antonio di Checco Rosso Petrucci (1400-1471), «giovane e brillante patrizio senese, soldato di ventura», Mori 2017. La tesi è stata proposta da Pertici 2012. In ogni caso, le sue novelle con i testi poetici furono raccolte e pubblicate integralmente soltanto nel 1874 in Livorno *Coi Tipi* di Francesco Vigo, edizione riprodotta da Mori 2017. Marchi 2012 ha curato una preziosa edizione critica dell'opera, con commento, e ha ribattezzato l'autore Pseudo Gentile Sermini. La studiosa esprime dei dubbi circa l'identificazione sostenuta da Pertici 2012.

<sup>808</sup> Cfr. Marchi 2018.

Fusse qui ritornato e Polidoro,  
E Assalon, Ganimede ancor con loro.

In *Ben ti puoi gloriâr più ch'altra degna* è invece l'io poetico maschile a celebrare la bellezza di un garzone, rivolgendosi a una giovane donna che ha la fortuna di aver fatto innamorare il «più bel viso [...] che fusse mai sopra la terra» (vv. 9.10). La fanciulla, inizialmente ritrosa, viene invitata a «non fuggir sola tu quel ch'ognun brama», e a godersi il bellissimo fanciullo, finché sarà giovane, e senza timore, come è ribadito anche nel finale (v. 51): «Ma va con passi presti / E quel che dico fa senza paura, / E sappiti goder la tua ventura» (vv. 81-83).

Per descrivere la bellezza del suo viso angelico e lo straordinario aspetto fisico, il poeta fa riferimento alle canoniche figure mitologiche di repertorio. La variazione del motivo consiste nel paragonare ciascuna singola parte del corpo a quella di un celebre giovinetto dei tempi antichi: i capelli biondi sono di Assalone («la crine bionda», v. 55), «gli occhi ridenti con mille vaghezze» (v. 57) di Narciso, il collo di Ganimede («e la sua gola fu di Ganimede», v. 64), il «fero» (v. 65) petto di Troilo, le «guance» (v. 66) di Ippolito, e le «altre membra» (v. 67) di Polidoro.

Il ricorso al medesimo motivo della bellezza di Ganimede prosegue anche oltre i primi decenni del Quattrocento, configurandosi come un vero e proprio *Leitmotiv*, benché con minime varianti, in numerosi autori.

Si possono ricordare innanzi tutto due canzoni del fiorentino Mariotto Davanzati (1410-post 1470), che scrisse sonetti in morte di Antonio di Meglio e di Burchiello, e partecipò al *Certame coronario* albertiano [5.2.1]. Questi i versi con cui inizia la terza strofe della sua canzone *Inclito, franco, giusto signor mio* a commendazione di un giovinetto (1.27-32)<sup>809</sup>:

Ceda chi scrisse omai di Ganimede,  
Ipolito, Narcis o Pulidoro  
esempio fusser di bellezza eterno!  
Credo che fùr ben tali al tempo loro

---

<sup>809</sup> Cito da Lanza 1973, p. 409.

e fin qui stati, tanti ne fan fede,  
ma qui s'arresta lor titol superno.

In un'altra sua canzone, *Gentil donne e leggiadre, o pulcellette*, si trova invece l'altrettanto convenzionale espediente dell'io lirico femminile. La fanciulla, dopo avere schernito diversi amanti, si duole per un bellissimo giovinetto a lei indifferente (5.31-34)<sup>810</sup>:

qual Narcisso di se stesso innamorì  
e si converta in fiori,  
o che cambio non sia di Ganimede;  
così il pruovi com'io chi non lo crede.

Convenzionale risulta il riuso della figura di Ganimede anche nella canzone di Antonio di Guido (ca.1420-1486) *Ben è felice questa nostra etade*, indubbiamente il più celebre nella Firenze del Quattrocento tra i cosiddetti 'canterini' o 'poeti di panca' o 'cantimbanchi', poeti che cantavano le loro composizioni improvvisandole con accompagnamento musicale<sup>811</sup>.

In modo simile alla prima canzone di Davanzati, ma forse con più autentico fervore, Ganimede è citato insieme a un folto gruppo di figure maschili, il cui titolo di bellezza suprema si arresta di fronte a quella del giovine signore che viene celebrato. Si tratta di un tale Batista d'Alamanno Salviati, e le iniziali delle otto stanze formano in acrostico il suo nome: Batista, immaginato come un angelo senza ali. Riporto i versi finali della terza strofe e quelli iniziali della quarta (10.34-42)<sup>812</sup>:

quest'è colui che chiama a grolia  
singular tutti e mortali;  
è un angiolo sanz'ali.

---

<sup>810</sup> Lanza 1973, p. 417.

<sup>811</sup> Iniziò a cantare in panca da giovanissimo nel 1437, e secondo la ricostruzione di Orvieto 1978, pp. 176-186, sarebbe stato il modello alla base del personaggio di Margutte del *Morgante* di Pulci. Venne lodato, tra gli altri, anche da Poliziano nell'epigramma latino *De Antonio tusco extemporalis poeta* (n. 22). E non mancarono accuse di sodomia nei suoi confronti, come quelle provenienti dal rivale Antonio di Cola Bonciani. Cfr. Villoresi 2012, pp. 12-sgg.

<sup>812</sup> Lanza 1973, p. 180.

Mira chi questo pulcro oggetto vede,  
e non è Alcibiade né Ganimede.

Ipolito, Narciso o Ansalone,  
Adonis, Pulidoro e 'l bel Patroclo,  
di cui si dolse Achille cordialmente,  
han perso in tutto ogni reputazione

Lo stesso motivo può presentarsi anche in opere poetiche, come è il caso di Filippo Lapaccini, sacerdote e cliente di Lorenzo Magnifico. Mi riferisco al suo poemetto in cinque capitoli sull'armeggeria che fece Bartolomeo Benci per Marietta Strozzi il 14 febbraio 1464, ultimo giorno del Carnevale<sup>813</sup>.

Uno degli otto protagonisti dell'*Armeggeria* che affiancarono il Benci, Andrea Carnesecchi, si configura nel poemetto esplicitamente come un novello Ganimede: il paragone con la figura mitologica è funzionale all'esaltazione della bellezza dell'eroe. Riporto i versi al riguardo del terzo capitolo (3.115-121)<sup>814</sup>:

E così stando tanta compagnia,  
senti' nuovo romor dell'altro amante,  
che novel Ganimede par che sia;  
vago, leggiadro, bel, fermo e costante  
era Andrea Carnesecchi alto levato  
ritto in istaffe sopra 'l suo afferrante,  
e da' suo' be' sergenti è circondato

Il motivo convenzionale della bellezza di Ganimede non esclude la presenza di un motivo funereo, nel conteso di una composizione *in mortem* di un bel signore.

Questo è il caso di un autore del secondo Quattrocento come Filippo Scarlatti<sup>815</sup>, che menziona Ganimede in *Non posso più ched e' non si discuopra*

---

<sup>813</sup> L'armeggeria era un rituale cortese, compiuto solitamente ma non sempre come in questo caso in occasione delle nozze, che simulava la guerra dei cavalieri e celebrava un trionfo d'amore. Cfr. Ciappelli 1997, pp. 146-147; Cardini, Frale 2017, p. 31.

<sup>814</sup> Lanza 1975, p. 9.

<sup>815</sup> Scarlatti tra il 1467 e il 1481 «mise assieme un amplissimo zibaldone di rime volgari, l'attuale Ginori Venturi 3 [...] quasi totalmente autografo, anche se si possono riconoscere altre undici mani [...]. Egli usava appropriarsi indebitamente di molte poesie altrui, sicché questa sua sorta di

(81). Nelle sue quartine, per un totale di 95 versi (94+1), viene pianta la dipartita di un signore. La composizione è permeata da un senso di vendetta verso chi ha provocato tale separazione, oltre che di lutto. Il defunto sarebbe stato come Ganimede, ed è paragonato anche a un ulivo, con un nesso inedito non del tutto chiaro, ma sempre connesso verosimilmente a una celebrazione della sua bellezza, e forse anche del suo onore (vv. 55-58)<sup>816</sup>:

col folle e rio parlare  
ha fatto venir me d'ogni ben privo;  
cagion ched io ho perso tale ulivo  
che saria suto pari a Ganimede.

Nel manoscritto di Scarlatti, si trovano anche delle composizioni di vari suoi corrispondenti: due di loro citano Ganimede.

Nel sonetto *Come mi partirò dal sacro viso* di Maestro Nicolò da Volte il motivo della bellezza di Ganimede, citato convenzionalmente insieme a Narciso, si incrocia a quello funereo. E il mondo pagano si contamina con quello cristiano: all'arrivo in paradiso del defunto dal volto sacro, di cui è celebrata l'assoluta bellezza, al confronto Ganimede e Narciso perdono la fama della loro leggiadria (vv. 5-8)<sup>817</sup>:

Ganimede si duole, anzi Narciso,  
ch'ogni lor fama s'è già tolta via  
dalla tuo forma pien di leggiadria,  
che ci fa testimon del paradiso.

Ben diverso il sonetto *O almo infra' gentil mortali un sole* di Giovanni di ser Dino Fortini: il testo presenta un'invocazione a Ganimede (v. 2) che sembra tradire una rilettura in senso neoplatonico di questa figura [5.2.1].

---

cleptomani mette notevolmente in difficoltà lo studioso che intenda pubblicarne il canzoniere, tutto inedito», Lanza 1975, p. 495.

<sup>816</sup> Lanza 1975, p. 556.

<sup>817</sup> Lanza 1975, p. 639.

Infine, un caso eccezionale per l'utilizzo piuttosto originale del motivo della bellezza di Ganimede si trova in uno dei *Versi d'amore* (n. 93) attribuibili a un certo Giovanni de' Mantelli di Canobio, detto Tartaglia. Il sonetto proviene dal ms. Grey 7.b.5 della South African Library di Città del Capo, che presenta 150 componimenti di cui 145 risulterebbero inediti. Il codice consiste in un'antologia predisposta dal Tartaglia tra il 1473 e il 1483 con testi di area prevalentemente emiliano-romagnola e di area marchigiana del XIV e del XV secolo<sup>818</sup>.

Il sonetto *Un vago mostro è apparso de natura* fa riferimento a un'apparizione prodigiosa, un essere che a tutti accende i sensi, ma all'io lirico ruba anche il cuore che giubila di allegrezza per tale visione. La bellezza di questa figura è insuperata tra le ombre dei regni celesti, e in terra oscura lo stesso Sole (personificato in Febo Apollo), al punto che ha trasformato l'anima del poeta. Come è espresso nel finale, sebbene questa visione sia stata incredibile, non può durare e presto svanirà, portandosi via la dolcezza sperimentata.

L'identità di questa figura amata non è chiara, vi è una voluta ambiguità circa il suo genere: si parla infatti di una Venere che si è mutata in Ganimede, per cui sembrerebbe venire trattato il tema dell'ermafroditismo o della transessualità. Oppure si potrebbe pensare a un passaggio dalla bellezza femminile e dall'amore 'eterosessuale' a quello verso un giovane e bel ragazzo, di cui Ganimede risulta il prototipo. Anche i versi 9-10 sembrano però rafforzare l'idea del mutamento di genere. Questo il testo nell'edizione fornita da Saxby (n. 93):

Un vago mostro è apparso de natura  
che d'i celesti regni ce fa fede,  
Vener<e> s'è mutata in Ganimede;  
con li altri el senso, a mi el senso e 'l cor fura.  
Lapo, qua non fu mai simel figura,  
né più bellezze occhio mortal zà vede;  
crede che l'ombre in le celeste sede  
oscurarebbe, com' qua Febo oscura.  
L'alma mia accesa transformosse in lei,  
omo la forma sua mutata scorse,

---

<sup>818</sup> Cfr. Saxby 1985, edizione critica da cui cito.

e iubilava el cor per alerezza,  
tal ch'esser mi pareo fra 'l cor d'i dèi.  
E se non che la vista altrove storse,  
mancava la mia vita per dolcezza.

Al di là delle interpretazioni, in breve, il sonetto sembra descrivere un incontro straordinario o un'esperienza visionaria di straordinaria bellezza. L'espressione «vago mostro [...] de natura» (v. 1) non è da intendersi in senso negativo, il termine indica infatti un qualcosa che si mostra in modo prodigioso. E l'io risulta affascinato da questa figura, per cui Venere si è trasformata in Ganimede.

Infine, un poeta quattrocentesco in cui compare a più riprese il motivo del paragone con Ganimede per la bellezza, è Marco Businello (1432-post 1467). Il suo canzoniere è in buona parte dedicato a un giovane, che viene spesso indicato come 'idolo', e Ganimede è citato per nome nel sonetto *Chi vòl veder Atheon andar al fonte* (47). Inoltre, risulta menzionato mediante perifrasi in altri quattro sonetti: *Questi son quei begli ochi et quelle chiome* (4), *Le forgie di collui che a paro a paro* (9), *Tristo huom, che sei dal rivardar di Pluto* (60), *Quando che Jove il fior d'ogni beltate* (69)<sup>819</sup>.

In conclusione, nel corso del Quattrocento viene sviluppato in modo perlopiù convenzionale, ma in alcuni casi con una certa originalità, un motivo connesso alla bellezza di Ganimede già presente nella lirica italiana del Trecento. Spesso in senso iperbolico viene esaltato un giovane signore confrontato al mitologico ragazzo troiano. Possono comparire associazioni con altre figure del mondo classico note per la loro avvenenza, soprattutto Narciso, oppure il termine di paragone può essere anche con il solo Ganimede. Talvolta viene celebrata la bellezza di un ragazzo che non contraccambia in amore una fanciulla, con l'espedito dell'uso dell'io lirico femminile, talaltra è un io maschile a cantare la bellezza di una figura paragonabile a Ganimede, e in alcuni casi anche con un'associazione a un motivo funereo.

---

<sup>819</sup> Ringrazio vivamente Andrea Comboni per la segnalazione. Sull'autore vd. Gorni 1993, pp. 117-131; Esposito 2017, pp. 181-190, autore quest'ultimo di una scheda presente nell'Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento, uno strumento essenziale cui si rimanda per la lirica in volgare quattrocentesca: vd. Comboni, Zanato 2017. Matteo Largaiolli sta attualmente lavorando a un'edizione critica della *Rime* di Businello: lo ringrazio per il prezioso consulto e per avermi gentilmente messo a disposizione i testi dei sonetti, da cui riprendo la numerazione.

#### 5.1.4 Ganimede paradossale: le rime criptiche e giocose di Burchiello

La figura di Ganimede può essere utilizzata anche in un senso molto diverso da quello convenzionale legato alla bellezza. In modo affatto canonico è presente nelle rime criptiche e giocose attribuite tradizionalmente al barbiere fiorentino Domenico di Giovanni, noto in letteratura con il nome di Burchiello (1404-1454).

I riferimenti a Ganimede risultano estremamente stravaganti, in sintonia con lo stile del poeta che diede vita a un vero e proprio sottogenere di poesia ‘alla burchia’, ossia alla rinfusa. I suoi sonetti caudati sono caratterizzati da un linguaggio paradossale, nessi strampalati e un impianto comico-realistico<sup>820</sup>.

Riporto il testo del sonetto *Cicerbitaccia verde e pagonazza* (23):

Cicerbitaccia verde e pagonazza  
e gli artigli col becco d'un girfalco  
e le dolciate man d'un maniscalco  
fecion paura a Dodone della Mazza;  
et una chioccia quando ella schiamazza,  
et una gabbia involta et una in palco,  
e gli stivali del gran siniscalco  
mi feciono invaghir dell'acqua pazza.  
Sicché, se' pedignoni sono sgranati,  
dolgasi la città de' paneruzoli  
là ove i porri son propaginati:  
e già ne vidi far mille minuzoli  
da que' di Ganimede abandonati  
che portavan le cialde in su' cocuzoli.  
E gli occhi degli struzoli  
fagli pestare col sevo del marrobbio  
e non temer della moria da Gobbio.

---

<sup>820</sup> Soltanto negli ultimi decenni è stata curata la prima edizione filologicamente sorvegliata: Zaccarello 2000, da cui cito. Per la lingua di Burchiello cfr. Crimi 2005. È stata poi pubblicata anche un'edizione circoscritta ai sonetti possibilmente autentici di Burchiello: Lanza 2010.

La composizione è ricca di giochi di parole e allusioni, con rimandi soprattutto al lessico alimentare (cicerbitaccia, paneruzoli, porri, marrobbio), animale (dalla chioccia al girfalco) e al mondo popolano-realistico dei mestieri (dal maniscalco al siniscalco), tipici dello stile burchiellesco.

Nella fronte del sonetto, ai tre elementi disparati che impauriscono un certo Dodone della Mazza (la cicerbita, gli artigli del girfalco, le mani del maniscalco) si contrappongono specularmente tre elementi che entusiasmano l'io poetico (la chioccia, le gabbie, gli stivali del siniscalco). E si ricordi che il siniscalco apprezzato dall'io poetico può indicare il maggiordomo, il castaldo della comunità<sup>821</sup>, ma può anche essere un sinonimo di 'pincerna', come espresso da Gidino da Sommacampagna [4.9]. Un nesso con il mito di Ganimede è suggerito poi dalla presenza dei volatili e in particolare del girfalco, di cui Dodone ha paura, come Dante che appare terrorizzato dall'aquila<sup>822</sup>.

La sirma è collegata alla fronte attraverso un nesso consecutivo («sicché») che appare bislacco, il cui punto di coesione sembra essere conferito più che altro dal motivo alimentare. In ogni caso, al v. 13 si trova il riferimento esplicito a Ganimede («da que' di Ganimede abandonati»), attraverso una chiara ripresa dell'espressione dantesca: «esser mi parea là dove fuoro / abbandonati i suoi da Ganimede» (*Purg.* 9.22-23). Alla Valletta dei Principi del *Purgatorio* e alle anime di Sordello, Nino, Corrado abbandonate da Dante – che richiavano il bosco del Monte Ida e i *custodes* virgiliani di Ganimede (*Aen.* 5.257) – si sostituisce un contesto comico-realistico e popolano nella poesia di Burchiello.

A maggior ragione, questo utilizzo isolato e impreveduto del mito, con l'eco dell'alto passaggio dantesco, crea un contrasto giocoso rispetto al contesto basso e popolare del sonetto. I compagni di Ganimede sono quegli umili lavoratori che spezzettano i porri e al massimo salgono sulle cime dei propri comuni appenninici per portare le cialde (alimento a base di farina)<sup>823</sup>. Ganimede è uno di loro che per

---

<sup>821</sup> Cfr. Zaccarello 2000, p. 320.

<sup>822</sup> Il girfalco è un «uccello di rapina, il maggiore fra le diverse specie di falconi. È il *falco vulterinus* dei Naturalisti», *Dizionario della Crusca*, V ed., p. 282.

<sup>823</sup> Se le cialde sono un alimento, in fiorentino antico esisteva anche l'espressione 'inciampare nelle cialde', ovvero fare una cosa sciocca, riportata dalla Crusca (IV ed., vol. I, p. 655) tramite un'attestazione dell'*Ercolano* di Benedetto Varchi.

contrasto ha compiuto ben altro tipo di ascesa, forse nell'immaginazione del poeta mediante il girfalco menzionato all'inizio.

Ganimede viene poi citato nel sonetto *Cesare imperador vago et onesto* (51):

Cesare imperador vago et onesto  
non ritrovando il dì di Carnasciale  
dette una petitione alle cicale  
dinanzi a' cinque savi del Bisesto:  
di che, come i ranocchi seppon questo,  
inanimati contro all'uficiale,  
destorono il guardian dello spedale  
che dormiva sognando fare agresto.  
E Scipione era smontato a piede  
per far dell'erba alle chiocciole sue,  
che av[i]en facto la scorta a Diomede:  
non ebbe tanto sdegno Cimabue  
del colpo che gli dette Ganimede  
quando gli fece far d'un boccon due,  
e la question lor fue  
perché e castron son molto a noia a' pesci  
portando il verno i foderi a rovesci.

A differenza del precedente sonetto, qui abbondano riferimenti – sempre assurdi e parodici – ai personaggi classici: sia storici e legati a Roma (Cesare, Scipione), sia Greci e mitologici (Diomede, Ganimede).

Nello specifico, dunque, il riferimento a Ganimede (v. 13) potrebbe essere semplicemente uno dei molteplici tasselli nel mosaico di immagini, parole e suoni creati da Burchiello per intrattenere il lettore, dato anche da un'esigenza di rima, con piede (v. 11) e Diomede (v. 13).

Essendoci anche qui un collegamento con il cibo, è possibile però un nesso allusivo all'ambiente dei banchetti. Difatti Ganimede in un solo colpo fa fare due bocconi a Cimabue che non risulta sdegnato: nome quest'ultimo del pittore fiorentino di fine Duecento, citato da Dante come il più celebre della generazione antecedente a Giotto (*Purg.* 11.94-96). Ma il nome di Cimabue è adoperato

giocosamente soprattutto per l'etimologia del nome, in continuità con il mondo animale e alimentare, su cui insistono anche i versi finali con la menzione del castrone, ovvero un agnello castrato, la cui carne è particolarmente prelibata. Cimabue e Ganimede discutono dunque del motivo per cui questa carne infastidisce i Pesci, segno successivo nello Zodiaco a quello di Acquario (Ganimede), che inaugura l'ultimo mese d'inverno in cui si usano i foderi.

È possibile infine una qualche allusione a Ganimede e al ruolo di pincerna, in senso anche erotico<sup>824</sup>, nel sonetto caudato *Vintecchattro e poi sette in sul posciaio* (170), di cui riporto un estratto (vv. 10-14):

che tu e Cioccio vada in concestorio  
e dica [a] Bertoloccio chel ch'e' vuole.  
Mira che fonte Gaio è tal thesoro  
che lordallo col miccio non si vuole:  
che' di Piccherna, ch'è l'ufficio loro,

In questa satira antisenesa, con gusto parodico della parlata di Siena<sup>825</sup>, vi è una possibile velata connessione con il mito di Ganimede. Essa è suggerita anche dal termine «concestorio» (v. 10), che sembra alludere al «sommo concistoro» della trasfigurazione di Dante (*Purg.* 9.24). Questo non sorprende, se si considera che anche nel sonetto 23 la menzione di Ganimede deriva dal medesimo passo dantesco. La forma linguistica «Piccherna» è restituita da Zaccarello, mentre nella tradizione a stampa più antica – dall'edizione cinquecentesca commentata da Anton Francesco Doni (1553) alla cosiddetta pseudo-londinese curata da Anton Maria Biscioni nel Settecento (1757)<sup>826</sup> – è riportato il lemma «Pincerna», che tradizionalmente rappresenta appunto l'ufficio di Ganimede<sup>827</sup>.

---

<sup>824</sup> Crimi 2005, p. 333, vi legge infatti nel componimento dei doppi sensi erotici di tipo osceno.

<sup>825</sup> Nel «primo verso vengono condensate due tradizioni tutte burchiellesche: da una parte i due numerali rimandano alla rimeria 'alla burchia', dall'altra sia la riduzione della labiovelare in "vintecchattro" sia il termine 'posciaio' (voce senese che indicava l'ultimo rintocco di campane della giornata) rinviano ai componimenti antisenesi, tema ricorrente in tutta la poesia burchiellesca», Fontana 2016, p. 59.

<sup>826</sup> Dell'edizione commentata da Doni è stata pubblicata un'edizione critica: vd. Girotto 2013. Il testo dell'edizione settecentesca è quello riportato ancora dalla BiBit [Sitografia].

<sup>827</sup> Zaccarello 2004, p. 239.

In sintesi, Ganimede compare in modo paradossale ed estremamente originale nei sonetti caudati burchielleschi, in contesti e con associazioni del tutto imprevisi, il cui unico punto di connessione sembra essere il mondo alimentare e dei banchetti. La presenza di echi dal passo del *Purgatorio* IX offre un'ulteriore testimonianza dell'influenza della rielaborazione dantesca del mito ganimedeo, anche laddove il testo venga sfruttato in un senso improntato al capovolgimento parodico-dissacrante.

## 5.2 Ganimede tra satira e arte: da Alberti a Filarete

### 5.2.1 Ganimede neoplatonico al *Certame coronario* (1441): da Antonio degli Agli e Francesco Malecarni a Giovanni di ser Dino Fortini

Antonio degli Agli (ca. 1400-1477), di nobile famiglia fiorentina, fine latinista e grecista, fu un dottore di diritto canonico e divenne pievano del santuario di Santa Maria ad Impruneta nel 1339. Collaborò a stretto contatto con i papi Eugenio IV e Paolo II (di cui fu il pedagogo), e fu fatto arcivescovo a Ragusa, poi vescovo a Fiesole e a Volterra, dedicandosi a scritti teologici e agiografici. Pienamente inserito nella stagione umanistica, fu uno degli accademici platonici, nonché amico personale di Ficino, tra i «nove invitati da Lorenzo il Magnifico alla celebrazione dei parentali di Platone (7 nov. 1474)»<sup>828</sup>.

In volgare di suo sono tramandati soltanto tre capitoli ternari composti in occasione del *Certame coronario*, la celebre gara poetica organizzata con il patrocinio di Piero di Cosimo de' Medici da uno dei massimi rappresentanti dell'Umanesimo: Leon Battista Alberti (1404-1472).

Questo storico avvenimento fiorentino ebbe luogo il 22 ottobre 1441, in Santa Maria del Fiore, e si inserì nel contesto della promozione della lingua volgare voluta da Alberti, benché egli personalmente compose le sue opere quasi esclusivamente in latino [5.2.2].

Il tema prescelto per la competizione fu l'amicizia e i poeti che vi parteciparono furono numerosi, benché – secondo Lucia Bertolini – i componimenti letti furono solo quelli di sette autori, tra cui verosimilmente *O Padre eterno, onde a noi nasce e piove* di Antonio degli Agli<sup>829</sup>.

Questo capitolo – probabilmente letto per secondo non dalla voce dell'autore ma da quella di Ghirigoro di Antonio di Matteo di Meglio – fu «accolto tra i migliori di quelli presentati al concorso, conclusosi, del resto, senza vincitori», benché diversi studiosi moderni ne sottolineino la monotonia e la scarsa riuscita artistica<sup>830</sup>. Al di là dei giudizi estetici, quello che qui interessa è la vena

---

<sup>828</sup> D'Addario 1960.

<sup>829</sup> Cfr. Bertolini 1993.

<sup>830</sup> Critico al riguardo è Lanza 1973, p. 30. Bertolini 1993, p. 216, parla di un «sostanziale diletantismo dell'autore, improvvisatosi *una tantum* nel 1441 poeta volgare». Il medesimo

platonizzante che precorre il pensiero neoplatonico dell'ambiente ficiniano<sup>831</sup>, un platonismo in questo caso di matrice espressamente cristiana.

Pertanto il largo uso dei miti nel componimento è volto a celebrare l'amicizia come foriera di *deificatio* e ascesa alla visione divina. In questo senso è citata di passaggio la figura di Ganimede, in una proposizione relativa che si riferisce al fuoco rubato da Prometeo (1.79-81)<sup>832</sup>:

Ma chi con Prometèo in ciel levato  
fura 'l fuoco vivifico, nel quale  
l'antico Ganimede arse traslato,

Nonostante venga utilizzato il verbo 'ovidiano' ardere, non si intende il fuoco di un amore voluttuoso e terreno, ma si registra piuttosto un possibile debito verso la lettura ascensionale dantesca della *fabula*, riletta poi interamente in senso neoplatonico dal commento di Landino del 1481 [4.3.5]. Se nelle *Metamorfosi* ovidiane Giove *arsit* per Ganimede (10.156), in questo caso – come per il Dante-Ganimede di *Purgatorio* IX – è il rapito al cielo ad avvertire la sensazione di bruciore. E viene precisato che il fuoco in cui arde Ganimede – quello sottratto da Prometeo agli dèi – è vivifico. Inoltre al ragazzo eternamente giovane è associato un insolito attributo rispetto alle fonti precedenti: 'antico', con riferimento ovviamente all'antichità del mito.

Anche *Nel tempo che riduce il carro d'oro* di Francesco Malecarni fu tradizionalmente inserito nei testi del primo *Certame coronario*. Tuttavia l'inclusione all'interno della competizione fiorentina è stata messa fortemente in dubbio da Lucia Bertolini<sup>833</sup>. Al di là di ciò, anche in questo componimento vi è una rilettura simil-sacrale della figura di Ganimede e dunque un'interpretazione che precorre la lettura neoplatonica di Landino e di Alciato. La figura di

---

giudizio è ripreso anche da Eszter Papp per cui la sua presenza al *certamen* «si spiega piuttosto con i concetti espressi e non con la sua bravura come poeta», 2010, p. 444.

<sup>831</sup> L'accademia neoplatonica venne fondata da Marsilio Ficino (1433-1499), commentatore e traduttore dell'opera di Platone, nel 1462 a Firenze sotto l'egida di Cosimo de' Medici. Sul pensiero filosofico di Ficino, atto a conciliare la filosofia platonica con il portato cristiano, vd. almeno Kristeller 2005, Garin 2021. Cfr. Panofsky 1999, pp. 184-235.

<sup>832</sup> Cito da Lanza 1973, p. 31.

<sup>833</sup> Bertolini 1993, pp. 481-487.

Ganimede viene elevata e nobilitata per il suo legame diretto con il padre degli dèi. Inoltre, eccezionalmente, Ganimede prende parola direttamente per rivolgersi all'autore Francesco.

Quello di Malecarni è un trionfo d'amore in risposta al sonetto di Andrea da Perugia *La sancta fama della qual son prive*, composta sotto l'influsso di Petrarca, Si pone infatti in continuità rispetto al sonetto autenticamente petrarchesco *Se l'onorata fronde che prescrive* (RVF, 24), posto nel *Canzoniere* subito dopo la 'canzone delle metamorfosi', che reca nel finale la rielaborazione del mito ganimedeo<sup>834</sup> [4.4.2].

Subito dopo l'episodio dell'incontro con Ganimede, viene rielaborata con diversi personaggi ma identica situazione figurativa la novella boccacciana di Nastagio degli Onesti (*Dec.* 5.8), il cui inizio è già anticipato dal verso 166<sup>835</sup>. Già nella prima parte sfila una nutrita serie di personaggi mitologici e storici greco-romani (da Paride ed Elena a Cesare e Cleopatra) e medievali (da Tristano e Lancillotto alla Francesca da Rimini dantesca), con un evidente influsso del *Triumphus Cupidinis* petrarchesco. Insieme, nella visione del poeta, formano una «gran turba innamorata» (v. 108), detta anche «infinita turba sconsolata» (v. 53).

A un certo punto Ganimede stesso prende parola rivolgendosi a Francesco, con cui intrattiene un dialogo (vv. 173-194)<sup>836</sup>:

se non che Ganimede alto mi disse:  
«Venios assi che Dios vos doni onore».  
Quella parola sì 'l cor mi trafisse  
che presto al collo al padre mi gittai,  
e mancò poco ch'ivi non finisse.  
E' cominciò: «Francesco, o tu che fai  
fra questa turba mesta e sconsolata?  
La fiamma ch'io vo' dir non morì mai».  
«Dimmi – diss'io – chi è questa brigata?»

---

<sup>834</sup> La canzone è presente successivamente al sonetto petrarchesco nelle *Rime del Codice isoldiano*, con attribuzione in rubrica, di mano posteriore, a Petrarca attraverso la scritta *Eiusd(em)*. Cfr. Frati 1913, n. 3. Con Antonio Lanza (1975, pp. 21-sgg.), la canzone va invece correttamente attribuita a Francesco Malecarni.

<sup>835</sup> Cfr. Inglese, Trenti, Procaccioli 1991, p. 1113; Lanza 1975, p. 21.

<sup>836</sup> Lanza 1975, p. 25.

Qual vendetta li chiama a tanto strazio?»  
Diss'egli: «Ell'è la turba innamorata». Ed io, che non mi posso veder sazio, né provo altro diletto che 'mparare, gli diè per mille volte il mio ringrazio. «Non t'incresca – diss'egli – alquanto stare, tanto che tu vedrai la giusta spada vendetta a ciaschedun e ragion fare. S'hai sofferenza che non te ne vada, vederai tutte quelle che straziando i lor amanti tenner tanto a bada». In questo star, vidi venir gridando una donna che 'n fuga era rivolta

Ganimede è apostrofato innanzi tutto come 'alto', a evidenziare la sua posizione celeste ma anche una certa altezza morale. Il personaggio non è presentato nei suoi tratti fisici, ma è piuttosto uno spirito saggio, intermediario di Dio, dalla fiamma immortale, da intendersi in senso sublimato rispetto all'amore. Lo spirito di Ganimede si rivolge al poeta per rivelargli la verità circa la turba degli innamorati, cui anche Francesco sembra aderire.

Ganimede torna anche in un'altra composizione di Malecarni, il sirventese ascetico di impronta morale *Che fai, anima stanca, che pur guardi* (6). L'anima è invitata nel «fuoco in che tu ardi» (v. 4) – ovvero per una donna, detta «angiolella» (v. 26) – a tendere verso il «Sommo Bene» (v. 14) e a rallegrarsi «in Dio e ne' suoi santi» (v. 134). Riferimenti mitologici classici e cristiani risultano contaminati, e così l'amata si accompagna alle Muse, a Venere e a Ganimede, e al contempo si colloca in cielo tra Castità e Pudicizia (vv. 49-52)<sup>837</sup>:

Acompagnata da ciascuna Musa  
e 'nsieme Vener bella e Ganimede,  
da poi si posa e sède  
fra santa Castiate e Pudicizia.

---

<sup>837</sup> Lanza 1975, p. 31.

Questa menzione ganimedea rafforza quindi l'ipotesi di lettura in senso neoplatonico: nella poesia di Malecarni, Ganimede rappresenta una figura celestiale e simboleggia una sublimazione dell'amore.

Infine, un valore simil-sacrale di Ganimede è presente anche nel sonetto di Giovanni di ser Dino Fortini, uno dei corrispondenti di Filippo Scarlatti [5.1.3], da datarsi secondo la rubrica del manoscritto al 6 novembre 1474. Riporto il testo<sup>838</sup>:

O almo infra' gentil mortali un sole,  
o spirto peregrino, o Ganimede,  
o 'ngegno alto e sublimo, onde procede  
che per virtù de' cieli ognun si dole,  
l'antico senno tuo e le parole  
leggiadre per Minerva si concede;  
Mercurio e gli altri t'hanno fatto erede  
di lor virtù, ciascun come 'l ciel vòle!  
Ma, quand'isguardo el citerante tiglio  
nelle tuo braccia, la dolcezza parmi  
di Latona sentir e 'l propio figlio.  
Or muovi addunque e risonanti carmi,  
non temerario el cor d'alcun periglio,  
se vuoi contento in questo mondo farmi.

L'io poetico si rivolge direttamente a Ganimede come in una preghiera: egli rappresenta un sole vitale, lo spirito errante e l'ingegno sublime che ispirano la poesia. Particolarmente curiosa è l'espressione «citerante tiglio»: l'aggettivo appare un neologismo che ipotizzo possa essere di significato analogo a 'citereo', e riferirsi dunque a un fiore voluttuoso o connesso ad Afrodite e all'amore, pur in senso neoplatonico sublimante. La dolcezza di questo fiore di Ganimede è assimilabile infatti a quella della madre Latona e del figlio Apollo.

In sintesi, questo sonetto sembra essere un inno rivolto a Ganimede, o a una figura che con lui viene identificata, che si configura come l'ispirazione divina e

---

<sup>838</sup> Lanza 1975, p. 640.

l'eccezionale ingegno che permettono alle parole di fluire con grazia. I poteri di Ganimede provengono direttamente da Minerva, da Mercurio e dagli altri dèi, suggerendo una sorta di eredità o trasmissione delle virtù divine derivanti dall'alto. Senza paura del pericolo, il poeta incoraggia Ganimede (o chiunque rappresenti) a muoversi e a ispirare poesie in modo da renderlo felice al mondo.

In conclusione, in alcuni componimenti poetici dei decenni centrali del Quattrocento viene anticipato uno dei riusi tipicamente rinascimentali del mito di Ganimede – accanto a quello più esplicitamente erotico che non cesserà mai di manifestarsi fino all'età contemporanea [8] – ovvero quello neoplatonico-ascensionale, presente in particolar modo nell'emblematica e influente nei sonetti e nell'arte di Michelangelo [5.5.5], per cui non bisogna trascurare il determinante influsso dantesco attraverso la mediazione di Landino. In particolar modo, Ganimede può rappresentare anche una figura simil-sacrale che prende parola o a cui rivolgersi per l'ispirazione poetica.

### 5.2.2 Ganimede ludico-satirico nelle opere latine di Alberti

Leon Battista Alberti (1404-1472) non fu certamente soltanto l'organizzatore del *Certame coronario*, ma è universalmente noto come un protagonista della cultura del Quattrocento di straordinaria poliedricità ed erudizione. Esperto di scienza, arte e letteratura, incarnò lo spirito umanistico che promuoveva l'uomo come misura di tutte le cose e incoraggiava la ricerca del sapere attraverso l'osservazione, la ragione e l'arte<sup>839</sup>.

La sua centralità in ambito umanistico-rinascimentale deriva anche dall'abilità nel combinare le conoscenze sulle culture della Grecia e dell'antica Roma con quelle per le arti e le scienze moderne. Tra gli aspetti da considerare vi è anche la reinterpretazione dei miti classici, che vivificò in una sfaccettata produzione letteraria in prosa, con uno spirito spesso improntato all'ironia e al 'grottesco'<sup>840</sup>.

---

<sup>839</sup> Come ricorda Poliziano nella premessa alla I edizione del *De re aedificatoria* (1485): «Nullae quippe hunc hominem latuerunt quamlibet remotae litterae, quamlibet reconditae disciplinae [...] cum tamen interim ita examussim teneret omnia, ut vix pauci singula». Cfr. Grayson 1998, pp. 419-433.

<sup>840</sup> Cfr. Rossi 2005, pp. 318-320.

Nello specifico, la figura di Ganimede ricorre in quattro sue opere latine: il *De pictura* (1435), di cui fu redatta anche una versione in volgare; il *Pontifex* (1437); la *Musca* (ca. 1443); e il *Momus* (ca. 1443-1450). Procedo cronologicamente all'analisi dei passi in questione.

Ganimede viene menzionato nel primo e nel secondo libro del *De pictura*, trattato di estrema importanza nella storia dell'arte, costituito da tre libri: il primo incentrato sulla prospettiva; il secondo sui tre momenti della *circumscriptio*, della *compositio* e della *receptio luminum*; il terzo sulla figura dell'artista come intellettuale. Secondo Grayson, l'opera venne scritta prima in latino, con dedica a Giovan Francesco Gonzaga principe di Mantova, e solo successivamente recata in volgare, con dedica a Filippo Brunelleschi. La versione volgare, a livello stilistico, è meno raffinata e più immediata pertanto potrebbe risultare anche la prima versione, come ha sostenuto più recentemente Lucia Bertolini (tesi su cui conviene anche Riccardo Sinisgalli)<sup>841</sup>. In ogni caso, la redazione italiana restò legata al laboratorio albertiano e non ebbe particolare diffusione: tre soli codici la riportano a fronte di una ventina con la redazione latina (quest'ultima fu stampata nel 1540, mentre quella in volgare per la prima volta soltanto nel 1847).

Senza dilungarmi oltre sulla questione, riporto il passo tratto dal primo libro in cui è menzionato Ganimede in entrambe le redazioni (I):

Aeneam inquit Virgilius totis humeris supra homines extare, at is, si Polyphemo comparetur, pygmaeus videbitur. Euryalum pulcherrimum fuisse tradunt, qui si Ganymedi a diis rapto comparetur, fortassis deformis videatur. Apud Hispanos pleraeque virgines candidae putantur, quae apud Germanos fuscae et atrii coloris haberentur.

Disse Virgilio Enea vedersi sopra gli uomini tutte le spalle, quale posto presso a Polifemo parrebbe uno piccinacolo. Niso e Eurialo furono bellissimi, quali comparati a Ganimede ratto dagli iddii, forse parrebbero sozzi. Appresso

---

<sup>841</sup> All'edizione di Grayson 1973 si rifà la BiBit, da cui cito (vol. III). Per i due passi inerenti a Ganimede non risultano fondamentali differenze rispetto alle più recenti edizioni: per quella volgare vd. Bertolini 2012, per quella latina vd. Sinisgalli 2006. Per le motivazioni affatto trascurabili e piuttosto convincenti per cui la precedenza andrebbe alla redazione volgare vd. Bertolini 2000, pp. 7-36. Cfr. Roccasecca 2016.

degl'Ispani molte fanciulle paiono biancose, che appresso a' Germani sarebbono fusche e brune.

Dal confronto testuale emergono soltanto minime differenze: la redazione latina appare maggiormente perfezionata poiché nel paragone con la bellezza di Ganimede è aggiunto anche il nome di Niso accanto a quello di Eurialo, il celebre duo virgiliano. L'esempio si inserisce all'interno di un discorso in cui Alberti intende mostrare l'importanza del metro di comparazione: se Enea, secondo Virgilio, è un uomo alto e robusto rispetto ai suoi uomini, non lo è affatto rispetto a Polifemo, così come i giovani guerrieri Eurialo e Niso, nonostante siano descritti come belli, in confronto a Ganimede apparirebbero sfigurati. Per ribadire il concetto viene anche presentato un esempio extra-letterario, per cui le fanciulle che per gli spagnoli possono apparire di carnagione chiara risultano brune per le popolazioni germaniche. Si noti che Ganimede viene detto 'ratto dagli iddii' (*a diis raptus*) al plurale: letteralmente rapito dagli dèi, e non da Giove come in Virgilio e Ovidio, forse per via dell'influenza della versione omerica.

Il valore prototipico di bellezza efebica di Ganimede risulta confermato anche nella menzione del II libro. Ganimede è preso ad esempio per indicare come sia necessario prestare attenzione alla coerenza della composizione delle figure in ambito pittorico:

Tum speciem quoque diximus in componendis membris spectandam esse. Nam perabsurdum esset si Helenae aut Iphigeniae manus seniles et rusticanae viderentur, aut si Nestori pectus tenerum et cervix lenis, aut si Ganymedi frons rugosa, crura athletae, aut si Miloni omnium robustissimo latera levia et gracilia adderemus.

Dicemmo ancora alla composizione de' membri doversi certa spezie: e sarebbe cosa assurda se le mani di Elena o di Efigenia fossero vecchizze e zotiche, o se in Nestor fusse il petto tenero e il collo dilicato, o se a Ganimede fusse la fronte crespa o le coscie d'un facchino, o se a Milone, fra gli altri gagliardissimo, fusseno i fianchi magrolini e sottiluzzi.

Se in entrambe le versioni del testo sarebbe improponibile un'iconografia di Ganimede con fronte piena di rughe, per definire le cosce aggraziate ed esili del fanciullo è condotto un paragone leggermente diverso nelle due redazioni. Sempre con rimando alla vigorosa muscolatura, nella versione latina si parla letteralmente, in modo più solenne e classico, delle 'cosce d'atleta' (*crura athletae*), mentre in quella volgare delle più prosastiche ma altrettanto sviluppate 'cosce di un facchino' che scarica merci e porta i pesi. In ogni caso, vengono espressi implicitamente due caratteri prototipici dell'iconografia di Ganimede: la giovinezza e l'esile grazia, che si rifletteranno generalmente nelle rappresentazioni di Ganimede nell'arte del Quattrocento e Cinquecento.

Il *Pontifex* è invece un dialogo latino, dedicato al fratello Carlo, composto nell'ottobre 1437 a Bologna, in cui viene delineato «in contrasto con la realtà del proprio tempo, il paradigma del vescovo»<sup>842</sup>. Il dialogo ha come protagonisti il più anziano Paolo e Alberto, forse una sorta di *alter ego* dell'autore, e risulta incentrato sul rapporto tra religione e politica, i cui ambiti per Alberti andavano nettamente separati. Si tratta di un'opera ricca di spirito umoristico, con un'accesa critica nei confronti del lusso della Chiesa e dell'accrescimento della devozione superstiziosa. Riporto la battuta di *Albertus* con la menzione di Ganimede (190)<sup>843</sup>:

Agedum igitur quid? Si forte te esse regem plurimum desideres, quae te causa, ut id cupias, adducet? Ut cenas fortassis plenas obsoniorum, ac toto orbe atque mari exquisitissimarum dapium copia refertissimas, musicis et psaltriis coram applaudentibus, alea festivitaeque et ioco, inter Ganimeses splendidissimos constitutus, multam in noctem protrahas?

E allora, che ne dici? Se per caso desideri ardentemente di diventare re, quale motivo ti spingerà a volerlo? Forse il desiderio di cenare con tavole piene di prelibatezze, di essere abbondantemente servito con i migliori cibi provenienti da ogni parte del mondo e del mare, con musicisti e liutisti che applaudono, con gioco

---

<sup>842</sup> Piccardi 2007, p. 43.

<sup>843</sup> Piccardi 2007, p. 261.

d'azzardo, festeggiamenti e scherzi, tra ganimedi splendidissimi, prolungando il tutto fino a tarda notte?

[trad. mia]

Alberti affronta temi sociali e politici attraverso il suo caratteristico stile satirico-critico. Questo passo in particolare, attraverso il confronto tra Alberto e Paolo sul desiderio del potere e sulle esagerazioni dei pontefici, fornisce uno spunto per un'analisi più ampia delle critiche alla società e alla Chiesa del tempo. L'aspirazione al potere, rappresentato qui come il desiderio di diventare re, viene messo radicalmente in discussione. Il dialogo si scaglia contro l'ipocrisia e contro l'avidità dei pontefici e dei prelati dell'epoca che, nonostante il ruolo religioso, secondo l'autore amavano indulgere al lusso e a una vita dissoluta. Alberti sfrutta dunque la figura di Paolo per esprimere queste critiche, sottolineando l'assurdità di tali comportamenti in contrasto con la loro posizione ecclesiastica.

All'interno di questo quadro, la citazione di Ganimede conferma il legame di questa figura con la lussuria, ma senza esprimere una critica morale assoluta al riguardo<sup>844</sup>. Difatti, come replica Paolo, questo tipo di vita dissoluta può convenire ai re, ma andrebbe evitata dai sacerdoti. E aggiunge che non sopporta i pontefici che non riescono a fare a meno del lusso.

Con l'espressione *inter Ganimedes splendidissimos* Alberti fa riferimento alla bellezza straordinaria di Ganimede, ma utilizza la sua figura allo scopo di creare un'immagine di giovani uomini estremamente belli e attraenti, con cui un re, ovvero un potente, amerebbe trascorrere la notte. Rispetto al *De pictura* emerge dunque un altro significato relativo alla figura del mito: Ganimede non solo è un prototipo di bellezza, per antonomasia, da cui l'utilizzo del termine al plurale con l'attributo al grado superlativo di *splendidus*, ma mostra un nesso con il mondo della lussuria e più in generale con il lusso e i piaceri notturni.

La *Musca* segue un altro genere ancora di prosa latina: si tratta di un opuscolo dallo stile luciano, tra il serio e il faceto, ed è dedicato a Cristoforo Landino. La

---

<sup>844</sup> Ben diverso è il caso dell'aspra satira moralistica di un autore veneziano quale Antonio Vinciguerra (1440/1446-1502), «che ambirebbe a essere una sorta di Giovenale cristiano», Caliaro 2005, p. 416. Nel capitolo *Mondo riverso, pien di gente iniqua* si scaglia contro la lussuria e la corruzione morale dei suoi tempi, con riferimenti mitologici, tra cui quello a Ganimede: «Ma peggio ancor, che 'l pincerna de Jove / il dolce nectar messedando palpa» (vv. 146-147). Riporto la citazione segnalata da Caliaro 2005, p. 417. Come edizione vd. Balduino 1980.

scrittura è alimentata da uno spirito di *imitatio* della *Musca* di Luciano, che poté leggere nella versione latina inviatagli da Guarino Guarini intorno al 1442-1443<sup>845</sup>. L'autore si smarca però dal modello greco, che non viene affatto seguito pedissequamente: Alberti crea così un personale elogio paradossale e grottesco della mosca, con un uso esasperato di allusioni e riferimenti mitologici.

Nello spiritoso passaggio in questione si discute circa la vista straordinaria dell'insetto volante, con i suoi 'turgidissimi occhi', a cui non sfugge niente, nemmeno dei personaggi mitologici<sup>846</sup>:

Quod si hominem, cuius ocelli ne vigesima quidem capitis sui erat pars ex Pireo Carthaginensium classem a portu progredientem vidisse ferunt, quid erit quod suis turgidissimis oculis non videat musca, quid erit quod suam fugiat curiositatem? Ac novit quidem musca quas offas Circes, suos ut in monstra hospites converteret, exposuerit; novit quonam loco quesitus Osiris latitet; novit et quenam in natibus adsint vitia Helene, et Ganimedis occulta omnia atrectavit; Andromache quoque pendulas vietasque mammas quid austerum saperent iterum atque iterum applicans sensit; denique cum nullas penitus rerum occultarum musca non noverit, o admirabilem inauditamque virtutem!

E se si racconta che un uomo, i cui occhi rappresentavano neanche la ventesima parte della sua testa, avesse visto la flotta dei Cartaginesi partire dal porto del Pireo, cosa può sfuggire alla vista di una mosca, con i suoi occhi enormi? Cosa può fuggire alla sua curiosità? La mosca sa perfettamente quali offerte Circe esponeva per trasformare i suoi ospiti in mostri, sa dove è nascosto il corpo di Osiride, ricercato, sa quali difetti si nascondano nei fianchi di Elena, e ha tastato tutti i segreti di Ganimede. Addirittura, applicando più volte il suo acuto discernimento, ha sperimentato, applicandosi ripetutamente, di che amaro sapessero le mammelle cadenti e avvizzite di Andromaca. In sintesi, dato che non esiste nulla di segreto che una mosca non conosca, ammirevole e straordinario è il suo potere!

Alberti utilizza un linguaggio satirico e iperbolico per enfatizzare l'onniscienza sarcastica della mosca, legata alla sua vista. Si discute del tema della curiosità e

---

<sup>845</sup> L'edizione di riferimento rimane quella di Grayson del 1954, ristampata anastaticamente nel 2005, con l'aggiunta di una prefazione di Cesare Vasoli.

<sup>846</sup> Grayson 2005, p. 54.

del desiderio di conoscenza dell'umanità, ironizzando sul fatto che una semplice mosca può essere altrettanto curiosa e indagatrice quanto gli esseri umani. Il tipo di conoscenza in questo caso è pruriginosa, va infatti a indagare sugli aspetti più intimi, anche a livello corporeo, dei personaggi del mito: dai difetti dei fianchi di Elena ai seni decadenti di Andromaca.

L'espressione «et Ganimedis occulta omnia atrectavit» è dunque particolarmente interessante all'interno di questo contesto giocoso: l'uso del verbo suggerisce che la mosca abbia esplorato segreti o informazioni nascoste di Ganimede, e letteralmente può avere un doppio senso, significando anche 'palpeggiare'. La possibile allusione è quindi alle attività sessuali condotte da Ganimede in Olimpo, con il padre degli dèi. Sarcastico e umoristico, Alberti fa un uso iperbolico della curiosità della mosca, forse, anche al fine ridicolizzare l'ossessione umana per i dettagli più intimi e privati. La *musca* presume di aver esplorato persino i segreti più nascosti di Ganimede, il che è chiaramente un'iperbole umoristica. Non si tratta, a mio avviso, di una critica all'immortalità dei racconti mitologici, e non vi è soltanto una satira contro l'invadente curiosità umana per i particolari più intimi, ma anche una certa partecipazione voluttuosa e divertita nei confronti della mosca, a cui nessun *rumor* sfugge, potendo tastare 'personalmente' le situazioni.

Alberti si ricollega idealmente alla tradizione satirico-umoristica su Ganimede inaugurata dalla *Pace* di Aristofane – in cui appare il nesso di Ganimede con un altro insetto: lo scarafaggio che ascende nell'Olimpo [2.3] – e proseguita con il *Ciclope* di Euripide, la *Commedia* del IV a. C., il *Catamitus* di Varrone, e i *Dialoghi* luciani in epoca imperiale [3.4, 3.1].

Il modello luciano, per lo stile satirico-grottesco, è dominante anche nel romanzo in quattro libri *Momus sive de principe*, che prende il titolo dal protagonista parlante Momo, figlio della Notte<sup>847</sup>. Questo dio vagabondo e della critica feroce (μῶμος in greco significa biasimo) è refrattario all'ordine stabilito, esamina le manchevolezze del mondo degli uomini e delle divinità, con spirito

---

<sup>847</sup> Nel *Momus* «gli dèi diventano oggetto di satira in senso mondano e ludico, in linea col *serio ludere* della tradizione luciana», e Momo «dimostra, con la punizione cui è sottoposto, l'impossibilità di educare il *princeps* a ideali di giustizia e di onestà», Rossi 2005, p. 320.

umoristico dissacrante e con azioni tese a incrinare i rapporti di potere vigenti. Riporto direttamente il passo del I libro, in cui Ganimede è citato tra gli dèi in Olimpo con indicativa connessione alla voluttà<sup>848</sup>:

Denique quivis unus humunculorum cunctos deos sua insolentia expostulando defatigabit. Illi vero delitiosi, qui quidem lauta inter caeli domicilia omne aevum per otium et incuriam ducere instituere, si quid has res votorum curarint, conferant ad res agendas manum animumque oportet, ac desinant quidem suo cum Ganimede, sua cum Venere et Cupidine desipiscere voluptatibus. Adde quod, si de mortalibus bene mereri ceperint, in dies excrescet desidiosis inertibusque labor. Sin haec negligent desidia et fastidio, actum est, nulli sunt: tolle qui pareant, frustra imperes.

Infine, qualsiasi piccolo uomo con la propria insolenza estenuerà di richieste tutti quanti gli dèi. Ma quei languidi dèi che da tempo hanno scelto di trascorrere l'eternità tra le dimore celesti in ozio e negligenza, se verranno coinvolti in tutto ciò, dovranno mettere mano e mente alle cose da fare, smettendo di impazzire tra i piaceri con Ganimede, Venere e Cupido. Aggiungi che, se inizieranno a farsi benemeriti tra gli esseri mortali, il lavoro crescerà ogni giorno di più per i pigri e gli inerti. Ma se trascureranno queste cose per negligenza e fastidio, tutto finito, non sono più nulla: toglì quelli che obbediscono e sarà inutile comandare.

[trad. mia]

Momo prevede che, a causa dei suoi piani, gli esseri umani inizieranno a fare richieste sempre più audaci agli dèi, diventando impertinenti e arroganti. Quindi ritiene che i celesti dovranno impegnarsi a rispondere a tali richieste, costringendoli a interrompere la loro vita oziosa in Olimpo e a lavorare per accontentare gli uomini. L'espressione riguardante Ganimede, citato insieme alle divinità che personificano l'amore, Venere e Cupido, rafforza il legame di questa figura con il mondo del piacere erotico e della lussuria. Momo sostiene che se gli dèi si dovessero occupare delle richieste degli uomini, dovrebbero abbandonare tali divertimenti. Attraverso le parole del dio Momo, Alberti critica l'avidità

---

<sup>848</sup> Per un'attenta lettura storico-politica e filosofica dell'opera vd. Crupano 2013. Come edizione di riferimento mi rifaccio a Consolo 1986. Cfr. Furlan 2007.

umana, sottolineando l'arroganza degli uomini nell'aspettarsi tutto dagli dèi, e ironizza sugli dèi e sulla loro indifferenza nei confronti della vita degli uomini.

Ganimede viene poi citato in altri due passi del secondo libro, nel discorso pronunciato da un uomo con accusa nei confronti degli dèi (II):

Quid est bonarum rerum omnium quod sibi non vindicarint superi atque ascripserint? Nostros dii Ganymedes, nostras dii naviculas, nostras dii coronas, lyras, lampadas, turibulos, crateras, nobis quicquid belli, venusti lautique invenere sustulerunt atque asportaverunt in caelum: in caelum lepusculos, in caelum caniculas, in caelum equos, aquilas, vultures, ursas, delphinas, cete. [...]

Atqui id ita liceat diis, spreta hominum causa: cum Ganymede inter epulas volutari, nectare et ambrosia immergi. Nobisne non licebit tantis miseriis moveri? Non licebit opinari superos deos aut nullam gerere mortalium curam, aut si gerant odisse?

Tra tutte le cose buone qual è quella che gli dèi non abbiano rivendicato a sé e di cui non si siano appropriati? Gli dèi hanno rimosso e portato su in cielo i nostri ganimedi, le nostre navicelle, le nostre corone, lire, fiaccole, turiboli, coppe, ogni nostra cosa bella, leggiadra e sontuosa che han trovato: in cielo leprotti, in cielo cagnolini, in cielo cavalli, e aquile, sparvieri, orse, delfini, balene. [...]

Sia dunque lecito agli dèi disprezzare le esigenze degli uomini: rotolarsi in mezzo ai banchetti assieme a Ganimede, immergersi nel nettare e nell'ambrosia. Non sarà forse lecito anche a noi turbarci di fronte a così grandi miserie? Non ci sarà lecito pensare che gli dèi di lassù o non hanno alcun pensiero degli uomini o, se ne hanno uno, è di odio?

[trad. mia]

Anche questi passi sono in sintonia con il precedente per la critica all'indifferenza degli dèi nei confronti degli uomini e per la menzione di Ganimede in rapporto all'ozio e alla lussuria.

Il primo estratto sembra riflettere un senso di ribellione contro gli dèi, attraverso una critica satirica rivolta alla loro arroganza nel considerare tutto ciò che è bello come proprio di diritto. Vi è dunque l'accusa di un uomo agli dèi di aver preso per sé tutto ciò che è bello e prezioso sulla Terra e di averlo portato in cielo. Viene a comporsi un elenco di creature e oggetti che gli dèi avrebbero

‘rubato’ all’umanità, inclusi animali come lepri e cavalli, così come oggetti quali corone, liuti e lampade. La lunga e divertente *elencatio* si apre con l’espressione ‘nostri Ganimedi’, che riflette l’uso antonomastico del termine per indicare dei bei giovani terrestri.

Anche il brano di poco successivo esprime una critica agli dèi, per la mancanza di interesse e compassione verso gli uomini. Gli dèi si godono banchetti e delizie divine mentre gli uomini soffrono e vivono nelle loro miserie. L’uomo sembra suggerire che gli dèi dovrebbero almeno dimostrare qualche forma di interesse o compassione per le sofferenze umane, anziché ignorarle completamente o peggio ancora, odiarle. Si tratta dunque di una critica satirica alla visione tradizionale degli dèi come esseri perfetti e disinteressati alla condizione umana. E anche in questo caso Ganimede diviene il simbolo della festa oziosa tra i banchetti, mantenendo il legame tradizionale con il ruolo di coppiere di nettare e ambrosia: non è smusato il nesso con la sfera del piacere, in opposizione al dovere, come già avveniva nel coro delle *Troiane* di Euripide [2.3].

In conclusione, nelle opere di Alberti emerge un approccio prettamente laico e umanistico, che si riflette nel trattamento del mito di Ganimede, ben distante dall’approccio neoplatonico, poiché libero da qualsivoglia giudizio morale e senza necessità di elaborazioni allegoriche. In definitiva, Ganimede viene sfruttato all’interno di contesti perlopiù satirico-giocosi per il suo portato erotico e per la sua bellezza, oltre che per il suo ruolo di coppiere ai banchetti.

### **5.2.3 Il Ganimede ‘antiquario’ di Filarete: un nuovo tipo iconografico**

Antonio Averlino (circa 1400-1469) che scelse di farsi chiamare con il nome grecizzante Filarete risulterebbe «il primo artista moderno a trattare [...] in maniera autonoma»<sup>849</sup> il mito di Ganimede, così come avverrà sovente nell’arte del Rinascimento. Difatti, nelle iconografie medievali diffuse soprattutto dai manoscritti, il ragazzo troiano rappresenta più che altro un semplice attributo di Giove, come suo coppiere (e/o amasio). Anche all’inizio dell’epoca moderna, nel secondo Quattrocento, è riproposta la tipologia rappresentativa con Ganimede

---

<sup>849</sup> Marongiu 2002, p. 21.

accanto a Giove in Olimpo: per esempio, nei *Tarocchi del Mantegna* (ca. 1465) [fig. 5.11], e nel tondo della volta del Collegio del Cambio di Pietro Perugino (1496-1500) [fig. 5.1].

E perdura nel Cinquecento: dal Ganimede di Raffaello nel *Banchetto nuziale* della Loggia di Psiche della Farnesina (1518-1519) [fig. 5.2]<sup>850</sup>, all'affresco della bottega raffaellesca della volta centrale della Loggia di Villa Madama, attribuito a Giulio Romano o a Baldassarre Peruzzi (1521-1523)<sup>851</sup>.

Lo stesso Giulio Romano realizzò anche un disegno (conservato a New York, presso la Pierpont Morgan Library) afferente all'altra tipologia 'umanistico-rinascimentale' inaugurata da Filarete, mediante la ripresa del motivo classico di Ganimede rapito dall'aquila in volo. Sulla base del disegno di Romano fu realizzato il medaglione in stucco, in altorilievo, presente sulla volta del Camerino dei Falconi del Palazzo Ducale di Mantova (1536-1537), ripreso in maniera pressoché identica anche nella lunetta occidentale della Sala delle Aquile a Palazzo Te di Mantova.

A partire da Baldassarre Peruzzi «il mito di Ganimede viene trattato per la prima volta su scala monumentale», nella realizzazione sempre a Villa Farnesina degli affreschi della Sala di Galatea (1510-1511). Ganimede è ritratto come un sensuale ragazzo biondo, nudo con un leggero drappeggio verde sulle gambe, che sale in alto mentre si aggrappa a un'aquila nera. Peruzzi utilizza l'iconografia del rapimento dell'aquila all'interno di un complesso contesto astrologico/astronomico, per cui l'esagono entro cui è raffigurato *Il ratto di Ganimede* corrisponde al segno zodiacale dell'Acquario [fig. 5.3].

---

<sup>850</sup> Nella Villa Farnesina, realizzata nel suo progetto architettonico da Baldassarre Peruzzi su commissione del banchiere Agostino Chigi (1506-1512), è raffigurato nella Loggia di Psiche un bacio tra Giove e Cupido attribuito a Raffaello, e talvolta interpretato come un bacio tra Giove e Ganimede [fig. 8.6], fino a Carlo Emilio Gadda che lo riprende a livello letterario [8.4].

<sup>851</sup> Per approfondimenti al riguardo vd. Marongiu 2002, pp. 20-21; Saslow 1986, pp. 132-141. Vedi anche le iconografie su Giove e Ganimede del progetto ICONOS, nn. 18-43 [Sitografia].

Fig. 5.1 : Pietro Perugino, *Giove con Ganimede coppiere*, affresco, tondo della volta del Collegio del Cambio, Perugia, 1496-1500



Wikimedia Commons

Fig. 5.2 : Raffaello Sanzio e bottega, *Banchetto nuziale*, affresco, volta della Loggia di Psiche, Villa Farnesina, Roma, ca. 1518-1519



Rome Guides

Fig. 5.3 : Baldassarre Peruzzi, *Il ratto di Ganimede*, affresco, volta della Loggia di Galatea, Villa della Farnesina, Roma, 1510-1511



The EJGS Board

Nel Quattrocento fu Filarete a introdurre questo nuovo tipo iconografico, raffigurando Ganimede a sé stante rispetto alla figura di Giove nell'Olimpo, e rielaborando il motivo classico del rapimento dell'aquila. Il contesto in cui è rappresentato potrebbe stupire: si trova infatti raffigurato come un dettaglio nella porta in bronzo della Basilica di San Pietro in Vaticano, eseguita tra il 1433 e il 1445, su commissione di papa Eugenio IV<sup>852</sup>.

All'interno di un contesto iconografico cristiano tardogotico, i bordi del portale sono decorati con gusto classicistico-antiquario: tra i girali d'acanto figurano profili di imperatori e di personaggi contemporanei, accanto a vere e proprie figure della mitologia greco-romana. Vi è dunque nel complesso una ricchezza strabordante di elementi figurativi disparati, pressoché autonomi l'uno dall'altro.

Ganimede risulta aggrappato all'aquila con stretta aderenza dei corpi, in una postura inedita rispetto all'iconografia classica, per via della posizione quasi orizzontale che assume il ragazzo a contatto con il rapace in volo [fig. 5.4].

---

<sup>852</sup> Cfr. Marongiu 2002, p. 21; ICONOS, n. 19 [Sitografia].

Fig. 5.4 : Filarete, *Ganimede nel portale di San Pietro*,  
dettaglio in rilievo del portale bronzeo della Basilica di San Pietro, Vaticano, 1433-1445



Wikimedia Commons; Ph: Warburg

Si può dare conto inoltre delle menzioni di Ganimede nel *Trattato di architettura* di Filarete, di cui mi risulta che gli studi di riferimento non abbiano tenuto mai conto. Queste citazioni mostrano come tale personaggio mitologico fosse particolarmente vivo nell'immaginario di Filarete.

Il suo *Libro architettonico* – così come lo chiamava l'autore – dedicato a Francesco Sforza, in 25 libri, si rifà al precedente *De re aedificatoria* di Alberti, oltre che al modello latino di Vitruvio, ma è scritto interamente in volgare. La composizione è successiva alla realizzazione della porta in Vaticano: i primi 24 libri risalgono infatti agli anni 1460-1464. Il trattato non venne stampato sino alla fine dell'Ottocento, ma fu diffuso per via manoscritta, in particolar modo in ambiente lombardo, e conobbe anche una traduzione latina, su richiesta del re d'Ungheria Mattia Corvino<sup>853</sup>.

---

<sup>853</sup> Cfr. Finoli, Grassi 1972, edizione di riferimento da cui cito. La prima edizione a stampa fu a cura di Wolfgang von Oettingen, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über di Baukunst*, Verlag von Carl Gröser, Wien 1890.

Il trattato, imperniato su quella che risulta essere la prima teorizzazione di una città ideale (Sforzinda), presenta il motivo della bellezza paradigmatica di Ganimede in un passo del diciassettesimo libro. Se tre «giovinette» sono paragonate alla «ninfe diane, o vero penee», «tre garzonetti» per bellezza sono associati a Ganimede, Polidoro e Bacco da giovane (17):

Così questi giovinetti, vestiti tutti di verde, medesimi inghirlandati sopra le chiome, che Ganimede o Pulidoro parevano o Bacco quando era giovinetto portando il tirso, nel medesimo modo che le fanciulle i bacini e acqua portavano.

Ganimede è poi citato nel libro ventitreesimo, con riferimento al tema della raffigurazione iconografica degli uccelli, con un nesso stringente dunque rispetto al dettaglio del portale Vaticano. A tale riguardo viene precisato come l'aquila e il falcone debbano essere rappresentati con un carattere «ardito», così «come quando l'aquila di Giove se ne portò Ganimede», a differenza di altri volatili più umili e semplici come la tortora, il colombo, il nibbio e l'astore.

Seguendo questo passo, la raffigurazione nella porta di San Pietro prevede un'identificazione tra l'ardita aquila e Giove che ne assume le forme per rapire il suo Ganimede. Come osserva Saslow l'abbraccio di Ganimede all'aquila sembra mostrare una certa consapevolezza del portato erotico del mito, ma è possibile che agisca al contempo una lettura di tipo morale-allegorico, sul modello dell'*Ovidius moralizatus*, per cui Ganimede è figura di San Giovanni e l'aquila è figura di Gesù<sup>854</sup> [4.12.1].

Vi è però anche un'altra peculiare iconografia quattrocentesca che – come quella di Filarete – ritrae il giovane, in abiti contemporanei all'epoca di realizzazione, mentre sale in cielo aggrappato all'aquila. Si tratta di un ratto di Ganimede ascrivibile ad Apollonio di Giovanni (ca. 1416-1465), o verosimilmente alla sua bottega, dipinto su un pannello ligneo di un cassone fiorentino. Sui due lati principali sono illustrati diversi episodi dell'*Eneide*, mentre nelle due testate il mito di Io e Argo, e quello di Ganimede. Il ragazzo – anche qui

---

<sup>854</sup> Saslow 1986, pp. 39-43. Oppure potrebbe soggiacere *in nuce* un motivo neoplatonico, poi approfondito da Michelangelo e nell'emblematica [5.5.5], vd. Marongiu 2002, p. 27.

biondo – è rapito da un’aquila dal piumaggio fosco, nel contesto di un paesaggio brullo con pendii dalle linee arrotondate. Due *custodes* giovani, e non anziani come in Virgilio, assistono sopresi all’elevazione in cielo del compagno [fig. 5.5].

Saslow propone una datazione posteriore alla data di morte di Apollonio di Giovanni, ipotizzando che si tratti verosimilmente della realizzazione di un suo allievo<sup>855</sup>. Dal momento che si tratta di una rappresentazione su una cassapanca nuziale, lo studioso statunitense individua la possibile implicazione di una tensione «induced between husband and wife by forays into homosexual love», e addirittura ipotizza che «male homosexuality was somehow acknowledged as a potential factor in the relations between husband and wife»<sup>856</sup>.

Ad Apollonio di Giovanni risale però anche un’altra opera con soggetto mitologico Ganimede, non presa in considerazione da Saslow e Marongiu, conservata presso il Museo Nazionale di S. Matteo di Pisa [fig. 5.6]<sup>857</sup>. La raffigurazione è presente sempre in un pannello di un cassone, tuttavia in questo caso la scena è colta in un momento precedente: Ganimede non è sospeso in aria ma è rappresentato come un giovinetto in abiti contemporanei intento a passeggiare, con un’aquila dai riflessi dorati che si avvicina alla sua testa. Anche in questo caso il paesaggio è naturale, vi è però un’altra figura maschile più adulta, che segue il giovane nel cammino. E si può notare inoltre la presenza di un cane, un rimando virgiliano e all’iconografia classica di Leocare [fig. 2.11]. Sembra plausibile dunque che questa opera sia stata di ispirazione per la successiva che coglie il momento del sollevamento aereo.

Tra i vari possibili esempi rinascimentali in cui è ripreso da vicino il modello di Filarete riporto invece un disegno di Polidoro da Caravaggio, con Ganimede disteso in posizione pressoché orizzontale rispetto all’aquila in volo<sup>858</sup>. In questo caso il ragazzo ha una corporatura maggiormente sensuale, e il rapimento di Ganimede è un dettaglio all’interno di un paesaggio [fig. 5.7].

---

<sup>855</sup> Saslow 1986, p. 118. Cfr. Marongiu 2002, pp. 21-22, ICONOS, n. 18 [Sitografia].

<sup>856</sup> Saslow 1986, p. 118-119.

<sup>857</sup> Risulta disponibile una scheda nel Catalogo Generale dei Beni Culturali e nel sito della Fondazione Federico Zeri (Università di Bologna) [Sitografia].

<sup>858</sup> Polidoro di Caravaggio è autore anche di una peculiare incisione dagli accesi tratti sensuali, copiata da Alberti Cherubino: *Giove abbraccia Ganimede*. Vd. Catalogo generale dei Beni Culturali [Sitografia].

Come in Filarete, anche in una delle pitture rinascimentali più celebri di Ganimede e tra le prime di ampie dimensioni (163,5 x 70,5 cm) il ragazzo sembrerebbe attivamente partecipe al volo con l'aquila, al punto da rivolgere lo sguardo verso lo 'spettatore'. Mi riferisco al dipinto di Antonio Allegri, detto il Correggio, realizzato su commissione di Federico II Gonzaga, all'interno del ciclo degli *Amori di Giove* (Leda, Danae, Io) [fig. 5.8].

La postura assunta da Ganimede durante il rapimento in cielo, che lancia uno sguardo verso lo spettatore, è dunque in antitesi rispetto all'altrettanto rimarchevole e pressoché coevo disegno di Michelangelo, in cui il corpo più muscoloso di Ganimede appare passivo, con gli occhi chiusi, come in stato di abbandono nei confronti del volatile.

Si notino nel dipinto del Correggio, in particolare, il dettaglio 'virgiliano' del cane che abbaia al cielo, il volo nel contesto di un paesaggio boscoso e montuoso (l'Ida), il piumaggio fosco del volatile in contrasto con la carnagione e i capelli chiari del *puer*, reso con tratti piuttosto infantili e androgini, rispetto al muscoloso Ganimede michelangiolesco<sup>859</sup>.

---

<sup>859</sup> Saslow 1986, pp. 63-96, dedica un intero capitolo della sua monografia al Ganimede di Correggio, ed evidenzia una ricercata ambiguità di genere nella rappresentazione del soggetto. Non mi dilungo sulle varie interpretazioni: cfr. Panofsky 1999, pp. 295-303; Marongiu 2002, pp. 22-23. Per ulteriore bibliografia si veda anche la scheda su ICONOS, n. 29 [Sitografia].

Fig. 5.5 : Apollonio di Giovanni (Bottega di), *Rapimento di Ganimede*, tempera su tassello ligneo di un cassone, Museum of Fine Arts, Boston (06.2441), ca. 1475



Arhive

Fig. 5.6 : Apollonio di Giovanni, *Rapimento di Ganimede*, tempera su tassello ligneo di un cassone, Museo Nazionale di S. Matteo, Pisa (inv. 1705), ca. 1445-1465



Su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei della Toscana – Firenze

Fig. 5.7 : Polidoro da Caravaggio, *Paesaggio con ratto di Ganimede*, disegno con gesso rosso, The British Museum, London (1905,1110.48), ca. 1524-1527



© The Trustees of the British Museum

Fig. 5.8 : Correggio, *Il ratto di Ganimede*, olio su tela, Kunsthistorisches Museum, Wien, ca. 1531



Wikimedia Commons

## 5.3 Il Ganimede trilingue di Poliziano: tra Lorenzo, Pulci e Leonardo

### 5.3.1 Ganimede nelle prime prove latine di Poliziano: traduzione dell'*Iliade*, *Ad Bartholomaeum Fontium, Sylva in scabiam*

Angelo Ambrogini, ovvero Poliziano, rappresenta uno dei vertici letterari della stagione umanistico-rinascimentale. Nato nel 1454 a Montepulciano (*Mons Politianus* in latino, da cui il soprannome), orfano di padre a dieci anni, Poliziano fu una figura poliedrica, che eccelse nei campi della poesia e della filologia classica, nonostante la morte imprevista a soli 40 anni, il 28 settembre 1494.

Il suo precoce talento versificatorio, la sua erudizione e il suo profondo amore per le lingue classiche, sia latino sia greco, lo resero un protagonista assoluto del rinnovamento letterario italiano. Il poeta-filologo si distinse innanzi tutto per la sua abilità nell'interpretare e tradurre opere classiche, portando alla luce testi dimenticati – come le *Dionisiache* di Nonno di Panopoli [3.1] – e contribuendo significativamente all'arricchimento della cultura letteraria europea, attraverso il recupero della letteratura greca. Il suo rapporto con il mito classico risulta pertanto radicato in profondità e con viva passione nella sua poetica. Egli vedeva nei miti antichi una fonte inesauribile di ispirazione, un ponte tra passato e presente, tra la cultura classica e quella rinascimentale: come dimostra il suo *Orfeo*.

A soli sedici anni, nel 1470, iniziò a tradurre l'*Iliade* dal greco al latino, dal secondo al quinto libro, recuperando l'esperienza traduttiva in esametri latini inaugurata da Carlo Marsuppini. Quest'ultimo, nel 1452, aveva tradotto il primo libro per intero e un passo del nono (9.308-421), con dedica a papa Niccolò V, il quale aveva promosso egli stesso la traduzione di Omero. Il lavoro traduttivo di Poliziano si pose ambiziosamente in continuità con quello di Marsuppini, e fu dedicato a Lorenzo de' Medici che, al fine di sottrarlo da una condizione di estrema indigenza, scelse di accoglierlo in casa nell'autunno del 1473, e di affidargli l'educazione del figlio Piero a partire dal 1475<sup>860</sup>.

---

<sup>860</sup> Sulla traduzione omerica di Poliziano vd. Orlando 1966; Cerri 1977. Sulle note autoriali alla traduzione vd. Megna 2009. Sulla versione di Marsuppini vd. Zampaglione 2022. Per ulteriori riferimenti bibliografici sulla produzione filologica di Angelo Poliziano vd. Viti 2016. Per

In quello stesso anno, Poliziano iniziò la composizione di uno dei capolavori della poesia umanistico-rinascimentale italiana: le *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici*, per celebrare la vittoria di Giuliano, fratello di Lorenzo de' Medici. Il mito di Ganimede viene affrontato in un'ottava delle *Stanze* (1.107) e appare anche nel finale della *Fabula di Orfeo* (285-292), considerata la prima rappresentazione a sfondo pagano della letteratura italiana, andata in scena nel 1480 a Mantova presso la corte dei Gonzaga.

Il caso di Poliziano risulta eccezionale per quanto concerne la ricezione di Ganimede poiché viene menzionato almeno una volta dallo stesso autore sia in greco, sia in latino, sia in italiano. Per quanto riguarda le opere latine, si trova nell'elegia giovanile *Ad Bartholomaeum Fontium* (v. 126), nella *Sylva in scabiem* (vv. 45-46), nel *Lusus di Ginebra in Angelum de Monte Poliziano* (2.4), e anche nel suo capolavoro latino: le *Silvae* (*Ambra*, vv. 18-20). Compare poi in greco in un epigramma dedicato a un ragazzo amato, la cui identità è criptata sotto il nome di Crisocomo (29).

Il mito di Ganimede, con la sua ricca simbologia e le sue varie sfumature, rappresentò dunque una figura assai affascinante per Poliziano. All'attenzione filologica nei confronti della *fabula ganymedea* si accompagna l'inserimento di dettagli innovativi e non privi di partecipazione emotiva. Il poeta riuscì a infondere nuova vita a una storia antica, incanalando il suo interesse per i temi della bellezza maschile (efebica), della giovinezza e del desiderio in forme letterarie sofisticate. Contribuì così in modo significativo alla perpetuazione del mito nel contesto rinascimentale.

Rispetto ai suoi predecessori, pur se vengono esplorati diversi significati del mito di Ganimede, vi è in Poliziano una netta prevalenza dell'aspetto omoerotico.

Di diversa natura è però la prima menzione poliziana di Ganimede, quella da traduttore. Nel recare in esametri latini il V libro dell'*Iliade*, l'*homericus adulescens* – come Ficino ebbe a definire Poliziano<sup>861</sup> – eseguì da sedicenne una

---

un'edizione delle principali opere, latine e volgari, e ulteriori approfondimenti bibliografici sull'opera letteraria di Poliziano vd. Bausi 2006.

<sup>861</sup> Come riporta Orlando 1966, p. 2, Ficino inviò una lettera a Lorenzo «alludendo al giovane sedicenne che si era dedicato alla versione in esametri latini» dell'*Iliade* con l'espressione *Homericum illum adolescentem* (Ficino, *Epistolario*, I, Opera Bas. 1561, v. I, p. 618).

traduzione tendenzialmente vicina al testo fonte, in cui non compare un nesso esplicito con la dimensione erotica. Di fronte ai tre versi omerici (5.265-267), di cui riporto di nuovo il testo e la traduzione senza ulteriori commenti [cfr. 2.1], Poliziano elabora quattro esametri latini con alcuni preziosismi (5.304-307)<sup>862</sup>:

Illorum de gente satos quos Iupiter alta  
Voce potens pretium tribuit Ganymedis adempti  
Iliaco Troi; cunctos virtute praeibant  
Quos aurora rubens solisque alta orbita lustrat.

Quelli sorti dalla stirpe che il potente Giove  
dall'alta voce pagò come prezzo per Ganimede  
portato via all'iliaco Troo; in valore superavano tutti  
quelli che la rossa aurora e l'alta orbita del sole illumina.

[trad. mia]

τῆς γάρ τοι γενεῆς ἧς Τρωΐ περ εὐρύοπα Ζεὺς  
δῶχ' υἱὸς ποινήν Γανυμήδεος, οὔνεκ' ἄριστοι  
ἵππων ὄσσοι ἕασιν ὑπ' ἠῶ τ' ἠέλιόν τε,

Sono della genia che, a Troo, il tonante Zeus  
diede in compenso del figlio Ganimede, i migliori  
tra i cavalli esistenti sotto l'aurora e il sole.

[trad. mia]

Premesso che le «odierne traduzioni omeriche non differiscono sostanzialmente da quelle quattrocentesche»<sup>863</sup>, come tendenza generale il testo omerico risulta più asciutto rispetto ai versi latini di Poliziano. L'adolescente toscano aggiunge talvolta alcuni particolari ed è fortemente debitore a Virgilio, come osservato da Orlando. In questo caso le aggiunte sono minime: l'aggettivo 'anacronistico' di *Iliacus* per Troo e quello di *adeptus* per Ganimede. Si noti poi la resa 'etimologica' dell'epiteto εὐρύοπα (dall'alta voce) riferito a Zeus, e

---

<sup>862</sup> Il manoscritto Vat. lat. 3617 tramanda i libri IV-V tradotti da Poliziano, ed è fruibile digitalmente su Paleografia Latina [Sitografia]. Per gli *Iliadis Homerice libri quatuor* di Angelo Poliziano bisogna rifarsi a Del Lungo 1867.

<sup>863</sup> Orlando 1966, p. 3.

l'enfatizzazione poetica dell'immagine finale con i cavalli dati per Ganimede, che superano tutti gli altri illuminati dall'aurora (detta *rubens*) e dall'orbita solare.

L'*Elegia a Bartolomeo Fonzio* (umanista di sette/otto anni maggiore di Angelo), composta alla fine del 1473, rappresenta la prima grande prova poetica di Poliziano, insieme al coevo *Epicedio di Albiera degli Albizi*<sup>864</sup>. Ganimede è menzionato in un verso mediante una perifrasi ripresa da un epigramma di Marziale (9.36.2): *Phryx puer* [3.3]. Se in Marziale il contesto è erotico (nell'epigramma eccezionalmente Ganimede prende la parola per mettersi a confronto con l'efebo Earino, il favorito di Domiziano), Poliziano si riferisce invece così alla costellazione dell'Acquario, identificato con il fanciullo frigio: «pueri stella proterva Phrygis» (v. 126). La *iunctura* 'stella proterva' è mutuata invece da Ovidio (*Am.* 2.16.4), in cui è presente nella medesima posizione metrica<sup>865</sup>. Il poeta si riferisce all'incombere della costellazione di Elena e quella di Ganimede per intendere l'arrivo della stagione del mal tempo (in febbraio).

Ganimede è menzionato come coppiere, insieme a Ebe, anche in un altro poemetto latino: *Sylva in scabiem*, da datarsi tra il 1475 e il 1478, o più plausibilmente tra il 1478 e il 1480 (più difficile sostenere una postdatazione al periodo immediatamente antecedente la morte, con collegamento alla malattia)<sup>866</sup>.

---

<sup>864</sup> Francesco Bausi ha curato un'edizione critica con commento di entrambi i componimenti giovanili, da cui cito. Vd. Bausi 2003, p. 23.

<sup>865</sup> Cfr. Bausi 2003, p. 23.

<sup>866</sup> La prima datazione è quella proposta da Perosa 1954, pp. 12-13, che per primo pubblicò il testo. La datazione posteriore è sostenuta da Orvieto 1989, curatore dell'edizione critica più recente, da cui cito. Come riporta con estremo scetticismo De Robertis 1967, p. 139, lo storico della medicina Giorgio Del Guerra associò la composizione del poemetto alla morte per sifilide del poeta, per cui sembrerebbe più opportuno ipotizzare una postdatazione. Del Guerra 1960, 1963; cfr. Hill Cotton 1963. Quest'ultima ipotesi – che rimane problematica – è stata ripresa in tempi più recenti nella rivista scientifica «Journal of Medical Biography»: Poliziano sarebbe stato affetto da sifilide e ne avrebbe descritto gli effetti nella *Sylva in scabiem*, e nel poemetto *De scabie*, sempre pubblicato da Perosa 1954 (come anonimo). Infatti «the term scabies was ambiguous and this ancient dermatological term was often confused with syphilis», Tagarelli, Piro 2014, p. 169. Sulla morte di Poliziano cfr. Dionisotti 1985. Ricordo infine che in tempi ancora più recenti, da parte di una *équipe* di ricerca multidisciplinare, sono state condotte delle indagini sui corpi riesumati di Pico della Mirandola e Poliziano, per indagare sull'ipotesi di morte di entrambi per avvelenamento da arsenico e non a causa della sifilide. Secondo i risultati delle analisi pubblicate nel «Journal of Forensic and Legal Medicines» risulterebbe plausibile l'avvelenamento da arsenico per quanto riguarda Pico, mentre sarebbe da escludere per Poliziano (la presenza di arsenico nei resti delle ossa è infatti dato da un'esposizione cronica): «The obtained results have not confirmed that the poet Angelo Poliziano died from an acute arsenic poisoning. The historical sources confirm that

In ogni caso, il testo è una *silva* – così come *lato sensu* lo sono l'elegia e l'epicedio giovanili –, genere che «si caratterizza per la rapidità estemporanea della composizione, per l'abbandono a un repentino impeto d'ispirazione, per il libero, capriccioso susseguirsi dei temi, sottratti a una rigida e preordinata strutturazione, e al tempo stesso per la ricercatezza dello stile e per l'abbondanza e la peregrinità dell'erudizione»<sup>867</sup>.

Nello specifico si insiste in modo morboso e a tratti grottesco sulla descrizione degli effetti causati dal malanno sul corpo, per Cinquegrani da leggersi piuttosto come malattia «psicologica», «metaforica», con riferimento a «un eccesso d'ira che colpì il poeta»<sup>868</sup>. E vi sono anche dei riferimenti mitologici. Chi è affetto da questa malattia non gusterebbe infatti le bevande nemmeno se fossero servite dai coppieri dell'Olimpo. Riporto i due versi in questione (vv. 45-46)<sup>869</sup>:

Pocula non sapiunt, non si mihi nectaris imbrem  
Sangarius puer aut Iunonia porrigat Hebe.

Di nulla sanno le bevande, neanche se mi versa una pioggia  
di nettare il fanciullo del Sangario, o la giunonia Ebe.

[trad. mia]

La perifrasi per indicare Ganimede proviene da Stazio (*Silv.* 3.4.41: «Sangariusque puer») e significa 'fanciullo del Sangario', fiume che scorre in Frigia. Interessante al riguardo il commento *ad locum* alle *Silvae* staziane redatto da Poliziano in occasione del corso tenuto presso lo Studio fiorentino: «Ganymedes est Phryx, non Attis, ut ait Domitius»<sup>870</sup>. Il riferimento è alla chiosa di Domizio Calderini che aveva curato un commento alle *Sylvae* staziane nel 1475 (c. 87v.) e sosteneva si trattasse del *formosissimus* Attis, così come concordano diversi studiosi<sup>871</sup>. Si tratta invece di Ganimede per Poliziano: riprende l'espressione staziana, mentre chiama Ebe per nome associandola a Giunone.

---

the poet died between the 28th and 29th September 1494, after violent fevers, deliriums, and hallucinations, which lasted two weeks», Gallelo *et al.* 2018, pp. 83-89.

<sup>867</sup> Bausi 2006.

<sup>868</sup> Cinquegrani 2005, p. 365.

<sup>869</sup> Cito da Orvieto 1989, p. 74.

<sup>870</sup> Per l'edizione del commento vd. Cesarini Martinelli 1978, p. 623.

<sup>871</sup> Al riguardo vd. Orvieto 1989, p. 75, n. 46

### 5.3.2 Poliziano e il suo Ganimede greco: Crisocomo

L'associazione di Poliziano alla figura di Ganimede in senso erotico risulta esplicitata anche al di fuori della sua opera, come risulta esemplarmente dagli epigrammi di Andrea Dazzi (1473-1548), erudito che insegnò greco dal 1502 presso lo Studio fiorentino e compose diversi componimenti in latino<sup>872</sup>. Riporto il distico intitolato *Ad Ang. Politianum* (c. 40r.)<sup>873</sup>:

Si Ganimede deum maior fit Iuppiter, ipso  
Angele tu liquido tu Iove maior eris.

Se Giove divenne più grande tra gli dèi per Ganimede,  
proprio tu Angelo sarai maggiore del limpido Giove.

[trad. mia]

Il legame con l'omoerotismo e la pederastia è reso inequivocabile da un altro dei *poemata* di Dazzi: *Ad Jacobum* (c. 37r.), che si conclude con un verso piuttosto esplicito circa la presunta predilezione del poeta di Montepulciano per i ragazzi: «pedicat pueros Politianus» (v. 14). Dazzi crea dunque un parallelismo tra Giove e Poliziano a causa della comune predilezione per i 'ganimedi'<sup>874</sup>.

D'altronde fu lo stesso Poliziano a esaltare un *puer* mediante il paragone con Ganimede. Nell'epigramma in greco antico dedicato a Crisocomo è recuperato il motivo di Ganimede secondo gli stilemi dell'epigrammatica greca, inaugurato da Callimaco (*AP*, 12.230), di cui Poliziano fu per altro traduttore: celebre è la versione del V inno callimacheo *In Palladis lavacra* [3.1].

---

<sup>872</sup> Varie elegie ed epigrammi (di cui alcuni anche in greco), otto *Selve* e un poemetto intitolato *Aeluromyomachia* furono raccolti e pubblicati postumi, nel 1549, dal figlio Giovanni in un volume in ottavo di 320 pagine: *Andreae Dactii patricii et academici Florentini Poemata, Florentiae, apud Laurentium Torrentinum*.

<sup>873</sup> Non esiste un'edizione critica degli scritti di Dazzi, per cui trascrivo direttamente dalla cinquecentesca, digitalizzata su Google Libri. Per un approfondimento sulla sua figura e ulteriori rimandi bibliografici vd. Vivoli 1987. Il maestro fiorentino in un primo momento ebbe verosimilmente buoni rapporti con Poliziano, ma successivamente si verificò una rottura che portò alla composizione di «una serie di epigrammi assai mordaci», in cui Poliziano fu attaccato «nel suo punto più vulnerabile, cioè nella sua immoralità», Bottiglioni 1913, p. 144. I due testi di Dazzi con l'associazione di Poliziano all'ambito omoerotico sono segnalati anche nell'utile archivio storico-culturale sull'omosessualità di Giovanni Dall'Orto [Sitografia].

<sup>874</sup> Sull'omosessualità nel Rinascimento, con riferimenti anche a Poliziano, vd. Rocke 1996.

Riporto soltanto l'*incipit* dell'epigramma di diciotto versi totali, dal titolo Ἐρωτικὸν περὶ τοῦ Χρυσοκόμου (*Poesia d'amore per Crisocomo*, 29.1-4)<sup>875</sup>:

Βλέψον μ' οὐρανόθεν τὸν ἐμὸν παιδ' ἀγκὰς ἔχοντα  
Καὶ μή, Ζεῦ, φθονέει, κοῦ τιν ἔγῳ φθονέω.  
στέρξον, Ζεῦ, στέρξον Γανυμήδεϊ, τόν δ' ἀρα φαιδρόν  
Χρυσόκομόν μοι ἀφες τὸν μέλιτος γλυκίω.

Guardami dal cielo col mio fanciullo tra le braccia,  
e non invidiarmi, Zeus, che io non ti invidio.  
Godi di Ganimede, godine, ma lo splendido  
Chiomadoro lasciami, dolce più del miele.

[trad. mia]

L'esordio della poesia di Poliziano, composta nel 1481, ricalca da vicino un epigramma di quattro versi dell'*Antologia Palatina* (12.69) in cui il poeta esorta Zeus a non guardare il suo amato Dexandro, suggerendogli di deliziarsi del suo 'primo Ganimede' [3.1]. Nel caso dell'anonimo poeta greco antico, pur nel contesto dello scherzo, il tono nei confronti del padre degli dèi è quello della minaccia. Invece in Poliziano prevale un senso di giocosa complicità e di spartizione dei ragazzi: a Zeus sta Ganimede così come a Poliziano sta Χρυσόκομος (in italiano si potrebbe dire appunto 'Chiomadoro', ovvero ragazzo dai capelli biondi).

Nel prosieguo della poesia non è portato avanti il confronto, perché l'io si volge tutto ai baci del proprio ragazzo, esprimendo letizia per l'unione raggiunta, dopo alcuni momenti di difficoltà nel rapporto. Il poeta manifesta il timore che questo connubio amoroso possa non durare in eterno, e negli ultimi versi invita Cipride a essere propizia al riguardo, per rivolgersi infine direttamente al ragazzo affinché continui questo dolce amore 'lingua a lingua': γλῶτταν γλῶττα (v. 18).

Come ha osservato Filippomaria Pontani, lo stesso ragazzo dai capelli biondi – in opposizione a un altro più virile dai capelli scuri, entrambi amati ma altrettanto

---

<sup>875</sup> Cito il testo dall'edizione critica e minuziosamente commentata di Pontani 2002, pp. 117-118. Furono inclusi nella *princeps* aldina (*Omnia opera*) del 1498: *Liber epigrammatum Graecorum*. Poi furono ripubblicati nell'*Opera omnia* dell'edizione di Basilea (1553), da Del Lungo 1867 e in varie edizioni novecentesche rese obsolete da Pontani 2002.

crudeli – è già presente nell’epigramma 23: il primo di tipo omoerotico composto da Poliziano (da datarsi tra il 1475 e il 1480)<sup>876</sup>. Affini per medesimo tema sono anche altri due epigrammi greci: 29, 36.

Vi sono inoltre tre epigrammi latini *In Chrysocomum* (62-64): il 62 è un elogio del *puer* e della sua chioma splendente più di quella di Apollo e dell’oro della Galizia, ed è rivolto ad Amore che ha scagliato delle frecce segrete nel suo cuore («iniicere arcanas in mea corda faces», v. 10)<sup>877</sup>; il 63 è indirizzato invece a Virgilio ed esprime il desiderio amoroso per il ragazzo biondo con un tocco di umorismo e giocosità, mediante un parallelo con Alessi; mentre nel 64 è espresso il carattere ondivago e contraddittorio di Crisocomo nei confronti della relazione («Allicis, expellis; sequeris, fugis; es pius, es trux; / me uis, me non uis; me crucias et amas; / promittis, promissa negas; spem mi eripis et das», vv. 1-3).

Si tratta dunque di un amore contrastato, associato da Poliziano al supplizio di Tantalo. E nell’ultimo verso dell’epigramma 64 può esserci anche un’allusione a Ganimede, dal momento che si fa riferimento al nettare e alla difficoltà di sopportare la sete (d’amore), trovandoselo a portata di mano («durius in medio nectare ferre sitim», v. 6). Anche Michelangelo, nella serie di disegni donati a Tommaso Cavalieri, rappresenterà in una sorta di dittico Tantalo tormentato dall’aquila, e Ganimede che sale in cielo con l’aquila, a simboleggiare i due momenti della passione amorosa: la tribolazione e l’elevazione [5.5.5].

Un legame esplicito tra Poliziano e l’omoerotismo in relazione alla figura di Ganimede è espresso inoltre nel *Lusus (in Ginebram)*, con cui il poeta sembra fare dell’autoironia circa la sua predilezione per i ragazzi. Si tratta di un dialogo poetico finzionale tra Angelo Poliziano e la prostituta Ginevra, non meno osceno dei più espliciti epigrammi a tema satirico-sessuale di Marziale, modello linguistico e tematico di riferimento, insieme a Giovenale<sup>878</sup>.

---

<sup>876</sup> Cfr. Pontani 2002, pp. 105-sgg.

<sup>877</sup> Il testo è riportato e tradotto anche nel volume di Francesco Arnaldi sui poeti latini del Quattrocento: Arnaldi 1964, p. 1015.

<sup>878</sup> Sono stati pubblicati solo recentemente da Carrai, Inglese 1993, pp. 111-123. Già Isidoro Del Lungo aveva parlato dell’esistenza di «bina *in meretricem* epigrammata», che furono deliberatamente estromessi dal suo volume in quanto «spurcissimae vel libidinis vel ingenii exercitationes», 1867, p. 557. E furono segnalati poi anche da Perosa 1954, pp. 7-13. Cfr. Carrai, Inglese 1993, p. 113.

Questo *Lusus* tra *Angelus* e *Ginebra* non fu pubblicato nell'edizione aldina ed è rimasto inedito addirittura sino al 1993, forse proprio per le tematiche trattate e per l'esplicita trivialità del lessico, quando fu pubblicato da Stefano Carrai e Giorgio Inglese. La prostituta protagonista fondamentale «imputa ad Angelo una preferenza sodomitica»<sup>879</sup>, e proprio a tale riguardo menziona Ganimede.

Angelo in prima battuta confessa che non è riuscito ad andare avanti nell'atto sessuale, nel momento in cui la donna gli ha chiesto i soldi. Ginevra replica paragonando il suo operato a quello di Ganimede, cercando di sostenerne la superiorità. Implicitamente la figura del mito greco viene intesa alla stregua di un prostituto, un *catamitus*, come risulta in alcune fonti latine [3.4]. E Ginevra si sentirebbe dunque in 'competizione': «dulcius est nostrum quam Ganimedis opus» (2.5, "più dolce è la mia opera di quella di Ganimede", trad. mia). La replica di Ginevra si conclude esprimendo con termini espliciti e sboccati la vera preferenza di Angelo: «Deprensum est facinus. Verum nunc, Angele, dicam: / exagitas cunnos dum cupis ipse nates» E nella successiva risposta, la prostituta accusa il membro di Angelo di essere ormai disgustato dal genere femminile: «mentula femineum iam stomachata genus» (4.6).

In conclusione, Poliziano negli epigrammi greci e latini, e in questo peculiare *Lusus*, presenta in senso espressamente omoerotico e con possibili nessi autobiografici la figura di Ganimede, a differenza dell'opera in volgare. Lo stesso motivo è fondamentale anche nel finale della *Fabula* di Orfeo, ma il contesto di riferimento rimane quello del mito antico: non appare dunque un'immissione del sé autobiografico in senso esplicito. Nel resto della produzione latina e volgare, prevalgono invece dei motivi connessi ad altri aspetti, che dimostrano la vastissima conoscenza di varie fonti classiche: dalla bellezza efebica di Ganimede (ma mai in senso triviale), al suo ruolo di coppiere e al catasterismo in Acquario.

### **5.3.3 Ganimede nel finale della *Fabula di Orfeo*: un confronto con il *Manganello* posseduto da Leonardo**

La *Fabula di Orfeo* di Poliziano rappresenta un'assoluta novità nel panorama della letteratura italiana, risultando la prima rappresentazione teatrale a tema non

---

<sup>879</sup> Carrai, Inglese 1993, p. 115.

religioso<sup>880</sup>. Il termine *Fabula*, utilizzato dallo stesso poeta, potrebbe tradire però una volontà di raccontare a proprio modo un ‘mito’, anche con la valenza medievale di *fabula* in senso allegorico, e non solo come rappresentazione scenica<sup>881</sup>. Viene comunque tenuto conto delle sacre rappresentazioni medievali: predomina l’ottava, nonostante la polimetria, ed è forse possibile leggervi un finale edificante, secondo alcuni, con la sconfitta perlomeno apparente dell’«amore libero» nei confronti di quello «coniugale»<sup>882</sup>.

Il protagonista Orfeo risulta l’archetipo del poeta nella mitologia greca: già da Dante nel *Convivio* (2.1.4) fu riletto in senso allegorico, e venne poi trattato da Boccaccio nelle *Genealogie* (5.12). Il poeta di Montepulciano poté dunque immedesimarsi in questa figura, ma dalla rilettura del suo mito non sembra affatto trasparire un’idea salvifica della poesia<sup>883</sup>. In particolare, Poliziano riprese la versione ovidiana (*Met.* 10.1-85, 11.1-84), risalente al poeta ellenistico Fanocle

---

<sup>880</sup> L’*Orfeo* di Poliziano andò in scena a Mantova nel 1480 (data fissata da Picotti 1955, pp. 87-105) su commissione di Francesco Gonzaga, e l’autore riportò di averlo scritto in due giorni «intra continui tumulti», da intendersi come i tumulti del Carnevale o tumulti di altra natura. La dichiarazione deriva dalla lettera a Carlo Canali (familiare del cardinale Gonzaga). Cito da Bausi 2006, che premette la lettera al testo dell’*Orfeo*. Tuttavia, come ha sostenuto con prove convincenti benché non unanimemente accolte Benvenuti Tissoni 1986, pp. 58-70, la composizione si potrebbe retrodatare agli anni settanta, con *terminus ante quem* il 1478 (vi sarebbero potute essere allora due rappresentazioni: una fiorentina-medicea, e una mantovana-gonzaghiana). In ogni caso, la *fabula* andò in scena con parti parlate e parti cantate, con accompagnamento musicale, oggi perduto, rappresentando una sorta di anticipazione del melodramma. I primi sviluppi di questo genere furono per altro all’insegna di Orfeo: dall’*Euridice* musicata da Jacopo Peri su libretto di Ottavio Rinuccini (1600), considerato il primo melodramma documentato, a uno dei primi capolavori dell’opera, l’*Orfeo* di Claudio Monteverdi su libretto di Alessandro Striggio, che andò in scena presso il Palazzo Ducale di Mantova (1607), e ha tra le sue fonti anche l’*Orfeo* di Poliziano. Cfr. Rietveld 2007.

<sup>881</sup> Cfr. Bausi 2006.

<sup>882</sup> Questa la lettura di Guthmüller 1997, p. 154, a cui non aderisce Cinquegrani 2023, p. 201, secondo cui «Orfeo rappresenta in questo contesto la figura smarrita e travolta dal lutto, l’eroe che rinuncia a una vita pratica e costruttiva perché travolto da un dolore incurabile che ne condiziona l’esistenza: è la morte nel mondo che va eliminata per dare avvio alla nuova festa, è il tempo fermo del lutto contro il fluire della storia e della vita». Cfr. Cinquegrani 2005. Molteplici posizioni interpretative sono state riassunte da Bigi 1982: dalla lettura storica di Francesco De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, vol. I, cap. XI), per cui il finale dell’*Orfeo* simboleggerebbe il trionfo e la rinascita della festa nella nuova civiltà umanistica, dopo un periodo di morte, a quella di Dionisotti 1962, secondo cui Poliziano esprimerebbe con l’*Orfeo* una difesa dell’omosessualità. Altre più recenti posizioni, da quella di Tissoni Benvenuti 1986 a quella ‘carnescalesca’ di Carrai 1990, sono sintetizzate da Rietveld 2007, pp. 171-sgg. Per ulteriori considerazioni al riguardo cfr. Cinquegrani 2023. Segnalo che attualmente sta conducendo una nuova lettura filologica, linguistica e interpretativa dell’*Orfeo*, come tesi di dottorato, Michele Casaccia (Univeristà degli Studi di Trento; supervisore: Andrea Comboni), che ringrazio per il confronto.

<sup>883</sup> Poliziano parla del mito di Orfeo anche in altre opere latine: nella prefazione al *Mantuo*, nella coronide della prima centuria dei *Miscellanea*, e nella selva tarda *Nutricia*, in cui non compare tuttavia un riferimento all’amore efebico in rapporto a Orfeo, perché l’*inventor* sarebbe un altro tracio: Tamiri (vv. 331-33).

(fr. 1), conosciuto attraverso l'antologia di Giovanni Stobeo del V d. C. (*Florilegium*, IV, 2ob, 47), secondo cui il cantore si sarebbe diretto all'amore esclusivamente omosessuale, dopo la discesa infernale e la fine tragica della relazione con Euridice [3.1, 3.3]. E per questo motivo fu ucciso dalle Baccanti, offese per il suo rifiuto assoluto del genere femminile.

«Dal punto di vista dei generi teatrali» il testo può essere avvicinato al «dramma satiresco» sul modello del *Ciclope* euripideo: si tratterebbe dunque di una *fabula satyrica* che contamina i moduli della commedia con quelli della tragedia<sup>884</sup>. L'ambientazione pastorale-silvestre predomina, e vi è una commistione di stili: il registro non è alto come quello delle *Silvae*, piuttosto risulta medio, con l'introduzione di inserti comici (come nei vv. 97-103) e con un finale cruento ma apparentemente festoso, poiché le Baccanti gioiscono e invitano a brindare per la morte del cantore.

Poliziano non presta uno spazio maggiore al momento centrale e tragico dell'amore di Orfeo per Euridice, ma rivolge altrettanta attenzione sia al preambolo sia al finale<sup>885</sup>. L'antefatto consiste in un originale dialogo tra tre pastori: il giovane Aristeo invaghitosi di Euridice, il più anziano Mopso e il servo Tirsi. Solo parzialmente Poliziano è debitore alle *Georgiche* di Virgilio (4.453-527), altra fonte classica di riferimento che sviluppa il mito di Orfeo (in rapporto a quello di Aristeo). Come scrive Cinquegrani «a Poliziano interessa altro, ed è questo che ha fatto discutere maggiormente la critica, ovvero il fatto che l'accento non cada sulle vette dell'amore che porta a vincere – a tentare di vincere – persino la morte, ma casomai sull'epilogo»<sup>886</sup>.

Mi concentro ora sui motivi e sulle modalità con cui il mito di Ganimede subentra nel discorso conclusivo di Orfeo (vv. 261-292), prima del coro delle assassine e festanti Baccanti (vv. 295-342).

Le parole del cantore sono ripartite in quattro ottave. Nella prima sono espressi il lutto e il dolore, con la convinzione finale di non volere «amar più donna

---

<sup>884</sup> Bausi 2006. Cfr. Tissoni Benvenuti 1986, pp. 89-sgg.

<sup>885</sup> «Anche ad un conteggio soltanto meccanico dei versi (che cioè non faccia distinzioni tra le parti cantate con ritornelli e quelle parlate) si nota il sostanziale equilibrio tra le tre parti: prologo di Mercurio 16 versi; prima parte (Aristeo) 124 versi; seconda parte (Orfeo e Euridice) 104 versi; terza parte (assassinio di Orfeo) 96 versi», Cinquegrani 2023, p. 200.

<sup>886</sup> Cinquegrani 2023, p. 200.

alcuna» (v. 268). Nella seconda ottava viene quindi proclamato il rifiuto nei confronti del genere femminile, per orientarsi all'amore esclusivo verso i giovani maschi (vv. 269-276):

Da qui innanzi vo' còr e fior' novelli,  
la primavera del sesso migliore,  
quando son tutti leggiadretti e snelli:  
quest'è più dolce e più soave amore.  
Non sie chi mai di donna mi favelli,  
po' che mort'è colei ch'ebbe 'l mio core;  
chi vuol commercio aver co' mie sermoni,  
di femminile amor non mi ragioni.

In opposizione all'amore per la donna – che può essere pericoloso, così già Mopso aveva messo in guardia Aristeo (vv. 35-43) – subentra quello per «i fior novelli», ovvero per «la primavera del sesso migliore». Le espressioni sono in qualche modo speculari rispetto a quelle ovidiane di *primos carpere flores* (*Met.* 10.85) e di *teneri mares* (10.84). I 'maschi teneri' non sono altro che i *παῖδες* della tradizione lirica ed epigrammatica greca [2.2, 3.1], cui corrisponde il Crisocomo degli epigrammi greci e latini di Poliziano [5.3.2], e a livello prototipico (se non archetipico) la figura mitologica di Ganimede.

La terza ottava manifesta un'accusa misogina scagliandosi sull'incostanza delle donne, di cui in realtà risulta poco chiaro il nesso diegetico con la storia di Euridice: la donna difatti rifiuta Aristeo e lo rifugge. Dunque si tratterebbe di una digressione sul motivo introdotto nell'ottava precedente, finalizzata a enfatizzare in senso generico il carattere sconveniente del genere femminile *tout court*: «Ché sempre è più leggier ch'al vento foglia, / e mille volte el dì vuole e disvole» (vv. 281-282), versi utilizzati anche nelle *Stanze* [vd. *infra*, 5.3.4]. A questo discorso si connette il riuso del mito di Ganimede nell'ottava conclusiva (vv. 285-292):

Fanne di questo Giove intera fede,  
che dal dolce amoroso nodo avinto  
si gode in cielo il suo bel Ganimede,  
e Febo in terra si godea Iacinto;

a questo santo amore Ercole cede,  
che vinse il mondo e dal bello Ila è vinto:  
conforto e maritati a far divorzio,  
e ciascun fugga el feminil consorzio.

Il mito di Giove e Ganimede è ricordato soltanto poiché emblematico dell'omoerotismo e dell'ἔρωσ παιδικός. A esso seguono infatti i riferimenti al mito di Apollo e Giacinto, presente anche in Ovidio, e a quello di Eracle e Ila, che mostra una connessione con quello ganimedeo nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio [3.1]. Al di là dell'innamoramento di Giove per Ganimede, non è ripresa la versione ovidiana della *fabula*: non è raccontato il rapimento mediante la trasformazione in aquila, né tantomeno vi sono elementi attinenti alla fase di vita *ante raptum* di Ganimede, o al suo ruolo di coppiere nell'Olimpo. Il *focus* è rivolto piuttosto alla figura di Giove che – come nella tradizione poetica greca, almeno da Teognide in poi [2.2] – viene assunto come rappresentante divino di uno specifico tipo di amore: quello παιδικός, non disgiunto da un presupposto aristocratico e non senza accenni di misoginia [2.3-4].

Oltre alla poesia greca, influisce sottotraccia anche il riferimento virgiliano all'odio per i Troiani della consorte di Giove (*Aen.* 1.28), Giunone, dovuto anche alla presenza in Olimpo di Ganimede: aspetto riletto da Poliziano con motivazioni di natura erotica-coniugale (in Virgilio non è precisato). I tre esempi mitologici sono funzionali a indicare come lecito il godimento di questo tipo di amore: se anche Giove «si gode in cielo il suo bel Ganimede», e così fanno l'illustre Apollo e il virile vincitore Eracle con i corrispettivi Giacinto e Ila, altrettanto raccomandabile sarà tale fruizione amorosa per i mortali. L'invito finale ai mariti è infatti a divorziare dalle mogli e a evitare definitivamente, come ha fatto Orfeo, il genere femminile. A questa stessa tipologia di giovinetto afferisce la figura di Crisocomo (l'amato, perlomeno 'poeticamente', da Poliziano), che viene configurato esplicitamente dal poeta come un novello Ganimede [5.3.2].

In totale antitesi rispetto alle riprovazioni morali nei confronti della sodomia, è usata addirittura l'espressione «santo amore»: certamente 'santo' è da intendersi come relativo agli dèi pagani, ma è possibile che vi sia anche una volontà specifica di capovolgimento rispetto alla morale 'santa', nel senso cristiano.

Si tratta comunque di un ribaltamento espresso da un personaggio prossimo a essere ucciso brutalmente nell'epilogo, letteralmente fatto a pezzi: «L'abbiamo a membro a membro lacerato / in molti pezzi con crudele strazio» (vv. 305-306).

E Poliziano nella sopraccitata lettera a Carlo Canale usa lo stesso aggettivo 'lacerato' nei confronti della sua *Fabula di Orfeo*. Se non fosse per coloro che la esaltano e la vorrebbero pubblicare, egli preferirebbe vederla «lacerata». Inoltre, nonostante il finale della *fabula* sia all'insegna della letizia, con l'invito delle Baccanti al pubblico a brindare per la morte dell'antico poeta, Poliziano confessa *apertis verbis* che l'opera è «più tosto atta a dargli malinconia che allegrezza» e per via della sua «qualità» e delle sue «imperfezioni» è come una «figliuola» che provoca «tosto al suo padre vergogna che onore»<sup>887</sup>.

La morte di Orfeo non è rappresentata: una delle Baccanti entra in scena direttamente con la testa mozzata del cantore (vv. 301-308). Il momento antecedente alla morte di Orfeo venne raffigurato invece dall'artista tedesco Albrecht Dürer [fig. 5.9]. Nel suo disegno due fanciulle percuotono l'uomo: scappa simbolicamente un piccolo amorino alla destra di Orfeo, e davanti al cantore giace la lira abbandonata. *Una morte di Orfeo* dai tratti iconografici simili di cui l'artista poté tenere conto è quella della *camera picta* del Palazzo Ducale di Mantova a opera di Mantegna (ma con tre baccanti a percuotere l'uomo): il finto bassorilievo presente nel terzo dei dodici pennacchi collocati nel registro esterno attorno alle losanghe.

Un'idea originale dell'artista tedesco risulterebbe invece la scelta di recare sulla cima dell'albero retrostante rispetto a Orfeo una scritta esplicita circa la rilettura in senso omosessuale della figura mitologica compiuta da Poliziano, che recita: *Orpheus der erst puseran* ("Orfeo il primo buggerone"). Il termine *puseran* è infatti un calco dall'espressione utilizzata in toscano antico per indicare un sodomita attivo, uso perdurato oltre il Quattrocento, come si evince dai sonetti lussuriosi di Pietro Aretino, e dal 'romanzo' seicentesco *L'Alcibiade fanciullo a scola* attribuito ad Antonio Rocco<sup>888</sup>.

---

<sup>887</sup> Cito sempre da Bausi 2006, che premette la lettera al testo della *Fabula di Orfeo*.

<sup>888</sup> Boggione, Casalegno 2004, pp. 76-77. Sia nell'opera di Aretino sia nell'*Alcibiade fanciullo a scola* viene citato Ganimede [5.5.3; 7.2.1].

Fig. 5.9 : Albrecht Dürer, *La morte di Orfeo*, schizzo ad inchiostro, Kunsthalle, Hamburg, 1494



Wikimedia Commons

Rispetto al riuso delle figure di Ganimede e di Orfeo in Poliziano, risulta illuminante il discorso condotto con particolare acume da Carlo Dionisotti su Leonardo da Vinci e su un volume da lui posseduto, il cosiddetto poemetto satirico di impronta misogina detto il *Manganello*, che sfrutta in modo simile all'*Orfeo* di Poliziano la *fabula* di Ganimede.

Secondo lo studioso un certo «antifemminismo» dal fondo «antichissimo» diffusosi nel corso del Quattrocento «aveva finito per ritrovarsi parallelo e conforme all'ultima moda dell'umanesimo ellenizzante». E a tale riguardo parla di una «comune, quattrocentesca, omosessualità»<sup>889</sup> di Leonardo e Poliziano, per cui:

Orfeo, né altra favola antica, non aveva per Leonardo maggior significato di quanto ne avesse avuto la favola di Ganimede per l'autore del *Manganello*. Soltanto da un

---

<sup>889</sup> Dionisotti 1962, pp. 198-199.

prepotente e spavaldo possesso della tradizione greca e latina poteva insorgere la sfida dell'umanista Poliziano al codice morale della società in cui era nato e viveva: [...] una sfida alla natura, implicita nel dominio stesso, individuale, della natura, nella tradizione stessa, vigorosissima fino oltre la metà del Quattrocento [...] e più largamente nell'ambiente [...] cui Leonardo apparteneva, di quella filosofia naturale che il Petrarca aveva oppugnato.

Inoltre, come sostenuto da Carlo Pedretti, molto probabilmente Leonardo fu regista e scenografo proprio di una messa in scena dell'*Orfeo* di Poliziano, avvenuta a Milano intorno al 1506-1508, presso la villa del Governatore di Milano Charles d'Amboise<sup>890</sup>.

Lo testimoniano almeno tre disegni leonardeschi databili allo stesso periodo: due disegni di scenografia conservati originariamente nel ms. Arundel 263 (London, British Library, c. 224r., c. 231v.), e un cosiddetto 'foglio del teatro' (appartenuto al Codice Atlantico, foglio n. 358), scoperto in una collezione privata svizzera nel 1955 da Pedretti, ma reso noto soltanto dal 1999 [fig. 5.10]<sup>891</sup>.

In quest'ultimo viene rappresentata una macchina scenica rotante che avrebbe dovuto fare entrare in azione di sorpresa l'infero Plutone. Con la tipica grafia speculare di Leonardo da destra a sinistra si trova scritto in alto a destra il principio meccanico del contrappeso: «Quando B s'abbassa A si alza e Pluton esce in H»; poi ribadito nella scritta in basso a sinistra: «El contrappeso che cade comincia in niente e finisce in grande potenza»<sup>892</sup>.

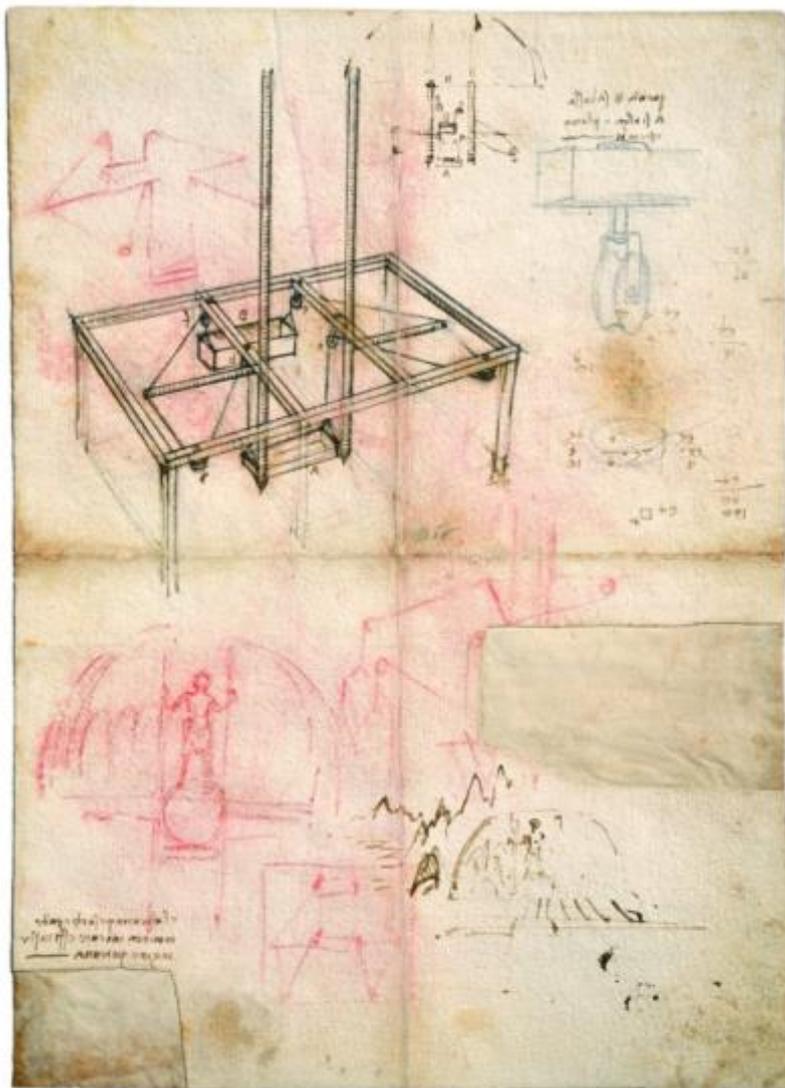
---

<sup>890</sup> Cfr. Pedretti 1964. Tuttavia sarebbe anche possibile ipotizzare una datazione anteriore al 1490-1495, e considerare che «si sia trattato della rielaborazione dell'opera di Poliziano piuttosto che dell'originale» (forse la *Orphei tragoedia* attribuita a Boiardo), Montagnani 2021, p. 228.

<sup>891</sup> L'anteprima fu pubblicata su «Il Sole-24 ore» del 27 giugno 1999. Lo studioso considera anche altri disegni che potrebbero avere a che fare con la messa in scena. Cfr. Pedretti 2000, pp. 7-16.

<sup>892</sup> Cfr. Megale 2003.

Fig. 5.10 : Leonardo da Vinci, *Foglio del Teatro per l'allestimento dell'Orfeo di Poliziano*, inchiostro e sanguigna, Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, Lamporecchio, ca. 1506-1507



© Fondazione Rossana & Carlo Pedretti; Leonardo Cinquecento

Per quanto riguarda il *Manganello*, compare nel noto elenco delle opere possedute da Leonardo, giuntoci dal Codice Atlantico (c. 559r.; ex 210r.a): redatto plausibilmente a Milano verso il 1495. Come osservò Dionisotti – che ebbe il merito di capire per primo la rilevanza di questo elenco di libri – si tratta verosimilmente di volumi a stampa, pertanto il *Manganello* sarebbe stato stampato già alla fine del Quattrocento<sup>893</sup>.

<sup>893</sup> L'elenco è citato in Dionisotti 1962, p. 184. Per la biblioteca di Leonardo vd. Vecce 2017.

Secondo Diego Zancani, che fornisce una serie di prove basate su elementi interni al testo, la composizione risalirebbe addirittura alla prima metà del Quattrocento (1430-1440), e dunque il «colorito linguistico» avrebbe subito nel corso del tempo delle «interpolazioni»<sup>894</sup>.

Il *Manganello*, costituito da tredici capitoli in terza rima, consiste in una satira contro le donne, cui si associa l'invito alle relazioni omosessuali. L'autore propone esplicitamente nei primi versi (vv. 3-9) come suoi principali modelli letterari il *Corbaccio* di Boccaccio e Giovenale (*Satira VI*), ma per Dionisotti risentirebbe soprattutto di quell'ambiente di filosofia naturale cui fu legato anche Leonardo. Per l'aspetto linguistico sembrerebbe da attribuirsi a un autore di area milanese, oppure afferente all'ambiente padovano, o bolognese, per via di alcuni riferimenti testuali<sup>895</sup>.

Le rime del poemetto risultano indirizzate a un amico non meglio precisato di nome Silvestro, per convincerlo a non fare l'errore di prendere moglie, e per invitarlo a godersi senza problemi i rapporti omosessuali. Giove in rapporto a Ganimede è citato in modo piuttosto simile rispetto all'*Orfeo* di Poliziano, in quanto esempio da seguire, poiché disertò le relazioni con le donne per dedicarsi all'amore per un fanciullo.

Essendo Leonardo contemporaneo di Poliziano, nato soli due anni prima, e data la vastissima cultura di Poliziano, non è escluso che il poeta di Montepulciano non fosse ignaro dell'esistenza del *Manganello*. In questo caso però, al di là delle singole variazioni (non vi è riferimento ad altri miti omoerotici, ma si fa riferimento ad altre trasformazioni di Giove attuate per concupire fanciulle), i toni risultano ben più esacerbati.

Questi i versi con cui si chiude il secondo capitolo del *Manganello*<sup>896</sup>:

Hor pensa di far tu come fe' Giove,

---

<sup>894</sup> Zancani 1982, p. XXX. Gli elementi per la datazione sono forniti a partire dalla p. XVII. In seguito lo studioso ha segnalato anche altri due codici che attestano il poemetto: Zancani 1995.

<sup>895</sup> Cfr. Dionisotti 1962; Zancani 1982.

<sup>896</sup> Cito dal volume a cura di Reim, Donfrancesco 1984, p. 19. Viene attribuita (erroneamente) l'opera ad Aretino, difatti l'edizione si rifà all'unica stampa moderna pervenuta a cura di alcuni eruditi francesi dell'Ottocento (Paris, 1860), che riprenderebbe una stampa veneziana perduta del 1530, in cui il *Manganello* sarebbe stato pubblicato insieme a *La puttana errante* attribuita ad Aretino. Il testo differisce leggermente dunque da Zancani 1982, p. 9.

Poi c'hebbe matteggiato un tempo a torno,  
Quando come monton, quando come piove.

Che pensò non voler star sempre storno.  
Né viver a le lor triste mercede,  
Che fanno l'homo perduto e disorno,

E tirossi nel ciel con Ganimede.

In conclusione, la rielaborazione di Ganimede nella *Fabula di Orfeo* di Poliziano si differenzia profondamente dalla più importante rilettura del mito del secolo precedente, ovvero quella dantesca. Il punto di vista di Dante è quello di Ganimede, e il mito è sfruttato soprattutto per il suo portato ascensionale, nonostante non sia rimossa una dimensione *lato sensu* erotica, quanto piuttosto sublimata nell'amore di Dio [4.3].

La rilettura neoplatonica del passo del *Purgatorio* da parte di Landino (1481) è pressoché coeva all'*Orfeo* di Poliziano: entrambe furono determinanti per la ricezione del mito ganimedeo nel Cinquecento e nei secoli successivi, rappresentando due punti di vista antitetici, seppure non sempre rigidamente disgiunti: da una parte, con Dante mediato da Landino, il cosiddetto Ganimede ἀντίθεος e *spiritualis*; dall'altro, con Poliziano, il Ganimede ἐρωτικός e *carnalis*.

Poliziano assume infatti piuttosto l'ottica di Giove (e quella di Orfeo) in quanto amante di Ganimede (e dei 'ganimedi'). La sua rielaborazione dei miti di Ganimede e di Orfeo si inserisce all'interno di un discorso esaltante l'amore per i ragazzi, che ha sicuramente una matrice greca, di tipo aristocratico e misogino, ma che verosimilmente – seguendo il discorso di Dionisotti – si potrebbe inserire all'interno di una più ampia corrente del Quattrocento, di cui offre testimonianza il *Manganello* posseduto da Leonardo da Vinci. E proprio colui che assurse a simbolo del genio italiano rinascimentale, secondo Carlo Pedretti, rappresentò da regista l'*Orfeo* di Poliziano a Milano.

### 5.3.4 Ganimede nelle *Stanze per la Giostra*: un confronto con Pulci

L'uso del mito ganimedeo condotto da Poliziano nelle *Stanze per la Giostra* e nelle *Silvae* diverge da quello dell'*Orfeo* e dell'epigramma greco a Crisocomo. La rielaborazione nelle ottave delle *Stanze* può essere messa in relazione con quella coeva delle ottave del *Morgante* di Pulci, mentre il riuso dell'*Ambra*, terzo componimento delle *Silvae*, può essere connesso con quello dell'omonima opera in volgare (*Ambra*) di Lorenzo de' Medici.

Le *Stanze* di Poliziano consistono fondamentalmente in un «travestimento classicheggiante della contemporaneità» improntato a una levità ed eleganza stilistica similmente a quanto «veniva compiendo nelle arti figurative un pittore come Sandro Botticelli, quasi coetaneo di Poliziano»<sup>897</sup>. Il presente viene allegorizzato «non più però alla maniera di Dante, bensì utilizzando il bagaglio mitologico della civiltà classica: Giuliano è Iulo, Simonetta una ninfa, Amore e Venere gli dei *ex machina* della vicenda». Non viene condotta infatti una lettura religiosa delle figure del mito, ma può esservi semmai l'influsso del Neoplatonismo di Ficino. In ogni caso, il «discorso mitologico» risulta «uno degli elementi chiave, uno dei “meccanismi di formalizzazione”, direbbe Pavel, attuati da un testo che aspira a creare un universo finzionale»<sup>898</sup>.

Poliziano avrebbe preso sostanzialmente come pretesto la celebrazione della vittoria alla giostra fiorentina del 29 gennaio 1475 di Giuliano de' Medici, con l'obiettivo di plasmare un originale e idealistico universo letterario-finzionale. Esso potrebbe suggerire l'idea di un itinerario «di perfezionamento scandito da tappe ben precise e ineludibili, ognuna delle quali [...] segnata dal dolore e dalla sofferenza, perché ogni volta è necessario morire alla vita precedente»<sup>899</sup>. E in

---

<sup>897</sup> Asor Rosa 2009, p. 413.

<sup>898</sup> Manzi 2008, p. 129.

<sup>899</sup> Bausi 2016, p. 169. Bausi nella nuova edizione critica delle *Stanze* (2016) ipotizza tre fasi redazionali: una prima (ipotetica) risalente al 1475, quella centrale del 1478, e una terza fase di revisione degli anni 1491-1494. Pertanto, con un criterio filologico 'largo', prende come fondamento per la sua edizione la stampa del 1494, riconoscendone il testo autorizzato dall'autore, pur considerando con perizia la tradizione manoscritta e le precedenti edizioni critiche. Per quanto riguarda l'interpretazione, Bausi propende per una lettura ascensionale del poema, per cui Poliziano sarebbe stato influenzato dall'ambiente neoplatonico, ma anche in particolar modo dai *Trionfi* petrarcheschi. Lo studioso discute oltre alla lettura in chiave neoplatonica di Martelli 1979, quella 'in chiave lucreziana' incentrata su Venere-passione proposta da Orvieto 2010. Secondo Maria Luisa Doglio il processo di mitologizzazione fa del testo poliziano una sorta di «puzzle di

questo senso vi potrebbe essere una qualche analogia con il significato del finale dell'*Orfeo*. Ciò che più conta per Poliziano non è però sviluppare un allegorismo sistematico, quanto tratteggiare un mondo ideale in cui fissare il sogno di bellezza, un mondo «peuplé de divinités rayonnantes, évoluant dans un cosmos éternellement jeune, que le poète de la Renaissance contemple avec une satisfaction d'esthète»<sup>900</sup>.

Le *Stanze* sono divise in due libri: il primo consta di 125 stanze, e il secondo di 46 risultando incompiuto (forse anche per la morte stessa di Giuliano nel 1478). Il protagonista Iulo, giovane, bello e coraggioso, risulta ricalcato sul modello mitologico di Ippolito e di Narciso: risulta insensibile all'amore femminile (con punte anche qui di accesa misoginia), mentre è interessato alla caccia, all'esercizio fisico e alla poesia.

In particolare, tre ottave esprimono una critica misogina (14-16), e la 14 viene ripresa con minime varianti nel discorso di Orfeo, prima di menzionare il mito di Giove e Ganimede (vv. 338-345). Inoltre il ritratto del protagonista dell'ottava 10 ricorda, oltre all'Ippolito euripideo, il Narciso di Ovidio, indifferente al fascino femminile, «che mai le ninfe amanti nol piegorno, / mai poté riscaldarsi il freddo petto» (1.10.3-4). In questo senso vi risulterebbe un collegamento rispetto al protagonista delle ottave del *Ganimede rapito* attribuibile all'adolescenza di Torquato Tasso [6].

Per via dell'indifferenza di Iulo all'amore, Cupido per vendetta decide di farlo innamorare mediante lo stratagemma della cerva poi trasformatasi in ninfa (Simonetta). Raggiunto l'obiettivo torna a Cipro, dove si trova il palazzo della madre Venere.

La breve digressione sul mito ganimedeo compare all'interno dell'ecfrasi dei bassorilievi della porta della reggia di Venere. Come nel III libro dell'*Africa* di Petrarca, il contesto è quindi quello dell'ecfrasi di un palazzo. In particolare la menzione di Ganimede si situa nel contesto degli amori di Giove: il modello è quello ovidiano della tela di Aracne (*Met.* 6.1-145, in particolare vv. 108-114). È

---

figurazioni e immagini simboliche che trovano nella mitologia una realtà che ha nel simbolo una sua ragion d'essere e il fine stesso della sua utilizzazione e non, come per Ficino, il punto di partenza di un'investigazione filosofica», 1983, p. 215.

<sup>900</sup> Maier 1954, p. 17.

possibile inoltre l'influenza del finale della 'canzone delle metamorfosi' di Petrarca, in cui pure sono citate le metamorfosi amorose di Giove: d'altronde anche l'*incipit* della stanza («Nel vago tempo di sua verde etate», 1.8.1) riprende l'esordio della canzone petrarchesca («Nel dolce tempo de la prima etade», *RVF*, 23.1). In particolare, come ha osservato Daniela Delcorno Branca, i miti dell'ecfrasi poliziana «sono funzionalizzati al contesto epitalamico-descrittivo che presiede l'intera presentazione del regno di Venere come 'trionfo d'Amore'»<sup>901</sup>.

Dopo il prologo sui bassorilievi con la cosmogonia (1.95-98), e dopo la nascita di Venere e le nozze con Vulcano (1.99-104), Poliziano si dilunga sul ratto di Europa per due ottave (1.105-106). Nell'ottava successiva, fa invece riferimento alle trasformazioni amorose del padre degli dèi (1.107):

Or si fa Giove un cigno or pioggia d'oro,  
or di serpente or d'un pastor fa fede,  
per fornir l'amoroso suo lavoro;  
or trasformarsi in aquila si vede,  
come Amor vuole, e nel celeste coro  
portar sospeso il suo bel Ganimede,  
qual di cipresso ha il biondo capo avinto,  
ignudo tutto e sol d'ellera cinto.

Cursori sono i riferimenti dei primi versi alle altre fanciulle bramate da Giove: trasformatosi in cigno per Leda, in pioggia per Danae, in serpente per Proserpina, in pastore per Mnemosine.

La maggior parte dei versi è dedicata invece al mito di Ganimede: come in Ovidio, Giove si trasforma direttamente in aquila, indotto da Amore stesso. Si tratta di un'aggiunta di Poliziano rispetto al modello della tela di Aracne, poiché nell'originale ovidiano si fa riferimento alla fanciulla Asterie per il mutamento in

---

<sup>901</sup> Delcorno Branca 2005, p. 50. Considerato il tipo di ecfrasi possono agire inoltre come modelli: il *Carmen* 64 di Catullo per la coperta nuziale di Peleo e Teti; Dante di *Purg.* X per i bassorilievi della cornice dei superbi. Cfr. Delcorno Branca 2005, p. 51; Bausi 2016, *Commento* ad l.

aquila. È forse possibile che abbia esercitato la sua influenza il volgarizzamento di Bonsignori che al riguardo parla invece di Ganimede [4.11.2].

In ogni caso, non appare qui alcun moralismo: il ragazzo risulta sospeso mentre viene portato in cielo. L'immagine del rapimento amoroso è delineata in modo semplice e leggiadro, a differenza di Ovidio e delle altre ecfraasi della letteratura latina, per cui non mancano degli elementi foschi, di contrasto, come gli artigli del volatile in Virgilio, o la vertigine della scena in Stazio [3.2].

Gli ultimi due versi aggiungono dei dettagli non ovidiani, incentrati sull'estetica del fanciullo: il colore biondo dei capelli, e la quasi totale nudità del corpo, con i soli fregi di cipresso intorno al capo, e di edera sul corpo, forse a coprire le pudenda.

Per quanto riguarda i capelli, già nell'antichità Ganimede è biondo, e mai moro, dall'*Inno ad Afrodite I* (202) a Orazio (*Carm.* 4.4.4). E anche nelle iconografie del Quattro-Cinquecento ha i capelli chiari ed è spesso seminudo: da Apollonio di Giovanni (in cui eccezionalmente indossa gli abiti del tempo), passando per Peruzzi e Raffaello, a Correggio [5.2.3].

La nudità enfatizza dunque l'aspetto sensuale, mentre l'insolita specificazione del cipresso a cingere il capo (al posto del 'lauro') potrebbe simboleggiare il portato omoerotico della *fabula*<sup>902</sup>. Inoltre può essere funzionale a stabilire un nesso con il mito menzionato nell'ottava successiva all'insegna dell'amore efebico (in modo speculare, sempre nei vv. 5-7): quello di Apollo che prende le vesti del pastore per Admeto. È espressa dunque esemplarmente la *docta varietas* di Poliziano e la combinazione a mosaico delle citazioni e degli echi classici.

Può essere interessante compiere ora un raffronto con un altro autore attivo alla corte medicea, benché appartenente a una generazione appena antecedente: Luigi Pulci (1432-1484). Ganimede è menzionato anche nel primo poema epico-cavalleresco in volgare del Quattrocento, intriso di sarcasmo e ironia: il *Morgante*.

Nel cantare decimosesto l'eroe secondario Rinaldo si duole d'amore per Antea. Il personaggio ricorre ai classici esempi mitologici degli amori di Giove, non

---

<sup>902</sup> Come riposta Bausi 2006 (*ad l.*) «Contini suppone che il "cipresso" sia stato suggerito al Poliziano dalla contiguità del mito di Ciparisso e di quello di Ganimede nel decimo libro delle ovidiane *Metamorfosi* (rispettivamente, vv. 106-42 e 143-61)».

soltanto per esprimere la bellezza assoluta della fanciulla amata, ma anche per giustificare a sé stesso l'inevitabilità del suo innamoramento. Il suo discorso si rivolge direttamente all'Amore: «e non ti gloriar se col tuo arco / per donna sì gentil m'hai preso al varco» (16.30.7-8).

Tra i numerosi esempi, per primo è citato quello del padre degli dèi, che se avesse visto la sua bella amata, non si sarebbe neanche trasformato in toro o in aquila per rapire rispettivamente Europa e Ganimede (16.31.2-5)<sup>903</sup>:

non si sarebbe trasformato in toro  
Giove e mutata la sua forma propria,  
né Ganimede rapito al suo coro,  
s'avessi visto sì leggiadra copia.

Si trova qui il motivo convenzionale della bellezza di Ganimede mediante il paragone con l'amata femminile [5.1.3], già impiegato a suo modo da Petrarca per Laura (*RVF*, 23.165-166) [4.4.2].

Il verbo utilizzato, al participio passato, a differenza di Poliziano è 'rapire', ma al di là del comune utilizzo dell'ottava colpisce la presenza in rima del medesimo lemma adoperato dal poeta delle *Stanze*: «coro».

Il termine «coro» è utilizzato in questo senso già da Dante (*Par.* 27.17) ed è un sinonimo di «concistoro» (*Purg.* 9.24). La Crusca fornisce la seguente definizione in una delle numerose accezioni del termine, per cui è riportato proprio l'esempio di Poliziano: «Coro beato, celeste, divino, Coro de' celesti e simili, vale poeticam. l'Unione de' beati spiriti, per i Cristiani; e appresso i Pagani, il Consesso degli Dei» (V ed., p. 767, § XV).

Difficile pensare che si possa trattare di una semplice coincidenza di uso di Pulci e Poliziano: mi parrebbe più verosimile, non solo per ragioni cronologiche, ipotizzare che sia stato Pulci ad adoperarla per primo. Come è noto, l'inizio della composizione del *Morgante* – che prende il titolo dal 'gigante buono', scudiero di Orlando – risale al principio degli anni sessanta, su sollecitazione di Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo de' Medici. La pubblicazione dei primi ventitré

---

<sup>903</sup> Seguo la BiBit e cito da Puccini 1989.

cantari avvenne nel 1478, mentre nel 1484 l'opera fu stampata a Firenze con l'aggiunta di 5 ulteriori cantari dai toni maggiormente seri ed epici.

Poliziano l'avrebbe dunque potuto riprendere da Pulci aggiungendovi l'aggettivo «celeste», e ulteriori particolari, sfruttando la sua tecnica di composizione 'a mosaico'.

Inoltre il medesimo motivo impiegato da Luigi Pulci nel *Morgante* venne adoperato in un sonetto caudato del fratello minore, e sicuramente meno celebre, Bernardo Pulci (1438-1488), interamente dedicato al tema (105)<sup>904</sup>:

S' tu fussi andata al bel pastor troiano,  
a te donava quel pomo dorato,  
e Febo non arìa seguito invano  
l'amata sua, che poi divenne lauro.  
Se avessi visto el bel semblante umano  
e 'l mio lucido sol, che tanto adoro,  
e non cercato aria Orfeo d'Euridice,  
veggendo te fra noi sola fenice.  
Né Iove serìa sceso in pioggia d'oro  
per acquistar colei che sì li piacque,  
né si serebbe trasformato in toro  
per portar la su' amata sopra l'acque,  
se avessi visto in terra el mio tesoro,  
al qual sempre el mio viver li dispiacque;  
né mai, veggendo sì liggiadre prede,  
avrebbe in ciel rapito Ganimede.

La composizione sfrutta dei motivi convenzionali: la persona amata supererebbe per avvenenza una serie di amate e bellezze della mitologia classica. Nella fronte del testo sono menzionati il giudizio di Paride (1-2), il mito di Apollo e Dafne (3-4), e quello di Orfeo ed Euridice (5-8); mentre nella sirma vi sono le consuete metamorfosi amorose di Giove per le fanciulle, per chiudersi la *cauda* con Ganimede che non sarebbe stato rapito in cielo (lo stesso motivo presente nel *Morgante* di Luigi Pulci, 16.31.4-5).

---

<sup>904</sup> Cito anche qui da Lanza 1975.

### 5.3.5 *Ambra* di Lorenzo de Medici e *Ambra* di Poliziano

Villa Ambra, presso Poggio a Caiano (Prato), è il nome con cui è conosciuta una delle più celebri ville medicee, fatta costruire da Lorenzo de Medici. Il nome risaliva probabilmente già all'esteso terreno e alla vecchia tenuta acquistati nel 1474 da Lorenzo che ne entrò in definitivo possesso solo nel 1479. Le prime trattative con Giovanni Rucellai risalivano al 1473, e la costruzione fu affidata all'architetto Giuliano da Sangallo<sup>905</sup>.

Sia Lorenzo sia Poliziano scrissero dei poemetti, in cui è menzionato Ganimede, a partire dall'invenzione di un mito eziologico legato a villa Ambra e al fiume Ombrone che la cinge: Ambra è una ninfa di cui si innamora Ombrone (divinità che personifica il fiume) senza essere corrisposto (Ambra ama Lauro); alla fine la ninfa si trasforma dunque nell'isoletta fluviale che prende il suo nome, mediante l'intervento di Diana.

Verosimilmente fu Lorenzo per primo a scrivere in volgare il poemetto che trae spunto dall'acquisizione della villa: il *terminus post quem* risulta quello dell'acquisto nel 1474, mentre il *terminus ante quem* è la fine del 1485. Come ha osservato Rossella Bessi<sup>906</sup> il 4 novembre 1485 è la data della dedica dell'*Ambra* di Poliziano, da cui si desume che era stato portato a termine il lavoro di contenimento degli argini del fiume Ombrone: motivo che diede spunto alla formulazione di questa nuova favola rinascimentale.

Tuttavia il titolo *Ambra* del poemetto di Lorenzo è apocrifo e risale alla *princeps* del 1791 a cura di William Roscoe, mentre in tre manoscritti è riportato il titolo latino *Descriptio Hiemis*.

Con una descrizione dell'inverno che occupa le prime 22 stanze si apre infatti questo poemetto abbozzato e non finito (interrotto alla stanza 48), in cui come ha scritto Federico Sanguineti «il realismo dell'ultimo Lorenzo avrà tuttavia modo di trionfare» e «dove i contrapposti motivi giovanili, erotico e venatorio, tenuti

---

<sup>905</sup> «*Ambra in sul Poggio a Caiano* era il nome antico del luogo; derivatogli da un fossatello lì presso, che insieme con l'Ombrone (il *piccolo Ombrone*, tributario dell'Arno) formano una piccola isoletta; e il fossatello e l'isoletta si chiamavano *Ambra*», Grilli 1902, p. 231. Per un'analisi recente sul simbolismo architettonico, politico e poetico dell'*Ambra* di Lorenzo de' Medici e ulteriori riferimenti bibliografici, anche sulla villa, rimando a Balducci 2020.

<sup>906</sup> Bessi 1986, pp. 29-33.

distinti nella *Nencia* e nell'*Uccellagione*, si fondono insieme in un'atmosfera di agghiacciata allucinazione»<sup>907</sup>.

Un'ottava è dedicata all'aquila, nel contesto della fuga degli uccelli. A tale riguardo è ricordato nell'ultimo verso il ratto di Ganimede (11):

L'aquila spesso col volato lento  
minaccia tutti, et sopra il stagno vola:  
levonsi insieme et caccionla col vento  
delle penne stridente; et, se pur sola  
una fuor resta del pennuto armento,  
l'uccel di Giove subito la invola:  
resta ingannata, misera, se crede  
andarne a Giove come Ganimede.

Si tratta fondamentalmente di una menzione esornativa del mito ganimedeo, in rapporto al re dei volatili, atta a impreziosire il dettato. L'aquila predomina sugli altri uccelli nominati alla fine dell'ottava precedente, e ogni specie si illude se pensa di salire in cielo, come avvenne per Ganimede. Solo l'aquila infatti è l'uccello a cui è concesso di volare così in alto. Viene confermato dunque il legame precipuo di Ganimede con il padre degli dèi, e l'aquila stessa è chiamata «l'uccel di Giove» con una ripresa dantesca (*Purg.* 32.112), risalente a sua volta a Virgilio (*Aen.* 12. 247: *Iovis ales*).

Per quanto riguarda l'*Ambra* di Poliziano, il terzo componimento delle *Silvae*, fu composta successivamente rispetto alle sue più celebri opere in volgare, durante i corsi tenuti presso lo Studio Fiorentino. Se il poeta-filologo non prestò particolare attenzione alla pubblicazione delle *Stanze* né dell'*Orfeo*, di cui non si professava convinto, al contrario rivolse una cura scrupolosa ai quattro componimenti latini scritti tra il 1482 e il 1491 che – come scrive Bausi – «costituiscono l'opera poetica più ambiziosa del Poliziano»<sup>908</sup>.

---

<sup>907</sup> Sanguineti 1992, p. 10. L'edizione di Sanguineti, da cui cito e a cui rimando per ulteriori riferimenti bibliografici, si rifà con minimi ammodernamenti grafici all'edizione critica a cura di Bessi 1986.

<sup>908</sup> Bausi 2006.

L'*Ambra* fu stampata due volte mentre era in vita il poeta (Firenze 1485, Bologna 1492), e insieme alle altre tre *Silvae* (*Manto*, *Rusticus*, *Nutricia*) per la prima volta nell'aldina del 1498. L'*Ambra*, insieme ai *Nutricia*, risulta la selva più erudita, tanto da venire auto-commentata nel corso delle lezioni fiorentine di Poliziano (1985-1986)<sup>909</sup>. Il poeta di Montepulciano – come suo solito – trasse soltanto lo spunto dall'occasione contingente, relativo alla villa medicea, per realizzare una composizione dal portato ben più ampio.

La menzione di Ganimede si colloca nella parte iniziale del poemetto, ed è a proposito di Omero. L'antico poeta è nominato d'altronde già nella lettera di apertura dedicata a Lorenzo Tornabuoni, ricco nobile facente parte della cerchia di Lorenzo il Magnifico, appassionato di studi greci e in particolare di Omero.

Nei versi polizianeï si dice dunque che da Omero derivi il sacro impeto dei poeti («impetus ille sacer vatuum dependet Homero», v. 17). E a tale riguardo compaiono i seguenti versi (vv. 18-20)<sup>910</sup>:

Ille, Iovis mensae accumbens, dat pocula nobis  
Iliaca porrecta manu, quae triste repellant  
annorum senium vitamque in saecula propagent.

[Bausi 2006, p. 97]

Egli, giacendo alla mensa di Giove, porge a noi le coppe offerte dall'iliaca mano,  
onde scaccino la triste afflizione degli anni, e la vita nei secoli prolunghino.

[Grilli 1902, vv. 28-32]

Alle mense di Giove egli giacendo,  
Offre per man di Ganimede a noi  
Celeste ambrosia, che l'ingrato arresti  
Declinare degli anni, ed un'eterna  
Vita ci assenta. [Ai popoli disvela]

---

<sup>909</sup> Il commento all'*Ambra* di Poliziano è stato pubblicato per la prima volta da Perosa 1994.

<sup>910</sup> Cito sempre da Bausi 2006, che si rifà all'edizione critica da lui stabilita nel 1996. Sempre a Bausi risale la traduzione in prosa dei 625 esametri polizianeï, l'unica integrale insieme agli endecasillabi di Grilli 1902. Le riporto entrambe per un confronto.

Omero è rappresentato presso un banchetto in Olimpo mentre riceve le coppe da Ganimede: coppe che a sua volta il poeta offrirebbe all'umanità attraverso la sua poesia. Si tratta di un'immagine originale senza immediati precedenti nelle fonti classiche: il giovane troiano assume dunque una funzione slegata dal *côté* erotico, rivestendo un ruolo di alta caratura.

Un valore simil-sacrale conferito a Ganimede in quanto coppiere divino era tuttavia presente in alcune fonti classiche, al di là di Platone, a partire dalla rilettura di Filone di Alessandria, per cui Ganimede rappresenta il *λόγος* ed è l'intermediario tra Dio e l'uomo (*De somniis* 2.183, 2.249) [3.2]. Inoltre, come si è visto [5.2.1], nel Quattrocento Ganimede era stato innalzato in senso 'neoplatonico' anche in alcune poesie in volgare [5.2.1].

È possibile che influisca in questo caso anche la trasfigurazione dantesca, per cui il poeta (ovvero Dante stesso nel caso di *Purg.* IX) si identifica con Ganimede. D'altronde proprio all'inizio degli anni ottanta del Quattrocento risale la rilettura neoplatonica del passo a opera di Cristoforo Landino [4.3.5].

L'aggettivo *Iliacus* fu adoperato invece da Petrarca quando menziona nell'*VIII* dell'*Africa* il rapimento di Ganimede, con riferimento però ai boschi della Troade («Hesit et Iliacas despexit ab ethere silvas», 8.861).

Anche in questo caso, seppure tramite un passaggio di consegna dalla mano del fanciullo troiano a quella del celebre cantore epico, vi è un nesso tra la figura di Ganimede e la funzione della poesia. Non vi è un'identificazione del poeta in Ganimede, e non viene sfruttata la carica ascensionale del mito, ma il ruolo stesso di *minister* dell'eterno fanciullo.

Come il bel Ganimede incaricato di distribuire nettare e ambrosia che donano immortalità ed eterna giovinezza al consesso degli dèi, così il poeta attraverso le sue parole offre altrettanto, perlomeno metaforicamente, alla comunità umana. Inoltre, nei versi successivi (vv. 23-sgg.), compare anche un'implicita associazione di Omero al principe degli uccelli, l'aquila, per via dello slancio alato della sua mente che vola più in alto di tutti gli altri, rivelando l'essenza delle cose (cfr. Dante, *Inf.* 4.96).

Questa lettura viene in qualche modo confermata dall'autocommento di Poliziano al passo in oggetto, fornito durante le sue lezioni fiorentine. L'aggettivo

*iliacus* può riferirsi a Ganimede, ma anche alludere alla stessa *Iliade*, con una sorta di figura etimologica (19)<sup>911</sup>:

ILIACA PORRECTA MANU. Aut ab ipso Ganimede illi porrecta, qui laetitiam significat et perpetuam iuventutem aut ‘manu iliaca’ idest ab Homeri Iliade

ILIACA PORRECTA MANU significa offerta a lui [Omero] dallo stesso Ganimede che simboleggia la gioia e la gioventù eterna, oppure significa ‘per mano iliaca’ cioè dall’*Iliade* di Omero.

[trad. mia]

In conclusione, come Dante per il Medioevo, Poliziano risulta l’autore-chiave per la stagione umanistico-rinascimentale nella rielaborazione del mito di Ganimede. Non soltanto perché lo cita in molteplici sue opere, ed eccezionalmente in ben tre lingue diverse (italiano, latino e greco). Accanto a una sentita rivalutazione dell’aspetto omoerotico della *fabula*, attraverso il recupero della tradizione lirico-epigrammatica greca, Poliziano elabora infatti ulteriori spunti originali che rendono conto dei plurivalenti aspetti del mito ganimedeo.

---

<sup>911</sup> Perosa 1994, p. 11.

## 5.4 Ganimede alla corte estense: Boiardo e Ariosto a confronto

### 5.4.1 Premessa: oltre Boiardo e Ariosto, Niccolò da Correggio e Tebaldeo

La figura di Ganimede è presente nei due principali poemi epico-cavallereschi della stagione umanistico-rinascimentale, con protagonista Orlando: l'*Innamorato* di Matteo Maria Boiardo (1441-1494) e il *Furioso* di Ludovico Ariosto (1474-1533), connessi da un principio di continuità, poiché nel punto in cui si interrompe la narrazione del primo, al canto nono del terzo libro, comincia quella del secondo. Entrambi i poemi furono composti in seno alla corte estense di Ferrara, rispettivamente negli ultimi decenni del Quattrocento (1483: I ed.; 1495: ed. postuma con il III libro) e nei primi del Cinquecento (1516: I ed.; 1521: II ed.; 1532: ed. definitiva). Può essere dunque particolarmente interessante tessere un confronto del riuso del mito ganimedeo in questi due autori-cardine della letteratura italiana.

Furono protagonisti della rinascenza di Ferrara, operando attivamente alla corte degli Estensi, anche Niccolò da Correggio (1450-1508) e Antonio Tebaldi detto Tebaldeo (1462-1537), che pure citano numerose volte Ganimede nella loro opera, ma senza incidere in modo determinante nella ricezione futura<sup>912</sup>.

Per quanto riguarda Niccolò da Correggio, nella *Fabula di Cefalo* il protagonista ricorda all'amata Procri che Giunone portava l'anello nuziale quando Giove andò a prendersi Ganimede, e forse in virtù di esso poté recriminare qualcosa al consorte (121-128). Dell'amore indiviso di Giove e Ganimede trattano, in modo più o meno approfondito, ben cinque sue *Rime* (156, 185, 209: la più originale con un intero quadretto di Ganimede e Giove in Olimpo, 277; 16 delle *Rime extravaganti*). Inoltre, in due ottave del poemetto *Psiche*, emerge il ruolo di Ganimede come coppiere, in rapporto anche a Ebe (146, 167).

Per quanto riguarda Tebaldeo, il poeta dedica tre interi sonetti allo sviluppo del mito, rielaborando talvolta con spunti non banali i motivi convenzionali del rapimento aereo, della bellezza, e del paragone di Ganimede con un giovane

---

<sup>912</sup> Come edizione delle sue opere vd. Tisconi Benvenuti 1969. Dalla fine del Quattrocento e nel corso del Cinquecento aumentano vertiginosamente le menzioni di Ganimede, tratto dunque approfonditamente i casi più rilevanti (auspicando ulteriori approfondimenti in futuro per Correggio e Tebaldeo).

signore: *Non credo più che del masculin sesso* (20), *Che fai febre crudel? Sei satia anchora* (367; in questo caso vi è un legame meno usuale con il tema della morte e della malattia), *Hor veggio ben che in aquila non scese* (462)<sup>913</sup>. Inoltre anche uno dei *Carmina* latini di Tebaldeo, *Pro Timotheo aegrotante* (2), si conclude all'insegna di Ganimede, con un'invocazione a Giove affinché non rapisca da morto il ragazzo, in sintonia con il sonetto *Che fai febre crudel? Sei satia anchora*.

#### 5.4.2 Variazioni ganimedee in Boiardo: *Amores libri tres*, *Carte de Triomphi*, *Pastorale*, *Inamoramento de Orlando*

Il figlio del conte di Scandiano Giovanni Boiardo e di Lucia Strozzi fa riferimento alla *fabula ganymedea* in vari passi di almeno quattro sue opere: *Amores libri tres* (1.49.12-14, 3.25.30-31), *Carte de Triomphi* (2.14), *Pastorale* (6.7-9, 92-93), *Inamoramento de Orlando* (3.2.6-7).

Il canzoniere amoroso in tre libri risale alla fase giovanile (1469-1476) ed è dedicato all'amata Antonia Caprara. In uno dei sonetti del I libro in lode di Antonia, *Quando ebbe il mondo mai tal meraviglia?* (1.49), si può individuare un'allusione piuttosto raffinata al mito ganimedeo, con riferimento all'aquila: una sorta di personale sintesi tra la rielaborazione petrarchesca e quella dantesca.

Nella fronte del sonetto l'amata è celebrata per la sua bellezza, nella prima terzina il poeta fa riferimento a lei come a un'apparizione prodigiosa («mostro», v. 9), che ispira la scrittura. Negli ultimi tre versi, Antonia viene identificata con un'aquila dagli artigli d'oro, che eleva in cielo il poeta (vv. 12-14)<sup>914</sup>:

Questa è la augella da l'aurato artiglio  
che tanto me alcia che nel cielo arivo  
a rivederla nel divin conciglio.

Innanzitutto, si nota un capovolgimento rispetto all'immagine petrarchesca del poeta trasformato nell'aquila di Giove, che eleva Laura al cielo e le reca onore

---

<sup>913</sup> Come edizione di riferimento vd. Basile, Marchand 1992.

<sup>914</sup> Zanato 2012, p. 304.

(RVF, 23.165-166) [4.4.2]. Difatti in questo sonetto è la figura femminile a trasportare in alto il poeta.

Boiardo tiene conto verosimilmente dell'identificazione dantesca in Ganimede che sale oniricamente al cielo mediante l'aquila di Giove. E si ricordi che anche nel caso di Dante, oltre all'ascesa onirica, vi è una effettiva salita mediante l'intervento di una figura femminile: Santa Lucia, come rivelerà Virgilio al poeta-pellegrino [4.3].

Boiardo, come Dante, è sollevato in cielo da un'aquila, e sotto il sembiante dell'uccello si cela una figura femminile: la divina Antonia. L'amata rappresenterebbe quindi allo stesso modo anche la divinità del consiglio celeste, con cui il poeta può ricongiungersi, così come Giove si unisce in cielo con il bel troiano. Si parla infatti di «divin conciglio», espressione che richiama concettualmente e fonicamente il «sommo concistoro» dantesco (*Purg.* 9.24).

Ganimede viene poi menzionato per nome nella canzone del terzo libro *Nel doloroso cor dolce rivene* (25), caratterizzata da toni nostalgici nei confronti dell'amore nutrito per Antonia, ora che – come esprime il finale – «cangiata / è la stagione e il mio zoire / in nubiloso verno e in rio martire»<sup>915</sup> (vv. 86-88). In particolar modo il ragazzo troiano è nominato in rapporto alla costellazione dell'Aquila (a Sud), che insieme a quella del Cigno (a Nord), compare in una lunga perifrasi per descrivere il momento dell'equinozio primaverile (vv. 26-31)<sup>916</sup>:

l'uno e l'altro animale  
che lo amoroso Jove in piume ascose,  
quel che cantando sotto a le bianche ale  
a la fresca rivera Leda accolse,  
e quel che de Ida tolse  
il biondo Ganymede e in celo il pose.

Il mito di Ganimede viene espresso sinteticamente nei suoi elementi caratteristici e senza alcun tipo di commento ulteriore: il ragazzo viene rapito

---

<sup>915</sup> Zanato 2012, p. 795.

<sup>916</sup> Zanato 2012, pp. 786-787.

dall'Ida e portato in cielo. Da notare anche qui, come in Poliziano (*Stanze*, 1.108.7), la precisazione del colore biondo dei capelli del ragazzo.

Un altro riferimento al rapimento di Ganimede, in rapporto agli amori metamorfici di Giove, è presente nella peculiare opera boiardesca nota come i *Tarocchi*, che sarebbe filologicamente più corretto denominare *Carte de triomphi*<sup>917</sup>. Si tratta di un'opera estremamente originale, di confine tra la letteratura e il gioco di carte, con datazione incerta: potrebbe risalire agli anni sessanta, o forse più verosimilmente – secondo Tissoni Benvenuti – ai tardi anni settanta, se non a una data posteriore<sup>918</sup>.

Incastonati tra un sonetto di esordio e uno di congedo, quattro capitoli sono dedicati ciascuno a una diversa passione umana: corrispondente, nella fantasia boiardesca, a uno dei quattro semi delle carte. Il quinto capitolo è invece dedicato a 22 trionfi. Le quattro passioni sono rispettivamente Amore, Speranza, Gelosia, Timore, e ogni capitolo è suddiviso in quattordici terzine, per cui a ogni terzina corrisponde una carta (dall'1 al 10, più quattro figure, per un totale di 56 terzine/carte). In totale si hanno dunque 78 carte (56+22), a cui bisogna aggiungere il testo dei 2 sonetti per arrivare a ipotizzare un mazzo di 80 carte<sup>919</sup>.

Un modello di riferimento è quello dei *Trionfi* petrarcheschi, ma rispetto all'opera latina non vi è nelle *Carte dei Trionfi* di Boiardo alcuna «speranza ultraterrena, nessun risvolto ascetico, piuttosto una visione laica delle cose del mondo che potremmo definire albertiana, e che è anche boiardesca, espressa senza remore perché in fin dei conti si tratta di un gioco di carte»<sup>920</sup>.

All'insegna di Ganimede si concludono le terzine del seme dell'*Amore*, che corrispondono alla carta del Re di Amore, ovvero Giove<sup>921</sup> (2.14):

---

<sup>917</sup> Il termine 'Tarocchi' per riferirsi a quest'opera peculiare è stato introdotto da Solerti 1894, ma risulta documentato soltanto dal 1513, come ha osservato Dummett 1993, p. 18, al cui studio rimando per approfondimenti sullo sviluppo dei Tarocchi, con un capitolo incentrato sulla corte estense del Quattrocento (cap. II). A rilevare che Boiardo compose un testo destinato a illustrare delle carte da gioco fu Renier 1889, pp. 229-259. Come edizione vd. Tissoni Benvenuti 2015.

<sup>918</sup> Tissoni Benvenuti 2015.

<sup>919</sup> Cfr. Baldi 2008.

<sup>920</sup> Tissoni Benvenuti 2015, p. 283.

<sup>921</sup> Il seme dell'Amore ha come figure Ciclope, Paride, Venere e Giove, mentre il seme della Speranza ha Orazio Coclite, Giasone, Giuditta e Enea, quello della Gelosia ha Argo, Turno, Giunone e Vulcano, e quello del Timore ha Fineo, Tolomeo, Andromaca e Dionisio di Siracusa. Cfr. Baldi 2008; Urbini, Piazzi 2018.

Amor fece che Iove già discese  
In varie forme: in tauro, in cygno, in oro,  
E Ganymede in aquila ancor prese.

Lo sviluppo così essenziale è condizionato ovviamente dallo spazio ristretto e dal preciso schema della terzina, per cui «la prima parola deve essere il nome del seme della serie, seguito dal numero della carta»<sup>922</sup>, nel caso delle «carte numerali», o della «citazione di qualche personaggio esemplare», come in questo caso Giove, per le «carte figurali». In ogni caso, l'amore in questa terzina, così come nelle precedenti, non assume un valore negativo, a differenza dei *Trionfi* petrarcheschi, e non si tratta nemmeno della forza invincibile che governa il poema epico boiardesco.

Pier Antonio Viti, contemporaneo di Boiardo e fratello del pittore Timoteo Viti, oltre a trascrivere il testo, realizzò contestualmente un commento alle carte boiardesche indirizzato a una dama urbinata<sup>923</sup>. Da esso si evince che Ganimede era rappresentato nella carta sul modello della descrizione del *De deorum imaginibus libellus* di Alberico (*De Iove*, 2), e del Giove dei cosiddetti *Tarocchi di Mantegna* [fig. 5.11]<sup>924</sup>. Ganimede risulterebbe un attributo di Giove, rappresentato in scala minore ai suoi piedi<sup>925</sup>:

Lo *Re* è una figura di morello regalmente vestita, che siede con un dardo in mano; e da piedi ha l'aquila da l'un de' canti, da l'altro ha Ganymede piccolo in piede, de un subtil velo vestito, ne le cresphe de color morello toccato; et ne la sinistra man tiene el fulgore, et in capo una aurea corona: et di sopra un terzetto che 'l nome di Giove in sé contene.

---

<sup>922</sup> Tissoni Benvenuti 2015, p. 280.

<sup>923</sup> Il codice venne scoperto e pubblicato da Solerti 1894, da cui cito. Risulterebbe allo stato attuale disperso, come conferma Tissoni Benvenuti 2015, p. 277 (cfr. Id., p. 311). Il mazzo originario del tempo di Boiardo allo stesso modo sembrerebbe perduto, ma esistono delle carte ispirate ai suoi 'Tarocchi' dei primi del Cinquecento. La carta del Re di Amore non è però tra le 12 riprodotte da Dummett, che risultano allo stato attuale le uniche accessibili. È possibile consultarle online insieme a una scheda critica nell'*Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, vd. Urbini, Piazzini 2018. E anche in Baldi 2008, pp. 80-81, e in Tissoni Benvenuti 2015, pp. 301-302.

<sup>924</sup> Marongiu 2002, pp. 58-59, cat. 10.

<sup>925</sup> Solerti 1894, pp. 317-318.

Si consideri poi che la Regina di Gelosia risulta essere specularmente Giunone, con l'indicativa terzina riferita agli amori di Giove (4.13):

Gelosia Iuno dea più volte in terra  
Fece venir per varii amor di Iove,  
Ché mai non posa un cor che in sé la serra.

Della Regina di Gelosia è stata tramandata la carta [fig. 5.12]: Giunone è rappresentata con la corona in testa e un occhio nella mano destra a simboleggiare il 'seme' della Gelosia, mentre è trainata da un carro di pavoni. Riporto la riproduzione di Dummett, affiancandola al *Giove dei 'Tarocchi di Mantegna'*, possibile modello iconografico per la perduta carta boiardesca, date le affinità con la Regina di Gelosia e le somiglianze con la descrizione di Pier Antonio Viti.

Fig. 5.11 : *Giove dei 'Tarocchi del Mantegna'*, incisione a bulino, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Banco Rari 19, ca. 1465 [sx]

Fig. 5.12 : *Regina di Gelosia (Giunone) delle 'Carte dei Triumphi' di Boiardo*, xilografia, Atlante delle Xilografie italiane del Rinascimento (ALU.0593), ubicazione sconosciuta, ca. 1500-1525 [dx]



ICONOS (sx); Archivio digitale della Fondazione Giorgio Cini Onlus (dx)

Un riferimento implicito a Ganimede è presente anche nelle *Pastorale* di Boiardo, raccolta di dieci egloghe in volgare sul modello delle *Bucoliche* virgiliane e delle sue stesse *Pastoralia* in latino (1463-1464), da ascriversi a una data compresa tra il 1482 il 1483, durante la fase di conflitto tra Venezia e Ferrara.

Nella VI ecloga, di tema fundamentalmente erotico, il *Pastor* si rivolge al *Venator* facendo riferimento ai mutamenti amorosi di Giove (vv. 92-93)<sup>926</sup>:

se transformar mi debbo in pioggia de oro,  
come già Giove, o copromi de piume.

È possibile inoltre che anche il cacciatore (verosimilmente, maschera bucolica dello stesso Boiardo) nella battuta di apertura rivolta ai pastori si riferisca a Ganimede, con la perifrasi che indica il giovanetto frigio del monte Ida. Il cacciatore si proclama disperato per un capro dal manto grigio di bellezza impareggiabile, simbolo di amore che fugge, irraggiungibile (vv. 7-9)<sup>927</sup>:

et io son lasso detro a un capro grigio  
che 'l più bel mai non vide Iasio in Creta  
né al bosco de Ida il giovaneto phrygio.

Se in queste tre opere prese in considerazione il riuso del mito ganimedeo si lega sempre all'ambito amoroso, risulta conforme invece al genere epico la rielaborazione mitologica nel cosiddetto *Orlando innamorato*, il cui titolo è ricalcato dal seriore *Orlando furioso* ariostesco, e che filologicamente sarebbe meglio denominare *Inamoramento de Orlando*<sup>928</sup>.

Nel secondo canto del terzo libro, il mito di Ganimede è trattato in rapporto a un'eufraasi, secondo il modello epico risalente all'*Eneide* di Virgilio e con possibile influenza anche dell'*Africa* di Petrarca. Il re pagano Mandricardo, in

---

<sup>926</sup> Cito dall'edizione di Montagnani 2015, p. 199. «La sesta *Pastorale* ha sempre goduto di una singola fortuna, o sfortuna, critica: difficile da classificare, croce di editori e studiosi, è stata addirittura espunta dall'edizione Venturi; ancorché *alegoricamente*, era chiaro che il testo parlava anche e soprattutto di sesso», Montagnani 2015, p. 183.

<sup>927</sup> Montagnani 2015, pp. 190-191, cui rimando per la simbologia del capro. La studiosa in nota indica che il frigio sarebbe Paride, ma il riferimento è a Ganimede per Zanato 2012, p. 797.

<sup>928</sup> Il titolo più corretto filologicamente è stato ripristinato dall'edizione di Tissoni Benvenuti, Montagnani 1999, ed è adoperato anche da Canosa 2012 che li riporta entrambi, da cui cito.

compagnia della fata, si reca nuovamente al palazzo delle armi di Ettore, le cui pareti circondanti la corte raffigurano la *fabula* di Ganimede. Riporto le tre ottave in questione (3.2.5-7):

Posto è il bel scudo in megio ala gran piazza:

A ricontarvi el come non dimoro.

Avea la corte intorno ad ogni faza

Logie dipinte con sotil lavoro.

Gran gente era ritracta ad una caza

E un gentil damigello era tra loro:

Più bel di lui tra tutti non si vede

E avìa scripto al capo «Ganimede»,

Tutta la storia sua vi era ritracta

Di ponto in ponto, che nulla vi manca:

Come caciando ala selva disfacta

Lo portò sino al ciel l'aquila bianca,

Qual poi sempre fo insegna di sua schiacta

Sina al giorno che Ectòr, l'anima franca,

Occiso fu nel campo a tradimento:

Cangiò Priàmo e l'arme e il vestimento.

L'aquila prima avìa bianche le piume,

Ché candida dal cielo era mandata;

Ma poi che Troia fiè de pianto un fiume

Nela crudele e misera giornata

Quando fu morto Ectòr, el suo gran lume,

La lieta insegna alor fu tramutata:

Per semigliarse a sua scura fortuna

L'aquila bianca travestirno a bruna.

La prima ottava riveste una funzione introduttiva rispetto al momento centrale con l'aquila protagonista: Mandricardo si trova in un grande spiazzo al cui centro domina lo scudo di Ettore. La corte è circondata da logge decorate con fini dipinti, che ritraggono un gruppo intento nella caccia, tra cui spicca Ganimede. Il ragazzo

è nominato come un gentile damigello, in senso elogiativo e sublimante, ed è caratterizzato da una bellezza superiore agli altri, con un'eco omerica (*Il.* 20.233).

Nella seconda ottava è dunque descritta la storia di Ganimede in ogni suo punto, senza tralasciare alcun dettaglio, come precisa l'io narrante: dalla caccia nella foresta desolata al momento in cui un'aquila bianca lo porta al cielo. Il mito è affrontato in realtà con estrema sintesi (nei vv. 3-4, secondo il modello dell'ecfrasi virgiliana), mentre il resto dell'ottava e l'intera ottava successiva introducono un collegamento inedito rispetto alle fonti classiche.

Non vi è dunque un approfondimento degli sviluppi del mito antico, ma si riscontrano due curiosi dettagli: il piumaggio bianco del volatile che rappresenta un'insegna e muterà in nero in segno di lutto dopo la morte di Ettore, e il fatto che la selva sia «disfacta», ovvero desolata. Emerge piuttosto un interesse celebrativo della stirpe dei discendenti di Enea, come avviene anche nell'epica greca [2.1].

Al di là dell'evidente ripresa dello sviluppo virgiliano del mito, la presenza di un'ecfrasi che descrive le pareti di un palazzo si deve plausibilmente al modello dell'*Africa* di Petrarca: nell'*Eneide* si trattava infatti della clamide donata da Enea a Cloanto [3.2]. Il mito ganimedeo riproduce qui un valore tipico dell'epica, essendo finalizzato alla celebrazione della stirpe dardania, la cui discendenza si estende programmaticamente fino ai committenti della corte estense di Ferrara. Inoltre il canto si apre all'alba: si fa riferimento a un'aurora rosata e al canto di una «rondinella peregrina» (3.2.1.6), con una possibile eco dantesca di *Purgatorio* IX, in cui l'alba introduceva allo sviluppo del mito ganimedeo [4.3].

Non vi è però qui alcun riferimento all'erotismo, nemmeno velato come in Virgilio o in Petrarca, anzi, il colore bianco dell'aquila – come esplicitato successivamente – è dovuto alla purezza. Pertanto in questo caso si dovrebbe parlare di un'elevazione onorifica di Ganimede piuttosto che di un rapimento erotico. Anche l'uso verbale dell'azione principale lo conferma: non è presente il verbo 'rapire', ma un più neutro 'portare' sino al cielo.

L'aquila bianca è ritratta anche sullo scudo di Ettore («L'aquila bianca a quel scudo dipinta» (3.2.36.5) ed è menzionata in numerosi passi del poema (come in 2.21.58.6-7: «quela aquila bianca / Che sta nel ciel»). La scelta di questo colore – al di là del simbolismo della purezza – si spiega con il fatto che l'aquila bianca su

sfondo blu risulti il simbolo araldico degli Estensi: un motivo prettamente celebrativo, connesso alla casata estense, che mostra l'influenza delle letture evemeristiche del mito, con il significato araldico del pennuto.

Non si tratta però, forse, di un'innovazione del tutto originale. Infatti Tissoni Benvenuti<sup>929</sup> ha individuato nella *Borsias* un possibile modello di riferimento. Questo poema latino fu scritto dallo zio di Boiardo (fratello della madre), Tito Vespasiano Strozzi (1424-1505), a partire dal 1470 per Borso d'Este, e si concluse dopo la sua morte sotto Ercole I.

Il poeta umanista, in chiave encomiastico-propagandistica, fece risalire la discendenza estense direttamente dai Troiani, e in particolare modo il capostipite della *gens* estense da Ettore, mediante il personaggio di Ruggiero (pronipote). In un passo della *Borsiade* menziona al riguardo Ganimede, con riferimento al rapimento da parte di un'aquila *candida* e dalle immense ali<sup>930</sup>.

Tuttavia fu anche lo stesso Boiardo nei giovanili *De laudibus Estensium carmina* a costituire un vero e proprio albero genealogico della nobile famiglia estense, recuperato e perfezionato da Ariosto nel *Furioso*<sup>931</sup>.

#### 5.4.3 Il *Furioso* di Ariosto: Ruggiero 'novello Ganimede' dal diverso destino

A differenza di Boiardo, Ariosto concentra i riusi del mito ganimedeo nella sua opera più celebre: l'*Orlando furioso*. Ganimede è menzionato con spunti piuttosto originali in quattro diversi libri del poema: 4.47, 7.20, 16.100, 34.78<sup>932</sup>.

Nelle occorrenze delle prime tre ottave il suo nome è al singolare e fa riferimento alla figura del mito classico, intessendo un parallelo con il

---

<sup>929</sup> Tissoni Benvenuti 1999, vol. II, p. 1344.

<sup>930</sup> «Forsitan et quaeras, magni Iovis unde ministram / Gens ea portet avem, quae rostro armatur et uncis / Vnguibus atque alas ingentes candida pandit. / Hanc Phryges illato superis Ganymede ferebant; / Haec quoque magnanimis gestanda nepotibus ipsi / Signa reliquerunt Troes, quibus aurea miscent» Strozzi, *Borsias*, 6.539-544. Riporto il testo fornito da *Poeti d'Italia in lingua latina* [Sitografia]. Cfr. Ludwig 1977.

<sup>931</sup> Ariosto incluse «Enea, Romolo, Cesare, Carlo Magno e il paladino Ruggiero, collegando cioè la discendenza troiana con quella carolingia, unificando classicismo e francofilia: istanze centrali nel programma politicoculturale dei principi estensi almeno fino alla degenerazione dei rapporti diplomatici con la Francia a metà anni '40 del Cinquecento», Fogli 2011, p. 129 (n. 531). Sulla questione genealogica nella prima età moderna e in particolare sull'origine troiana della casa d'Este vd. Honnacker 1997, pp. 125-133.

<sup>932</sup> Per i passi mi riferisco alla terza e ultima edizione del 1532, ma con minime varianti tutti i passi sono presenti già nelle edizioni del 1916 e del 1921. Cito dall'edizione Bigi, Zampese 2012.

personaggio di Ruggiero; mentre nel libro 34 appare una delle prime occorrenze nella letteratura italiana in volgare del lemma al plurale come sostantivo comune.

L'eroe Ruggiero, discendente di Ettore e progenitore degli Estensi già in Boiardo, nel *Furioso* viene configurato, come un 'novello Ganimede' dal diverso destino, non senza una sottile ironia tipica di Ariosto,

La prima menzione è legata al volo dell'eroe Ruggiero in sella all'ippogrifo. Bradamante, sorella di Rinaldo nonché cugina di Orlando, mentre vede Ruggiero volare via associa Ganimede all'amato. In questo caso non si tratta soltanto del convenzionale paragone dell'amato a Ganimede da parte di una voce femminile, vi sono infatti diversi motivi che giustificano il nesso: oltre la bellezza, il volo areo e la discendenza dalla stirpe troiana regale.

Se Bradamante è un'eroina cristiana, Ruggiero è pagano, e reca come insegna bellica l'aquila bianca su sfondo azzurro degli estensi, di cui già trattò Boiardo a proposito di Ganimede [5.4.1]. Per amore della donna, Ruggiero si convertirà al Cristianesimo, e dalla loro unione sorgerà la dinastia degli Estensi, in sintonia con l'aspetto celebrativo dell'epica classica. Prima di passare a ulteriori osservazioni, riporto l'ottava in questione (4.47)<sup>933</sup>:

La bella donna, che sì in alto vede  
e con tanto periglio il suo Ruggiero,  
resta attonita in modo, che non riede  
per lungo spazio al sentimento vero.  
Ciò che già inteso avea di Ganimede  
ch'al ciel fu assunto dal paterno impero,  
dubita assai che non accada a quello,  
non men gentil di Ganimede e bello.

Il punto di vista è quello femminile di Bradamante che avverte il pericolo di questo volo straordinario. La donna teme che possa accadere quello che ha

---

<sup>933</sup> Cito dall'edizione Bigi, Zampese 2012. Cfr. Caretti 1992 (I ed. 1966). Già nella prima edizione sono presenti i riferimenti a Ganimede e ai ganimedi, con varianti poco significative nei passi in questione. Nelle tre stampe cinquecentesche (1516, 1521, 1532) è tendenzialmente preferita la grafia latineggiante *Ganymede*, *Ganymedi*. Su Ruggiero come Ganimede cfr. McLucas 1983.

sperimentato l'avo troiano dell'amato, Ganimede, ovvero essere assunto dal «paterno impero».

Questa ambigua espressione, da una parte, si può intendere come una perifrasi per indicare il padre degli dèi, con riferimento sovrapposto al personaggio di Atlante; dall'altra, può suggerire un nesso semantico con il valore araldico imperiale dell'aquila<sup>934</sup>.

L'ippogrifo è per metà cavallo e per metà grifone (a sua volta incrocio fantastico tra leone e aquila), ed echeggia, oltre all'aquila ganimedea, il cavallo alato Pegaso<sup>935</sup>. Viene donato a Ruggero dal mago Atlante, suo tutore da quando era in fasce, come strumento di protezione e salvezza. Viene presentato all'inizio del canto (18-19) e in seguito verrà domato anche da un altro personaggio, Astolfo, che sulla sua groppa volerà fino in Etiopia (22. 23, 33.96).

Ma l'ippogrifo rimane connesso soprattutto a Ruggiero. Nel canto 10, a proposito dell'episodio della liberazione di Angelica dall'orca, Ruggiero sull'ippogrifo viene addirittura paragonato a un'aquila che cala dal cielo: «Come d'alto venendo aquila suole» (10.103.1).

E può essere interessante ricordare la memorabile iconografia di Gustave Doré di Ruggiero sull'ippogrifo, a illustrazione del sesto canto del poema [fig. 5.13].

Doré sembra conoscere il tipo iconografico rinascimentale di Ganimede che cavalca attivamente l'aquila, diffusosi verosimilmente a partire dall'artista veneto Giulio Campagnola (1484-1515), formatosi a Padova e Ferrara, e operante a Venezia. Campagnola ritrae infatti un volatile dalle grandi dimensioni: Ganimede è salito in sella e predomina sul pennuto come sospeso in primo piano, rispetto

---

<sup>934</sup> Secondo Caretti 1992, p. 88, indicherebbe invece «Troia».

<sup>935</sup> Il termine è un neologismo ariostesco che prenderebbe spunto da un passo della *Storia vera* di Luciano, in cui sono nominati degli Ἰππόγυφοι (1.11), ovvero uomini che cavalcano grandi avvoltoi servendosi come fossero cavalli, e forse da un *adynaton* virgiliano («Iungentur iam grypes equis», *Ecl.* 8.27). Altre suggestioni poterono giungergli dall'*Innamorato* boiardo: il ricordo della gioventù di Ruggiero della caccia di «Grifoni e pegasei, benché abbiano l'ali» (3.5.37.4), e una scena con Gradasso trasportato in aria da un gran destriero (3.7.24-28). E forse anche da un'espressione del *Morgante* di Pulci: «un gran caval co' denti e colle penne» (13.51.6). In ogni caso, fu Ariosto a elaborare questo fantasioso animale, così fortunato in ambito di ricezione sino ai nostri tempi. Basti pensare alla ripresa nella saga fantasy di J. K. Rowling, con il protagonista Harry Potter che riesce per primo a montare su Fierobecco (*Buckbeak*) spiccando il volo, e alla serie giapponese *Digimon*, con il personaggio di Hippogriffomon. Sulla storia dell'ippogrifo ariostesco, in rapporto anche alla fonte luciana vd. Riccucci 2018, pp. 107-120. Sulla natura ibrida dell'ippogrifo e sul suo valore simbolico connesso alla meraviglia vd. Cabani 2011, pp. 105-116. In rapporto anche all'ironia nel IV canto vd. Forni 2010, pp. 181-202.

allo sfondo nordico, chiaramente ispirato a Dürer [fig. 5.14]. Non sarebbe dunque peregrino ipotizzare che Ariosto potesse conoscere questa iconografia, e potesse esserne stato in qualche modo influenzato anche per l'ideazione del suo ippogrifo.

Fig. 5.13 : Gustave Doré, *Ruggiero e l'ippogrifo*, incisione per il canto VI dell'*Orlando furioso*, Parigi, Bibliothèque des Arts Decoratifs, 1888



La ricerca – Loescher

Fig. 5.14 : Giulio Campagnola, *Ganimede in volo sull'aquila*, incisione a bulino, Metropolitan Museum of Art, New York (37.3.10), ca. 1500-1515<sup>936</sup>



Met Museum

Sulla bellezza di Ruggiero insiste in particolar modo il canto 36, in cui gioca un ruolo-chiave il tema del riconoscimento. Bradamante distingue il suo amato proprio dall'insegna 'estense' dell'aquila bianca (nobilata con 'argento' da

<sup>936</sup> Esiste anche un disegno attribuito a Campagnola (o a Giorgione), conservato alla National Gallery of Art di Washington, su cui si baserebbe questa incisione. Vd. Marongiu 2002, p. 60. Ricordo che Ganimede in sella all'aquila è presente in Nonno (*D.* 11.134). Cfr. fig. 3.12, 4.22.

Ariosto) su sfondo azzurro, ed è in questo canto che Ruggiero espone la sua discendenza troiana (36.31):

Lo riconosce all'aquila d'argento  
c'ha nello scudo azzurro il giovinetto.  
Ella con gli occhi e col pensiero intento  
si ferma a contemplar le spalle e 'l petto,  
le leggiadre fattezze, e 'l movimento  
pieno di grazia; e poi con gran dispetto,  
imaginando ch'altra ne gioisse,  
da furore assalita così disse:

La donna nel campo di battaglia individua l'amato per l'insegna dell'aquila, e si ferma per contemplare la sua bellezza. Questo passo rafforza dunque l'identificazione imperfetta, per il diverso destino, tra il giovinetto pieno di grazia Ruggiero e il suo avo mitologico Ganimede. Il presagio negativo di Bradamante del IV canto, ovvero che l'amato possa essere rapito e consegnato al padre degli dèi, è destinato a non avverarsi: Ruggiero era salito sull'ippogrifo per salvarsi, e si sposerà con l'amata, dando vita alla stirpe dei committenti del poema.

La «bellezza di Ruggiero» nel canto 36 – che per Maggi avrebbe a che fare con il concetto di sublime di Longino – esprime dunque «un valore epico, che evoca visivamente la nobiltà di un popolo antico e la sua tragica storia», ma provoca «anche un sentimento, del tutto privato, di gelosia nella donna che lo ammira»<sup>937</sup>.

Un diverso e fine parallelismo con Ganimede è intessuto nel canto 7, a proposito della lussuosa mensa predisposta dalla maga Alcina, con cui Ruggiero si intratterrà in rapporti amorosi, dimenticando (temporaneamente) Bradamante. Nell'ottava in questione, nella prima parte si allude a diverse figure note per l'organizzazione di feste orgiastiche e per la lussuria: Semiramide, Sardanapalo («successor di Nino», v. 2) e Cleopatra (v. 4). Nella seconda parte viene detto che la mensa di Alcina per Ruggiero supera quella allestita in Olimpo da Ganimede per Giove, con una possibile eco ovidiana: «Iovi nectar ministrata» (*Met.* 10.161).

---

<sup>937</sup> Maggi 2018, p. 11.

Il paragone iperbolico con Ganimede si sposta dunque sul piano del banchetto, ed è rovesciato rispetto al ruolo di Ruggiero, ma permane sempre un gusto allusivo alla dimensione erotica della *fabula*:

potria a questa esser par, che l'amorosa  
fata avea posta inanzi al paladino?  
Tal non cred'io che s'apparecchi dove  
ministra Ganimede al sommo Giove.

Nel canto 16 la menzione di Ganimede è legata invece all'ambito bellico, e in particolare all'insegna dell'aquila nello scudo di Ruggiero. Il rivale Mandricardo si scontra con Ruggiero perché nota che pure lui porta un'aquila nello scudo (99.1-4, 100, 101.1-2)

Mandricardo ne vien da un'altra banda,  
e mette in campo un'altra lite ancora,  
poi che vede Ruggier che per insegna  
porta l'augel che sopra gli altri regna

Nel campo azzur l'aquila bianca avea,  
che de' Troiani fu l'insegna bella:  
perché Ruggier l'origine traea  
dal fortissimo Ettore, portava quella.  
Ma questo Mandricardo non sapea;  
né vuol patire, e grande ingiuria appella,  
che ne lo scudo un altro debba porre  
l'aquila bianca del famoso Ettore.

Portava Mandricardo similmente  
l'augel che rapì in Ida Ganimede.

Il modello in questo caso è il poema di Boiardo in cui si racconta che l'aquila è posta come insegna in ricordo dell'elevazione di Ganimede (3.2.6.4-5). Inoltre già nell'*Innamorato* i due si erano scontrati per lo stesso motivo (3.6.39)<sup>938</sup>.

#### 5.4.4 I 'ganimedi' di Ariosto e altre attestazioni cinquecentesche: da Aretino a Bandello

Ben diversa è la menzione ganimedea nel cosiddetto canto di Astolfo sulla Luna del *Furioso* (34). Il paladino compie il viaggio extraterrestre per recuperare il senno di Orlando, accompagnato da Giovanni evangelista, e quando vi giunge prova una notevole meraviglia per il grande mondo abitato e verdeggiante che scopre. Si avvicina, sotto indicazione della sua guida, a un vallone in cui si trova tutto ciò che si è perso sulla Terra. Con la consueta mordace ironia Ariosto dirà che tutto si trova sulla Luna, eccetto la follia, che è rimasta sulla Terra: «sol la pazzia non v'è poca né assai; / che sta qua giù. Né se ne parte mai» (34.81.7-8).

Come osservò Cesare Segre, la fonte principale del passo (34.72-83) è una delle *Intercoenales* di Alberti, il *Somnium*, in cui è descritto con sarcasmo il paese dei sogni, ma Ariosto tiene conto verosimilmente anche della *Stultitiae laudatio* di Erasmo da Rotterdam<sup>939</sup>. Il poeta del *Furioso* prende soltanto spunto dalle fonti per offrire uno sviluppo che riflette anche la sua personale esperienza di uomo di corte. Riporto soltanto l'ottava in questione (34.78):

Di nodi d'oro e di gemmati ceppi  
vede c'han forma i mal seguiti amori.  
V'eran d'aquile artigli; e che fur, seppi,  
l'autorità ch'ai suoi danno i signori.  
I mantici ch'intorno han pieni i greppi,  
sono i fumi dei principi e i favori  
che danno un tempo ai ganimedi suoi,  
che se ne van col fior degli anni poi

---

<sup>938</sup> Come ricorda Emilio Bigi nel commento *ad locum* «anche nel Cinquecento avvenivano dispute fra cavalieri che avessero per caso le medesime insegne o imprese», Bigi, Zampese 2012.

<sup>939</sup> Segre 1966, pp. 89-95. Per il rapporto con Erasmo vd. Salinari 1968. Riprendo le osservazioni dal commento di Bigi: cfr. Bigi, Zampese 2012, *ad l.*

Fra i mucchi attraverso cui transita Astolfo («Passando il paladin per quelle biche», 76.1), si trovano numerosi oggetti dal valore metaforico: i nodi d'oro e i ceppi di gemme simboleggiano gli amori sfortunati, o perseguiti inutilmente, con allusione alla prigionia d'amore e al lusso smodato; gli artigli delle aquile indicano l'autorità conferita dai signori ai propri fedeli; i mantici di cui sono ricolmi i fianchi brulli dell'altura sono invece i vani onori e i favori, che i principi conferiscono ai loro favoriti, ma che svaniscono quando termina la giovinezza.

Il termine 'ganimedi' è da intendersi per vari commentatori, sia per Caretti sia per Bigi, ma anche per Paparelli, come 'favoriti'<sup>940</sup>. Considerato anche il riferimento all'amore a inizio ottava, vi potrebbe essere un significato amoroso e i ganimedi sarebbero fondamentalmente gli amasi. Difficilmente si spiegherebbe altrimenti il riferimento ai favori che perdurano soltanto fino alla giovinezza. Il GDLI riporta infatti il passo ariostesco come primo esempio dell'accezione erotica del termine, 'ganimede' da intendersi come 'favorito' in senso sessuale.

Ariosto adatta fondamentalmente all'italiano un uso che era già presente nella letteratura latina, in particolare si pensi ai numerosi epigrammi di Marziale [3.3], e allo stesso Alberti che aveva utilizzato satiricamente il termine in latino (*ganymedi*) in questo senso [5.2.2].

Anche in questa ottava vi è un preciso rimando intertestuale a un passo albertiano – sebbene non si faccia uso dell'espressione *ganymedi* – che Ariosto amplia con la sua inventiva: «Tum prope adsunt manices atque compedes ignite, quas dicunt esse amores» (*Somnium*, 27)<sup>941</sup>.

Dunque apparirebbe nel *Furioso* quella che nei dizionari è solitamente registrata come la prima occorrenza del termine 'ganimede' come sostantivo comune al plurale. Nell'OVI non compare alcuna occorrenza del termine al plurale, la BiBit registra invece cinque attestazioni in volgare per il Cinquecento: in Ariosto, Niccolò da Lonigo, Aretino, Niccolò Franco e Gerolamo Muzio.

L'unica tra queste che potrebbe essere antecedente ad Ariosto è quella attribuita a Niccolò da Lonigo, celebre medico e umanista veneto, attivo nel Quattrocento e anche nei primi decenni del Cinquecento, data la sua lunghissima

---

<sup>940</sup> Paparelli 2006 (I ed. 1974), *ad l.*

<sup>941</sup> Come segnalato in Bigi, Zampese 2012, *ad l.*, da cui riprendo la citazione.

vita (1428-1524): nacque a Vicenza, si formò all'Università di Padova, e fu attivo prevalentemente a Ferrara presso gli Estensi. Caposcuola della medicina umanistica e tra i primi studiosi della sifilide, Nicolo Leoniceno aveva una profonda conoscenza del greco: fu anche autore di vari volgarizzamenti da Procopio e Cassio Dione.

La menzione dei 'ganimedi' è presente in un volgarizzamento di Luciano di Samosata, *I dilettevoli dialogi, le vere narrationi, le facete epistole di Luciano Philosopho*, di cui è stata però messa in dubbio l'attribuzione a Niccolò da Lonigo, a vantaggio di un'attribuzione a Maria Matteo Boiardo<sup>942</sup>.

Nella *princeps* veneziana del 1525, presso Zoppino, l'opera è priva di attribuzione, mentre compare la paternità a partire dalla ristampa del 1529. L'autore del volgarizzamento sembra basarsi su un precedente volgarizzamento trecentesco, attribuito a un certo Bertoldo, e non sul testo greco, motivo per il quale si potrebbe propendere per l'attribuzione a Boiardo<sup>943</sup>.

L'aspetto sorprendente è che nel testo di Luciano del passo in questione, il finale della I lettera dei *Saturnalia*, in realtà non viene nominato alcun Ganimede. Si fa invece riferimento a dei fanciulli chiamati per antonomasia Giacinti, Achilli e Narcisi: παῖδας δὲ αὐτῶν τοὺς ὀραίους καὶ κομήτας, οὓς Ὑακίνθους ἢ Ἀχιλλέας ἢ Ναρκίσσους ὀνομάζουσι («quei loro garzoni leggiadri e zizzeruti, e che essi chiamano Iacinti, Achilli e Narcissi», traduce Settembrini)<sup>944</sup>. In effetti la presenza di Achille tra Giacinto e Narciso potrebbe stupire, ma è probabile che si faccia riferimento all'esperienza del Pelide a Sciro. In ogni caso, Ganimede risulterebbe più facilmente assimilabile agli altri due efebi, considerato anche il successivo riferimento al servizio di porgere la coppa. E forse per questo motivo venne introdotto Ganimede al posto di Achille, se assente nel testo greco di riferimento.

Al di là di ciò, si tratta di una riscrittura con personali varianti, adattate all'epoca di riferimento. Luciano prega Crono-Saturno di intervenire, in difesa dei poveri contro i ricchi, ed espone la sua difficoltà a partecipare alla festa dei Saturnali, date le condizioni di personale indigenza.

---

<sup>942</sup> Sull'attribuzione a Boiardo vd. Fumagalli 1985, p. 167; Corsaro 1998, p. 726, n. 9. Per una posizione più scettica vd. Matarrese 1998, p. 641, n. 60. Cfr. Pellegrini 2013.

<sup>943</sup> Cfr. Pellegrini 2013.

<sup>944</sup> Per il testo greco cito dall'edizione teubneriana: Jacobitz 1896. La traduzione è di Settembrini 1861-1862, vol. III (1862), p. 236.

La voce satirica dell'autore si scaglia contro le ingiustizie e l'avidità dei ricchi che non condividono i loro privilegi, augurando che i ragazzi con cui si accompagnano possano presto diventare calvi in testa, e barbuti sul viso, con riferimento per antitesi alla caratteristica standard dell'impubere come viene descritto dalla letteratura greca e latina. Riporto il finale (ed. 1529, c. CXVII *recto*)<sup>945</sup>:

A lli suoi gargioni belli con le zazzarine bionde, li quali loro chiamano giacinti narcissi, et ganimedi, mentre che gli porgeno la coppa da beuere, gli cascheno li capelli, in tanto che diventeno calvi, et mettano incontinente la barba, et diventano tali quali sono li barbati ne le comedie, appresso le tempie siano pili che pungano, et cio che tra mezzo sia nudo di peli. Questi mali e piu anchora siamo per pregare se loro non voranno lasciando questa loro ingordisia cominciar et far tal parte che sia ragionevole insieme con noi altri de la sua roba.

Non è certo se questo volgarizzamento sia da attribuire a Niccolò da Lonigo, a Boiardo, o ad altri, e non è possibile dunque nemmeno sapere con esattezza a quando risalga la scrittura. In ogni caso il termine 'ganimedi' a stampa compare prima nell'edizione del *Furioso* del 1516, con grafia latineggiante 'ganymedi', e a partire dall'età di Ariosto subirà un processo di antonomasia vossianica, e spesso di vero e proprio slittamento semantico [7.3.1].

Ho individuato, però, un precedente nell'uso del termine al plurale: nelle *Sylve* del frate servita Marcello Filosseno (ca. 1450-1520). Si tratta di un canzoniere dai moduli petrarcheschi artificiosi, tipici del Quattrocento avanzato, in cui il poeta piange la *vanitas* della sua vita passata, per dedicarsi a Dio, alla Madonna e ai Santi. Trascrivo quattro versi dalla *princeps* che risale al 1507 (c. 81 *verso*)<sup>946</sup>:

---

<sup>945</sup> Riporto il testo trascrivendo direttamente dall'edizione digitalizzata su Google Libri, e limitandomi a sciogliere le abbreviazioni tipografiche. In questo volgarizzamento di Luciano vi sono anche varie occorrenze di Ganimede come figura mitologica, coerentemente con la sua presenza nell'originale greco: dialogo 14 (corrispondente a *Il parlamento degli dèi*), dialogo 15 (*Icaromenippo*), dialogo 28 (*Gli amori*), dialogo 29 (*Giove tragedo*).

<sup>946</sup> *Sylue de Marcello Philoxeno taruisino poeta clarissimo. Capitoli iuuenili. Capitoli senili. Stramotti senili. Disperatte. Sonetti senili. Satyre (Impresso in la inclyta citta di Venetia : per Nicolo Brenta, 1507 a di primo Iunio)*. L'edizione è digitalizzata su Google Libri. Delle *Sylve* vi fu una ristampa nel 1516.

Poi che sei ritornato ognhor ti vegio  
star chiuso con tuoi vili ganimedi  
il sacrificio spreci e raro il vedi  
se mal facesti prima hor tu fai pegio

L'io biasima l'interlocutore poiché disprezza il sacrificio e passa il tempo chiuso con i suoi ganimedi, verosimilmente in casa propria o in qualche stanza. I ganimedi sono detti 'vili', pertanto è plausibile che il termine sia utilizzato per intendere un amante omosessuale, aspetto per cui il poeta esprime disapprovazione morale.

Anche un'altra fonte veneta di inizio Cinquecento (settembre 1509) utilizza il termine nello stesso senso e con manifesta disapprovazione, riferendosi a Giulio II, papa dal 1503 al 1513, che commissionò l'affresco della volta della Sistina a Michelangelo e le *Stanze* a Raffaello. L'accusa proviene dai *Diarii* manoscritti di Girolamo Priuli che così scrive a proposito di Giulio II<sup>947</sup>:

Hera stato a solazo ad Ostia, Chastello et dovea *ettiam* andare a Civitate Chastellana, et conduzeva cum lui li sui ganimedi, *id est* alcuni bellissimi giovani, *cum* li quali se diceva *publice* che l'havea acto carnale *cum* loro, *ymmo* che lui hera *patiente* et se dilectava molto di questo vitio sogomoreo, cossa veramente abhorenda in chadauno *virile sexu*, *maxime* in uno Pontifice, *tamquam Deus in terra*, capo de tuta la fede christiana, hommo adorato *super terram*, *postea* charigo de tanti anni, *numquam audictum da seculo*.

Al pontefice è mossa l'accusa di accompagnarsi con ganimedi, ovvero giovani di rara bellezza, con cui si sarebbe intrattenuto carnalmente da 'patiente', *alias* da passivo, azione ancora più grave trattandosi del rappresentante di Dio in terra.

In un altro passo, il diarista veneziano fa riferimento anche a uno specifico 'ganimede' papale, il cardinale Francesco Alidosi, la cui relazione 'di favore' col papa sarebbe stata anch'essa ben nota pubblicamente<sup>948</sup>:

---

<sup>947</sup> Mi servo dell'edizione dei *Rerum Italicarum Scriptores* (t. XXIV, p. III, v. IV, 1912-1941), a cura di Cessi 1938-1941, p. 312 (cfr. Id., p. 129). Cfr. Herzner 2015, p. 261.

<sup>948</sup> Cessi 1938-1941, p. 293.

Cardinale Chastel del Rio benivolo, quale hera inimicissimo del nome veneto et hera il favorito et ganimede del Papa, per quanto *publice* se diceva, nè il Pontifice faceva movesta alchuna senza lincientia di questo Cardinale, tanto hera innamorato in lui, et li bastava l'animo a questo Cardinale obtenir il tutto dal Pontifice.

Al di là della veridicità o meno della notizia, ciò che qui interessa è apprendere come nel primo decennio del cinquecento il termine 'ganimede' venisse già utilizzato al plurale in senso antonomastico: anche in scritture diaristiche, dunque non destinate alla pubblicazione, perlomeno immediata. Da ciò si può evincere che questo utilizzo fosse diffuso con un preciso significato, almeno in ambienti colti e di formazione classica, prima della composizione del *Furioso* di Ariosto.

Propongo, infine, qualche altro esempio di uso cinquecentesco in vari generi letterari. Compaiono numerosi 'ganimedi' nell'opera di Aretino, dalla poesia al teatro alle lettere, ma anche nei versi rivolti contro di lui dal rivale Niccolò Franco, che pubblicò per la prima volta *Le Rime contro Pietro Aretino* nel 1541.

Esemplare la conclusione con un'interrogativa retorica del sonetto *Giove, se tu non dormi a capo chino* (n. 284), che accusa con sarcasmo Giove come responsabile della passione per i 'ganimedi' di Aretino (vv. 12-14)<sup>949</sup>:

Il danno non è tuo, s'egli a gli amori  
si dà de' Ganimedi, e bellamente  
incanta l'arte a i Giovi e a' gran signori?

Nell'opera di Aretino è presente la figura di Ganimede [5.5.3], ma si trovano anche numerosissime occorrenze di 'ganimedi': nelle commedie *Marescalco* (1533) e *Filosofo* (1546), nelle *Lettere* (*A M. Nofri Camaiani*, Venezia, 29 marzo 1542; *Al Serenissimo Andrea Gritti D. di Venetia*, Venezia, senza data), e nei

---

<sup>949</sup> Come edizione vd. Carabba 1916. Niccolò Franco aveva usato il termine in senso sessuale anche nei *Dialoghi piacevoli* (opera lodata anche da Torquato Tasso, uscita nel 1539) ben sei volte: in associazione ad altre figure mitologiche («Giunoni», «Veneri», «Apollini») o a figure della realtà («servi», «puttane»). Il termine compare anche in due sue *Pistole volgari*, sempre del 1539, con associazione ai Narcisi e con riferimento a un ruolo affine a quello dei prostituti (*Al suo Philocalo da Troia*, Napoli, 22 aprile 1536; *A messer Bonifatio Pignoli*, Venezia, 11 febbraio 1538). Ho consultato le edizioni cinquecentesche digitalizzate su Google Libri.

*Ragionamenti (Ragionamento delle corti)*. Vi è una menzione anche in una delle *Rime d'encomio*, il *Capitolo in laude del magnanimo S. Duca d'Urbino*, con datazione 10 settembre 1547, Venezia (vv. 94-99)<sup>950</sup>:

Costì non vanno i tabacchini in volta,  
non ci han punto che fare i ganimedi  
né i buffoni ci suonano a raccolta.  
Voi cacciate col fuoco e con gli spiedi  
gli eretici e gli ipocriti faliti,  
e guai a quel che credesse a duo cinedi.

Al di là dell'intento decisamente ironico-giocoso, il nesso con l'omoerotismo è suggerito dalla rima stessa, piuttosto ricercata, ganimedi-cinedi. Non vi è però nel caso di Aretino una disapprovazione moralistica nei confronti di queste figure.

Tale associazione compare con una valenza espressamente negativa anche in una commedia di Lodovico Dolce, l'autore che darà vita nelle *Trasformazioni* (1553) a uno degli sviluppi più ampi della *fabula* di Ganimede<sup>951</sup> [5.6.2]. Mi riferisco alla commedia del 1541 intitolata *Il ragazzo*: il termine compare in un elenco di figure negative in contrapposizione ai saggi, con i 'ganimedi' di nuovo assimilati ai 'cinedi'. Quest'ultimo termine di origine greca, usato per indicare un uomo effeminato, era già stato associato da Marziale a Ganimede (*Idaeus cinaedus*, 10.98). Riporto il passo della scena finale del II atto, in cui un pedante si lamenta secondo il motivo convenzionale del *mala tempora currunt* (Atto II, Scena IX. *Pedante solo*):

Oggi non si porge auricula alle parole dei savi, ma di ruffiani, di parassiti, di ganimedi e di simili cinedi e scelesti homunculi solamente [...].

---

<sup>950</sup> Come edizione di riferimento vd. Aquilecchia, Romano 1992.

<sup>951</sup> Ganimedi sono presenti anche nel *Capitolo del Naso* di Dolce («Sarebbon Ganimedi a lato a noi», v. 41), in terza rima, incluso nel primo volume delle *Rime Bernesche*. Mentre Ganimede è menzionato anche nel *Dialogo della pittura* (In Vinegia: appreso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557) in cui il personaggio Aretino consiglia di non «attribuir mobidezza e delicatezza da Ganimede» alla figura di Sansone (c. 33; Ganimede è citato anche alla c. 34). Cito direttamente dalle prime edizioni cinquecentesche digitalizzate su Google Libri, per Dolce, e in seguito anche per Antonio Francesco Doni e Girolamo Muzio.

Sempre in un elenco e con valore negativo il termine ricorre in uno dei dialoghi satirici e bizzarri dei *Marmi* (1552) di Antonio Francesco Doni. Il letterato fiorentino finge di essere stato trasformato in un uccello che si posa sulle scalinate marmoree del Duomo di Firenze per ascoltare le chiacchiere della gente:

Poveretto, se tu avessi ora i dinari che tu hai spesi in vacche, ganimedi, ruffiani, buffoni, parassiti e cani, non avresti bisogno del pan d'altri [...].

Il termine al plurale ricorre anche nelle postume *Battaglie per difesa dell'italica lingua* (1582) scritte da Girolamo Muzio in sostegno della dottrina linguistica di Trissino, con una valenza programmaticamente negativa: compare nel terzo libro di *Per la difesa della volgar lingua*, mantenendo però un valore con la figura classica. I 'Ganimedi' sono citati insieme agli 'Alessi' virgiliani per indicare gli amati maschili. Nel suo discorso moralistico e intransigente, Muzio espone il rifiuto totale di trattare di questi temi nella letteratura italiana, per lasciarla agli amanti del latino (ed. Sodano 1994):

E questo scriver di amore ancor riceviamo da voi, con intenzion di darvene il ricompensò; il qual è questo: che nella lingua nostra, la qual non so come chiamar mi debba per vero nome, vi renenziamo, e concediamo liberamente a [voi] scrivere de' vostri Alessi, e de' vostri Ganimedi, de' quali tutta è macchiata la latina lingua. Questo sia tutto vostro soggetto, e tutto della vostra lingua. Né vi mettiate voi a voler bruttar questa nostra, la qual intendiamo di dover servar immacolata e netta da tali immondizie.

Le menzioni di 'ganimedi' in questo senso sono numerose, come si evince da una ricerca lemmatica con una finestra temporale selezionata *ad hoc* su *Google Libri*, in cui sono presenti numerose digitalizzazioni di cinquecentine.

E già dalla metà del Cinquecento il termine subisce uno slittamento semantico ulteriore. Esso è utilizzato due volte in una novella di Matteo Bandello (1485-1561) al plurale: senza riferimento alcuno all'omoerotismo, ma per indicare delle persone vanesie, appariscenti, che amano mettersi in mostra.

I coprotagonisti della novella, *Dui giovini vestiti di bianco sono con una burla da un altro giovine beffati* (3.11), sono due ragazzi di una città lombarda non meglio precisata, con poco sale in testa (la metafora è dell'autore), che amano andare in giro tutti vestiti di bianco, al punto che vengono chiamati dalla voce narrante non solo 'ganimedi' ma anche 'pavoni bianchi'. Nel racconto si fa riferimento esplicito al fatto che i due sono amanti di alcune donne (e non tra loro, o di altri uomini). Subiscono una burla da parte del protagonista perché gli risultano antipatici<sup>952</sup>:

Eravi un giovine molto galante, accorto e avveduto, al quale questi fecciosi modi di questi dui ganimedi meravigliosamente dispiacevano;

Uno dei ganimedi, che si pensava esser molto gagliardo, nol potendo a pena muovere: – Io non credo, – disse, – che un uomo possa portar tanto peso. – Che sí, che no, disputandosi tra loro, giocarono sei para di pernicioni.

Il termine continuerà a essere usato senza legami specifici con l'omoerotismo e con la figura del mito classico, spesso con riferimento a personaggi vanesi 'eterosessuali', in particolar modo in ambito teatrale, da Giordano Bruno a Goldoni ai libretti d'opera (anche in *Così fan tutte*), fino a numerosi romanzi di fine Ottocento e primo Novecento, con attestazioni in Verga, D'Annunzio e Deledda. Il termine consocerà anche un utilizzo letterario più specifico nel senso di 'cameriere', come avviene in Parini e in Montale [7.3.1; 8.1].

In conclusione, il riuso del mito di Ganimede nell'opera di Boiardo si piega alle diverse esigenze macrostrutturali, riprendendo i motivi tradizionalmente associati alla *fabula*, sia in ambito epico sia in ambito lirico, ma senza rinunciare a introdurre degli spunti personali. In Ariosto si assiste invece a uno sviluppo più ampio e non privo di ironia mediante un sottile parallelismo condotto tra Ruggero e Ganimede, che mantiene un legame anche in questo caso sia con la tradizione epica sia con quella elegiaca ed epigrammatica.

---

<sup>952</sup> I primi tre libri delle *Novelle* furono pubblicati nel 1554, il quarto postumo nel 1573. Cito da Flora 1943.

Si può infine considerare un'altra connessione tra i due poeti estensi: Boiardo, se non Niccolò da Lonigo, potrebbe essere l'autore di un volgarizzamento di Luciano in cui viene utilizzato il termine 'ganimedi'; altrimenti nel *Furioso* di Ariosto sarebbe da rintracciarsi una delle primissime attestazioni, perlomeno in ambito di alta letteratura, di questo uso antonomastico.

## **5.5 Per un repertorio bilingue su Ganimede: da Pontano a Michelangelo a Giordano Bruno**

### **5.5.1 Premessa: per un repertorio umanistico-rinascimentale su Ganimede tra volgare e latino**

La presenza della figura di Ganimede nel Cinquecento si infittisce vertiginosamente – come hanno notato, relativamente alla storia dell’arte, gli studi da Saslow 1986 a Marongiu 2002 – trovando uno sviluppo esteso anche in molteplici generi letterari: dalla lirica agli epistolari, dalla trattatistica al teatro.

Inoltre, nel corso del Cinquecento e ancora più progressivamente dal Seicento, il lemma ‘ganimede’ viene adoperato in italiano come sostantivo comune (anche al plurale ‘ganimedi’). Infatti risulta spesso svuotato di un nesso effettivo con la figura mitologica, venendo impiegato prevalentemente nell’accezione di ‘bellimbusto’, ‘damerino’, ‘uomo vanesio’, come attestano i vari dizionari, dal Tommaseo-Bellini al GDLI [8.1].

Pertanto in questo capitolo renderò conto delle occorrenze di Ganimede che sono stato in grado di repertoriare, sempre tenendo in considerazione che la letteratura prodotta in ambito italiano, a maggior ragione nella stagione umanistico-rinascimentale, è perlomeno bilingue: le scritture in volgare e quelle in latino sono in dialogo tra loro, alimentandosi proficuamente a vicenda<sup>953</sup>.

Presento, dunque, una rassegna inerente alla presenza di Ganimede nella poesia latina di ambito italiano dal tardo Medioevo al Cinquecento [5.5.2], per poi rendere conto delle altre occorrenze cinquecentesche di Ganimede repertorate nella poesia e nella prosa in volgare [5.5.3-4], concludendo con alcune considerazioni sul Ganimede neoplatonico tra latino, volgare e arte [5.5.5].

---

<sup>953</sup> Per gli sviluppi della poesia italiana in latino nel corso dei secoli, fino al Novecento, si vedano gli studi di Vecce 1993, pp. 438-462; 1994, pp. 257-270; 1996, pp. 484-498. Per i poeti latini del Quattrocento cfr. Arnaldi, Gualdo Rosa, Monti Sabia 1964; per quelli del Cinquecento cfr. Parenti 2020; per quelli tra secondo Novecento e anni Duemila cfr. Ottonello 2022b.

### 5.5.2 Ganimede nei poeti d'Italia in lingua latina: dal Panormita all'Accademia Romana a Pontano e Sannazaro

Una ricerca a sé potrebbe essere dedicata alle numerosissime occorrenze di Ganimede, soltanto nel genere poetico, in autori di ambito italiano che scrissero (esclusivamente o anche) in latino durante l'età umanistico-rinascimentale.

Nella sezione del prezioso portale di MQDQ (*Musisque Deoque* dell'Università Ca' Foscari di Venezia) dedicata ai *Poeti d'Italia in Lingua latina*, da quelli medievali a quelli tardo-rinascimentali, si trovano 63 occorrenze del termine *Ganymedes/Ganimedes* e dell'aggettivo derivato *Ganymedeus/Ganimedeus*, declinati in vari modi, per un totale di 40 autori. Riporto uno schema delle occorrenze per forma grammaticale, prima di procedere a una rassegna complessiva delle fonti<sup>954</sup>:

Forma	Occorrenze
Ganimedes	12
Ganymede	10
Ganymedis	8
Ganimedis	8
Ganimede	7
Ganimedevm	4
Ganimedem	3
Ganymedivs	1
Ganymedes	1
Ganymedeo	1
Ganymedem	1
Ganymedaeos	1
Ganymedaea	1
Ganimedibvs	1
Ganimedi	1

---

<sup>954</sup> Ricorrono anche tredici occorrenze di *pincerna*, non sempre per indicare Ganimede, in vari autori da Leonzio Pilato a Panfilo Sasso; e anche due varianti di *catamitus*, ma non per indicare la figura del mito, in Teofilo Folengo («*Illum etenim referunt summe catamithon amatum*», *Agiomachia*, 6.88) e Bartolomeo Zamberti («*Quoniam eum suum detinet catamitus*», *Dolotechne*, 661).

Ganimedeus	1
Ganimedeo	1
Ganimedaeos	1

Le prime occorrenze risalgono all'ecloga *Divortium* di Petrarca, in cui le nove voci per *Ganimedes* corrispondono alle altrettante battute pronunciate dal personaggio omonimo, sotto il cui nome – come si è visto – si cela il patrono Giovanni Colonna [3.4].

Segue cronologicamente il poeta proto-umanista Giovanni Quatrario di Sulmona (1337-1402/4), la cui intera opera in latino «ruota attorno all'*imitatio* del modello petrarchesco, che egli poté facilmente assimilare tramite l'eredità intellettuale trasmessagli da Barbato»<sup>955</sup>. Il modello di Petrarca si evince anche dalla menzione di Ganimede in una delle elegie dei *Bursa exili* (15), composte durante il periodo di estromissione dalla vita politica, come se consistessero nel suo unico bagaglio di viaggio rimasto, indirizzato agli Orsini. Il termine *Ganimedes* è infatti associato a una persona: un tale *Ubertinus*, nella classica formula *alter Ganimedes*. Compare poi il riferimento esplicito al mito, per cui Ganimede è coppiere e amasio di Giove (15.79-80):

Vbertinus in hiis Ganimedes alter ab illo,  
 Quive Iovem potat venit amanda ferens.

Ubertino in ciò è un altro Ganimede da quello,  
 colui che disseta Giove e viene recando amori.

[trad. mia]

Il motivo del paragone per la bellezza di un *puer* con Ganimede ricorrerà spesso nel corso del Quattrocento anche nella poesia in latino. Ricordo almeno tre casi: le *Satyrae hecatosticae* di Francesco Filelfo (1398-1481): «Conspicius forma qui nec Ganimedis honori» (5.7.35); l'*Epigrammatum libellus*, dedicato a Lorenzo de' Medici, di Alessandro Braccesi (1445-1503): «Pincerna aetherei cum Ganimede Iovis» (36.2); i *Carmina* di Gerolamo da Este (XV sec.-1501?): «Vincis, et abrepto plus Ganimede nites» (10.8).

---

<sup>955</sup> Ciccone 2016.

Il celebre umanista Poggio Bracciolini nomina Filelfo in una delle sue *Facetiae* (188) dicendo che come Giovi rapì una fanciulla greca (*altera Europa*) e condusse in Grecia per la sua bellezza un giovinetto di Padova: *alter Ganymedes*.

Nel primo frammento del cosiddetto Anonimo di Sulmona vi è invece la prima menzione dell'aggettivo *ganymedeus*, proveniente dagli epigrammi di Marziale (*ganymedeus*). Come in Marziale (*Ganymedeae comae*, 9.16.6) si fa riferimento ai capelli di Ganimede, anche se viene utilizzata la più generica espressione *caput ganymedeus* (1.30): 'testa ganimedea', sempre a proposito della sua folta chioma.

Si fa riferimento alle urne di Ganimede, come Acquario, nella *Consolatio Missa per Dampnem ad Phillidem* (v. 7: «Ganimedis ab urnis») composta dal notaio fiorentino Domenico Silvestri (1335-post 1411), ricordato da Filippo Villani nel *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus* tra gli uomini illustri di Firenze dopo Dante, Petrarca, Boccaccio e Salutati.

Due riferimenti a Ganimede si trovano nel poema in tre libri *Polidoreys* (1439) del veneto Antonio Baratella (1385-1448), dedicato all'amico poeta Guarino Veronese: in riferimento all'onore di Ganimede, con una ripresa virgiliana (*proemium alterum* 2.97), e alla sostituzione di Ebe da parte di Ganimede (2.834).

In una delle *Elegiae* del poeta mantovano Marcoantonio Aldegati (XV sec.), *Amorem creatum in calamitatem mortalium*, appare invece una variazione del mito, che contamina il motivo ovidiano del fuoco d'amore di Giove per Ganimede e la scena virgiliana del rapimento per mezzo dell'aquila con gli astanti e i cani in allarme (2.55-61).

Ganimede è presente anche nell'*Angelinetum* (1429) di Giovanni Marrasio (1400/1404-post 1452), un canzoniere di sette elegie all'amata Angela, incastonate tra dedica e congedo a Leonardo Bruni: un'opera che ebbe una notevole fortuna al tempo, riprendendo con ben diversi toni, non osceni, alcuni stilemi dell'*Ermafrodito* del Panormita. Il riferimento a Ganimede compare nell'*incipit* della quarta elegia, *Ad divam ut eum cunctis amatoribus anteponat*: viene ripreso lo spunto da un epigramma di Marziale in cui si dice che un *puer* per la sua straordinaria bellezza potrebbe prendere il posto nel letto di Ganimede. Rispetto all'espressione dell'epigramma di Marziale *Ganymedeus lectus* (8.46.5),

nell'elegia di Marrasio si trova l'equivalente *Ganimedeus thorus*: «Si quis amandus erit vultu facieque serenus, / Te Ganimedeus debet habere thorus» (4.1-2)

Ganimede non è menzionato per nome nel celebre *Hermaphroditus* composto in Toscana negli anni Venti da Antonio Beccadelli detto Panormita (1394-1471), ma si possono individuare delle allusioni. In un epigramma il personaggio maschile Lauridio dice che il ragazzo per cui arde d'amore, il perugino Carlo, sarebbe gradito al Tonante (1.28). L'io poetico replica che possano lui e Giove bramare i perugini, mentre lui desidera l'amore della senese Lucia, che appare come una ninfa, una divinità non mortale, di cui il Tonante pure desidererebbe fare degna rapina (1.29).

Nella produzione di Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), nome secolare di Papa Pio II (1458-1464), Ganimede compare in quanto paradigma di bellezza, e viene associato a Paride. Nella commedia latina erotico-goliardica *Chrysis*, composta nel 1444 a Norimberga, si trova l'espressione formulare *alter Ganymedes* (all'accusativo «Alterum Ganimedem», 76), mentre nella *Cinthia*, canzoniere elegiaco-amoroso composto tra il 1423 e il 1442, compare un parallelo diretto con i due bei principi troiani («Tu sibi te Paridem placidum ue putas Ganimedem», 17.7).

Ben più numerose risultano le menzioni nei poeti attivi nel cuore della stagione umanistico-rinascimentale, nel secondo Quattrocento e nel primo Cinquecento.

Particolarmente interessante è la figura di Antonio Settimuleio Campano, detto il Campanino (1450-1469/1471), componente dell'Accademia Romana di Pomponio Leto (1428-1498), cenacolo di umanisti teso a celebrare i valori dell'antica civiltà pagana. Il poeta Campanino, dal precoce e limpido talento versificatorio, morì intorno ai vent'anni in seguito alle torture subite tra le mura di Castel Sant'Angelo (1468-1469), per volere di papa Paolo II che temeva una cospirazione nei suoi confronti<sup>956</sup>. In una delle 69 poesie epigrammatiche che compongono il suo *Epigrammatum libellus*, molte delle quali di ambito amoroso e dedicate esclusivamente ai ragazzi, compare il motivo del paragone di un *puer*

---

<sup>956</sup> A parlarne nel *Liber de vita Christi ac omnium pontificum* è Bartolomeo Sacchi, detto il Platina (1421-1481), sodale di rilievo del circolo di Pomponio Leto. Cfr. Furnari 2021. Su Pomponio e il suo circolo vedi anche la risorsa informatica *Repertorium Pomponianum* [Sitografia].

prediletto con l'etereo Ganimede: «Tu licet aetherei vincas Ganymedis amores» (*De puero galerato*, 10.3).

Ganimede è menzionato anche nei *Carmina* di colui che fu maestro di Pomponio Leta, Pietro Odo (1420/1425-1463), sempre mediante paragone in senso nobilitante con Ganimede. In particolare, viene utilizzato l'aggettivo *ganimedeus* riferito a *decus*, decoro in senso estetico e morale, lemma già rilevato a proposito del Glaucia di Ausonio paragonato a Ganimede (53.4) [3.4]: «Et Ganimedeeum tu superare decus?» (*De barba tonsa Pauli*, 22.14).

Con riferimento osceno il nome di Ganimede risulta anche in un epigramma di un altro componente dell'Accademia Romana, poi trasferitosi in Polonia per evitare la decapitazione, Filippo Buonaccorsi, noto come Callimaco Esperiente (1437-1496), autore dell'opera *Epigrammatum libri duo*. Anche nella sua poesia sono numerosi i componimenti dedicati all'amore per i *pueri*. In un testo fortemente satirico viene utilizzata l'espressione *pro Ganymede*, risalente a Marziale (2.43.14), per indicare la *pedicatio* cui si presta una moglie: «Pedicare tibi semper concedis, Iolla, / Semper et uxore pro Ganymede frui» (*Ad Iollam*, 155.3-4).

Certamente uno studio approfondito su questo autore – e ciò vale anche per altri poeti latini umanistici – potrebbe portare a cogliere molti altri riferimenti a Ganimede mediante perifrasi. Per esempio, un riferimento compare nel componimento dedicato a un membro dell'Accademia Romana *Ad Platinam* (91) incentrato sul tema della *lanugo novae virilitatis* (109.6), dedicato a Campanino. In questo componimento, ricco di *exempla* mitologici omoerotici (anche a Coridone e Alessi) si fa riferimento a Giove che disprezza i banchetti di ambrosia e i sorsi di nettare, a meno che il suo amore frigio, ovvero Ganimede, non tocchi le coppe: «Iuppiter ambrosias epulas et nectaris haustus / Spernat, ni Phrygius pocula tractet amore» (91.3-4).

All'amore carnale di Giove per Ganimede fa invece riferimento anche il poeta Egidio Gallo, attivo a Roma nei primi decenni del Cinquecento, nel *De viridario Augustini Chigii vera libellus* («Et tunc intento volucrum Regina tonantem / Prospicit ore Iovem, Si quos Ganymedis amaret / Amplexus. Tunc Iuno ardet fratremque virumque», 1.256-258).

Nel caso del poema epico in esametri *Constantinopoleos libri quatuor* del bresciano Ubertino Pusculo (ca. 1431-ca. 1469), che visse in prima persona da studente la caduta di Costantinopoli il 29 maggio 1453, appare una condanna morale associata a Ganimede, poco comune rispetto al panorama della poesia latina, e non solo, dell'epoca. In due passi il nome stesso di Ganimede o l'*amor* provato nei suoi confronti sono associati all'aggettivo *turpis* (1.536, 3.97) presente già nelle fonti cristiane tardoantiche, come in Orosio, con riprovazione per via della condotta sessuale [3.4].

Il nome di Ganimede compare anche nel latino maccheronico di Teofilo Folengo (1491-1544), in una parodica scena in Olimpo della *Moschea*. Ganimede serve gli dèi a banchetto in un'ambiente da incubo, e risultano delle variazioni rispetto alle diverse redazioni dell'opera: «Dumque accumbebant epulis Ganimede ministro, / Ecce super mensam plurima membra cadunt; / Vel brazzus ragni, vel gamba cruenta pedocchi; / Vel cor moschini, vel pulicisque caput» (*Moschaea red. Tusculanensis*, 3.481-484); «Dumque dei cenant puero Ganimede ministro / Multa super mensas ossa taiata cadunt: / Nunc brazzus ragni, nunc gamba cruenta pedocchi, / Nunc cor moschini, nunc pulicina manus» (3.337-340, *Moschaea red. Cipadensis, Moscheis red. Vigasi Cocaii*).

Rimando all'analisi dei precedenti capitoli per i peculiari passi della *Borsiade* di Strozzi (6.542) [5.4.2], dell'opera di Poliziano (*Ilias* 5.304, *Lusus* 2.4) [5.3.1-2], dei *Carmina* di Antonio Tebaldeo (2.104) [5.4.1], e al paragrafo successivo, per il rapporto con Michelangelo e l'emblematica, e per il componimento di 25 esametri dedicato interamente a Ganimede di Girolamo Fracastoro [5.5.5].

Prima di volgere l'attenzione su tre casi particolarmente significativi, in cui Ganimede è menzionato mediante perifrasi, segnalo schematicamente le altre menzioni di Ganimede nell'opera di poeti latini attivi tra il secondo Quattrocento e il Cinquecento, fino ai primi del Seicento, rimandando possibili approfondimenti a studi futuri. Sono affrontati spesso in modo convenzionale, e solo talvolta con spunti innovativi, motivi messi in luce in precedenza, con una prevalenza del motivo della bellezza di Ganimede associato al lato amoroso:

Raffaele Zonvenzoni (1431-1480), *Istrias*, 1.26.1 («Hic Ganymedis erat cyathus, cum laeta Tonanti»), 1.67.24 («O Ganimedeo digna puella toro?»);

Naldo Naldi (1436-1513), *Epigrammaton liber*, 167 («Nam, Ganimedede putas si te non turpe potiri»);

Ugolino Verino (1438-1516), *Epigrammata*, 3.40.1 («Formosum ut vidit Ganimedem Iupiter Ida»); *Flametta*, 2.10.5 («Vtatur siquis phrigii Ganimedidis amore», 2.37.7 («Consenuit fors Ganimedi forma cinaedi»), 2.38.5 («Quam Ganimedeam adservas, Francisce, cinaedum»);

Giorgio Sisgoreo (ca. 1440- ca. 1510), *Carmina*, 2.29.34 («Fas Veneris crimen, fas Ganymedis amor»);

Domizio Calderini (1446-1478), *Carmina*, 3.4 («Hippolytum nobis cum Ganymede refers!»);

Battista Mantovano (1447-1516), *De calamitatibus temporum*, 3.113 («Servit, honorandae divum Ganimedibus aedes»);

Ludovico Lazzarelli (1450-1500), *De gentiliū deorum imaginibus*, 1.340 («Qui Ganimedeam pondus in astra tulit»);

Faustino Perisauli (1450-1523), *De triumpho stultitiae*, 2.793 («Auro scorta tegis vel te Ganymedis amores»);

Paniflo Sasso (1450-1527), *Distichum libri*, 2.73.2 («Aurea; fac roseo cum Ganymede cubet»); *Epigrammaton libri*, 4.33.12 («Ivit ad aethereos cum Ganymede polos»);

Girolamo Balbi (1450-1530), *Carmina*, 51.5 («Cui Ganimedaeos tribuit sors laeta ministros»), 64.4 («Nec Ganymedaea talia fronte micant»);

Giacomo Bon (1460-1538), *De raptu Cerberi, sub figura Herculis Christi praeludium dedicatum Leoni X pont. max.*, 1.89 («Sublatum socioque Patrem Ganymede potitum»);

Nicolò D'Arco (1479-1546), *Numeri qui feruntur omnes*, 294.2 («Quae terris Ganymedem abstulit, alituum»);

Andrea Navagero (1483-1529), *Lusus*, 57.61 («Dum Ganymedeo certant tua tempora uultu»);

Francesco Maria Molza (1489-1544), *Varia*, 118.1 («Acta odiis rapti quondam Ganymedis honorum»), 140.5 («Tanguntur Superi invidia, Ganymede quod uno»);

Giuseppe Sporeni (1490-1562), *Carmina*, 3.57.25 («Iuppiter Iliaci rapuit Ganimedis honores»);

Bartolomeo Zamberti (XVI sec.), *Dolotechne*, 505 («Cui Ganimedes nec quidem condignus esset servus»);

Prospero Acrimato Sabino (XVI sec.), *Parenticum carmen*, 5.1 («Scribite iam digiti, raptum Ganimedis Olympo»);

Pier Angelo Manzoli detto Marcello Palingenio Stellato (1500/1503-1543), *Zodiacus vitae*, 2.250 («Tu Ganymedaeos frustra sectabere vultus»); 11.131 («Fixa: Leo, Taurus, Nepa cum Ganymede vocantur»), 11.185 («Quadruplicique nitet raptor Ganymedius igne»), 11.310 («Sidera quum pulchri apparent Ganymedis ab ortu»);

Gian Domenico Canianini (1547-1630), *Epitaphium Lobregadi*, 1.35.4 («Fecit, quod dicunt cum Ganymede Iovem»), con un collegamento al motivo funerario.

Concludo quindi la rassegna sui poeti latini dell'età umanistico-rinascimentale con alcune considerazioni su tre casi letterari in cui Ganimede è presente in modo significativo, benché non sia esplicitamente menzionato: Niccolò Lelio Cosmico (ca. 1420-1500), Giovanni Pontano (1429-1503), Iacopo Sannazaro (1458-1530).

Cosmico fu un autore veneto legato al circolo romano di Pomponio Leta e a Padova promosse una setta denominata 'cosmica', caratterizzata da professione di ateismo e spregiudicatezza morale<sup>957</sup>. Un ruolo preponderante nella sua poesia riveste la tematica omosessuale, con un'esaltazione esplicita della sodomia. Nel suo primo libro di elegie, di contenuto pressoché esclusivamente omoerotico, è cantato l'amore per il giovane Liddo. Compagno due riferimenti a Ganimede, nelle elegie 5 e 10.

Nella quinta elegia (c. 13r.), Cosmico rimprovera Febo, invidioso del suo amore per Liddo, dal momento che cerca di tormentare il fanciullo in vari modi. L'efebo è oggetto di desiderio anche da parte di altre divinità, quali Poseidone e Giove, che hanno persino trascurato i propri amati per Liddo. Giove trasformato in aquila sorvola il Delta del Po, osservando gli amori di Liddo e Cosmico, e

---

<sup>957</sup> Cfr. Ricciardi 1984. Ringrazio il professore Andrea Comboni per la segnalazione, e il suo allievo Johnny Gretter dell'Università degli Studi di Trento, autore per la tesi di laurea magistrale di un'edizione delle prime dieci poesie del I libro di elegie di Cosmico (ms. C.M. 830, Biblioteca del Museo Civico, Padova). Le elegie latine di Cosmico sono conservate anche in un altro codice presso la Biblioteca Ambrosiana (segnatura: R 12 sup.). Vd. Gretter 2023.

disprezzando al confronto la bellezza e i modi del *minister Idaeus*, ovvero Ganimede.

Nella decima elegia (c. 33r.), invece, Cosmico rimprovera Liddo per la sua superficialità e offre una serie di *exempla* mitologici nefasti, come quello di Ila e quello di Fetonte. Verso la fine del componimento, il poeta sottolinea come la bellezza possa spingere i giovani a fare scelte sconsiderate, salvo poi pentirsene negli anni della maturità. La poesia si conclude all'insegna di Ganimede, esempio di saggezza: meritatamente brilla tra le stelle, poiché non fu sciocco benché fosse così bello («Non ideo immerito Phrygius Puer emicat astris: / quamvis pulcher erat non levis ille fuit»).

Il termine *minister* associato a Ganimede è alquanto frequente negli epigrammi di Marziale e nell'autore latino è ricorrente il motivo di Ganimede paragonato all'amato, presente già nelle fonti greche. Cosmico riprende questo motivo classico sviluppandolo con spunti originali. Nel finale della X elegia si fa senza dubbio riferimento a Ganimede in rapporto al catasterismo in *Aquarius*. E per l'interpretazione dell'ultimo verso penso si possa considerare un motivo ricorrente nell'elegia rivolta ai *pueri*, ovvero l'invito a concedersi in amore, perché il tempo scorre velocemente e il *flos aetatis* è destinato a durare poco. Ganimede, grazie alla possibilità offertagli da Giove, diventa eternamente giovane e immortale. Interpreterei dunque *quamvis pulcher erat non levis ille fuit* come “benché fosse un bel fanciullo non fu vano/immaturo/sciocco”. Si potrebbe trattare anche di un gioco di parole, con allusione alla levigatezza (*levitas*) in senso fisico e al motivo tipico dei peli.

Di intonazioni piuttosto differenti risulta l'originale riuso del mito ganimedeo da parte di Pontano, figura di riferimento dell'Umanesimo napoletano, che prese la direzione nel 1471 dell'Accademia alfonsina animata dal suo maestro, il Panormita, la più antica accademia italiana ancora oggi attiva (le prime riunioni risalirebbero al 1443, e dal 1458 avvenivano presso la dimora del Panormita).

Come ha osservato Luca Carlo Rossi, uno spregiudicato «gusto per l'eziologia» portò Pontano a creare un nuovo mito sulla sorgente umbra del Casi,

per «analogia fonica con il *casus* (la caduta) del maldestro Ganimede che rovescia il liquido delle coppe destinate alla mensa degli dèi»<sup>958</sup>.

In particolare, nel *Casim fontem aegrotus alloquitur*, facente parte del canzoniere *Parthenopeus sive Amorum libri* (2.5), viene ripreso il racconto boccacciano della goffa caduta di Ebe [4.5], per essere trasferito alla figura dell'amato coppiere di Giove e veicolare dunque un significato del tutto nuovo.

Ganimede non viene punito dal padre degli dèi, al contrario, il liquido celeste che si riversa erroneamente sulla terra per mano dell'efebo risulta nobilitato, e diviene così un corso d'acqua in commemorazione della caduta di Ganimede.

Questo nuovo episodio del mito è riportato in una sorta di canto all'interno del canto (vv. 13-28, per un totale di 44 versi: distici elegiaci), in cui l'io poetico si rivolge nostalgicamente alla sorgente della sua nativa Umbria, da cui è ormai distante, essendosi trasferito in Campania. Ricorda che lui stesso era solito cantarne in questo modo la prodigiosa nascita.

All'interno della scena mitologica tratteggiata da Pontano si possono cogliere diversi singolari dettagli: Ganimede, *digna rapina* (v. 16), è osservato con ammirazione da Giove (*spectatur*, v. 16); il ragazzo viene indicato come *puer Idaeus* (v. 15), risulta aggraziato ma distratto perché superbamente preso dalla sua bellezza e dagli onori ricevuti (*superbit*, v. 17); Giove sorride bonariamente alla caduta di Ganimede (*surridens*, v. 23); il padre degli dèi, dopo aver deciso di creare una sorgente e un culto per lui, bacia di impeto Ganimede e il giovane rifulge in viso come una stella (vv. 27-28):

Oscula tum puero raptim libavit, at illi  
Fulxit sidereus sparsa per ora color.

Riversò baci rubati al fanciullo, ma a lui  
un colore di stella brillò sparso sul viso.

[trad. mia]

La scena inedita di un bacio di Giove a Ganimede è motivo che conobbe una certa fortuna nell'iconografia europea (dal Cinquecento fino a Mengs, fig. 8.7, e

---

<sup>958</sup> Rossi 2005, p. 328. All'elogio del Casi è dedicato anche il componimento successivo (2.6).

oltre) e nella stessa letteratura italiana: da Marino [7.1] a Gadda [8.4]<sup>959</sup>. Questi due versi, grazie a un uso magistrale del lessico, echeggiano diversi aspetti del mito: l'avverbio *raptim* può rimandare infatti al rapimento (*raptus*) da parte dell'aquila; il verbo *libo* suggerirebbe un nesso con la funzione di coppiere del ragazzo (ma qui è Giove a riversare i suoi baci al coppiere), l'aggettivo *sidereus* infine può richiamare il catasterismo in Acquario.

Invece, per quanto riguarda Sannazaro, allievo dello stesso Pontano, Ganimede risulta protagonista di alcuni suoi *Epigrammata*<sup>960</sup>. Il celebre autore dell'*Arcadia* presenta alcune variazioni inedite dei motivi classici, connesse non a un ciclo per un amato, come nel caso di Cosmico, né a un nuovo mito eziologico, come in Pontano, ma a rielaborazioni originali dei miti antichi, con associazione prevalentemente al motivo della bellezza di Ganimede.

In *De vulturno et puero regio* (1.24) il fiume Volturno personificato brucia d'amore per un *formosus puer* non meglio precisato: nel finale il poeta lo invita a non torturare più il fiume, ma a consumare con il fuoco gli dèi celesti e a versare vino in sostituzione di Ganimede scacciato (*pulsus*, v. 8), con eco della destituzione di Ebe (possibile un debito nei confronti del maestro Pontano).

In *De Hercule et Ganymede* (2.20) si trova un inedito innamoramento dell'Alcide per in fanciullo troiano al posto di Ila. La voce poetica che se ne lamenta è quella della moglie, verosimilmente non la sposa terrestre Deianira, ma la celeste Ebe che, pure in questo 'ruolo', verrebbe rimpiazzata da Ganimede.

In *De Hercule et Iove* (2.34), invece, emerge la gelosia di Giove per Ganimede causata da Ercole; mentre in *De Iunone et Ganymede* (2.51) si trova una variazione originale del motivo della gelosia di Giunone.

Infine compare l'aggettivo *ganymedeus* riferito alla mano che serve le bevande/coppe nel verso finale di *Ad amicam* (1.57): «et ganymedea pocula sumpta manu» (v. 10), evidente ripresa da Marziale («et Ganymedea pocula mixta manu», 8.39.4).

---

<sup>959</sup> Nelle fonti classiche vi sono soltanto allusioni al motivo del bacio associato a Ganimede, come in un epigramma di Meleagro (*Anth. Pal.*, 12.133), nelle *Lettere* di Filostrato l'Ateniese (1.33), nel *Dialogo di Zeus e Ganimede* di Luciano (*Dial. Deor.* 4), in Nonno Panopolita (*D.* 33.75-99), in Marziale (8.55; cfr. 11.22, 11.26). Invece di *oscula* dati da Ganimede a Giove si parla nella poesia latina medievale: da Ilario (*Ad puerum anglicum*) a Ildeberto (*De Ganymede*) [4.1.2].

<sup>960</sup> In tempi recenti, dopo l'edizione completa dell'opera latina del 1728, è stata condotta un'edizione sui suoi epigrammi, a partire dalla stampa del 1535: vd. Frison 2011.

### 5.5.3 Ganimede nella poesia in volgare: da Machiavelli a Cellini al Coppetta

Come si è visto il motivo del paragone di Ganimede associato all'esaltazione di un amato, o talvolta di un'amata, o anche di una figura non intimamente connessa all'io poetico, ricorre sia nella poesia in volgare, dal Trecento [4.7] al Quattrocento [5.1.3], sia in quella in latino [5.5.2].

Tale motivo si ripresenta spesso anche nella poesia del Cinquecento. Il primo caso che vorrei segnalare è quello di Niccolò Machiavelli (1469-1527), autore non solo di opere in prosa celebri come *Il Principe* e la *Mandragora*, ma anche di alcuni componimenti poetici sparsi, che risentono del modello petrarchesco e in particolar modo dell'esempio di Poliziano<sup>961</sup>.

Ganimede è menzionato in due delle *Rime varie*: la cosiddetta *Canzone*, ovvero la ballata *Se avessi l'arco e l'ale*, e il cosiddetto *Capitolo pastorale*, l'ecloga in terzine *Poscia che all'ombra sotto questo alloro*. In entrambi i componimenti prevalgono la tematica omoerotica e l'esaltazione della bellezza straordinaria di un ragazzo<sup>962</sup>: nel primo l'io poetico celebra il «giovanello giulio» (v. 2), nel secondo attraverso un rivestimento allegorico-favolistico viene cantato da un pastore il Giacinto del mito di Apollo («Iacinto il nome tuo celebrar soglio», v. 25, per cui l'io è disposto a celare il suo amore: «Celerò quello amor ch'i' porto ascoso», v. 121).

Come ricorda Bausi, non è facile stabilire la datazione dei due testi, che inizialmente «furono assegnati agli anni giovanili (ante 1494) da Mario Martelli (1971), che li suppose indirizzati all'adolescente Giuliano de' Medici; ma in seguito lo stesso studioso, per ragioni insieme codicologiche, stilistiche e tematiche, ritenne più plausibile spostarli ad anni assai più tardi (fra il 1515 e il

---

<sup>961</sup> Cito i testi, riprodotti uno dopo l'altro, dall'edizione Martelli 2018, pp. 2500-2554 (I ed. 1971, pp. 994-997), rimandando per un confronto all'edizione a cura di Corsaro, Marcelli 2012.

<sup>962</sup> Una difesa della dignità dell'amore omosessuale è presente anche in una lettera di Machiavelli a Francesco Vettori del 25 febbraio 1514, pubblicata nella recente edizione in tre tomi dell'epistolario di Machiavelli (82 lettere e 272 missive di corrispondenti) a cura di Francesco Bausi. Come nota lo studioso nell'introduzione si tratta di «un'epistola occupata pressoché per intero da una gustosa "novella" che ha per protagonisti i due comuni amici Giuliano Brancacci e Filippo Casavecchia», e che conclude «l'argomento delle precedenti, confermando con l'efficacia di un vero e proprio *exemplum* il loro assunto fondamentale, vale a dire l'ipocrisia, l'inutilità e l'innaturalità tanto di qualunque contrapposizione *ad excludendum* fra amore etero- ed omosessuale, quanto – come si ripete, alla fine, anche qui – delle remore morali e sociali che frenano il libero dispiegarsi della passione erotica», Bausi 2022.

1518), identificando il dedicatario del ‘Capitolo’ con Lorenzo il Giovane, anche in virtù dell’accenno iniziale all’“alloro” e delle lodi tributate alle virtù militari e politiche del personaggio»<sup>963</sup>.

Al di là di chi possa essere il destinatario dei due componimenti, in entrambi i casi è presente il paragone con Ganimede, con alcune variazioni. Riporto entrambi i passi per un confronto<sup>964</sup>:

*Canzone (Se avessi l’arco e l’ale, vv. 18-21)*

Giove, se tu riguardi  
costui che bello al mondo sol si vede,  
tu conoscerai tardi  
aver fallito a rapir Ganimede.

*Capitolo pastorale (Poscia che all’ombra sotto questo alloro, vv. 79-81)*

Or, po’ che Giove creato ti vede,  
sì allegro si mostra e lieto in vista,  
che dubbia del suo stato Ganimede.

Nel primo caso l’io poetico si rivolge direttamente a Giove, dicendo che se guardasse tale ragazzo riterrebbe di avere fallito a rapire Ganimede, poiché non era in realtà il più bello nato tra tutti i mortali. Nel secondo caso, l’io del pastore si rivolge direttamente a Giacinto, riferendo che Giove lo ha visto e se ne è compiaciuto, pertanto Ganimede ha iniziato a mettere in dubbio il suo *status*, temendo che Giove potesse sostituirlo.

Il motivo del ‘paragone di Ganimede’ è presente anche in due *Rime* di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca (1505-1584), poeta anticonformista, che

---

<sup>963</sup> Bausi 2014, tuttavia, precisa che «Quanto alla ballata, la sua intonazione omoerotica (che disturbò Biagio Buonaccorsi, tanto da indurlo a mutare il sesso del destinatario, da maschile a femminile, nella copia da lui eseguita nel ms. BAV, Barber. lat. 3945, p. 247) rende improbabile l’identificazione del dedicatario con il giovane Giuliano de’ Medici». Cfr. Inglese 2006, per cui potrebbe comunque essere «Giuliano il “giovane Giulio” destinatario di due componimenti, [...] compresi in una silloge poetica medicea – vale a dire imperniata su testi di Lorenzo il Magnifico – che Biagio Buonaccorsi compilò nel ms. Laur., XLI.33 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (la cui datazione è però molto incerta [...])».

<sup>964</sup> Martelli 2018, p. 2500, p. 2503.

riprende i toni umoristici di Burchiello e soprattutto di Francesco Berni, non rinunciando a trattare la tematica omoerotica in modo esplicito<sup>965</sup>.

In *Non già nel dolce suo candido viso* (49) viene celebrata la bellezza assoluta di un ragazzo, con una certa ironia. L'io poetico si rivolge nel finale a Giove chiedendogli ragione di tale splendore e del motivo per cui il ragazzo sia altrettanto «matto» (v. 9). Il ragazzo elogiato risulta superiore a Narciso e Ganimede: «non fu sì bel Narciso, / né sì leggiadro e vago Ganimede: / la sua bellezza eccede / quant'altre mai ne furo antiche, o nuove» (vv. 3-6).

L'altro paragone appare in *Alla Nannina zinzero cortigiana* (52): la prostituta a cui l'io si rivolge viene invidiata per la felicità che raggiungerà, poiché uno stupendo ragazzo si è rivolto a lei. Anche gli dèi saranno gelosi di Nannina e, attraverso questo giovane più bello di Adone e Ganimede («che di gran lunga eccede / non solo Adone e 'l Troian Ganimede, / ma quanti ebber giamai leggiadro viso», vv. 15-17), lei si godrà il paradiso, come esprime il verso finale.

Motivi giocosi associati al riuso del mito di Ganimede si trovano anche nelle *Rime in burla* di Agnolo Bronzino (1503-1572), celebre maestro della pittura del primo Manierismo<sup>966</sup>, che fu per altro in stretto rapporto con il Lasca.

In *Il piatto del Bronzino pittore* si trova una menzione cursoria nel discorso diretto di un personaggio femminile. L'io scherza sul fatto che Ganimede sia uscito fuori come il sole, di cui sia Giove sia Clizia si innamorano per la sua bellezza: «ed ella: “Vienne; omai, vedi ch'è fuori / con Ganimede il sole e della loro / bellezza Giove e Clizia s'innamora (cap. 8, vv. 226-228);

L'elogio *Del ravanello* si conclude poi con un verso in cui il poeta ricorda che la radice piace a Giunone, Giove e Ganimede: «se 'l ravel vi piace è ben onesto, / che a Giunon piace, a Ganimede e a Giove» (vv. 96-97).

In alcuni casi si trova invece il riferimento al rapimento del mito per mezzo di Giove tramutato in aquila, come nel I libro del poemetto in ottave del 1538 *L'amore prigioniero* composto da Mario Di Leo (ca. 1500-1558): «rape la bella Asteria e Ganimede / ne la montagna Idea con l'unghie invola»<sup>967</sup> (1.90.3-4).

---

<sup>965</sup> Come edizione vd. Davico Bonino 1974.

<sup>966</sup> Come edizione per le *Rime in burla* vd. Petrucci Nardelli 1988, da cui cito. Bronzino è autore anche di un canzoniere meno faceto, che non segue la poesia bernesca, di ben 266 componimenti. Cfr. Geremicca 2013.

<sup>967</sup> Cito da Parente 1942, p. 173.

Nei versi alla fine del I atto della tragedia *Cleopatra e Marc'Antonio*, riscoperta negli anni Novanta, la *vox loquens* di Ercole rivolta al coro ricorda a proposito dell'aquila, insegna imperiale romana, il mito di Ganimede, fanciullo che sarebbe da incolpare per gli eccessi che provocò (Atto I, *Hercole*)<sup>968</sup>:

Bisogna dunque dire  
Il mondo, Antonio, e Giove  
Correr insieme a fare  
Ottavio imperadore  
E che l'aquila porti,  
Come esso Giove altre fiata fece  
Quando che in Ida rapì Ganimede  
E d'ogni eccesso incolpar quel fanciulo,  
Che 'n ciel e in terra vince homini e dèi.

Il motivo convenzionale delle trasformazioni amorose di Giove si trova poi anche in un componimento della poetessa e cortigiana veneziana Veronica Franco (1546-1591), *Non vorrei da l'un canto esser mai stata* (25) pubblicato nel volume in *Terze rime* (1575): «il quale altrove, trasformato in toro, / porta Europa; ed altrove, aquila, piglia / Ganimede e 'l rapisce al sommo coro» (vv. 169-171)<sup>969</sup>.

Dei preziosi riferimenti a Ganimede sono presenti nell'opera tesa alla rivalorizzazione della mitologia antica di Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573). Un riferimento ganimedeo è presente in quello che fu un tentativo di restaurazione del dramma satiresco, *l'Egle* (1545). In senso antonomastico il fauno Silvano parla di 'un Ganimede', simbolo della bellezza maschile, come Clizia di quella femminile, bellezza da non condannare (Atto V, Scena V): «Le guato, mi rassembran Citerea, / Se di dietro le miro, un Ganimede; / Cosa non han che biasimar si possa»<sup>970</sup>.

---

<sup>968</sup> La tragedia è riportata dal codice Aldini 392 conservato presso la Biblioteca Universitaria di Pavia. Rossi 1998b (edizione da cui cito) ha proposto di datare l'opera dopo il 1552 e di attribuirne la paternità a un autore legato al circolo veneziano quale Lodovico Dolce, Lodovico Domenichi, o Giuseppe Betussi, o Giulio Camillo. La peculiarità consiste nell'originale uso della prosa per la tragedia, con la commistione dei versi, adoperati nei cori.

<sup>969</sup> Salza 1913.

<sup>970</sup> Cito da Cremante 1988.

Cinzio affronta il mito ganimedeo anche nel suo ambizioso poema eroico-encomiastico *Ercole* rimasto incompiuto (1557), con dei rari recuperi di due variazioni dell'epica greca. Nel primo caso si fa riferimento eccezionalmente non al rapimento mediante l'aquila ma al modello arcaico omerico [2.1], con i cavalli dati come ricompensa per il rapimento di Ganimede: «Erano que' cavalli a l'empio grati, / perché, per lo rapito Ganimede, / il sommo Giove gliele avea mandati, / in ricompensa de l'amate prede» (21.6.1-4). Nel secondo caso, invece, viene recuperata la scena ludica delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio [3.1]: «Giunon, tra tanto, andò a trovar Cupido, / ch'a dadi era a giocar con Ganimede, / che gli era per lo ciel, compagno fido» (22.18.1-2)<sup>971</sup>.

Ganimede compare anche nei titoli di due delle *Rime volgari* del poeta dalmata Lodovico Pascale (1500-1551): *S'aggira hormai con Ganimede il sole, Quando l'augel che prese Ganimede*<sup>972</sup>. Il primo testo in sestine non parla del mito, ma è un'elegia malinconica del poeta, che compie un'originale associazione tra Ganimede e il sole che «sparge al mondo le sue fredde fiamme» (v. 2), il sole che nel finale del componimento è detto 'mio dolce sole' perché difende il poeta dal freddo. Anche il secondo componimento non reca un legame precipuo con il mito, ma è finalizzato a contrapporre l'aquila come emblema della guerra, poiché sempre in cerca di prede e bottini, alla colomba simbolo di pace.

Concludo questa rassegna, ricordando quattro diversi casi in cui Ganimede riveste un chiaro valore simbolico-iconico in rapporto all'amore omosessuale: Benvenuto Cellini (1500-1571), Francesco Beccuti detto il Coppetta (1509-1553), Camillo Scrofa (1526/1527-1565), Celio Magno (1536-1602).

Nel caso del noto artista rinascimentale, il nome di Ganimede è menzionato nella *Vita* e in due dei quattordici *Sonetti scritti in carcere*, a Firenze nel 1556 (giugno-agosto): *Già tutti i Santi, ancor Saturno e Giove* (22), *Porca fortuna, s' tu*

---

<sup>971</sup> Cito dal testo fornito dalla BiBit che si rifà direttamente all'*editio princeps*: Giovanni Battista Cinzio, *Dell'Ercole di M. Giouanbattista Giraldo Cinthio nobile ferrarese, segretario dell'illustrissimo et eccellentissimo signore il signore Ercole Secondo da Este, duca quarto di Ferrara. Canti ventisei*, nella stamperia de Gadaldini, Modena 1557.

<sup>972</sup> Non esistono edizioni critiche, a quanto mi risulta. Ho consultato la *princeps* su Lyra, [Sitografia]: *Rime volgari di m. Ludovico Pascale da Catharo Dalmatino*, In Vinegia: appresso Stefano et Battista cognati al segno de.s. Moisè, 1549, c. 22r., c. 72v.

*scoprivi prima* (23)<sup>973</sup>. In entrambi i casi la figura di Ganimede diviene simbolo antonomastico per indicare l'amore omosessuale, l'atto sodomitico, possibile causa della sua incarcerazione che, tuttavia, l'autore cercherebbe di rigettare. Così si esprime nel finale del sonetto composto l'ultima mattina in carcere, prima della liberazione, con riferimento alla sua celebre statua *Perseo con la testa di Medusa*: «Stentato ho qui duo mesi, disperato: / chi dice ch'io ci son per Ganimede; / altri, che troppo aldace i' ho parlato (22.9-11); così invece nell'esordio del sonetto piuttosto delirante in cui inveisce contro la fortuna: «Porca fortuna, s' tu scoprivi prima / che ancora a me piacessi 'l Ganimede! / Son puttaniere ormai, com'ogni uom vede, / né avesti di me la spoglia opima» (23.1-4).

Inoltre il nome di Ganimede compare sei volte nel secondo dei due libri che compongono la sua *Vita* (2.20, 59, 61, 62, 63), la cui scrittura Cellini intraprese nel periodo di reclusione fiorentina e proseguì fino al 1565. Il fanciullo del mito è menzionato in rapporto alla sua arte e in particolare alla realizzazione della statua marmorea di Ganimede che accarezza l'aquila, conservata presso il Museo Nazionale del Bargello [fig. 5.15].

Come racconta lo stesso artista, si tratta di un restauro originale a partire dal dono di un antico marmo greco al Duca Cosimo, suo patrono. Cellini ci lavorò tra il 1548 e il 1540, aggiungendo al busto anonimo testa, arti superiori, parte inferiore delle gambe, base con l'aquila e vari dettagli: come la sacca sotto l'ala sinistra del volatile, con possibile rimando alla caccia, a indicare verosimilmente che il ragazzo non era ancora pervenuto in Olimpo.

Un altro dettaglio piuttosto originale è l'uccellino che Ganimede tiene nella mano destra, tesa verso l'alto, mentre con la sinistra accarezza l'aquila con sguardo rivolto verso il viso dell'efebo. Secondo Saslow il dettaglio potrebbe

---

<sup>973</sup> La denuncia sarebbe partita dal garzone Fernando di Montepulciano, che visse a casa sua per cinque anni: poiché venne licenziato, per ritorsione accusò di sodomia l'artista. Dopo due mesi passati in carcere, nel 1556, Cellini ottenne i domiciliari in attesa del giudizio. In seguito alla condanna del 26 febbraio 1557 a quattro anni di reclusione presso le Stinche di Firenze, al pagamento di 50 scudi d'oro, con interdizione perpetua dai pubblici uffici, pensò di farsi frate e poi optò per il matrimonio con la domestica Piera Parigi nel 1562. Non fu questo l'unico processo per sodomia di Cellini: sulla ricostruzione delle questioni giudiziarie vd. Greci 1930, pp. 342-385, 509-542. Per approfondimenti sul 'Ganimede' di Cellini e sulla sodomia nella Firenze del tempo, in cui iniziava a inasprirsi il clima nei decenni precedenti più disteso al riguardo, dedica un approfondito capitolo la monografia di Saslow 1986, pp. 142-174. Non mi dilungo quindi ulteriormente sull'analisi. Come edizione si cita da Ferrero, Carrara 1971. Come edizione per la *Vita* vd. Davico Bonino 1982.

echeggiare il galletto che spesso tiene in mano Ganimede nella ceramica ateniese [fig. 2.5-7; cfr. fig. 2.8], rimandando quindi a una simbologia erotica<sup>974</sup>.

Fig. 5.15 : Benvenuto Cellini, *Ganimede e l'aquila*, gruppo scultoreo in marmo (restauro originale da marmo greco), Museo Nazionale del Bargello, Firenze (inv. Bargello Sculture 403), 1548-1550



Wikimedia Commons

Riporto ora il passo più interessante della *Vita*, perché racconta un aneddoto relativo alla statua, da cui si evince come per l'artista vi sia un legame inscindibile tra la figura di Ganimede e l'amore omosessuale, in senso nobilitante.

Viene raccontata una lite, avvenuta al cospetto dello stesso duca, con Baccio Bandinelli (1488-1560), scultore suo acerrimo rivale che, per impeto, lo chiamò 'soddomitaccio'. Cellini replicò con pacatezza e acuta ironia, benché nel testo confessi che in realtà avrebbe voluto ucciderlo. Per Cellini il mito di Giove e

---

<sup>974</sup> Saslow 1986, p. 148. Lo studioso propone anche un'altra datazione: 1545-1546. Al periodo 1545-1550, in ogni caso, sono ascrivibili anche altri due gruppi statuari omoerotici: *Narciso*, citato nella *Vita* (2.63) a proposito della statua di Ganimede, e *Apollo e Giacinto*.

Ganimede insegna come questo tipo di amore sia un'arte elevata e nobile, che conducono imperatori e re, mentre un piccolo uomo quale è lui non potrebbe e non saprebbe occuparsene (2.63):

egli si lasciò vincere troppo dalla sua insolenzia, e voltomisi con quel suo bruttissimo visaccio, a un tratto mi disse: – Oh sta' cheto, sodomitaccio –. Il Duca a quella parola serrò le ciglia malamente inverso di lui, e gli altri serrato le bocche e aggrottato gli occhi inverso di lui. Io, che mi senti' così scelleratamente offendere, sforzato dal furore, e a un tratto, corsi al rimedio e dissi: – O pazzo, tu esci dei termini: ma Iddio 'l volessi che io sapessi fare una così nobile arte, perché si legge che l'usò Giove con Ganimede in paradiso, e qui in terra la usano i maggiori imperatori e i più gran re del mondo. Io sono un basso e umile omicciattolo, il quale né potrei né saprei impacciarmi d'una così mirabil cosa –. A questo nessuno non potette esser tanto continente che 'l Duca e gli altri levorno un rumore delle maggior risa che immaginar si possa al mondo. E con tutto che io mi dimostrassi tanto piacevole, sappiate, benigni lettori, che dentro mi scoppiava 'l cuore, considerato che uno, 'l più sporco scellerato che mai nascessi al mondo, fussi tanto ardito, in presenza di un così gran principe, a dirmi una tanta e tale ingiuria; ma sappiate che egli ingiuriò 'l Duca e non me; perché, se io fussi stato fuor di così gran presenza, io l'arei fatto cader morto.

Per quanto riguarda Francesco Beccuti detto il Coppetta (1509-1553), si devono innanzi tutto prendere in considerazione due componimenti che recano come titolo introduttivo *Bello più di Ganimede*, appartenenti al V libro delle *Rime d'amore* (5.60-61).

Riferimenti più cursori compaiono in un componimento incluso nelle *Rime satiriche e burllesche*, dedicato a *Francesco Colombo*, soprannominato *Platone*. *Contro la pederastia* (192) e scritto forse con intenti ironici, considerati i suoi molteplici testi esplicitamente omoerotici. Nonostante fosse sposato e padre di famiglia, costruì infatti un vero e proprio ciclo amoroso dai moduli petrarchisti per l'amato Francesco Bigazzini. In questo caso, però, l'io poetico dice che «non

apprezz'un fico / Ganimede, Narciso, Adone ed Ila» (vv. 56-57)<sup>975</sup>, a rappresentare per eccellenza il prototipo di bei ragazzi.

Un uso per indicare la bellezza per antonomasia di Ganimede si trova anche in una delle *Rime varie*, dedicata *All'amata di Alessi, affinché gli sia benigna* (163) – da notare anche qui il nome virgiliano che riporta a un immaginario omoerotico: «Non lasciate venir dunque più manco / un Adone, un Narciso, un Ganimede (15.1-2)<sup>976</sup>.

Passo ora a un'analisi dei testi in cui Ganimede riveste un ruolo centrale. Nel primo (*Guardando Giove dal balcon celeste*, 60), Giove arriva davvero a tramutarsi in aquila una seconda volta per un ragazzo, avendo visto Alessi (torna anche qui lo stesso nome, sotto cui si cela l'amato Bigazzini): «Vaghezze in ciel non son simili a queste: / Ganimede a costui bene è secondo» (vv. 5-6)<sup>977</sup>. Tuttavia, appena si avvicina sotto le vesti dell'aquila al meraviglioso fanciullo, le piume iniziano a prendere fuoco, per cui Giove è costretto a ritirarsi cospargendosi di ambrosia per placare l'incendio.

Altrettanto originale il secondo componimento (61), costituito da due ottave (ABABACCB), in cui il poeta si 'scusa' con l'amato di non potere essere Giove, nonostante l'amore che provi per lui sia altrettanto forte di quello che il padre degli dèi provava per Ganimede, cui l'amato è paragonato (61.2.3-8):

io men non v'amo e sete agli occhi miei  
non men gentil di Ganimede e bello,  
ma, s'io non ho possanza qual gli dei  
e non posso rapirvi e farmi augello,  
non gravi voi se, d'abbracciarvi ingordo,  
de la modestia mia talor mi scordo.

Il paragone con Ganimede, nominato mediante perifrasi, è presente anche in un sonetto dei *Cantici di Fidentio Glottochrysis ludimagistro* (1562) del vicentino Camillo Scroffa: *Io cantarei tanto melifluamente* (8). L'originale opera composta

---

<sup>975</sup> Le *Rime* del Coppetta meriterebbero studi più approfonditi: si leggono nel volume che raccoglie anche le poesie di Guidiccioni a cura di Chiorboli 1912, p. 288.

<sup>976</sup> Chiorboli 1912, p. 139.

<sup>977</sup> Chiorboli 1912, p. 148.

da 21 liriche (17 sonetti, 2 capitoli in terza rima, 1 sestina, 1 quartina) impiegò la cosiddetta lingua ‘fidenziana’, molto imitata in seguito: un’invenzione in antitesi, se si vuole, al latino maccheronico di Folengo [5.5.2], poiché Scroffa contaminò l’italiano petrarchesco con latinismi e arcaismi ricercati e forzatissimi, e con intento parodico rispetto a una certa poesia pedantesca.

Nel sonetto in questione l’io poetico del ludimagistro Fidenzio si rivolge all’amatissimo scolaro Camillo, protagonista di questo peculiare canzoniere omoerotico, instaurando un parallelo diretto con Ganimede (vv. 9-11)<sup>978</sup>:

e il nome ch’ogn’hor invoco et disio  
assai più sublimipeta farei  
che l’alite non è del sommo Giove

Per quanto riguarda Celio Magno, Ganimede è menzionato sempre mediante perifrasi in una composizione in sei ottave spiccatamente omoerotiche (schema ABABABCC), *Già fu che, stolto, io non credea possente* (351), con protagonista il fanciullo amato che gli fa ardere il cuore, a differenza dell’amore femminile che gli chiude la mente («volto di bel fanciullo ardermi il core, / mentre amor femminil chiusa la mente», 1.2-3)<sup>979</sup>.

Riporto i versi legati a Ganimede, detto esplicitamente amante di Giove in paradiso, ‘cristianizzazione’ per indicare l’Olimpo (5.5-8):

ancor direi che Giove in paradiso  
di men degno fanciul si gode amante:  
ma temo a lui non scenda in novo augello  
per farne sé più lieto e ’l ciel più bello.

L’io poetico, dopo avere paragonato il ‘mio Tirsi’ a una sequela di fanciulli dell’antichità, «Ales, Adon, Giacinto, Ila e Narciso» (5.3), che il suo amato supererebbe in bellezza, stenta a compiere il confronto con Ganimede, non perché non risulterebbe degno, ma soltanto per timore che Giove possa di nuovo scendere

---

<sup>978</sup> Come edizione vd. Trifone 1981. Per approfondimenti sull’opera cfr. Hartmann 2013.

<sup>979</sup> Cito dall’edizione della BiBit che si rifà a Quondam 1997.

in terra e rapirlo. Viene dunque ripreso un altro motivo tipico del genere epigrammatico greco della *Musa puerilis*, a partire almeno da Alceo di Messene (*Anth. Pal.* 12.64) [3.1].

#### **5.5.4 Ganimede nei trattati e nei dialoghi: da Bembo e Della Casa a Conti, Garzoni e Bruno**

In questo paragrafo rendo conto in modo sintetico dei riferimenti a Ganimede che ho individuato nei trattati e nei dialoghi in prosa cinquecenteschi.

Un trattato che affronta diffusamente il mito di Ganimede, scritto originariamente in latino e risalente al Quattrocento, conobbe numerose stampe con traduzione in italiano nel corso del Cinquecento, a partire dal 1506 (vi sono anche quattro stampe degli anni novanta del Quattrocento, come quella veneziana, edizione Pellegrino Pasquali, 6 giugno 1494)<sup>980</sup>. Mi riferisco all'*Aquila Volante* di Leonardo Bruni (1370-1444), «opera, dedicata all'emblema di Giove, nonché insegna imperiale», in cui «non poteva mancare un riferimento a Ganimede, la preda più importante conquistata dall'aquila»<sup>981</sup>. Si tratta di un lavoro composito, che accorpa brani di diverse opere soprattutto medievali. Nello specifico del passo in questione, Bruni riporta una lettura allegorica della fabula (1.9), che riproduce fondamentalmente quella della *Fiorita d'Italia* di Guido da Pisa [4.6]: prima è riportato il mito citando la versione ovidiana, poi è ricordata la rielaborazione dantesca, con citazione del passo di *Purgatorio* IX, quindi viene fornita la lettura evemeristica secondo le autorità di Fulgenzio e Isidoro, per essere infine menzionato anche il catasterismo in Acquario.

Originale è l'occorrenza di Ganimede negli *Asolani* di Pietro Bembo (1470-1547), composto da tre libri sotto forma di dialogo a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento (1497/1502), la cui prima pubblicazione fu l'aldina del 1505 (II ed. 1530). In una scena del secondo libro, in cui Gismondo confuta le tesi di Perottino sostenendo la positività dell'amore (nel terzo libro entrambe le tesi sono confutate da Lavinello a favore della teoria dell'amor platonico), due colombe amoreggiano

---

<sup>980</sup> La prima pubblicazione nota è il ms. 438 conservato alla Biblioteca Nazionale di Francia, del 1447. Per un quadro completo delle varie cinquecentine consulta Edit16 [Sitografia].

<sup>981</sup> Marongiu 2002, p. 15.

felici sotto gli sguardi degli astanti, finché un'aquila non ne rapisce una. A tale riguardo così si pronuncia Gismondo, a proposito del tema dolore-amore, menzionando dunque il mito di Ganimede in una chiave positiva (2.18)<sup>982</sup>:

Se la nostra colomba fosse hora dalla sua rapitrice in quella guisa portata, nella quale fu già il vago Ganimede dalla sua, essere potrebbe men discaro alla sua compagna d'haverla perduta, et noi a ttorto haremmo la fiera aquila biasimata, di cui cotanto ramarcicati ci siamo. Ora, perciò che il dolerci più oltra in quelle cose che per noi amendar non si possono è opera senza fallo perduta, queste nostre doglianze con quelle di Perottino dimenticando, nella bontà d'Amore, per venire hoggimai alle promesse che io vi feci, entriamo.

Ganimede è menzionato anche in un altro trattato che indaga con estesa erudizione il tema dell'amore, il *Libro de natura de amore* (1525) di Mario Equicola (1470-1525). In un passo, si ricordano insieme Ganimede ed Elena per la straordinaria bellezza che li ha portati a essere onorati da uomini e dèi. Viene riportata una tesi tratta da un dialogo luciano, secondo cui ogni essere umano desidererebbe essere bello (2.5)<sup>983</sup>:

Luciano scrive un dialogo *Di pulchritudine*, inducendo alcuni convivi ragionarne. La summa di dicto dialogo è che ciaschuno desidera essere bello, et coloro che lo hanno conseguito sono stati da dèi et homini honorati, como Ganimede et Helena. La bellezza havere vincto Iove [...].

Ganimede è menzionato anche nei *Dialoghi d'amore* (pubblicati postumi nel 1535) di Leone Ebreo, pseudonimo di Jehudah Abrabanel (1460-1530), filosofo e poeta portoghese di origini ebreo, naturalizzato italiano. In un passo del secondo dialogo del trattato Ganimede è menzionato in rapporto al tema degli influssi astrologici, per cui la favola dell'innamoramento e la spiegazione

---

<sup>982</sup> Cito da Dilemmi 1991.

<sup>983</sup> Cito dall'edizione Ricci 1999, che si basa su una precedente redazione manoscritta rispetto alla *princeps* del 1525.

del catasterismo sarebbero nati in seguito (*Filone e Sofia de la comunità d'amore dialogo secondo*)<sup>984</sup>:

Ancora se Iove si troua in segno femminino dà amor femminile, e però dicono che amasse e avesse Calistone in forma di femmina. E se si troua in segno mascolino, massime in casa di Saturno, cioè Aquario, dà amor mascolino: onde fingono che esso amasse Ganimede fanciullo e che egli il convertisse in Aquario segno di Saturno. In tutti questi innamoramenti e altri di Giove ancora potrei dirti più piene allegorie, ma le lascio, non essendo troppo importanti, per schifare prolissità.

Al di là dei molteplici riferimenti antonomastici ai 'ganimedi' [5.4.4], nell'opera di Aretino compare anche il Ganimede mitologico: vi sono tre riferimenti nelle *Lettere sull'arte* (34, 90, 495) e due riferimenti nel *Ragionamento della Nanna e della Antonia fatto a Roma sotto una ficaia*.

Quest'ultima opera, stampata a Venezia nel 1534, è un dialogo puttanesco con protagoniste femminili, deformazione dell'elevato dialogo maschile pedagogico-morale di stampo platonico. Si tratta sempre di riferimenti legati all'uso antonomastico: nella *Giornata prima* Nanna si rivolge ad Antonia con riferimento al «tuo Narciso, il tuo Ganimede, il tuo angelo», nel senso di amato; nella *Seconda giornata* Nanna riporta invece il discorso diretto di un signorotto che usa l'insolita espressione 'Canimedo' per indicare Ganimede, una storpiatura del nome che ricorda (involontariamente) la prima attestazione epigrafica di Ganimede in un dialetto latino, il falisco, ovvero 'Canumede' [fig. 3.4]. Tale Canimedo/Ganimede risulta una sorta di dio dell'amore e del sesso<sup>985</sup>:

“Chi le svergnerà” disse egli, “il vostro Canimedo?” (o Ganimede, io non me ne ricordo appunto); ed io gli rispondo: “Le svergnerà per certo; e lo amo e lo adoro, l'ho per uno iddio, e gli son servitrice e sarò in eterno, accarezzando voi altri per i vostri denari”.

Nella lettera 34, a Giambattista Caporali, Aretino fa riferimento ad Amore che teneva sempre scolpito qualche nuovo Ganimede nel cuore di Friano, per cui si

---

<sup>984</sup> Cito da Caramella 1929.

<sup>985</sup> Come edizione vd. Borsellino, Procaccioli 1984.

evince anche qui l'uso antonomastico del termine per indicare un amasio. Invece, nella lettera 90, a Luigi Anichini, apprezza un suo disegno con soggetto mitologico Ganimede; mentre nella lettera 495, a Monsignor dei Martini, esalta un meraviglioso Ganimede bronzeo presente nella casa del destinatario dell'epistola: nessuna delle due opere risulta identificata<sup>986</sup>.

Un originalissimo riuso del mito di Ganimede si trova nei *Dialoghi* (1542) di Sperone Speroni (1500-1588), pubblicati dall'amico Daniele Barbaro a Venezia per Manuzio, ma non riconosciuti dall'autore, nonostante rappresentarono la sua opera più fortunata, con decine di ristampe nel Cinquecento<sup>987</sup>.

Nel paradossale *Dialogo della discordia*, di ispirazione luciana, la dea della Discordia viene fatta travestire da Ganimede, sotto consiglio di Giove. Il padre degli dèi ricorda con entusiasmo il giorno del rapimento: si innamorò a prima vista di Ganimede che vestiva un abito corto da cacciatore, a mezza gamba, tipico della Frigia; si trasformò in Aquila per rapirlo; in Olimpo ci fu una sedizione, ma riuscì infine a placarla. Si tratterebbe quindi del primo caso letterario in cui un personaggio femminile si traveste 'da Ganimede', espediente utilizzato da Shakespeare in *As you like it* (1599/1600), in cui la protagonista Rosalind facendo *cross-dressing* assume proprio il nome parlante di *Ganymede* (il travestimento di una donna in Ganimede è presente anche nel *Cymbeline* di Shakespeare).

Ganimede è poi menzionato anche nel finale del *Dialogo dell'amore* come esempio amoroso in chiave neoplatonica, che «dal senso alla mente è salito, ed indi a guisa di Ganimede di terra in cielo portato» (p. 45).

A proposito dell'aquila rapitrice Ganimede è menzionato anche nella peculiare opera narrativa di Agnolo Firenzuola (1493-1543), *La prima veste de' discorsi degli animali*, composta intorno al 1541-1542 e pubblicata la prima volta nel 1548. Si tratta di una riscrittura che offre, come indica il titolo, la prima veste italiana di un antico testo novellistico indiano giunto nel Medioevo attraverso fonti arabe ed ebraiche, il *Pañchatantra*, con un mutamento dell'ambientazione

---

<sup>986</sup> Per la numerazione mi riferisco a quella dell'edizione Camesasca 1957.

<sup>987</sup> Non esiste un'edizione critica moderna, per cui bisogna rifarsi a quella delle *Opere di M. Sperone Speroni degli Alverotti tratte da' mss. originali*, appresso Domenico Occhi, Venezia 1740. Le menzioni di Ganimede sono nel tomo I, pp. 45, 135, 136, 139, 160, 165.

dall'India all'Appennino toscano. Pertanto a proposito dell'aquila compaiono dei riferimenti a Ganimede, verosimilmente non presenti nel testo originale<sup>988</sup>.

A Ganimede fa riferimento anche Anton Francesco Doni nella sua vasta opera in cui il narratore trasformatosi in uccello si apposta sulle gradinate del Duomo di Firenze per ascoltare i discorsi dei passanti: *I Marmi* (1552). Nell'iniziale lettera ai lettori, *Lo svegliato academico peregrino*, è menzionato il mito ganimedeo in un contesto parodico, poiché il narratore trasformato in volatile vorrebbe sollevare degli accademici ma non riesce perché pesano troppo<sup>989</sup>:

Io vi fo adunque sapere che questo mio diletto che io ricevetti, lo partecipai con tutti i nostri academici e spesso ne portava su le ali qualch'uno né più né manco come fece l'aquila Ganimede; ma, perché pesavano troppo, io gli posava in quei nicchi [...].

Numerose menzioni di Ganimede in rapporto all'arte si trovano nella terza parte delle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1559) di Giorgio Vasari (1511-1574), sempre in rapporto a opere artistiche, nei capitoli incentrati su *Rafael Urbino, Valerio Vicentino, Giulio Romano, Michelangelo Bonarroti Fiorentino*. A proposito del bacio di Giove e Ganimede di Raffaello della Farnesina, si tratta di un errore di interpretazione di Vasari che ebbe però molto seguito e per cui rimando al capitolo su Gadda [8.4; cfr. 7.1]; per quanto riguarda Michelangelo, si fa riferimento al *Ratto di Ganimede* posseduto da Tommaso de' Cavalieri come esempio di disegno stupendo [5.5.5].

Nel trattato di critica letteraria pubblicato a Valencia nel 1555 *Della vera poetica* di Giovan Pietro Capriano (1520-1580) è ricordato – a proposito dell'*Eneide* di Virgilio – l'odio di Giunone per il ratto di Ganimede, apostrofato con due aggettivi contrastanti «infame e formosissimo» (cap. 5)<sup>990</sup>.

---

<sup>988</sup> In Seroni 1958, p. 453, edizione delle *Opere* di Firenzuola. Due allusioni a Ganimede si trovano anche in due *Rime* (7, 60): *Alma gentil che pria che l'uman velo* («Che 'l bel Frigio a Giove pose in grembo», v. 11), *Non concede a ognun chi ognun governa* («Se non se al grande augel che 'l bel pincerna / Con le fiere unghie a Giove diè in potere», vv. 3-4). Ovviamente si fa riferimento a Ganimede anche nel volgarizzamento di Firenzuola dell'*Asino d'oro* di Apuleio.

<sup>989</sup> Chiorboli 1928, p. 5. Cito per praticità da questa edizione, rimandando per approfondimenti alla recente edizione critica commentata a cura di Girotto, Rizzarelli 2017.

<sup>990</sup> Cito da BiBit che si rifà a Weinberg 1970.

Un caso curioso è rappresentato dal *Galateo ovvero de' costumi* di Giovanni Della Casa (1503-1556), scritto nell'ultima fase della sua vita e pubblicato postumo nel 1558 a cura del suo segretario Erasmo Gemini: un'opera destinata a una fortuna immediata e sterminata, con quasi quaranta ristampe italiane soltanto nel Cinquecento, e numerose traduzioni in Europa a partire dagli anni sessanta del secolo (la prima fu quella in francese del 1562, segue l'inglese del 1576).

Tra le prescrizioni fornite dall'anziano precettore al giovinetto vi è quella di non vestire in modo troppo appariscente e ricercato: a tale riguardo si fa riferimento emblematicamente alle 'calze di Ganimede', insieme al 'farsetto di Cupido'. È possibile quindi ipotizzare che questo passo abbia inciso per la diffusione in italiano dell'uso del termine 'ganimede' per indicare un uomo eccessivamente azzimato (cap. 28)<sup>991</sup>:

Niuna tua vesta vuole essere molto molto leggiadra, né molto molto fregiata, acciò che non si dica che tu porti le calze di Ganimede o che tu ti sii messo il farsetto di Cupido, ma, quale ella si sia, vuole essere assettata alla persona e starti bene, acciò che non paia che tu abbi indosso i panni d'un altro, e sopra tutto confarsi alla tua conditione, acciò che il cherico non sia vestito da soldato e il soldato da giocolare.

Ganimede viene menzionato in riferimento al modo di vestire, con una possibile influenza del passo del *Galateo*, anche nel trattato precettistico di Giraldo Cinzio *L'uomo di corte: discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe* (1569). Riporto l'estratto in questione tratto dal primo paragrafo, *Mostrarsi allegro e festevole*, del capitolo secondo, intitolato *La maniera di servire* (2.1)<sup>992</sup>:

Userà egli anche nel vestire tal riguardo, che mostrerà né di volere civanzare né di volersi far conoscere un Ganimede: perché quello mostrerebbe ch'egli in quella servitù volesse civanzare, e questo il farebbe conoscere di poco cervello o tutto lascivo, il che non gli lascerebbe acquistare la grazia del suo Signore.

---

<sup>991</sup> Cito da Scarpa 1990.

<sup>992</sup> Cito da Moretti 1989. Come si è visto, Cinzio affronta il mito di Ganimede anche nella sua opera in versi [5.5.3].

Un altro riferimento trasfigurato a Ganimede, e anche a Giove, si trova nel paragrafo quarto del medesimo capitolo, *La modestia, la gentile ironia* (2.4):

Ed essendo egli entrato nella corte, gli fecero tutti non altrimenti riverenza che s'egli veramente Giove si fusse stato, e commise Filippo che egli fusse condotto al suggesto per lui apparecchiato, e ivi su una dorata sede fu messo all'altare; e gli altri signori si misero all'altra mensa, ove furono portate nobilissime vivande. Messisi que' signori a mangiare, mandò Filippo un suo avveduto paggio a Menecrate in abito di Ganimede [...].

Si fa riferimento a Ganimede anche nel terzo libro del dialogo *Il gentilhuomo* (1571) di Girolamo Muzio, a proposito della costellazione dell'«aquila rapitrice di Ganimede»<sup>993</sup>. Una menzione di 'Ganimedi' nel senso di amasi omosessuali è presente, come già ricordato, nelle *Battaglie per difesa dell'italica lingua* [5.4.4].

Riferimenti a Ganimede sono presenti anche in *Le immagini degli dèi* (I ed. 1556, II ed. illustrata 1571) di Vincenzo Cartari (1531-1590), uno dei «tre grandi manuali di mitografia dell'Umanesimo rinascimentale che avrebbero determinato la tradizione mitografica europea»<sup>994</sup>, insieme al *De Deis Gentium varia et multiplex Historia* (1548) di Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552) e alle *Mythologiae, sive Explicationum fabularum libri decem* (1567) di Natale Conti (1520-ca. 1582).

Rispetto alle altre due opere in latino, l'opera mitografica di Cartari non mostra interessi moralizzatori e allegorizzanti, il suo libro essendo pensato soprattutto come manuale pratico figurativo per artisti e poeti.

A Ganimede non è dedicato un capitolo a sé, ma è menzionato in rapporto a Ebe – che personifica «il fiore della età, e significa la prima lanugine che mettono i giovani» – nel terzo capitolo *Apollo, Febo e il Sole* (3). Se Ganimede serve da bere solamente a Giove, la fanciulla porge il nettare a tutti gli altri dèi. Si tratta dunque di una versione diversa da quella prevalente nelle fonti italiane a partire da

---

<sup>993</sup> Cito dalla BiBit che propone il testo rifacendosi direttamente alla *princeps*: Girolamo Muzio, *Il gentilhuomo del Mutio iustinopolitano. In questo volume distinto in tre dialoghi si tratta la materia della nobiltà: e si mostra quante ne siano le maniere: qual sia la uera: onde ella habbia hauuto origine: come si acquisti come si conserui; e come si perda. ... Con la tauola delle cose notabili*, appresso Gio. Andrea Valuassori detto Guadagnino, Venezia 1571.

<sup>994</sup> Guthmüller 2009, p. 18. Come edizione per le *Immagini* di Cartari vd. Volpi 1996.

Boccaccio e che prevedeva la sostituzione di Ebe da parte di Ganimede. Essa rimonta infatti a uno scolio omerico (D Δ 2), riportato nelle *Questioni omeriche* di Eraclito allegorista (I/II d. C.) [2.1]. Ganimede compare poi ovviamente nel quinto capitolo, *Giove*, a proposito delle metamorfosi amorose: viene ricordato infatti anche il mutamento in aquila per rapire Ganimede e poi Asteria.

Nell'opera di Giraldi, il più notevole trattato mitografico dopo la *Genealogia* di Boccaccio, con approccio fondamentalmente evemeristico, Ganimede è citato soltanto nel capitolo dedicato a *Hebe*: si dice che alcuni riportano che Ganimede l'abbia sostituita, e poi che sia *Iuventas* sia *Ganymedes* sono *popula ministrantes*<sup>995</sup>.

Ben più ampio il trattamento ganimedeo nelle *Mythologiae* di Natale Conti dall'impianto filosofico-allegorico, che dedica un intero capitolo al mito: *De Ganymede* (cap. 13)<sup>996</sup>. In questo caso viene perseguita una peculiare lettura neoplatonica: Conti ipotizza che il mito sia stato creato da saggi uomini che nascosero una verità divina ed educativa nella *fabula*, ma non tutti riescono a coglierla, accontentandosi di leggere il racconto superficialmente. Il mitologo critica sia gli approcci storicistico-evemeristici, che riducono il mito a un evento bellico o di stupro, sia gli approcci erotici per cui si parla di rapimento divino. Il fulcro del mito risiederebbe infatti nella relazione tra Dio e l'essere umano: Ganimede rappresenterebbe l'anima e l'aquila un messo divino salvifico.

Il trattato in volgare che tratta in modo più esteso di Ganimede è probabilmente l'opera enciclopedica tardo-cinquecentesca di Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (I ed. 1585), che conobbe un'immensa fortuna non solo in Italia (soprattutto in Germania) con almeno venticinque ristampe in novant'anni e traduzioni in tedesco, spagnolo, latino.

Ganimede è menzionato in sette passi dell'enorme volume; appaiono inoltre ben nove occorrenze del lemma in senso antonomastico al plurale 'ganimedi'. Curioso notare come si ritrovi anche l'espressione ossimorica «vecchi ganimedi»

---

<sup>995</sup> Ho consultato direttamente la *princeps* digitalizzata su Google Libri (non esiste un'edizione critica moderna): *De Deis Gentium varia et multiplex Historia, in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignota explicantur, et pleraque clarius tractantur*. Ad Herculem Estensem II. Ferrariensem Ducem IV. Lilio Gregorio Gyrardo Ferrariensi auctore, per Ioannem Oporinum, Basileae 1548, pp. 461-462.

<sup>996</sup> Come edizione, con traduzione inglese, vd. Mulryan, Brown 2007. Per considerazioni sull'interpretazione del mito ganimedeo di Conti cfr. Fang 2018.

(p. 870)<sup>997</sup>, che nella forma al singolare ‘vecchio ganimede’ diventerà cristallizzata nei secoli successivi: vi farà ricorso anche Verga [8.1].

Mi limito qui a riassumere il contenuto dei sette passi in ordine di apparizione, segnalando alla fine tra parentesi la pagina della *princeps*:

1. riferimento erotico-scherzoso al «ratto», indicando Giove come «pedicone furfante» (da *paedico/paedico*, ovvero ‘sodomizzo’) e Ganimede come «Pathico» (sempre dal latino, *pathicus*, ovvero ‘ricettivo’ sessualmente) (p. 14);

2. riferimento antonomastico in senso comune a «un ganimede» (p. 540);

3. uso del termine «Ganimede» in senso simbolico per indicare un bel ragazzo insieme ad Adone (si parla anche di Venere e Cupido): essi si possono nascondere per compiere atti erotici furtivi nei «Portaseggiette Napolitani» (p. 628);

4. un riferimento piuttosto sorprendente al *Ganimede* di Antifane, commedia attica del IV a. C. pervenutaci soltanto attraverso due frammenti. In particolare il nesso è con il fr. 75 K.-A., a proposito di una battuta del servo-pedagogo interrogato da Laomedonte sul rapimento del figlio [2.3]. Garzone riporta infatti che «secondo Antifane nel suo *Ganimede*, bisognava beber un bichier di vino salato senza pigliar fiato [...]» (p. 795);

5. Si parla di Ganimede a proposito della corona di mirto. Il mito è riletto in chiave neoplatonica, per cui Ganimede è «simbolo dell’animo, che lo spirito di Dio ha rapito al godimento delle delizie spirituali», e così allo stesso modo il mirto che non sarebbe da interpretarsi soltanto come pianta legata a Venere e all’eros sensuale. Pertanto viene ricordata una versione secondaria del mito, ambientata a Calcide, che rimonta ai *Deipnosofisti* di Ateneo (13.77K): «l’Harpagio luogo, ove fu dall’Aquila rapito Ganimede, nel quale nascevano copiosi, et bellissimi Mirti» (p. 800). Ricordo che questo passo di Garzoni è stato ripreso nell’opera d’arte contemporanea di Ileana Florescu [fig. 2.4].

6. menzione cursoria, un esempio con l’augurio che Mercurio possa far volare come Giove trasformato in aquila per rapire Ganimede sul monte Ida (p. 936).

---

<sup>997</sup> Per praticità mi rifaccio direttamente alla *princeps* digitalizzata su Google Libri: Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, Appresso Gio. Battista Somascho, Venezia 1585. Negli ultimi decenni, dopo un lungo periodo di oblio, l’opera di Garzoni è stata studiata: segnalo l’esistenza di due edizioni della *Piazza universale* degli anni Novanta a cura di Bronzini 1996, e di Cherchi, Collina 1996. Per ulteriori riferimenti su Garzoni vd. Niccoli 1999.

7. altro esempio in cui il mito è riletto in una chiave assolutamente positiva: «rapito come Ganimede nelle delizie di tutti i Dei» (p. 942).

Concludo, infine, con il caso del filosofo e letterato nolano Giordano Bruno (1548-1600) che certamente meriterebbe, come lo stesso Garzoni, un approfondimento ulteriore. Le menzioni di Ganimede e ‘ganimedi’ sono davvero molteplici ma sparse nelle sue diverse opere, sia in volgare sia in latino<sup>998</sup>.

Mi concentro innanzi tutto su quelle in volgare: ‘Ganimede’ è preso come esempio nel Proprologo della commedia il *Candelaio* (1582) per criticare un pedante «che semina ambrosia e nectar di giudicii, da farne la credenza a Ganimede e poi un brindes al fulgorante Giove».

L’espressione ‘ganimedi’ viene invece utilizzata in senso antonomastico con accezione negativa nel Dialogo II dell’Atto I del primo dialogo filosofico londinese *La Cena de le ceneri* (1584).

Ben più espanso è lo sviluppo originale sul mito di un altro importante dialogo filosofico di Bruno: lo *Spaccio de la bestia trionfante*, pubblicato sempre a Londra nello stesso anno del precedente (1584). Nell’opera sono in dialogo tre personaggi (Sofia, Saulino e Mercurio) sulla riforma che intende attuare Giove, scacciando i vecchi vizi e instaurando nuove virtù. Non mi addentro qui sul significato ultimo dell’opera, connesso a una polemica anticristiana e al vasto progetto filosofico di concezione di una rinnovata umanità<sup>999</sup>.

Durante il primo dialogo discutono Sofia, che personifica la Sapienza e la mediazione tra uomini e dèi, e il personaggio di fantasia Saulino, una sorta di *alter ego* di Bruno. Il mito di Ganimede è riportato dunque come esempio del cambiamento che sta avvenendo in Olimpo e in particolar modo in Giove.

Sofia e Saulino dialogano con una certa ironia del destino di Ganimede: Sofia per prima esprime preoccupazione riguardo alla sorte del ragazzo tanto invisso a Giunone, sottolineando che la sua grazia appare quasi persa e che potrebbe diventare uno scudiero di Marte, anziché rimanere il paggio di Giove. Viene menzionato il drastico cambio di atteggiamento di Giove, causato dall’azione di

---

<sup>998</sup> Cito i testi di Bruno dalle seguenti edizioni: per il *Candelaio* vd. Aquilecchia, Barberi Squarotti, Hersant 1993; per *La Cena de le ceneri* il testo fornito da ICONOS basato sulla *princeps*; per lo *Spaccio de la bestia trionfante* vd. Ciliberti 2000; per tutte le opere latine vd. Ordine 1999.

<sup>999</sup> Per approfondimenti si vedano l’introduzione e il commento di Ciliberti 2000.

Saturno, che ha portato al progressivo declino della grazia di Ganimede, quella che aveva portato alla sua deificazione. In particolare, Saturno per invidia gli ha fatto crescere i peli sul viso, toccandogli il mento e le gote.

Sofia rivela poi che Giove proibì agli dèi di avere paggi di età inferiore ai venticinque anni, per cui Saulino chiede ironicamente di Apolline (*sic*) e del suo amato Giacinto. Sofia spiega che Apolline è profondamente infelice, il che si riflette nell'oscurità del cielo e nei fenomeni meteorologici associati alla sua tristezza.

Inoltre, Sofia racconta che proprio Apolline ha deciso di mandare Ganimede a studiare lettere umane in un'università o in un collegio riformato, sottoponendolo alla disciplina di un pedante. Saulino critica questa scelta, suggerendo che sarebbe stato meglio affidare Ganimede a un poeta o a un oratore invece che a un pedante.

La conversazione sul tema si conclude con la notizia che Ganimede, il giorno prima, sperando in un'accoglienza favorevole, aveva offerto a Giove la tazza di nettare, ricevendo un rifiuto. Quest'ultimo gli aveva detto di vergognarsi e che era passato il tempo in cui tutti lo volevano toccare; per cui Sileno, Fauno e molti altri nemmeno si lavavano più le mani dopo averlo sfiorato. Sofia coglie il triste cambio dell'espressione nel volto di Ganimede. La reazione di Giove indica quindi un cambio di atteggiamento nei confronti del giovane, suggerendo che il tempo della sua gioventù e spensieratezza è ormai passato.

In sintesi, questa interazione piena di ironia consiste in una rielaborazione assolutamente originale del mito di Ganimede, inserita all'interno di un contesto filosofico più ampio di critica della società. Ganimede è menzionato anche in altri due passi dell'opera che, coerentemente con quanto detto prima, indicano come Giove sia cambiato, non essendo più interessato al suo amore<sup>1000</sup>.

Fornisco ora una breve sintesi, in ordine cronologico, delle menzioni nell'opera in latino. A una prima fase risalgono l'*Ars memoriae* (1582) e la *Triginta sigillorum explicatio* (1583).

In *Ars memoriae* Ganimede è citato in un verso («Haec habeant natum cum Ganimede Iovem», v. 8) di una poesia in latino in distici elegiaci, *Lumine de claro ne mens peregrina vagetur* (18 versi), posta come *aenigma*, nella parte finale del

---

<sup>1000</sup> Ciliberto 2000, p. 48, p. 74. Lo sviluppo più esteso del mito ganimedeo si trova alle pp. 29-31.

peculiare trattato sull'arte della memoria (*Ars brevis alia pro rebus diversorum ordinum ad ordinem proprium referendis atque potenter retinendis: quod aegre aliae praestare valent artes*). Il riferimento a Ganimede potrebbe essere influenzato dalla simbologia neoplatonica: l'aspirazione dell'anima che si eleva verso il divino. La sua figura potrebbe essere stata utilizzata da Bruno per rappresentare l'idea di unione con un divino primordiale o con la ricerca di una conoscenza superiore. Si tratta infatti di un passo ricco di simbolismo mitologico e magico, con riferimenti a figure come Circe, Ganimede, Marte, Vulcano e Venere. Il testo rappresenta una sorta di formula o incantesimo criptico, tipico delle opere di Giordano Bruno, che spesso mescolava elementi di filosofia, magia e mitologia. L'uso di personaggi mitologici potrebbe essere un modo per esprimere concetti più profondi o per alludere a idee filosofiche in modo allegorico<sup>1001</sup>.

Lo stesso testo è riportato in *Triginta sigillorum explicatio (Circaeorum camporum, hortorum et antrorum, vicesimisexti videlicet sigilli, explicatio)*, in cui Ganimede è citato anche nell'elenco di figure mitologiche legate ai sigilli, la n. 7 tra 22 (*Tabulae, quae nonus est sigillus, explicatio*).

Invece, con riferimento allo zodiaco e alla costellazione, Bruno parla del «Phrygius Ephebus Ganimedes quem Aquarium appellant» nella *Oratio consolatoria* per la morte di Julius von Braunschweig, fondatore dell'Accademia Julia (1 luglio 1589).

Ganimede è presente anche in tre opere più tarde pubblicate nel 1591 a Francoforte: con 24 occorrenze nel *De triplici minimo et mensura*, con 5 occorrenze nel *De monade, numero et figura*, con 1 occorrenza nel *De imaginum, signorum et idearum compositione*, con 1 occorrenza nel *De innumerabilibus, immenso et infigurabili, seu De universo et mundis libri octo*.

Nel *De imaginum* Bruno fa riferimento a un'immagine di Giove in cui è presente un insolito Ganimede *barbatus* (2.3), di cui si lamentava Erasmo, come

---

<sup>1001</sup> Secondo una recente interpretazione filosofica dell'opera, di Matteoli 2019, l'obiettivo finale dell'arte della memoria di Bruno sarebbe quello di guidare il lettore nella personificazione dei principi essenziali della 'nolana filosofia', trasformandolo così nel protagonista di un pensiero basato sull'immagine che si identifica con l'azione di una natura infinitamente viva. Il risultato di ciò è una concezione rivoluzionaria della dignità umana.

dichiara esplicitamente l'autore, con riferimento a un passo di uno dei *Colloquia familiaria* erasmiani (I ed. 1518): *Diversoria*.

Ganimede compare invece come simbolo mitologico in due componimenti in distici elegiaci presenti nel cap. 5 di *De monade, numero et figura*, che contaminano elementi geometrico-matematici, figure del mito e aspetti magico-esoterici: con due occorrenze in *Flumen, Nereidum sigillum exprimens quadratum*, e tre occorrenze in *Sigillum Iunonis delineans, curvilineum tetragonum circulo inscribo et circumscribo* (in questo secondo testo compaiono anche gli attributi caratteristici di biondo e bello: *flavus, pulcher*).

Sempre allo stesso tipo di contaminazione matematico-mitologico-filosofica in versi latini, di ispirazione neopitagorica, sono legate le numerosissime occorrenze in *De triplici minimo et mensura*. Elenco i componimenti con riferimenti a Ganimede che rappresenta una sorta di punto, una minima unità geometrica: *Fabrica atrii Apollinis* (3) e *Theorematum ostensio* (10) del *De principiis mensurae et figurae liber*; *Schisma. Libratio. Longum biseco et medium in eo punctum invenio* (1.5), *A dato puncto super datam rectam parallelam duco, vel ut libet parallelas applico per circulum* (1.8) *Perpendicularem super dato puncto damus* (1.9), *Angulum angulo aequalem do* (2.8), *Angulum biseco* (2.9), *Angulum duplico, simplifico, gradatimque augeo et diminuo* (2.12), *Et trianguli conformiter augendi viam aperio etc* (3.4), *Triangulo cuicumque lineam adcommodo, ipsumque proportionaliter seco* (3.12), afferenti al *De mensura liber*.

Infine, nel *De immenso* (8.10), Giordano Bruno si contrappone come modello autoriale a quello rappresentato dal 'poeta-Ganimede', dicendo che non si presenta come un poeta dalle labbra melliflue, poiché non è raffinato, non attrae con la grazia di Ganimede, non è tronfio del suo bello stile, ma è brusco, rozzo, irsuto, asciutto (all'opposto del Ganimede liscio e affettato). Inoltre, Bruno è un anti-Ganimede, che segue piuttosto le orme caprine di Pan e non intende replicare l'eco, memore dell'ira di Giunone, perché nessun Cesare gli ha concesso ozi e privilegi. Da maschio virile non si è femminilizzato – afferma – ma è rimasto indomito, non asservito a un qualche padre divino, pertanto con voce maschile potrà rivolgersi ai Narcisi e dire loro che le Ninfe hanno molto amato anche lui.

In conclusione, in un autore così complesso e originale come Giordano Bruno, la figura di Ganimede va a rivestire molteplici ruoli, funzionali al discorso filosofico che di volta in volta l'autore nolano intende intraprendere: si passa da un rovesciamento del mito per cui il ragazzo sembra decadere da quell'eterna giovinezza e da quell'onore imperituro che da Giove gli erano stati concessi, a molteplici altri riusi, financo connessi a un orizzonte ermetico, cosmologico e matematico.

### 5.5.5 Ganimede neoplatonico: Alciato, Michelangelo e Fracastoro

Sulla presenza di Ganimede nell'emblematica e nell'arte di Michelangelo esistono degli approfonditi studi di riferimento<sup>1002</sup>. Mi limito quindi a compiere una messa a fuoco sintetica tra le varie edizioni europee degli *Emblemata* di Alciato in rapporto a Ganimede, con alcune considerazioni su Michelangelo in rapporto all'epistolario e alle *Rime*. Dopo alcune considerazioni sugli *Emblemi* di Achille Bocchi, che risentono con evidenza dell'iconografia michelangiolesca, metterò in luce infine lo stretto collegamento tra questa tradizione ganimedea in chiave neoplatonica dell'emblematica e di Michelangelo con una mirabile poesia latina di Fracastoro incentrata su Ganimede.

Gli *Emblemata* del giurista milanese Giovanni Andrea Alciato o Alciati (1492-1550) vennero pubblicati per la prima volta, senza autorizzazione dell'autore, ad Augsburg nel 1531 (una prima edizione il 28 febbraio, una seconda il 6 aprile, una terza edizione nel 1534) e conobbero un'immediata fortuna in tutta Europa, segnando la diffusione di un genere di libro ibrido, che prevedeva la giustapposizione di brevi componimenti in versi e di immagini (xilografie), detti appunto emblemi, per il significato allegorico-morale che veicolavano<sup>1003</sup>.

Nelle numerosissime edizioni il testo latino su Ganimede restò lo stesso, anche se a volte venne affiancato o sostituito da versioni nelle lingue moderne; mentre variarono spesso le immagini. A partire dall'edizione parigina del 1534 iniziò a

---

<sup>1002</sup> Su Michelangelo vd. Saslow 1986, Marongiu 2002. Sull'emblematica e Ganimede si vedano la monografia in tedesco di Kruszynski 1985; e il contributo in spagnolo di Agudo Romeo 2011.

<sup>1003</sup> Per approfondimenti al riguardo vd. introduzione e commento all'edizione critica di Gabriele 2015, che si basa sulle edizioni del 1531 e 1534, a confronto con quelle del 1550 e del 1621. Segnalo poi la preziosa risorsa in rete *Alciato at Glasgow*, che mette a disposizione 22 edizioni di Alciato dal 1531 al 1621 [Sitografia], cui mi rifaccio anche per le immagini qui riportate.

essere riportata solitamente nelle xilografie anche la scritta in greco in stampatello maiuscolo, indicante l'etimologia senofontea ΓΑΝΝΥΣΘΑΙ ΜΗΔΕΣΙ ('rallegrarsi nei pensieri') e il nome ΓΑΝΥΜΕΔΕΣ [2.4]. Il titolo dell'emblema più ricorrente unisce proprio la lettura etimologica con quella neoplatonica nella sua formula essenziale: *In Deo laetandum* ovvero 'rallegrandosi in Dio'.

Riporto il testo latino dalla prima edizione, insieme alla prima traduzione in italiano, che apparve nell'edizione *Diverse imprese* di Lione (1551), con il titolo *Che l'uomo deve in Dio allegrarsi* (p. 6), e alla successiva traduzione apparsa nell'edizione bilingue degli *Emblemi*, Tozzi, Padova, 1636 (pp. 6-7)<sup>1004</sup>:

Aspice ut egregius puerum Iovis alite pictor  
Fecerit Iliacum summa per astra vehi.  
Quis ne Iovem tactum puerili credat amore?  
Dic, haec Maeonius finxerit unde senex?  
Consilium, mens atque Dei cui gaudia praestant:  
Creditur is summo raptus adesse Iovi.

D'Aquila sotto à piume elette e nove  
Monstra qui del Pittor l'acorta mano;  
Come colui, che 'l sesto Giro move,  
Portò nel cielo il giovane Troiano.  
Ma chi creder vorrà, ch'ardesse Giove  
Di fanciullesco amor, empio, e profano?  
E rapito da Giove huom, la cui mente  
Inalzata da lui lieta si sente.

Mira come portar, d'Ilio il Garzone.  
pittore industre, da l'augel di Giove  
fatto habbia, sù per gli astri, eccelsi, e sommi.  
Che, d'amor pueril, sia Giove tocco,  
chi mai creder potrà? Dimmi d'onde habbia  
tai cose finte di Meonia il Vecchio?  
Quel, cui gaudio ministra il gran Consiglio,

---

<sup>1004</sup> Cito dall'edizione disponibile su *Alciato at Glasgow*, di cui mi servo anche per la riproduzione delle immagini. Non è certo chi fossero gli artisti delle icone: cfr. Gabriele 2015.

e la Mente di Dio, certo si crede,  
che, rapito, il Ciel goda, a presso Giove.

In entrambe le traduzioni i distici elegiaci sono resi in tre terzine, con alcune differenze sulle scelte traduttive. Ad esempio, nella prima non compare più il riferimento al vecchio poeta di Meonia, ovvero Omero. L'io poetico, osservando l'immagine di un pittore, si chiede come si possa pensare che l'amore di Giove possa essere quello *puerilis*, ovvero quello παιδικός: non si tratta infatti di un amore sensuale. Ganimede viene sollevato in quanto è in grado di gioire nella mente di Dio, come suggerisce il suo stesso nome, secondo l'etimologia senofontea [2.4].

Al di là dell'interpretazione di Senofonte, risulta fondamentale per questa elaborazione il passo dantesco riletto da Landino [4.3.5]. Non si tratta, in ogni caso, di una novità assoluta, perché – come si è visto – le prime letture poetiche di impianto 'neoplatonico' su Ganimede risalgono al Quattrocento [5.2.1].

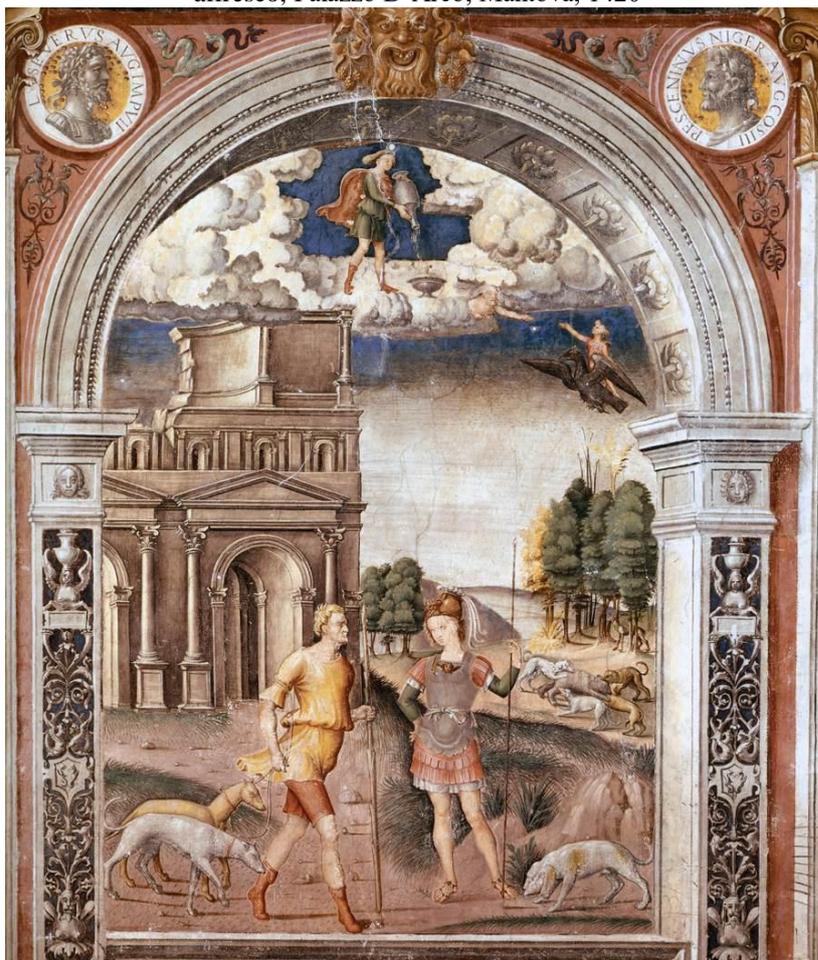
Per quanto riguarda il pittore, secondo Mino Gabriele, è possibile che Alciato si riferisse a una precisa iconografia, vista forse personalmente, che influenzò la raffigurazione del suo emblema. Si tratta del dettaglio di un ganimede bambino che vola in sella all'aquila nell'affresco della *Sala dello Zodiaco* in Palazzo D'Arco a Mantova, del pittore Giovanni Maria Falconetto. Questo dettaglio suggerisce infatti l'identificazione di *Aquarius* con Ganimede [fig. 5.16].

Come osserva anche Marongiu è altrettanto verosimile che l'altra iconografia presa a modello fosse quella di Giulio Campagnola [fig. 5.14], mentre nelle successive iconografie degli *Emblemi* (da quella del 1549 in poi) iniziò a esercitare la sua influenza il disegno michelangiolesco<sup>1005</sup>.

---

<sup>1005</sup> Marongiu 2002, p. 64.

Fig. 5.16 : Giovanni Maria Falconetto, *Sala dello Zodiaco*, affresco, Palazzo D'Arco, Mantova, 1420



Wikimedia Commons

Se nelle edizioni di Augsburg un bambino con il braccio destro alzato cavalca attivamente l'aquila solcando i cieli [fig. 5.17A], nella prima edizione parigina (*Emblematum libellus*, 1534) un bambino cavalca sempre attivamente l'aquila, ma nella direzione opposta, verso sinistra [fig. 5.17B]. Compagno anche il nome di *Ganymedes* in greco e il motto etimologico all'interno del riquadro iconografico, e all'esterno in alto figura il titolo dell'emblema *In deo laetandum*. Nelle successive edizioni parigine, con la stessa immagine, *Livret des emblemes* (1536) e *Les emblemes* (1539) (poi *Emblèmes*) si trova anche la traduzione francese (un'ottava), con titolo anche in traduzione *Sesjoyr en Dieu*. In un'altra edizione parigina (*Emblematum libellus*, 1542) compare invece la prima traduzione in tedesco, sempre con otto versi, e la medesima immagine.

Nell'edizione *Los Emblemas* di Lione (1549), a cura di Guillaume Rouillé e Macé Bonhomme, si trova soltanto la traduzione spagnola in ottava rima, con una

nuova icona che risente verosimilmente del disegno di Michelangelo [5.17C]: Ganimede è un ragazzo rapito dall'aquila, lo sfondo è quello di un paesaggio marino, con edifici di una città fortificata: appare anche il cane che osserva. Nell'emblema (lo stesso dell'ultima edizione Lione 1550, revisionata da Alciato prima della morte, e di quella lionese con traduzione italiana del 1551) sono riportate le solite diciture in greco, mentre il titolo è in spagnolo: *Que el hombre deve alegrarse en Dios*.

Un commento latino a seguire rispetto all'emblema appare nell'edizione *Emblematum libri II (Stockhamer)* (Lyon 1556), con un'altra immagine ancora [fig. 5.17D]: titolo dell'emblema è *In Deo laetandum*, i versi sono in latino.

Un Ganimede più muscoloso, un'aquila più imponente e un cane maggiormente spaventato appaiono nell'edizione del *Liber emblematum... Kunstbuch* di Francoforte sul Meno (1567), con traduzione in tedesco e titolo latino *In deo laetandum* [fig. 5.17E].

Un'altra raffigurazione si trova nell'edizione di *Emblemata* di Leiden (1591), sempre con un Ganimede piuttosto imponente, ma come seduto sull'aquila: con titolo solito in latino *In deo laetandum* [5.17F]. Quest'ultima icona è ripresa da un'altra edizione parigina: *Emblemata / Les emblemes* (1584), in cui accanto al testo e al commento latino, compaiono testo e commento in francese (c. 6v.).

Un'immagine ancora diversa appare nell'edizione *Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato* di Najera (1615), con testo in latino e nutrito commento in spagnolo a seguire [fig. 5.17G].

Nell'edizione di Padova (1621), la più ampia realizzata, a cura di Johannes Thuilus, si trova una nuova xilografia che raffigura un Ganimede muscoloso che cavalca l'aquila. Al testo latino, segue un esteso commento in latino [fig. 5.17H].

Fig. 5.17 A-H : *Ganimede vola sull'aquila*, *Emblemata* di Alciato, edizioni varie, 1531-1621

A : 28 febbraio Augsburg 1531, c. B6r.



B : Paris 1534, p. 36



C : Lyon 1549, p. 56



D : Lyon 1556 (Stockhamer), p. 55 (sx); E : Frankfurt 1567, c. 29r. (dx)



F : Leiden 1591, p. 19 (= Paris 1584, c. 6v.)



G : Najera 1615, c. 16r.



H : Padova 1621, p. 26



Fonte: Alciato at Glasgow

Per quanto riguarda Michelangelo Buonarroti (1475-1564), come ha messo in luce Marcella Marongiu, risale all'età giovanile (ca. 1504) l'ideazione di un'immagine di «una figura nuda, vista frontalmente e in posizione verticale, tratta in volo da un uccello di grande dimensioni posto dietro le sue spalle»<sup>1006</sup>, che si può leggere come un *Ratto di Ganimede* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 18737).

L'artista solo nei decenni successivi riprenderà questa immagine destinata a rivoluzionare «l'iconografia moderna del tema», quando penserà di realizzare un disegno da donare a Tommaso de' Cavalieri sul finire del 1532 (1509-1587).

Vi è però anche un altro precedente disegno michelangiolesco del *Ratto di Ganimede*, databile intorno al 1528-1530, in cui il rapito non è inerte e in posa statica, ma lotta e si contorce in volo con l'aquila che gli becca il braccio [fig. 5.18]. Anche in questo caso è presente l'elemento del cane osservante sulla sinistra, mentre sulla destra restano abbandonati il mantello di Ganimede e degli oggetti. È possibile che si tratti di un disegno autonomo, o di una bozza per un'opera mai realizzata, slegato comunque dal dono per Tommaso<sup>1007</sup>.

Michelangelo conobbe infatti Tommaso de' Cavalieri sul finire del 1532: a dicembre inoltrato risale la prima lettera indirizzata da Michelangelo al ragazzo, in cui si allude a delle opere donate, di cui fa parte il disegno di Ganimede. Michelangelo adotta «un linguaggio metaforico-concettoso che quasi precorre gli sviluppi futuri del più lambiccato barocco», impreziosito di dantismi («il mare dell'ingegno») e petrarchismi («farèno del cuor rocca»), rivelando l'accesa «emozione di rivolgersi a persona tanto amata e stimata» e creando quasi «uno stile epistolare dell'innamoramento»<sup>1008</sup>.

L'artista invita Tommaso a leggere il cuore e non la lettera, sempre mediante citazione di un verso petrarchesco, desunto proprio dalla 'Canzone delle Metamorfosi', che si conclude con la trasfigurazione di Laura in Ganimede:

---

<sup>1006</sup> Marongiu 2002, p. 66 (cat. 14).

<sup>1007</sup> Marongiu 2002, p. 58 (cat. 15), ricorda l'ipotesi di Hirst 1978, secondo cui il committente potesse essere Federico Gonzaga che in quegli anni chiese un dipinto sul tema a Correggio [fig. 5.8] e il disegno per gli stucchi di Palazzo Ducale e Palazzo Te a Giulio Romano [fig. 7.3].

<sup>1008</sup> Le lettere sono conservate presso l'Archivio Buonarroti a Firenze. Come edizione per le *Rime* e le *Lettere* michelangiolesche vd. Mastrocola 2013 (I ed. 1992), *Commento a Lettere*, 141.

«Leggiate il cuore non la lectera, perché “la penna al buon voler non può gir presso” [RVF 23.91]» (*Lettera* 141).

A maggior ragione, questo dettaglio può far pensare che vi fosse una determinata volontà da parte di Michelangelo di conferire un simbolico significato amoroso al dono. Si consideri, inoltre, che il disegno fu consegnato in coppia con *La punizione di Tizio*, gigante condannato dal padre Zeus, per avere osato conquistare Latona, alla pena infernale di un avvoltoio che gli divora continuamente le viscere. I disegni, a partire dalla lettura fornita da Erwin Panofsky, per i chiari richiami figurativi sono stati letti come una contrapposizione allegorica dei due possibili effetti dell'amore: l'elevazione (Ganimede) e la tortura (Tizio)<sup>1009</sup>.

Ganimede e Tizio si assomigliano con evidenza nei tratti fisici: entrambi sono giovani muscolosi ma inermi, che si relazionano con un imponente volatile: uno teso verso il cielo e l'altro legato al suolo su una pietra. Da una parte, si ha un disegno verticale, quello di Ganimede, dall'altra, uno orizzontale, quello di Tizio, come a ribadire la profonda differenza dei due effetti [fig. 5.19, fig. 5.20].

Indicativa è anche la lettera di Michelangelo scritta in risposta a una lettera di Tommaso (Archivio Buonarroti, VII, 143; Marongiu 2002, cat. 16) lo stesso giorno in cui la ricevette: 1 gennaio 1533. L'artista esprime la sua felicità per il fatto che Tommaso abbia accettato di buon grado i suoi disegni (*Lettera*, 142; Archivio Buonarroti, V, 62)<sup>1010</sup>:

nato morto mi reputerei e direi in disgrazia del cielo e della terra, se per la vostra non avessi visto e creduto Vostra Signioria accettare volentieri alcune delle opere mie: di che n'ho auto maraviglia grandissima e non manco piacere.

Piuttosto eloquenti i versi conclusivi, inseriti come una sorta di *post scriptum*, con i quali Michelangelo maschera il suo amore e al contempo lo rivela:

Sarebbe lecito dare il nome delle cose  
che l'uomo dona, a chi le riceve: ma per

---

<sup>1009</sup> Panofsky 1999, pp. 298-305.

<sup>1010</sup> Vd. Mastrocola 2013, *ad locum*. Cfr. Marongiu 2002, p. 72 (cat. 17).

buon respecto non si fa in questa.

I due disegni vengono nominati esplicitamente in coppia in una lettera successiva di Tommaso, del 6 settembre 1533 (Archivio Buonarroti, VII, 142: vd. Marongiu 2002, cat. 20), in cui il ragazzo parla del forte interessamento del cardinal de' Medici che, a partire dalle raffigurazioni di Michelangelo, vorrebbe far realizzare delle opere in cristallo di Tizio e Ganimede. Tommaso spiega quindi che fu costretto a consegnargli il disegno di Tizio, ma che riuscì a tenere con sé quello di Ganimede (perlomeno temporaneamente)<sup>1011</sup>.

Fig. 5.18 : Michelangelo Buonarroti, *Il ratto di Ganimede*, matita rossa, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze (inv. 611 E), ca. 1528-1530



Fonte : Marongiu 2002, p. 69 (cat. 15)

<sup>1011</sup> Le opere furono realizzate dall'intagliatore e incisore di gemme Giovanni Bernardi, vd. Marongiu 2002, p. 80 (cat. 21). Risulta ancora dibattuta l'autenticità del disegno di Michelangelo del Fogg Art Museum [fig. 5.19], sebbene prevalga l'ipotesi che non si tratti di una copia ma dell'originale consegnato a Tommaso. Cfr. Marongiu 2002, p. 74.

Fig. 5.19 : Michelangelo Buonarroti, *Il ratto di Ganimede*, carboncino, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge MA (inv. 1855.75), 1532



© President and Fellows of Harvard College

Fig. 5.20 : Michelangelo Buonarroti, *La punizione di Tizio*, matita nera, Royal Library, Windsor Castle (inv. 12771), 1532



Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023

Secondo Marongiu l'interpretazione risalente a Panofsky, della rappresentazione simbolica dell'amore come beatitudine e come tormento, «troverebbe inoltre conferma negli scritti dell'artista, dove coesistono spesso i due concetti opposti»<sup>1012</sup>.

Ci si potrebbe chiedere quindi se la figura di Ganimede compaia anche nella sua produzione poetica. Non risultano menzioni esplicite, sebbene uno studio approfondito potrebbe scovare alcune allusioni<sup>1013</sup>.

A tale riguardo vorrei segnalare il sonetto *I' mi credecki, il primo giorno ch'io* (80) dedicato a Tommaso, in cui il poeta che osserva «tante bellezze uniche e sole» si paragona all'aquila che guarda il sole. Il poeta però poi riconosce il suo errore, ovvero di non avere le ali come un'aquila e di non potere quindi seguire il suo amato angelo: «ché chi senz'ale un angel seguir vole, / il seme a' sassi, al vento le parole / indarno ispargie, e l'intellecto ad Dio» (vv. 6-8). Il motivo di tale impossibilità è dato dalla lontananza e dalla mancanza di sicurezze di questo amore, che quindi si configura anche come un patimento: «né di lontan par m'assicuri o fidi, / che fie di me? qual guida o qual scorta / fie che con teco ma' mi giovi o vaglia, / s'appresso m'ardi e nel partir m'uccidi?» (vv. 11-14).

In altri componimenti poetici, invece, è l'amore provato per il ragazzo che farebbe ascendere il poeta al cielo, come Ganimede, nel senso intellettuale-neoplatonico: «E chi da voi si parte, / ochi, mie vita, non ha luce poi; / ché 'l ciel non è dove non siate voi» (81.12-14); «Veggio nel tuo bel viso, signior mio, / quel che narrar mal puossi in questa vita: / l'anima, della carne ancor vestita, / con esso è già più volte asciesa a Dio» (83.1-4); «Il nostro Buonarroto, che v'adora, / visto

---

<sup>1012</sup> Marongiu 2002, p. 74.

<sup>1013</sup> Le *Rime* furono pubblicate dal pronipote omonimo nel 1623 con pesantissimi interventi, vòlti anche a celare la tensione omosessuale di molti sonetti: per esempio, le desinenze maschili relative all'amato cui l'io si rivolge vennero mutate in desinenze femminili. Risale all'Ottocento la riscoperta filologica, grazie allo studio degli autografi michelangioteschi, che ha permesso la restituzione di una versione più autentica dei versi dell'artista, a partire dalla *Leben Michelangelo's* di Hermann Grimm (in tre volumi, 1860-1863). Come osservò Cesare Guasti, curatore della nuova edizione nel 1863, per oltre due secoli le *Rime* di Michelangelo furono lette e ristampate con «con un terzo buono di versi e di pensieri imprestatigli; con una vernice da secento, che non vale a un pezzo la ruvida scorza nativa; ruvida, ma per i concetti ch'ella racchiude, ritraente d'una grazia severa», p. XLVI. Nel 1897 venne curata da Karl Frey un'altra edizione più fedele ai manoscritti. Per la numerazione seguì quella stabilita dall'edizione critica a cura di Enzo Noe Girardi nel 1960, adottata da Mastrocola 2013 (I ed. 1992), da cui cito. Per approfondimenti rimando alla recente edizione critica congiunta delle *Lettere* e delle *Rime* michelangiotesche, con ampliamenti, diversa numerazione e commento, a cura di Corsaro, Masi 2016.

la vostra, se ben veggio, parmi / ch'al ciel si lievi mille volte ogn'ora» (85.22-24); «Volo con le vostr'ale senza piume; / col vostro ingegno al ciel sempre son mosso» (89.5-6).

Molto estesa fu la ricezione iconografica del disegno di Michelangelo, con numerosissime riproduzioni e adattamenti in opere artistiche di vario genere<sup>1014</sup>.

Mi limito qui a segnalare quello dei *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque* di Achille Bocchi (1488-1562), opera modellata sugli *Emblemata* di Alciato, edita nel 1555, con dedica a papa Paolo IV, e ristampata in una seconda versione nel 1574.

Ben due dei 151 *symbola* della prima edizione, illustrati da Giulio Bonasone, presentano Ganimede come protagonista, recuperando da vicino il modello dell'elevazione michelangiotesca, sebbene il ragazzo risulti più efebico e meno muscoloso rispetto a quello del carboncino di Michelangelo [fig. 5.21, fig. 5.22].

La prima versione esprime che il vero piacere è nella conoscenza e nel culto di Dio (*Vera in cognitione dei, cultuque voluptas, symb. 76, I ed. 1555 = 78, II ed. 1574*), mentre la seconda indica l'emblema del perfetto accordo tra corpo e anima, con Ganimede tra le sculture di Leocare (*Sculptoris iam nunc Ganymedem cerne Leocrae. Pacati emblema hoc corporis, atque animi est, symb. 77, I ed. 1555 = 79, II ed. 1574*).

La prima versione presenta un testo latino di sedici versi (distici elegiaci) e nell'illustrazione appare un solo cane con Ganimede nudo; mentre nella seconda con testo latino di otto versi appaiono due cani, più ulteriori varianti: il volto del ragazzo ha tratti leggermente diversi ed è maggiormente coperto; inoltre mutano alcuni dettagli dello sfondo. In entrambi i testi latini è comunque confermata la lettura in chiave neoplatonica, con ripresa dell'etimologia greca<sup>1015</sup>.

---

<sup>1014</sup> Cfr. Marongiu 2002, cat. 21-34.

<sup>1015</sup> Per approfondimenti vd. Kruszynski 1985, pp. 44-45; Marongiu 2002, pp. 92-93 (cat. 27, 28).

Fig. 5.21 : Giulio Bonasone, *Il ratto di Ganimede* (symb. 76), xilografia, in Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, In aedib. Novae Accademiae Bocchianae, Bononiae 1555, p. CLX



Villemur 2008, p. 161

Fig. 5.22 : Giulio Bonasone, *Il ratto di Ganimede* (symb. 77), xilografia, in Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, In aedib. Novae Accademiae Bocchianae, Bononiae 1555, p. CLXII



Villemur 2008, p. 162

Infine, un caso eccezionale con cui vorrei chiudere il capitolo è rappresentato dal componimento interamente dedicato a Ganimede di Girolamo Fracastoro (1478-1533), umanista veronese eclettico, tra i fondatori della moderna patologia e autore di opere latine di vario taglio, dal poemetto in esametri *Syphilis sive de Morbo gallico* (1530) al trattato astronomico *Homocentrica* (1538).

Mi riferisco al componimento in esametri latini presente nel dialogo filosofico *Fracastorius sive De anima* (1555)<sup>1016</sup>, una poesia filosofica da inserire indubbiamente nell'ambito delle reinterpretazioni neoplatoniche, anche considerato il contesto dell'opera in cui è presente.

Difatti il testo in versi è posto in apertura del dialogo: prima che venga intrapreso il dibattito sull'anima, Fracastoro invita un *puer* con la cetra a intonare un canto *ad incitandum*. Infatti la musica è in grado di smuovere influssi sopiti e può avere la funzione di destare le anime attraverso le sue armonie segrete.

Nel testo cantato dal fanciullo, Giove si rivolge a Ganimede che mai prende parola, invitandolo dall'inizio a non temere per la sua sorte, poiché è stato lui e non semplicemente un feroce uccello a ghermirlo. Il rapimento non è quindi visto come un atto di violenza, piuttosto come un'elevazione spirituale.

Giove, personificazione dell'aspetto divino, afferma di essere l'artefice del sangue del giovane, sottolineando il legame tra l'umanità e il divino, e alludendo al contempo più nello specifico al legame parentale: dato che Giove è padre di Dardano, progenitore dei Troiani, Ganimede è quindi un suo pronipote.

L'invito di Giove a guardare oltre le preoccupazioni terrene e a dimenticare Troia indica un distacco dalla realtà materiale. La destinazione naturale di Ganimede è quella spirituale dell'Olimpo, dove potrà contemplare le stelle e partecipare alla vita eterna degli dèi. Sarà compagno di Ebe, e non suo sostituto come appare nella versione di Boccaccio. Riporto ora il testo, con la mia traduzione<sup>1017</sup>:

---

<sup>1016</sup> Composto intorno al 1499 è «l'ultimo di una trilogia di dialoghi (dopo il primo sulla poetica ed il secondo sulla conoscenza) che affrontano, nel loro insieme, il tema della natura umana, esaminata nelle sue capacità conoscitive e nelle sue interrelazioni con il cosmo e con una realtà sovranaturale di fronte alla quale il processo speculativo si mostra, alla fine, inadeguato», Peruzzi 1999, edizione critica con testo a fronte, a cui rimando per approfondimenti.

<sup>1017</sup> Riporto il testo da *Poeti d'Italia in Lingua Latina* [Sitografia]. Cfr. Peruzzi 1999, pp. 88-91.

Ne timeas, Troiane Puer, quod in ardua tantum  
Tolleris a terra: quod rostro, atque unguibus uncis  
Te complexa ferox volucris per inania portat.  
Audistine unquam sublimis nomen Olympi?  
Audistine Iovis tonitru, qui fulmina torquet,  
Qui pluit in terras, cui templa arasque dicatis  
Vos homines, taurosque tua mactatis in Ida,  
Quique etiam vestri est, si nescis, sanguinis auctor?  
Ille ego sum. Non te haec volucris, sed Iuppiter est, qui  
Haud praeda captus, cari sed amore Nepotis  
In summum amplexu innocuo te portat Olympum:  
Astra ubi tot spectare soles, ubi pulcher obit Sol  
Ortusque occasusque suos, ubi candida noctes  
Currit Luna nitens, Auroram Lucifer anteit.  
Hic ego te in numero superum, domibusque deorum,  
Ver ubi perpetuum, felix ubi degitur aetas,  
Aeterna et semper viridis florensque iuventa,  
Consistam; aequalemque annis pubentibus Heben  
Officioque dabo comitem, qui pocula nobis  
Laeta ministretis. Reliquum caelestibus una  
Astragalis choreisque diem exercere licebit.  
Pone metum, dilecte Iovi, melioraque longe  
Prospiciens, caram, Puer, obliviscere Troiam:  
Neve deam te iam, et divorum regna petentem  
Villa canum, aut Idae nemorosae cura sequatur.

Non temere, fanciullo troiano, ché in alto  
sollevato sei dalla terra, e con becco e artigli  
un feroce rapace ti porta per stretti vuoti.  
Sentisti mai il nome dell'alto Olimpo?  
E il tuono di Giove che scaglia i fulmini,  
fa piovere sulle terre, cui dedicate templi e altari,  
voi uomini, e sacrificate tori sul tuo Ida?  
Forse non sai chi è l'artefice del tuo sangue?  
Sono io. Non questo uccello che cattura la preda

ma Giove, spinto dall'amore del caro Nipote,  
ti porta al sommo Olimpo, con abbraccio innocuo,  
dove hai modo di guardare le stelle, dove il bel Sole  
compie il suo giro, dove la candida Luna corre  
le notti, splendendo, e l'Aurora precede Lucifero.  
Qui ti porrò, tra i divini, nelle case degli dèi,  
dove è eterna primavera e l'età felice passa  
eterna, sempreverde, fiorita giovinezza;  
ti darò, compagno a Ebe, uguale negli anni  
adolescenti, al mio servizio: bevande gradite  
voi servirete. Per il resto, insieme ai celesti  
si potrà passare il giorno tra giochi e danze.  
Lascia il timore, diletto a Giove, e guardando  
lontano a miglior cose, ragazzo, dimentica Troia  
cara: raggiunti la dea, i divini regni, non più  
seguire i cani e gli affanni per la boscosa Ida.

[trad. mia]

Una connessione tra la poetica neoplatonica di Michelangelo e il *Ganimede* di Fracastoro venne compiuta da Mario Guiducci (1583-1646), astronomo discepolo di Galileo Galilei, e pure lui amico di Michelangelo Buonarroti il Giovane, che pubblicò per la prima volta le *Rime* di Michelangelo nel 1623.

Allo stesso anno risalgono le due lezioni tenute da Guiducci, presso l'Accademia Fiorentina, sulle *Rime* michelangiottesche. Sul finale della prima lezione, l'autore riflette sugli amori di Giove, da leggersi in senso allegorico, e si focalizza sull'etimologia del nome di Ganimede, secondo la consueta interpretazione neoplatonica, in realtà risalente a Senofonte e non a Platone [2.4], e riproposta dagli emblemi di Alciato e di Bocchi, nonché da Natale Conti [5.5.4].

Per Guiducci, che rilegge la poesia di Fracastoro, il ratto di Ganimede è simbolo dell'innalzamento verso il «sommo Bene»: Giove rappresenta la «prima Idea, onde trae origine la migliore e più bella parte di lui»<sup>1018</sup>, ovvero il rapito Ganimede. L'elevazione porta a un abbandono della vita materiale (simboleggiata

---

<sup>1018</sup> Cito da Guasti 1863, p. CXX. Le lezioni di Guiducci vennero riportate in precedenza in un volume del 1726: *Rime di Michelagnolo Buonarroti il vecchio con una Lezione di Benedetto Varchi e due di Mario Guiducci sopra di esse. (Il Frullone della Crusca.)*, In Firenze. Appresso Domenico Maria Manni. MDCCXXVI. Con Licenza de' Superiori. – In 8. Cfr. Guasti 1863, LXX.

dai cani e dall'attività venatoria nei boschi dell'Ida) a favore di quella spirituale (condotta in Olimpo). La promessa della compagnia di Ebe, dea della gioventù, rappresenterebbe il dono dell'eterna gioia che non sfiorisce mai.

Può essere interessante segnalare una traduzione in italiano di un non meglio precisato 'nostro Accademico', di cui non sono riuscito a reperire precedenti attestazioni. È possibile che si tratti di una versione recitata durante la lezione e approntata appositamente da un sodale dell'Accademia Fiorentina, se non dallo stesso autore. I 25 esametri dell'originale vengono resi con nove quartine di endecasillabi con schema di rime ABBA:

Perchè io ti dia fra l'unghie orrida sede  
Feroce augel per l'erte vie del cielo,  
Lungi pur via da te temenza e gielo,  
Giovinetto Troian, bel Ganimede.

Udisti unqua d'Olimpo alto superno  
Sonare il nome? Udisti mai di Giove  
Altitonante, ch'or tempeste or piove  
Manda a i mortali, e spiega state e verno?

Di Giove eccelso, a cui la terra pia  
I templi estolle, e tra fumanti odori  
Fa cadere Ida tua vittima i tori?  
Io quello son, tu cara prole mia.

Che se pennuto il miri, ali si finge,  
Ned è, qual sembra, augel crudo e predante;  
Ma 'l Dio sovran che, di sua stirpe amante,  
Vuol porti in cielo, e dolce al sen ti stringe.

In cielo e fra le stelle, ov'aureo il sole  
Sorge, e s'asconde, e l'argentata luna  
Scorre pe' i campi della notte bruna,  
E Vener l'alba infiora di viole.

Dio fra gli dei, per la magion celeste  
Ti spazierai là dove ora mai sezza  
Non vede 'l tempo, e gaia giovinezza  
Vivida del suo fior sempre si veste.

Non disegual nel bel degli anni aprile  
Cara ti fia compagna Ebe vezzosa,  
E le tazze d'ambrosia alma e gioiosa  
Mescermi cura a voi sarà simile.

Deposti gli ori de' sublimi ufici ,  
Pensier vi fia per le stellate valli  
A i lieti giochi, alle carole, ai balli  
Tranquillissime trar l'ore felici.

Sgombra ogni tema, o mio diletto; e i lumi  
Volti al tuo ben, del cuor ti fugga Troia;  
E presso al cielo in te 'l diletto moia  
De' cani, e d'Ida oblia le selve e i dumi.

La stessa poesia di Fracastoro conobbe una diffusione anche al di fuori dal confine italico. Un esempio proviene dal poeta spagnolo Juan de Arguijo (1567-1622) che compose un sonetto, *Júpiter a Ganimédes*, riscrivendo i primi 11 versi e il finale della poesia dell'autore italiano, vertendo però i moduli neoplatonici in toni più sensuali ed erotici<sup>1019</sup>.

---

<sup>1019</sup> Al riguardo vd. Barnard 2004, p. 121.

## 5.6 Ganimede nei volgarizzamenti di Ovidio cinquecenteschi: da Agostini a Dolce e Anguillara

### 5.6.1 Dal commento di Regio al volgarizzamento di Niccolò degli Agostini

Dopo avere affrontato in un precedente capitolo i volgarizzamenti medievali delle *Metamorfosi* [4.12], esamino il trattamento del mito ganimedeo nei volgarizzamenti di Niccolò degli Agostini (1522), Lodovico Dolce (1553), Giovanni dell'Anguillara (1561), con delle considerazioni anche sulla riscrittura di Gabriele Simeoni (1559) e sulla traduzione di Fabio Marretti (1570)<sup>1020</sup>.

Per quanto riguarda il Quattrocento si approntarono nuove e parziali traduzioni di Ovidio, ma la versione di riferimento rimase quella di Bonsignori, almeno fino ai primi due decenni del Cinquecento<sup>1021</sup>.

Inoltre, nel corso di tutto il XVI secolo, ebbe una particolare influenza il primo commento a stampa alle *Metamorfosi*, risalente all'ultimo decennio del Quattrocento. Esso venne predisposto da Raffaele Regio e fu stampato, senza la sua autorizzazione, per la prima volta nel 1492, presso Ottaviano Scoto a Venezia per i tipi di B. Locatelli.

Il filologo umanista nei prolegomeni al X libro delle sue *In Ovidii Metamorphosin Enarrationes* non aggiunge alcuna variante innovativa rispetto alla tradizione, ma mostra una conoscenza di molteplici fonti di svariata provenienza. Il commento in latino di Regio costituisce «il primo tentativo di accostarsi al testo di Ovidio non più attraverso una lettura allegorizzante [...], ma con i mezzi raffinati della nuova filologia umanistica»<sup>1022</sup>. A proposito

---

<sup>1020</sup> Per quanto riguarda i volgarizzamenti cinquecenteschi dall'*Eneide* di Virgilio non vi sono aspetti particolarmente innovativi da osservare per quanto concerne il mito di Ganimede. Sia i *Sei libri dell'Eneide a più illustri e honorate donne* di sei autori, uno per canto (Alessandro Sansedoni, Ippolito de' Medici, Bernardino Borghesi, Bartolomeo Piccolomini Carli, Aldobrando Cerretani e Alessandro Piccolomini, 1540), sia l'*Eneide* di Annibal Caro (composta negli anni 1563-1566, ma pubblicata postuma nel 1581) nascono in un contesto dotto e cortigiano, non legato strettamente all'impresa editoriale, a differenza delle operazioni ovidiane di Dolce e Anguillara. Cfr. Bucchi 2011, p. 14. Per quanto riguarda l'ecfrasi di Ganimede del V libro non vengono aggiunti particolari originali, ma vi è una restituzione in endecasillabi piuttosto sorvegliata rispetto al testo-fonte. Per quanto riguarda i *rapti Ganymedis honores* (1.28) si riscontrano, invece, delle differenze: Sansedoni indica che gli onori sono 'usurpati' da Ganimede, mentre Caro precisa il motivo dello scorno di Giunone legato a Ganimede, recando il nome di Ebe, probabilmente influenzato della rielaborazione boccacciana [4.5].

<sup>1021</sup> Cfr. Guthmüller 1997, Guthmüller 2008.

<sup>1022</sup> Bucchi 2011, pp. 57-58.

dell'espressione ovidiana *Ganymedes frigijs* (*Met.* 10.155), ovvero *Troianus* – come precisa Regio – si rifà alle *Genealogiae* di Boccaccio (6.4), presentando alcuni ampliamenti: Ganimede è figlio di Troo e per la sua straordinaria bellezza attira a sé l'amore di Giove, il quale si trasmuta in aquila e rende il ragazzo coppiere alla sua mensa. Regio riporta poi due versioni evemeristiche del mito: quella con Giove protagonista, per cui viene menzionato Lattanzio (*Div. inst.* 1.11.19), quella con il rapitore 'alternativo' Tantalò, per cui la fonte è il *Chronicon* di Eusebio, tradotto da Gerolamo (I, pp. 78-79, 40-44 Helm).

È citato anche il passo di Strabone (13.1.1) con riferimento al nome del luogo del rapimento, Ἀρπαγία, mostrando consapevolezza del nesso etimologico («ἀπὸ τοῦ ἀρπάζειν ἀπὸ, hoc est a rapiendo»). Infine è menzionato Igino (*Astron.* 2.29) a proposito del catasterismo in Acquario, di cui è riportato il nome direttamente traslitterato dal greco in alfabeto latino: *Hydrochoos*<sup>1023</sup>.

Il primo volgarizzamento cinquecentesco è invece quello stampato a Venezia nel 1522 di Niccolò degli Agostini, la cui data di nascita è sconosciuta, e l'origine è plausibilmente veneta: *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar con le sue allegorie in prosa*.

Il lavoro di Agostini mantiene apparentemente un approccio allegorico di impronta medievale, al punto di riportare oltre ai versi (ottave di endecasillabi) anche un commento allegorico in prosa, come è suggerito a partire dal titolo. Come ha osservato Bodo Guthmüller, Agostini basa la sua versione sul volgarizzamento trecentesco di Bonsignori piuttosto che sul testo latino<sup>1024</sup>. Tuttavia non mancano spunti innovativi, e le sue ottave «trasferiscono in Ovidio l'ideale convenzionale di bellezza dei romanzi cavallereschi, una comicità di

---

<sup>1023</sup> Riporto il passo per intero da Iglesias Montiel, Álvarez Morán 2006, pp. 123-138, a cui rimando per ulteriori osservazioni: «Troiani. Nam Ganymedes Trois Dardanorum regis fuit filius, qui admiranda pulchritudine Iouem in sui amorem pellexit, a quo in aquilam mutato raptus, ac sibi mensæ minister adhibitus perhibetur. Quod quidem idcirco fingitur, quod Iupiter aut per legionem Ganymedem rapuit, cuius insigne erat Aquila, aut nauis, in qua fuit impositus, pictam habuit aquilam, ut Lactantius exponit. Eusebius uero in Chronicis ait Ganymedem a Tantalò fuisse raptum, indeque ortum bellum inter Troen, & Tantalum. Locus autem, in quo raptus fuit, Ἀρπαγία uocatur ἀπὸ τοῦ ἀρπάζειν ἀπὸ, hoc est a rapiendo, ut Strabo testatur. Aquarium quidam Ganymedem esse dixerunt, ut scribit Hyginus, unde velut aquam fundens ostenditur, & a Graecis Hydrochoos appellatur», p. 135. È stata avviata la prima edizione critica del commento di Regio, ma solo relativamente ai primi quattro libri: vd. Benedetti 2008.

<sup>1024</sup> Guthmüller 1997, pp. 97-123.

stampo borghese, la tecnica narrativa dei cantari»<sup>1025</sup>. Si ricordi infatti che Agostini fu anche autore in proprio, soprattutto di opere epico-cavalleresche, come l'*Innamoramento d'Orlando*, che può rappresentare una sorta di «tappa intermedia nella formazione del genere cavalleresco nel '500», tra l'*Orlando di Boiardo* e quello di Ariosto [5.4].

Sul modello di Bonsignori, la figura di Ganimede in rapporto a Giove viene affrontata anche nel V libro a proposito della tela di Aracne, malgrado non venga menzionata nel testo ovidiano. Riporto i quattro versi finali dell'ultima ottava della rubrica, dal titolo *Di Saturno mutato in cavallo* (c. 60v.)<sup>1026</sup>:

si che valea quella tela un thesoro  
poi ne la fine gli hebbe affigurato  
il gran Giove che in aquila si vede  
portar nel cielo il suo bel Ganimede.

L'ultima raffigurazione ricordata della preziosa tela è il ratto di Ganimede da parte dell'aquila, su cui non vi è alcuna ulteriore precisazione. Il verso conclusivo sembra ricalcato su un verso dell'*Orfeo* di Poliziano, a dimostrazione dell'influsso precoce della sua rielaborazione: «si gode in cielo il suo bel Ganimede» (v. 287).

In seguito, con il titolo *Capitolo de Iove et Ganimede* (c. 62r./v.), viene sviluppata in prosa la solita versione evemeristica attestata nei Mitografi Vaticani, con una ripresa testuale non dichiarata della versione di Bonsignori, su cui dunque non mi dilungo ulteriormente [4.11.2].

Più ampio è il trattamento del mito nel X libro, a cui sono dedicate 5 ottave con il titolo di rubrica *De Ganimede*: tre introduttive e solo due di vero e proprio sviluppo del racconto mitico; segue in prosa un'*Allegoria de Ganimede* (cc. 123r./v.). Fornisco un'edizione di servizio delle ottave e dell'allegoria prosastica in appendice al capitolo VI: qui procedo dunque a una sintetica analisi strutturale.

Nella prima ottava sono ricordati il patimento amoroso di Orfeo, per la perdita di Euridice, e la sua richiesta di ispirazione poetica alla musa Calliope e ad

---

<sup>1025</sup> Piscini 1988.

<sup>1026</sup> Non esiste un'edizione critica del testo, pertanto fornisco un'edizione di servizio che si attiene a un principio di fedeltà. Adeguo alle norme correnti l'uso delle maiuscole. La stampa originale del 1522 è digitalizzata su Google Libri.

Apollo. Nella seconda è riportato con il discorso indiretto il canto di Orfeo (in Ovidio è diretto): si parte da Giove, con una breve menzione delle sue battaglie contro i Giganti, per poi fare riferimento al volgersi di Orfeo verso gli amori per i ragazzi; e a tal proposito è ricordato Ganimede.

La terza ottava fornisce una genealogia imprecisa, ripresa in parte dall'XI libro ovidiano, ma con delle aporie e dei fraintendimenti. Infatti sembrerebbe che Troe sia una figura femminile, supplicata da Erittonio, da cui nascerebbero Ilio e Ganimede, che dunque sono fratelli, ma senza menzione di Assaraco.

La quarta ottava descrive l'avvenimento cardine del mito, ma anche qui non vi è una precisa corrispondenza con il testo ovidiano: Ganimede è un bellissimo ragazzo, Giove se ne innamora e lo porta in cielo trasformandosi in aquila. La quinta sviluppa ulteriormente il racconto, rifacendosi alla rielaborazione mitologica di Ebe che perde il suo ufficio di pincerna da parte di Boccaccio (*Gen.* 9.2; *Chiose al Teseida* 9.29.4) [4.4.1-2].

Nell'allegoria, infine, non vi è una particolare insistenza sul dato morale: si ricordano la riprovazione espressa da Agostino e la versione evemeristica del mito che spiega il rapimento con una guerra condotta contro Troe dal re dell'isola di Candia, Giove, recante l'insegna dell'aquila nelle 'bandiere' dell'esercito.

Alcuni segnali nelle ottave di Agostini farebbero però propendere per una lettura opposta a quella del *De civitate Dei* e dell'allegoria, per cui il rapimento sarebbe condotto contro il volere di Ganimede. In Ovidio e nella maggior parte delle fonti classiche non è precisato lo stato d'animo di Ganimede, ma in questo caso il ragazzo è detto esplicitamente «per più contento» (5.8) di assumere il ruolo che gli spetta in Olimpo, sempre che a lui e non a Giove sia da riferirsi l'aggettivo (la costruzione sintattica è ambigua). In ogni caso, nella terza ottava è usata l'espressione «senza duol», che indica la mancanza di violenza nell'atto di elevazione in cielo. Difatti non è utilizzato il verbo 'rapire', ma ricorrono i più neutri verbi 'pigliare' e 'portare'.

Nella carta 122 *recto* è presente anche un'illustrazione che raffigura insieme, nello stesso paesaggio, le *fabulae* di tre giovinetti: Ganimede con la metamorfosi di Giove in aquila, Attis trasformato in pino, Ciparisso mutato in cipresso (alla cui favola fa riferimento anche il cervo trafitto).

Ganimede è vestito con abiti e scarpette dell'epoca, come nelle tempere di Giovanni di Apollonio [fig. 5.5, fig. 5.6], tuttavia è evidente come venga seguito il modello iconografico stabilito da Filarete [fig. 5.4; cfr. fig. 5.7], con il giovane abbracciato all'aquila in posizione quasi orizzontale [fig. 5.23].

Fig. 5.23 : *Ganimede, Attis, Ciparisso*, xilografia, in Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa [...]*, per Niccolò Zoppino, Venezia 1522, c. 122r



### 5.6.2 Le *Traformazioni* di Dolce: uno sviluppo inedito del mito di Ganimede

Lodovico Dolce (1508/1510-1568), spesso definito un vero e proprio «poligrafo», se non un «operaio della letteratura»<sup>1027</sup>, fu attivo in pressoché tutti i generi letterari del Rinascimento, in quanto autore di commedie, tragedie, poemi, poemetti mitologici, liriche, satire, encomi, trattati, nonché traduzioni, adattamenti, riscritture dalle lingue classiche e dallo spagnolo. Dopo gli studi a Padova, entrò al servizio della ditta tipografica dei fratelli Giolito, e fu attivo come «redattore» e «curatore redazionale, organicamente legato alla struttura produttiva, la quale diventò il committente pressoché esclusivo per gli operatori culturali». Per Giolito pubblicò una ventina di opere, per un totale di trentanove edizioni, a cui sono da aggiungere numerosi lavori di redazione e curatela, da

<sup>1027</sup> Romei 1991. Solo in anni recenti sono state predisposte alcune edizioni critiche delle sue opere: vd. Marini, Procaccioli 2016. Per ulteriori riferimenti bibliografici vd. Ottria 2023, p. 198 (n. 2).

Aristotele a Cicerone e Orazio, da Dante a Petrarca e Boccaccio, da Ariosto a Bembo e Castiglione.

Tra le numerose opere di Dolce pubblicate per Giolito, nelle *Trasformazioni* di Ovidio l'autore predispose una delle più ampie rielaborazioni del mito ganimedeo nella letteratura italiana, estesa per ben undici ottave – nove, se si considerano le prime due come una premessa – incentrate su uno sviluppo senza precedenti del racconto mitologico ganimedeo.

Le *Trasformazioni* divergono anche nella struttura dalle *Metamorfosi*: sono infatti un'opera monumentale in 30 libri, il doppio rispetto al poema ovidiano, a cui l'autore si dedicò per almeno un ventennio. Nel 1539 vide la luce *Il primo libro delle trasformazioni d'Ovidio da m. Lodovico Dolce in volgare tradotto* (In Vinegia: per Francesco Bindone, et Mapheo Pasini), a mo' di anticipazione del lavoro che sarebbe stato stampato integralmente soltanto quattordici anni dopo.

Dolce prese gli accordi di pubblicazione con l'officina tipografica di Gabriele Giolito, il quale ottenne i privilegi di stampa dal 1548. A partire da una riedizione del *Furioso* del 1550 (I ed. 1542) fu resa nota l'imminente uscita delle *Trasformazioni d'Ovidio*, anche a scopo 'pubblicitario'. Difatti incombeva il volgarizzamento concorrente di Giovanni Andrea dell'Anguillara, di cui furono pubblicate le prime anticipazioni nel 1551, e che vide la luce integralmente soltanto nel 1561 [5.8.3]<sup>1028</sup>.

La prima pubblicazione integrale del volgarizzamento di Dolce avvenne nel 1553, con il titolo *Le trasformazioni di m. Lodovico Dolce*: non vennero più dette *Trasformazioni d'Ovidio*, quasi a esprimere già dall'indicazione del titolo che fosse un'opera del poligrafo rinascimentale piuttosto che del poeta augusteo. Rispetto al volume del 1539, inoltre, Dolce non ricorse ai versi sciolti, ma scelse l'ottava, con una forte influenza ariostesca, del *Furioso*, a partire dal proemio<sup>1029</sup>.

Nel 1553 si susseguirono in realtà due edizioni differenti. La prima andò in stampa consapevolmente con diversi errori: si concludeva infatti «con un tetrastico finale in cui il D. si dichiarava pronto a correggere la traduzione e

---

<sup>1028</sup> Cfr. Torre 2019, p. 74; Ottria 2023, p. 216.

<sup>1029</sup> Ottria 2023, pp. 197-222. Sull'influenza di Ariosto nelle *Trasformazioni* cfr. Torre 2016, pp. 27-59. Non esiste un'edizione critica delle *Trasformazioni*, nel 2013 è stata pubblicata una ristampa anastatica della prima edizione, a cura di Giuseppe Capriotti. Si sono occupati in parte delle *Trasformazioni* di Dolce: Guthmüller 2005, pp. 505-533; Bucchi 2011, pp. 83-124,

doveva essere tanto poco sicuro di sé da pregare il Varchi di emendare»<sup>1030</sup>. All'edizione riveduta del 1553, *Le transformationi di m. Lodouico Dolce, di nuouo ristampate e da lui ricorrette & in diuersi luoghi ampliate. Con la tauola delle fauole* (In Venetia : appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratel.), ne succedettero altre sei, nel giro di diciassette anni, sempre per Giolito: nel 1555, 1557, 1558, 1561, 1568, 1570<sup>1031</sup>.

Dolce per le sue *Trasformationi* non si basò tanto sul testo latino ovidiano quanto sul volgarizzamento di Niccolò degli Agostini [5.8.1]. E sulle *Metamorfosi* di Agostini si basa anche la serie di xilografie che arricchisce il testo delle *Trasformationi* di Dolce, realizzate dall'artista Giovanni Antonio Rusconi. La prima edizione conta 94 illustrazioni: alcune sono utilizzate più volte e altre appaiono di soggetto biblico (poiché eseguite originariamente per una Bibbia che non venne mai pubblicata presso Giolito). Nella seconda edizione corretta le illustrazioni si riducono a 85, e – nonostante lo spazio dedicato allo sviluppo del mito ganimedeo – non risulta nessuna illustrazione *ad hoc*, mentre compare una xilografia che presenta le figure di Ciparisso e di Attis (c. 211)<sup>1032</sup>.

Nella prima edizione vi sono tre sole ottave dedicate al mito ganimedeo e vi è una maggiore attinenza rispetto al testo ovidiano (*Canto XX*, c. 210). Nelle prime due ottave si trovano l'invocazione e la protasi del canto di Orfeo: versi riproposti con varianti minime nelle successive edizioni. Nel distico finale della seconda e nell'intera terza ottava è offerta invece una sintesi dello sviluppo del mito ganimedeo: l'innamoramento di Giove, il rapimento per mezzo dell'aquila, il trasporto in Olimpo, l'assunzione del ruolo di coppiere da parte di Ganimede, da cui si evince la vicinanza al modello ovidiano senza particolari spunti (c. 210)<sup>1033</sup>:

---

<sup>1030</sup> «Intervenire invece il Ruscelli con il terzo dei suoi *Discorsi*, in cui, oltre a sottolineare i numerosissimi errori, dimostrava che il D. aveva a sua volta parafrasato la traduzione di N. Degli Agostini. Inutilmente il Varchi difese nell'*Ercolano* la versione del D., tanto più che non poté non apprezzare quella di G.A. dell'Anguillara che, edita nel 1561, farà dimenticare quella dolciana», Romei 1991.

<sup>1031</sup> Le ultime due postume, quindi sei nel giro di soli otto anni, mentre il Dolce era in vita. Rimando al portale online EDIT16 per una rassegna delle varie edizioni a stampa.

<sup>1032</sup> Al riguardo vd. la voce 'Erato' (n. 37) nella piattaforma online 'Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del '500-'600 nella Biblioteca Universitaria di Padova' [Sitografia]. In generale sul rapporto tra iconografia e mitologia nelle edizioni illustrate dei volgarizzamenti ovidiani cfr. Huber-Rebenich 1992, pp. 123-133.

<sup>1033</sup> Non esiste un'edizione critica, per cui trascrivo direttamente dalla stampa cinquecentesca. Il volume è consultabile su Google Libri.

Giove s'inamorò di Ganimede  
Tosto, ch'in Ida il giovinetto vede.

Ne gli fu grato di cangiar l'aspetto  
Divin con altra effigie d'animali  
Che de l'Augel più nobile e perfetto  
Fido ministro de' fulminei strali;  
E rapì in questa forma il giovinetto  
E in ciel portò con velocissime ali.  
Là, u' è pincerna al gran rettor divino  
E 'nsieme a Giuno sua ministra il vino.

Nell'edizione riveduta del 1553 si trova all'opposto un vero e proprio sviluppo originale della *fabula*, che – dopo le due ottave introduttive già presenti nella prima edizione – si estende per ben nove ottave incentrate totalmente sul mito ganimedeo: una novità, senza alcun immediato precedente non solo all'interno della letteratura italiana.

Dolce non offre infatti una serie di diverse possibili interpretazioni e letture allegoriche come avviene nella pur estesissima trattazione dell'*Ovide moralisé* trecentesco [4.12.1], né tantomeno presenta un dibattito tra Ganimede ed Elena o Ebe come nei ritmi medievali latini [4.1.1], ma trae spunti da molteplici fonti – italiane soprattutto, da Boccaccio a Niccolò degli Agostini – per tessere un personale intreccio delle vicende che riguardano Ganimede<sup>1034</sup>.

Proprio da questo sviluppo trae spunto palesemente il poemetto mitologico in cinquanta ottave intitolato *Ganimede rapito*, scritto verosimilmente negli anni successivi all'uscita delle *Trasformazioni* del 1553 (tra il 1557 e il 1559, secondo i dati che ho raccolto) [6]. Per favorire un confronto diretto dei testi riporto integralmente in appendice al VI capitolo le undici ottave di Dolce, a cui faccio seguire un'edizione di servizio del testo del *Ganimede rapito*.

A livello strutturale, si possono individuare cinque parti: proemio del canto di Orfeo con invocazione e protasi (ottave 1-2); caratterizzazione del personaggio di

---

<sup>1034</sup> A partire da questa II edizione compare nella *Tavola di tutte le favole che si contengono nell'opera*, in ordine alfabetico, il titolo dello sviluppo del mito con *Ganimede, e sua rapina*.

Ganimede (ottave 3-4); racconto della giornata *ante raptum* (ottave 5-6); racconto del rapimento (ottave 7-10); conseguenze *post raptum* (11). Propongo dunque un'analisi sintetica del contenuto delle undici ottave:

1. introduzione al «celesti canto» (v. 2) di Orfeo, con invocazione a Giove come principio di tutto, alle Muse e ad Apollo, e in particolare alla sua «santa madre» (v. 5), ovvero Calliope. Orfeo dice che in precedenza ha cantato delle «terribili prove» di Giove con «maggior plettro» (vv. 7-8);
2. indicazione dell'argomento del canto: i fanciulli amati dagli dèi e poi gli amori delle donne e le loro pene. I fanciulli sono un «oggetto più nobile gentile» (v. 3), mentre l'amore femminile è «infame e vile» (v. 5). Nei versi finali è precisato che si inizierà con Giove e con «gli honor del rapito Ganimede» (eco virgiliana: *Aen.* 1.28);
3. presentazione di Ganimede: un giovinetto caratterizzato da «beltà» e «gentile ingegno» (v. 2) senza eguali nel mondo. Viene poi aggiunto che è di sangue reale, poiché «Troa, Re de Troiani» (v.7) è suo padre, ed ebbe anche una madre di illustri natali (il nome non è precisato);
4. ulteriore caratterizzazione di Ganimede: sono ribadite le sue doti estetiche, mentali, morali, e la caccia risulta la sua attività preferita e usuale;
5. racconto di una specifica giornata: Ganimede è accompagnato soltanto dal suo cane fedele, senza guida o compagni, sul monte Ida. Vede un bel prato fiorito cinto da un fiumicello;
6. proseguimento del racconto con Ganimede in solitaria: per il troppo caldo, e sapendo di essere solo, il fanciullo si spoglia e si immerge nelle acque cristalline. Ne esce «rinfrescato» (v. 7) e torna sul prato «molle e bagnato» (v. 8);
7. proseguimento del racconto con intervento di Giove: senza nemmeno rivestirsi, Ganimede si addormenta all'ombra di un faggio. Giove lo scorge dall'alto e se ne innamora. Ganimede non è inferiore a Giunone in grazia e bellezza, quindi Giove progetta di renderlo degno del suo amore (possibile eco ovidiana: *Met.* 10.158; cfr. *Elegiae in Maecenatem*, 1.90);
8. la metamorfosi in aquila: Giove sceglie l'aquila («l'Augel più nobile e perfetto», v. 3) come forma da assumere (è qui evidente il modello ovidiano). Si

precipita quindi verso Ganimede che si risveglia e osserva impaurito il rapace mentre gli piomba addosso dall'alto;

9. il rapimento dell'aquila: Ganimede si alza in piedi e cerca «timido» (v. 1) di trovare una via di fuga, ma non sa dove andare. L'aquila gli cinge le braccia con le ali, e le cosce con gli artigli (vv. 3-4). Ganimede si dimena, impallidisce, grida aiuto (vv. 5-8);

10. il volo dell'aquila con Ganimede: il cane latra agitato (vv. 1-2; evidente sviluppo dello spunto virgiliano: *Aen.* 5.257), intanto l'aquila in volo guarda in viso Ganimede mentre arde d'amore, e giunge lentamente in cielo perché rallentata da tale passione amorosa;

11. conseguenze dell'arrivo in Olimpo: Ebe viene destituita dal ruolo di coppiere, e Ganimede soltanto avrà l'onore di servire a Giove il nettare («a questo honor sublima», v. 4), mentre Giunone si duole di ciò.

In sintesi, in queste 11 ottave, Lodovico Dolce racconta la storia di Ganimede, concentrandosi sulla sua bellezza e sul rapimento da parte di Giove che, come in Ovidio, si trasforma in aquila e lo porta in Olimpo attraverso un volo celeste. Nonostante il modello di riferimento sia quello ovidiano, compaiono anche diversi echi virgiliani: dal motivo dell'onore di Ganimede alla presenza del cane. La narrazione celebra la bellezza ideale e il destino eccezionale di Ganimede, senza esprimere un giudizio negativo al riguardo.

Si registrano, anzi, diverse espressioni che portano a una nobilitazione dell'intera *fabula ganymedea*: non solo quello di Orfeo è un «celeste canto» (1.2), ma i fanciulli amati dai «santi Dei del sempiterno coro» sono «l'obietto più nobile e gentile» (2.3-4), come emerge dal proemio (in cui è enfatizzato l'aspetto misogino rispetto all'originale latino).

A conferma di questa lettura, a partire dalla sesta edizione (1561), alla fine del XX canto delle *Trasformazioni* compare una breve allegoria, plausibilmente autoriale, dal momento che Dolce era ancora in vita. Dal sottotitolo stesso dell'edizione è annunciata l'aggiunta sistematica di argomenti e allegorie in principio e alla fine di ogni canto del poema dolciano.

Viene spiegato come il mito di Euridice abbia un significato negativo, poiché il voltarsi indietro simboleggia l'abbandono della ragione per seguire «le cose

biasimevole e terrene», mentre con il rapimento di Ganimede «si dimostra che alla cognizione delle cose di là su, non si può pervenire, se l'intelletto non è rapito da Dio, solo fonte d'ogni dottrina e d'ogni sapere» (c. 223).

Fondamentalmente viene fornita un'interpretazione in chiave neoplatonica, che non sembra essere invece un elemento pregnante del *Ganimede rapito*, nonostante ricalchi strutturalmente lo sviluppo delle *Trasformazioni* [6].

### 5.6.3 L'epigramma-ottava di Gabriele Simeoni e l'iconografia di Simeon

Il motivo di Ganimede addormentato sull'Ida, di cui Giove si innamora scorgendolo dall'alto della sua posizione celeste, è presente anche in una peculiare riscrittura ovidiana in forma di epigrammi di Gabriele Simeoni (1509-ca. 1570/1575), fiorentino attivo soprattutto in Francia<sup>1035</sup>: *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi*, pubblicata a Lione, per Giovanni di Tornes, nel 1559.

Il lavoro di Simeoni, realizzato durante l'inverno 1558-1559, presenta un'ottava per ogni favola ovidiana, rifacendosi a *La Métamorphose d'Ovide Figurée* pubblicata dallo stesso Jean de Tournes, a Lione, nel 1557. Tuttavia il motivo di Ganimede addormentato non è presente nell'ottava francese di riferimento. Similmente al testo francese, Giove si caratterizza come un marito volubile, che desidera avere un domestico personale che gli serva il nettare. Simeoni utilizza per Ganimede il termine 'pincerna', laddove in francese ricorre *eschanson* (in francese contemporaneo si direbbe *échanson*, ovvero 'coppiere').

Il mito ganimedeo è sviluppato nell'epigramma che reca come titolo *Giove rapisce Ganimede* (n. 125, p. 135)<sup>1036</sup>:

Il volubil marito di Giunone,  
Ch'il passato, il presente, e 'l futur vede,  
Un gentil servo haver seco dispone,  
Ch'il Nettare gli dia, quando lo chiede.  
Gl'occhi rivolge in ogni regione,

---

<sup>1035</sup> Non esiste un'edizione critica dell'opera. Per un profilo su Simeoni vd. Parnotte 2018.

<sup>1036</sup> Trascrivo direttamene dalla stampa del 1559, p. 135, digitalizzata su BnF e su Google Libri.

Et dormir scorge in Ida Ganimede.  
Scende in forma d'un'Aquila dal Polo,  
Et via il Pincerna suo ne porta a volo.

L'epigramma-ottava è accompagnato dalla stessa xilografia realizzata per le *Metamorfosi* lionesi del 1557 dall'artista Bernard Simeon [fig. 5.24, fig. 5.25].

La raffigurazione ricalca da vicino il tipo iconografico di Ganimede presente negli *Emblemata* di Alciato, con il ragazzo seminudo che cavalca attivamente l'aquila, e in particolare le versioni delle stampe lionesi [fig. 5.17C-D].

Questa rappresentazione fungerà da modello anche per successive illustrazioni delle *Metamorfosi*. Segnalo anche, risalente all'inizio del Seicento, una delle 150 xilografie realizzate da Antonio Tempesta (1555-1630) per un compendio ovidiano in latino stampato ad Anversa, in cui vi è una netta predominanza dell'immagine sul testo, ridotto a una mera didascalia [fig. 5.26].

Il Tempestino riprende il tipo figurativo di Simeon, ed è plausibile che tenga conto anche della raffigurazione di un secolo antecedente di Campagnola [fig. 5.14]: difatti offre un piano più ravvicinato e frontale del ragazzo che cavalca il volatile, con accenni minimi di sfondo montano<sup>1037</sup>.

---

<sup>1037</sup> Come scrive Valentina Martinoli, Tempesta è il «primo illustratore ovidiano a isolare i personaggi principali in ogni scena e a concentrarsi sulle loro azioni al di fuori del dramma» (ICONOS, *Giove e Ganimede*, n. 44).

Fig. 5.24 : Bernard Salomon, *Giove rapisce Ganimede*, xilografia, in Gabriele Simeoni, *La vita et metamorfoseo d'Ouidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi*, per Giovanni di Tornes, Lione 1559, p. 137

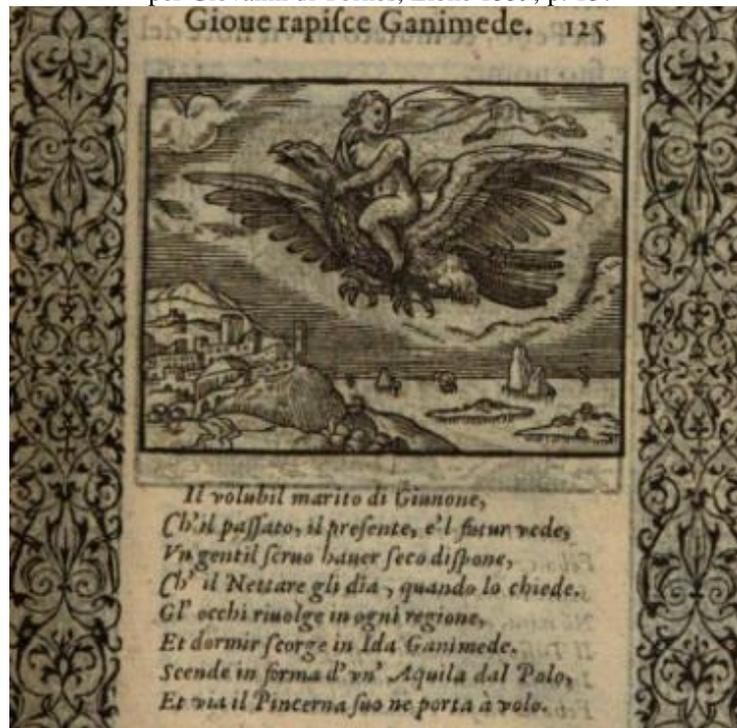


Fig. 5.25 : Bernard Salomon, *Iuppiter & Ganimede*, xilografia, in *Métamorphose d'Ovide figurée*, par Ian de Tournes, Lyon 1557, p. 131

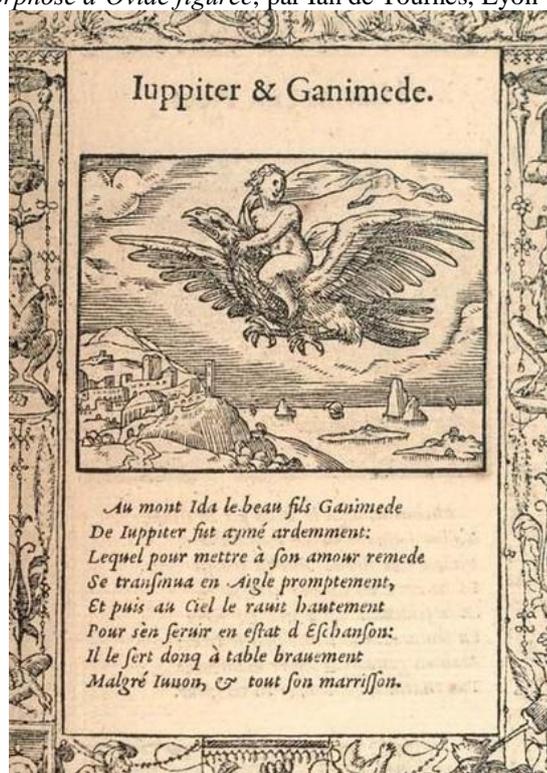


Fig. 5.26 : Antonio Tempesta, *In aquilam transformatus Iupiter Ganymedem rapit*, xilografia, in *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum Libri quindecim Aeneis formis ab Antonio Tempesta Fiorentino incisi, e in pectorum antiquitatisque studiosorum gratiam nunc primum exquisitissimis sumptibus a Petro de Iode anteuerpiano in lucem editi*, Anversa, 1606



ICONOS

#### 5.6.4 Ganimede ‘rivale’ di Ebe: *Metamorfosi* di Anguillara vs Marretti

Anche Giovanni Andrea dell’Anguillara (1517-1572), rivale di Dolce in quanto autore pressoché coevo di un volgarizzamento delle *Metamorfosi*, elaborò uno sviluppo esteso del mito di Ganimede rispetto al testo ovidiano, che differisce sostanzialmente da Dolce nella scelta degli aspetti posti in rilievo.

Al di là delle differenze stilistiche, la versione di Dolce e quella di Anguillara sono accomunate da una tendenza al rifacimento e all’ammodernamento di Ovidio, tanto che Fabio Marretti nella lettera prefatoria ai lettori delle sue *Metamorfosi d’Ovidio* del 1570 (un’anticipazione in tre libri era già stata pubblicata nel 1567) rimproverava a entrambi «di aver deformato con le loro aggiunte e variazioni il poema di Ovidio»<sup>1038</sup>.

Marretti esprimeva la volontà di restituire il ‘vero Ovidio’, sostenendo la supremazia della poesia antica su quella moderna. Intendeva rivolgersi quindi a un

<sup>1038</sup> Guthmüller 1997, p. 138.

pubblico di intellettuali ‘purgato’, a spiriti eletti, e non al grande pubblico cui miravano le imprese editoriali di Dolce e Anguillara.

Coerentemente, anche per quanto riguarda il mito di Ganimede, è rispettato con grande scrupolo il testo-fonte latino, per cui i sette versi ovidiani (10.155-161) sono resi con grande abilità in una sola ottava (schema rimico: ABABABCC)<sup>1039</sup>:

Di Ganimede il Re de gli Dei arse,  
Ed ecco cosa, ch'egli esser pria vuole  
Che ciò, che era, né degna altro augel parse  
Di quel, che a lui portar gli strali suole,  
E tosto con mentite piume apparse,  
Volando, e d'Ilion rapì la prole,  
Ch'ancor porge malgrado di Giunone  
La coppa, e innanzi a Giove il nettar pone.

Anguillara si concentrò sul tema della ‘rivalità’ di Ganimede con Ebe, cui il Dolce aveva riservato soltanto un accenno nel finale. L'autore sviluppa in versi, essenzialmente, la versione romanzata di Boccaccio [4.4].

In questo caso l'elaborazione del mito si estende per 8 ottave e viene dato un peso altrettanto centrale alla figura di Ebe, insieme a quella di Ganimede. Si possono distinguere quattro nuclei: proemio (1), episodio di Ebe (2-4), episodio di Ganimede (5-7), conseguenze del rapimento in Olimpo (8).

Riporto un'edizione del testo in appendice al cap. VI e predispongo qui un'analisi del contenuto per ottava:

1. proemio: senza *invocatio*, con esposizione diretta dell'argomento, ovvero l'amore delle «empie fanciulle» (v.1). Il poeta dice che canterà per primo Giove, indicato con la perifrasi «motor principio de le stelle» (v. 5), che «lasciò la patria eterna, et alma» (v. 6) per la «beltà» (v. 7) di Ganimede. La bellezza del giovane viene notata «mentre un giorno a la Frigia il lume porse» (v. 8). Vi è dunque una lettura sublimata dell'amore di Giove per Ganimede, in chiave neoplatonica;

---

<sup>1039</sup> Trascrivo con minimi ammodernamenti grafici da un'edizione settecentesca delle *Metamorfosi di P. Ovidio Nasone tradotti da Fabio Maretto*, Nel Regio Ducal Palazzo, Milano 1749 (I ed. 1570), p. 333.

2. episodio di Ebe (parte I): la dea della giovinezza rivestiva l'incarico di portare il «celeste vino» (v. 4) a Giove (qui detto «Re», v. 3). Un giorno, mentre esercita il suo ufficio di pincerna (v. 5), la fanciulla inciampa e cade, riversando «il nettar divino» per le «strade» (v. 8);
3. episodio di Ebe (p. II): la coppiera vestiva un abito succinto e «mostrò le sue vergogne a tutto il cielo (v. 6), provocando «riso» e «sdegno» tra gli dèi (v.8);
4. conseguenze dell'episodio di Ebe: Giove decide di rimuovere Ebe dal suo incarico e viene colpito da una bellezza «immensa» (v. 6), che risulta adatta a stare tra gli dèi e non è inferiore a quella di Ebe. Non viene subito precisato se si tratti di una bellezza maschile o femminile: l'inciampo maldestro di Ebe risulta precedente rispetto all'innamoramento per Ganimede;
5. presentazione di Ganimede: la bellezza è quella di un giovinetto della Frigia, figlio di Troo, che è solito dedicarsi alla caccia sul monte Ida. Viene indicata con estrema precisazione la sua età di quindici anni, e «L'occhio del Re del ciel cupido il vede» (v. 7);
6. metamorfosi in aquila: Giove sceglie di assumere un'altra forma per rapire Ganimede. L'unica che risulta degna e appropriata è quella dell'aquila, così si trasforma «nel forte augel, che i suoi folgori atterra» (v. 8);
7. rapimento di Ganimede: l'aquila afferra il ragazzo per gli «incurvati artigli» (v. 3); assistono invano al ratto un vecchio guardiano che alza le mani al cielo e i cani che abbaiano (con un'evidente ripresa dell'ecfrasi virgiliana).
8. conseguenze in Olimpo: Ganimede è accolto tra gli dèi e sostituisce Ebe nella funzione di coppiere. Giunone se ne duole, ma senza mostrarlo, non biasimando il marito per onore («Pur non biasma il marito, e per l'honore / Non mostra il giel, che le costringe il core», vv. 7-8).

La trattazione del mito ganimedo si conclude dunque all'insegna di Giunone e del motivo di un onore ben diverso dagli *honores* di cui parla Virgilio per Ganimede (*Aen.* 1.28). Un onore diverso anche da quello a cui è sublimato il Ganimede di Dolce, e diverso dai «sempiterni honori / Senza temer di morte atra e funesta» conferiti da Giove al fanciullo nel finale del *Ganimede rapito* (50.5-6).

Anguillara fa riferimento a una concezione moralistica dell'onore, tipicamente cinquecentesca, per cui si è costretti a dissimulare i veri sentimenti nel timore dei

giudizi altrui. Si tratta di una concezione dell'onore assente nel *Ganimede rapito*, e che verrà esecrata da Torquato Tasso «come fonte di ogni corruzione moderna nel primo coro dell'*Aminta*»<sup>1040</sup>, in cui al «nome senza soggetto, / quell'idolo d'errori, / idol d'inganno» (vv. 333-334) – ovvero il concetto di onore che il «volgo insano» (v. 335) ha reso «tiranno» del suo tempo (v. 337) – si oppone il motto della felice età aurea (v. 344)<sup>1041</sup>:

che natura scolpi: “S’ei piace, ei lice”.

---

<sup>1040</sup> Bucchi 2011, p. 210. Sul tema dell'onore cinquecentesco cfr. Weinrich 1976, pp. 227-229.

<sup>1041</sup> Come edizione dell'*Aminta* da cui cito vd. Corradini 2015.





**VI. Una «giovenile impresa» attribuibile a Torquato Tasso:**

*Ganimede rapito*



## 6.1 La ‘riscoperta’ di un poemetto attribuito a Torquato Tasso

In questo capitolo intendo offrire un primo studio approfondito sul *Ganimede rapito*, un poemetto mitologico in 50 ottave di endecasillabi, che reca un’attribuzione manoscritta a Torquato Tasso. Il componimento è trasmesso per via unitestimoniale da un codice composito del XVII secolo, conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma (Ms. Pal. 211), che non è ancora stato oggetto di studi specialistici.

Il manoscritto presenta in fascicoli separati, di diversa mano e provenienza, due componimenti incentrati sul riuso della mitologia greco-latina e connessi nello specifico alla figura di Ganimede: un poemetto mitologico che non risulta attestato altrove, dal titolo *Ganimede rapito*, attribuito nel frontespizio a Torquato Tasso (17 cc., XVI sec. exeunte); una *Satira* seicentesca di Lorenzo Azzolino, nota come *Contro la lussuria*, che accusa le favole antiche di indurre alla lascivia (20 cc., XVII sec.).

Se la *Satira contro la lussuria* di Azzolino fu particolarmente conosciuta durante il Seicento ed è stata oggetto di analisi dettagliate<sup>1042</sup>, il testo del *Ganimede rapito* fu pubblicato per la prima e unica volta nel 1893, in un’edizione di soli sessanta esemplari, da Angelo Solerti, per le nozze Menghini-Zannoni<sup>1043</sup>.

Lo studioso di Tasso intervenne sul testo delle ottave e mise in luce la questione attributiva senza indagarla più a fondo, «con la speranza che altri decida se possano veramente essere de lo mio autore, come dice il manoscritto da cui l’ho tratte»<sup>1044</sup>. Nonostante l’auspicio di Solerti, finora non è stata mai condotta un’indagine approfondita sul testo né è stata affrontata con la dovuta attenzione la spinosa questione attributiva.

Non è certo una novità, soprattutto per il Cinquecento e il Seicento, che un componimento venga attribuito a un autore celebre senza indizi di

---

<sup>1042</sup> Cfr. Chiodo 1990, pp. 75-89; Corsaro 1999, pp. 178-184. Sull’autore vd. De Caro 1962; Bellini 2009, pp. 220-224.

<sup>1043</sup> I sessanta volumi stampati a Bologna il 20 maggio 1893 presso la Ditta Nicola Zanichelli (Cesare e Giacomo Zanichelli) recano una dedica all’amico Mario Menghini (p. 5), con indicazione del luogo in cui si svolse il matrimonio, Roma, e la firma autografa di Solerti. A seguire sono riportate le 50 stanze numerate (pp. 8-23) e infine una breve nota critico-filologica (pp. 25-26).

<sup>1044</sup> Solerti 1893, p. 5. Il corsivo è d’autore.

verosimiglianza. Ed è noto che per la filologia attributiva, in linea generale, «è bene essere tendenzialmente diffidenti verso l'attribuzione all'autore maggiore, esercitando questi un'ovvia forza attrattiva sui testi di genere che lo prendono a modello»<sup>1045</sup>.

In questo specifico caso, tuttavia, la paternità tassiana tramandata dal codice – per una serie di fattori oggettivi – non dovrebbe essere scartata a priori: anzitutto per il legame esistente e documentabile tra Torquato Tasso e colui che viene indicato come il destinatario del poemetto, un certo Fabritio Caraffa [6.5]; quindi per il nome di Ginebro da cantare, connesso verosimilmente a una Ginevra (sia Torquato sia il padre Bernardo esaltano convenzionalmente la bellezza e le virtù di Ginevra Malatesta, cui sono dedicate diverse opere) [6.7].

Da uno studio del carteggio Carducci-Solerti emerge come il parere espresso da Solerti nella nota finale della sua edizione sia profondamente influenzato dalla voce autorevole di Carducci. Quest'ultimo pensa infatti come datazione al primo Cinquecento e presenta come ipotesi attributive i nomi di Bernardo Tasso e di Luigi Alamanni, che – come si argomenterà oltre [6.7] – saranno però da scartare.

Il componimento va sicuramente collocato all'interno dello specifico genere del poemetto mitologico rinascimentale di imitazione ovidiana, lanciato negli anni trenta del Cinquecento proprio da Alamanni e Tasso *senior*, e che conobbe una certa fortuna sino alla fine degli anni cinquanta<sup>1046</sup>. Quindi, in questo specifico caso, non avrebbe molto senso una falsa attribuzione di tipo intenzionale a Torquato, in quanto nome che funge da modello rispetto al genere del componimento, essendo il padre e Alamanni le figure di riferimento al riguardo.

Se l'attribuzione a Torquato Tasso fosse veritiera, sarebbe più plausibilmente da collocare – come si vedrà, con argomenti sia interni sia esterni – nel periodo 1557-1559, tra i tredici e i quindici anni di età dell'autore.

A fornire questa precisa indicazione sono i cataloghi autografi redatti nella metà dell'Ottocento a Parma. Non risulterebbe del tutto irrealistico, in linea di principio, che Torquato Tasso durante la prima adolescenza possa avere composto un poemetto in ottave prima di dedicarsi con grande precocità, già dai

---

<sup>1045</sup> Stoppelli 2017, p. 171.

<sup>1046</sup> Bucchi 2011, pp. 77-87. Cfr. Lagona 2000; Guthmüller 2005, pp. 505-533. Sul rapporto di Torquato Tasso adolescente con questo specifico genere vd. Ferretti 2012, pp. 45-75 (49-50).

quindici/sedici anni, al grande ἔπος eroico-cavalleresco con le 116 ottave del *Gierusalemme* (anch'esso tramandato da un solo codice: Ms. Urb. Lat. 413) e con la prima pubblicazione ufficiale del *Rinaldo* a diciotto anni (Venezia, 1962) [6.6].

Una rilevante controprova proviene dall'evidenza della ripresa strutturale, nel *Ganimede rapito*, dello sviluppo del mito ganimedeo presente nelle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce (II ed., 1553), che Torquato Tasso poté avere sotto mano a partire dal trasferimento a Roma presso il padre, come si può verosimilmente dedurre da una lettera inviata da Bernardo Tasso a Dolce il 6 aprile 1554 [6.10].

Pertanto, dopo avere presentato una descrizione esterna e interna del codice [6.2, 6.3], offro una sintetica analisi strutturale delle cinquanta ottave che compongono il *Ganimede rapito*, con la segnalazione di alcuni rapporti intertestuali con fonti anteriori [6.4]. In seguito, presento i vari dati raccolti circa la possibile attribuzione a Torquato Tasso del *Ganimede rapito* [6.6-10].

## 6.2 Descrizione del Ms. Pal. 211

**Identificazione del manoscritto:** Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Palatino, Ms. Pal. 211.

**Materiale scrittoria:** cartaceo.

**Età:** data del codice XVII (desumibile); le cc. A risalgono plausibilmente al XVI ex.; le cc. B sono del XVII; le cc. C e D (fogli di guardia) sono del XVII; le cc. E sono un'interpolazione del XIX/XX<sup>1047</sup>.

**Dimensioni:** 198 x 132 mm (in ottavo piccolo).

**Legatura:** presente. Piatto anteriore e posteriore in pelle con colore tendente al sandalo e al cachi, fogli di controguardia della stessa tipologia dei fogli di guardia C e D, capitelli celesti, dorso con 5 nervi, cerniera di 4 mm.

**Numero e contenuto delle carte:** 44 cc. = (CI + E2 + CI) + (AI + A14 + AII) + (B19 + BI) + (DIII). Il codice è miscelaneo composito: il manoscritto A di 17 cc. riporta un poemetto inedito con indicazione (c. A1r.) di titolo (*Ganimede rapito*), autore (*Sig.<sup>6</sup> Torquato Tasso*) e dedicatario (*m.<sup>G</sup> Ill.<sup>Re</sup> Sig.<sup>Re</sup> Il Sig.<sup>6</sup> Fabritio Caraffa*); il manoscritto B di 20 cc. reca una *SATIRA / DI / MONSIG.<sup>R</sup> AZZOLINO* (c. B1r.); le 2 cc. C e le 3 cc. D sono i fogli di guardia risalenti alla realizzazione del codice composito; le 2 cc. E costituiscono un'interpolazione seriore e risultano incollate tra i primi due fogli di guardia (C) tra la fine dell'Ottocento e l'inizio Novecento (*terminus post quem* 20 maggio 1893; le cc. riportano manoscritta la nota dell'edizione Solerti 1893, pp. 25-26).

**Costituzione dei fascicoli:** un bifolio (fogli di guardia) con interpolazione di 2 cc. incollate nel XIX/XX (4 cc.); più fascicoli legati – di cui quello centrale è un sesterno – per il *Ganimede rapito*, per un totale di 17 cc. (2+12+1+2); due

---

<sup>1047</sup> Riporto le datazioni del codice fornite in precedenza: *Catalogo per autori e titoli dei manoscritti del Fondo Palatino* (ca. 1849-1859): XVI; *Catalogo Fondo Palatino* (ca. 1865-1868): XVI (?!); Odorici 1865, Odorici 1873: XVI; Solerti 1893: XVII in.; Manus Online (2010): 1650-1700. Il *Catalogo per autori e titoli dei manoscritti del Fondo Palatino* risulta la fonte più antica, ed è attribuibile a Luigi Felice Alini, bibliotecario di Carlo III di Borbone-Parma, e/o al suo successore (nel 1854) Antonio Bertani (è digitalizzato tra i *Cataloghi storici digitalizzati dell'ICCU*). Il *Catalogo Fondo Palatino* venne realizzato successivamente per volere del direttore della Reale Biblioteca di Parma Federico Odorici (1807-1884), insieme all'abate Luigi Barbieri suo collaboratore (non è digitalizzato, ed è consultabile presso la Palatina di Parma). Ulteriori datazioni vengono fornite dagli studi storici sulla Palatina di Odorici, e in seguito da Solerti, e dalla scheda presente su MOL, firmata da Annamaria Anversa (ultima modifica: Silvana Gorreri).

quinterni per la *Satira* di Azzolino (20 cc.); un bifolio + 1 c. (fogli di guardia, 3 cc.).

**Filigrane:** sono presenti tre diverse filigrane cui corrispondono tre diversi tipi di carta: colomba su tre monti entro un cerchio (A), croce su tre monti entro un cerchio (B), àncora entro un cerchio sormontata da una stella (C, D). La filigrana A è piuttosto simile (ma non perfettamente identica, per il modo in cui è ritratto il volatile) a Briquet 12250 (Roma, ca. 1571-1583; vol. 3, p. 614). Le altre due filigrane non sono individuabili in Briquet, infatti le carte sono seicentesche. La B non ha un corrispondente particolarmente simile, mentre la C-D si rifà con evidenza al modello *Ancre dans un cercle surmontée d'une étoile* (Briquet 477-529; vol. 1, pp. 41-43)<sup>1048</sup>.

**Disposizione della scrittura per carta:** a piena pagina. Per il *Ganimede rapito* sono riportate 2 ottave per pagina per un totale di 50 ottave (A2r.-A14r.), il frontespizio è posto a sé stante nella pagina iniziale ed è collocato in alto (A1r.); nella stessa pagina in calce vi è una chiosa verosimilmente settecentesca (A1r.); per la *Satira* sono riportati 24 vv. per pagina, con l'eccezione della prima che reca il frontespizio e riporta 15 vv. (B1r.) e dell'ultima che presenta 22 vv., e la dicitura in stampatello maiuscolo *IL FINE* (B19v.); le cc. interpolate recano a pagina piena la trascrizione della nota di Solerti al *Ganimede rapito* (E1-E2r.).

**Tipo di scrittura:** Sono individuabili cinque mani all'interno del codice: prima mano del XVI ex. per il *Ganimede rapito* (A1-A14); seconda mano del XVII per la *Satira* (B1-B19); terza mano del XVIII per la chiosa non firmata in calce (A1r.); quarta mano forse di circa metà XIX per la cartulazione in cifre arabe scritta a lapis sul margine alto a destra (cc. A1-B19 = segn. '1-35'); quinta mano del XIX/XX per la trascrizione manoscritta della nota tratta da Solerti 1893 (E1-E2r.)

**Ornamentazione:** assente.

**Storia del manoscritto:** Non è presente alcuna nota di possesso nel codice e sono scarse le notizie provenienti dalle fonti secondarie, nessuna antecedente all'Ottocento. Si può supporre che il codice composito sia stato allestito nel

---

<sup>1048</sup> Mi rifaccio all'edizione digitalizzata dello storico lavoro di Briquet 1907: BO – Briquet Online.

corso del XVII secolo, più plausibilmente nella seconda metà, a partire da due manoscritti, sicuramente indipendenti in origine, seguendo il modello delle ritrattazioni [6.3]. L'entrata ufficiale del codice nella Reale Biblioteca di Parma risale al 7 agosto 1865, mediante l'acquisizione dell'intero Fondo Palatino da parte di Federico Odorici, direttore della biblioteca dal 1862 al 1876<sup>1049</sup>. Una prima descrizione della raccolta venne fornita dal canonico Pietro Pera (1796-1846) – il bibliotecario personale di Carlo II, incaricato sulla fine del 1824 di unire la collezione del duca a quella della madre – nella sua relazione pronunciata il 27 febbraio 1841 presso la Reale Accademia Lucchese<sup>1050</sup>. Il canonico non fa una menzione specifica di questo codice, fa però riferimento a dei generici «*originali del Tasso*»<sup>1051</sup>, possibilmente con riferimento al Ms. Pal. 43 (*Carmi latini* autografi di Tasso) e al Ms. Pal. 42 (*Mondo creato* con postille autografe)<sup>1052</sup>. All'ultimo periodo ducale di Parma risale il primo inventario dei codici del Fondo Palatino, manoscritto (207 cc.) e ordinato alfabeticamente per autore. Il codice in oggetto reca la segnatura attuale (n. 211) e l'attribuzione a Tasso, con la precisazione che fu scritto a quattordici anni. Per volere di Bertani, forse più di 3000 volumi e qualche codice proveniente dalla biblioteca personale di Ferdinando Borbone, lasciata in Colorno, furono trasportati alla Palatina. Risulta più plausibile che il Ms. Pal. 211 fosse presente nella raccolta palatina in precedenza. Nel 1865 il Fondo fu acquisito dalla Reale Biblioteca

---

<sup>1049</sup> Vd. Odorici 1865, Odorici 1873. Il fondo era privato ed era appartenuto alla famiglia dei Duchi di Borbone: si originò a Lucca a partire dall'unione tra l'esigua biblioteca privata di Maria Luigia di Borbone (il ducato lucchese fu assunto il 17 dicembre 1817) e l'altrettanto modesta collezione personale del figlio Carlo II, dal quale il fondo prese il nome di Palatino. Fu in continuo arricchimento dall'anno 1824 al 1847 mediante varie acquisizioni da biblioteche di letterati lucchesi – tra le più importanti quelle del 1837 dagli archivi di Ludovico Beccadelli e Felice Baciocchi – tanto da passare dai 9000 volumi del 1827 ai 40.000 nel 1841, di cui circa 1000 erano codici: tra questi dovette rientrare verosimilmente anche il Ms. Pal. 211. Per la storia del Fondo Palatino cfr. Scarola 2002, pp. 221-226.

<sup>1050</sup> Pera 1842, pp. 263-289.

<sup>1051</sup> Pera 1842, p. 288.

<sup>1052</sup> Dopo la morte di Maria Luisa d'Austria (il 17 dicembre 1847) e la conseguente acquisizione da parte di Carlo II del ducato di Parma (secondo le disposizioni del Congresso di Vienna), la biblioteca fu da lui trasferita a Parma nel febbraio del 1848 in cinquecento casse. Il 14 marzo 1849 Carlo II cedette al figlio Carlo III il ducato di Parma e anche il possesso della biblioteca. Carlo III scelse come bibliotecario Luigi Felice Alini, dipendente dell'Università di Parma nel ruolo di economo cassiere e avvocato: alla morte di Carlo III nel 1854 l'ufficio passò al cav. Antonio Bertani. Cfr. Scarola 2002, pp. 221-226.

Parmense, e a tal proposito Odorici scriveva che la Palatina versava «in uno stato ben deplorabile, e tutta a catafascio»<sup>1053</sup>.

**Note ulteriori:**

- A. La copertina reca macchie di inchiostro, segni di lacerazione, piccoli fori sia nella prima sia nella quarta. Nel piatto anteriore è presente un piccolo pezzo di carta a righe (13 x 30 mm), incollato verso il centro nella parte superiore, recante una numerazione manoscritta: 118. È possibile che si tratti di una segnatura, con funzione catalogativa, risalente al periodo in cui il codice faceva parte della biblioteca privata dei Borbone o precedente (XVIII?, XVII?). È comunque antecedente alla segnatura ottocentesca 211 del Fondo Palatino.
- B. Nel dorso del codice è presente un titolo con la disposizione in tre righe nel seguente modo: *Azzol / ino / Satira*. L'inchiostro della 'o' della seconda riga è svanito ma il segno è scorgibile.
- C. Nella carta interpolata (E2r.) è stampato nella parte superiore lo stemma con dicitura *R. BIBLIOTECA PALATINA DI PARMA*.
- D. Nella c. B1r. è presente una cancellatura del numero scritto a lapis in alto a destra: 36. L'autore della cartulazione ha pensato erroneamente, dopo avere segnato il numero, che fosse il primo dei fogli di guardia finali che hanno filigrana, dimensione e stato di conservazione differenti.
- E. I fogli di guardia (cc. C, cc. D) sono più larghi di 3 mm rispetto ai fogli centrali (cc. A, cc. B); i fogli interpolati (cc. E) sono più larghi di 6 mm. rispetto alle cc. A e B.
- F. I fogli di guardia (cc. C, cc. D) risultano più bianchi, meno deteriorati (un indicatore che sono più recenti rispetto alle cc. A e B) e sono squadrati con delle righe lievemente scorgibili: 7 orizzontali e 7 verticali. Le cc. A sono più ingiallite e sono squadrate con delle lievi righe soltanto in orizzontale: 7 (la settima linea a partire dall'alto è storta, pende verso il basso di circa 2mm; non perfettamente dritte risultano anche le righe quinta e sesta a partire dall'alto). Le carte che costituiscono la *Satira* (cc. B) sono piuttosto scurite in vari punti (segni di umidità) e presentano 7 linee orizzontali e nessuna linea verticale.

---

<sup>1053</sup> Odorici 1973, p. 18. Il bibliotecario fece enumerare 46.000 volumi e 1032 manoscritti (1034, precisa, nell'inventario di consegna), per cui fu realizzato un nuovo catalogo in ordine di numero progressivo con la collaborazione di Luigi Barbieri.

G. Le grafie presentano delle sfumature di inchiostro diverse: I mano (*Ganimede*) = inchiostro bruno; II mano (*Satira*) = inchiostro bruno scuro; III mano (*Chiosa*) = inchiostro nero-bruno; IV mano (*Nota Solerti*) = inchiostro nero; V mano (*Cartulazione*) = lapis; VI mano (*Pezzo di carta incollato nel piatto anteriore*) = inchiostro bruno scuro; VII mano (*Titolo nel dorso*) = inchiostro bruno chiaro.

### 6.3 *Ganimede rapito VS Satira contro la lussuria: esaltazione e ritrattazione delle favole antiche*

In seguito alla descrizione esterna di questo peculiare codice composito, si possono ora avanzare alcune osservazioni sul contenuto. La «dolce e giovenile impresa» (2.2)<sup>1054</sup> attribuita esplicitamente a Torquato Tasso nel frontespizio – come riporta la chiosa (A1r.) – non è attestata nelle edizioni delle sue opere fino a quella veneziana in dodici volumi pubblicati dal 1735 al 1742. Questa la trascrizione delle otto righe leggibili della chiosa<sup>1055</sup>:

Questo Poemetto non si trova nella | Raccolta dell'Opere del Tasso fatta | in Ferrara  
in 5 Tomi in 12:<sup>mo</sup> | e neppure nella Raccolta fatta in | Firenze nel 1724 in 6. VM.  
fol. | citata dalla crusca | Non si trova neppure nell'ultima Edizione | Di Venezia in  
12. Vol. infol.

Non risulta neanche in successive edizioni, comprese le più recenti. Come registrano le carte interpolate, il *Ganimede rapito* fu pubblicato soltanto nel 1893 da parte di Angelo Solerti che intervenne pesantemente sul testo con correzioni, adattamenti alle norme ortografiche tardo-ottocentesche e una modifica integrale

---

<sup>1054</sup> L'espressione deriva dal poemetto: riporto tra parentesi l'indicazione dell'ottava (II) e del verso (v. 2) corrispondenti. Il testo si trova in appendice al capitolo: *Testi di Ganimede*, III.

<sup>1055</sup> L'edizione cui fa riferimento è la seguente: T. Tasso, *Delle opere di Torquato Tasso con le controversie sopra la Gerusalemme liberata, e con le annotazioni intere di varj autori, notabilmente in questa impressione accresciute*, Appresso Steffano Monti e N.N. compagno, 12. Voll., Venezia 1735-1742. Le righe della chiosa erano in origine dieci: la nona ha l'inchiostro pressoché svanito, la decima è ormai illeggibile. Se nelle prime otto righe le considerazioni sono di tipo oggettivo (viene detto che il poemetto non si trova in tre edizioni di opere di Torquato Tasso), nelle due righe svanite il commento era molto plausibilmente di tipo soggettivo: si può ipotizzare che lo stesso autore o un'altra persona, in un momento successivo, abbia voluto deliberatamente rimuovere le ultime righe. Sembra di poter leggere nella prima parte della nona riga *lo credo d'altri*, forse da interpretare come in riferimento al poemetto che non sarebbe per l'anonimo chiosatore autenticamente di Torquato Tasso. In corrispondenza della decima riga svanita è stato impresso il timbro *R. BIBLIOTECA / DI / PARMA*, riconducibile alla Reale Biblioteca di Parma fondata nel 1761. Federico Odorici acquisì il Fondo Palatino nel 1865 e si può ipotizzare che in questo periodo sia stato apposto il timbro e che contestualmente si sia cercato di rimuovere l'inchiostro delle ultime righe della chiosa. Vi sono dei segni di abrasione volontaria, con dei piccoli fori, in prossimità delle rr. 8-10 e dell'ultima parola della r. 7: forse l'inizio del commento a carattere soggettivo con un interrogativo: *male?*.

della punteggiatura. I luoghi dichiaratamente sanati sono nove: 6.5, 7.7-8, 9.8, 13.7, 18.6, 35.4, 39.1, 48.6, 49.5<sup>1056</sup>.

Inoltre lo studioso e biografo di Torquato Tasso, seguendo i pareri espressi al riguardo da Carducci in una lettera a lui indirizzata (17 maggio 1893)<sup>1057</sup>, nella nota conclusiva del volumetto a sua cura mise in dubbio la paternità di Torquato, suggerendo di considerare altre possibili ipotesi attributive: Bernardo Tasso, Ludovico Ariosto, Luigi Alamanni, Benedetto Varchi. Secondo il bibliotecario Odorici, invece, il testo è di Torquato Tasso: «poemetto in versi volgari da lui scritti a quattordici anni. Il Serassi per altro non ne fa motto. Si crede inedito», «Inedito, forse autografo e da lui scritto a quattordici anni»<sup>1058</sup>.

Come asserisce Odorici, il poemetto era inedito sia rispetto alla tradizione a stampa (il primo e isolato volume a riportare il testo fu l'edizione di Solerti 1893) sia rispetto alle fonti manoscritte. Non compare infatti nessuna attestazione dell'*incipit* nello IUPI<sup>1059</sup> – tiene conto tra gli altri degli inventari Mazzatinti (voll. 1-81, vol. 101) – e nessuna notizia al riguardo è reperibile consultando l'*Iter italicum* di Kristeller<sup>1060</sup>. Salvo nuovi ritrovamenti, il poemetto è legato dunque a una tradizione unitestimoniale.

Non è particolarmente plausibile che il manoscritto possa essere autografo di Tasso: la grafia appare dissimile se confrontata all'autografo tassiano del Fondo Palatino recante i carmi latini (Ms. Pal. 43)<sup>1061</sup>. Inoltre si considerino la presenza di errori, imputabili verosimilmente a un'attività di copia da un manoscritto preesistente, e di contro un'attenzione a una resa 'calligrafica', non propria solitamente di una stesura personale.

L'anonimo che fece costituire il codice, scelse di far seguire, ai fascicoli attestanti il poemetto inedito del *Ganimede rapito* (cc. A), la satira del poeta ed

---

<sup>1056</sup> In realtà Solerti interviene anche in molti altri passi. Rendo conto dei casi più evidenti nelle note all'edizione del testo che fornisco in appendice al capitolo: *Testi di Ganimede*, III.

<sup>1057</sup> Riporto in seguito il contenuto della lettera in una mia trascrizione, per via degli errori contenuti nell'Edizione Nazionale [6.7], nel volume a cura di Valgimigli 1955, p. 187.

<sup>1058</sup> Odorici 1865, p. 453; Odorici 1873, p. 47. La notizia è ripresa dal primo catalogo 'Alini-Bertani' ed è riproposta in modo identico nel catalogo 'Barbieri-Odorici': *Credesi inedito, e fu scritto dal Tasso nell'età di 14 anni*.

<sup>1059</sup> Santagata 1988.

<sup>1060</sup> Mi rifaccio all'edizione digitale dell'*Iter italicum* [Sitografia].

<sup>1061</sup> Occorre però considerare anche l'evoluzione grafica, infatti i sei carmi latini di Tasso furono «stesi lungo l'ultimo scorcio della sua vita», Motta 1997, p. 105. Cfr. Poma 1993, pp. 201-208.

ecclesiastico Lorenzo Azzolino o Azzolini (1583-1633), nota anche con il titolo *Contro la lussuria* e piuttosto diffusa per via manoscritta durante il XVII secolo.

La satira fu stampata per la prima volta a Venezia soltanto nel 1686, nell'antologia predisposta poco prima della sua morte da Stefano Pignatelli e data alle stampe da Paolo Baglioni: *Scelta di poesie italiane non mai per l'addietro stampate de' più nobili autori del nostro secolo*<sup>1062</sup>. Ciò, forse, potrebbe indurre a preferire una datazione di tardo Seicento per la realizzazione del codice composito, a partire da due manoscritti di datazione anteriore costituiti da carte differenti come dimostrano le filigrane.

Questo tipo di operazione si può inquadrare, a mio avviso, nell'ampissimo panorama delle ritrattazioni, diffuse già dal Medioevo, e notoriamente impiegate nel secondo Cinquecento e in particolar modo nel Seicento da parte di un autore, un curatore, un editore di un volume anche allo scopo di evitare una possibile condanna da parte dell'Inquisizione, avendo un appiglio formale per essere scagionati da una eventuale accusa. In questo specifico caso non si tratta di un volume a stampa (l'istituto della ritrattazione esiste comunque già prima dell'invenzione della stampa)<sup>1063</sup>, pertanto la motivazione della scelta di accoppiamento dei testi può essere dovuta anche, da una parte, alla volontà di preservare un manoscritto che recava un'attribuzione a un autore così illustre nella tradizione poetica italiana ed europea, dall'altra, alla volontà di ricusare il contenuto e i messaggi che avrebbe potuto facilmente veicolare il *Ganimede rapito*. Infatti, se il poemetto mitologico esalta con modulazioni levigate e toni disimpegnati i piaceri del corpo e la bellezza efebica, la satira di Monsignor Azzolino ha toni aspri e moralistici.

Il componimento in terzine, per un totale di 601 endecasillabi, consta di un dialogo tra due personaggi, Autore e Apollo, e si scaglia apertamente contro la mitologia classica («le favole antiche», v. 223; c. B5v. = segn. 21v.) in quanto in

---

<sup>1062</sup> Si tratta di una selezione dall'antologia manoscritta giunta a Baglioni dal cardinale Pignatelli. Raccoglie i seguenti testi: la satira *Contra la lussuria* di mons. Azzolino; la satira anonima *Contr'alcuni mali poeti moderni*; uno scherzo poetico di mons. Francesco Maria di Monteverchio; sette canzoni di Gabriele Chiabrera; tre canzoni di mons. Giovanni Ciampoli (una in lode del futuro papa Urbano VIII: Maffeo Barberini; una *All'Illustrissimo Signor D. Verginio Cesarino*, datata al 1618); una canzone di mons. Azzolino per le nozze di Taddeo Barberini e Anna Colonna; tre canzoni del marchese e poi cardinale Pietro Sforza Pallavicino, e l'inizio dei suoi *Fasti Sacri* di età giovanile. Vd. Pignatelli-Baglioni 1686. Cfr. Tarallo 2017, pp. 25-27.

<sup>1063</sup> Si potrebbe però anche pensare a un prodotto preparato per la consegna a un editore.

grado di indurre fin da giovani alla lascivia: «O come al Garzoncino, a la fanciulla / Van titillando le lascivie interne» (vv. 220-221; c. B5v. = segn. 21v.).

Giacinto, il giovinetto amato da Apollo, insieme alla fanciulla Dafne, è citato già nell'*incipit*: «Vieni a trattar di Dafne e di Giacinto» (v. 3; c. B1r. = segn. 17r.). Invece il mito di Ganimede occupa una parte centrale, con una digressione estesa per una cinquantina di versi (vv. 583-633; cc. B13v.-14r. = segn. 29v.-30r.): l'aquila sceglie di sua iniziativa, per ottenere maggiori onori da Giove, di rapire Ganimede e portarglielo in cielo. Il ragazzo si caratterizza per una bellezza insuperabile, ma anche in negativo come «vano e superbetto oltre misura» (v. 603; c. B13v.). Già in precedenza il troiano bramato da Zeus stesso è evocato verosimilmente mediante la perifrasi 'pastor frigio': «Ai nostri Achilli profumar non basta / le vesti, e farsi al Pastor frigio eguali» (vv. 292-293; c. B7r. = segn. 23r.). Inoltre il nome di Ganimede è adoperato in un altro passo anche in relazione all'apparenza angelica di un bel ragazzo, che sottenderebbe però a una mancanza di virtù: «e d'un Angelo ha faccia il Ganimede» (v. 255; c. B6r. = segn. 22r.).

Azzolino sviluppa con intento moralistico il motivo della scostumatezza degli 'dèi di Omero', affrontato burlescamente nel Seicento anche da Alessandro Tassoni con *La secchia rapita* e da Bracciolini con *Lo scherno degli Dei*, opere in cui pure vi sono dei riferimenti a Ganimede, e di cui dirò in seguito [7.2].

#### 6.4 *Ganimede rapito*: fonti, struttura e materia del poemetto mitologico

Il *Ganimede rapito* si configura come un poemetto mitologico in 50 ottave, per un totale di 400 endecasillabi, con schema rimico ABABABCC, ed è assimilabile per genere all'epillio<sup>1064</sup>.

Tuttavia un poemetto incentrato sul rapimento di Ganimede è un caso straordinario di per sé non tanto per il genere impiegato quanto per l'originale trattamento autonomo dello specifico mito in oggetto. Infatti nella classicità greca e latina non è attestato alcun poemetto recante il nome di Ganimede nel titolo, né incentrato sulla sua figura. Come si è visto nei precedenti capitoli, quella del regio ragazzo troiano risulta solitamente una storia nella storia, una *fabula* incastonata in un macrotesto più ampio, menzionata con specifiche finalità: connesse, per esempio nel genere epico, a motivi celebrativi della stirpe troiana, o nel genere lirico a motivi esemplificativi o argomentativi legati all'ἔρωρ παιδικός.

Appartengono al genere teatrale o dialogico le rare opere in cui Ganimede è protagonista (tutte perdute o estremamente frammentarie: le commedie della μέση di Alceo (comico), Antifane ed Eubulo, il Γανυμήδης di Diogene il Cinico, il *Catamitus* di Varrone) o co-protagonista (*Dialogo di Ganimede e Zeus* di Luciano di Samosata, e i ritmi latini *Altercatio Ganymedis et Helene*, *Post aquile raptus*).

A maggior ragione, il *Ganimede rapito* rappresenta un *unicum*<sup>1065</sup>. In sintonia con la linea maggioritaria nella tradizione classica, Ganimede non prende parola, eppure alla sua storia viene dedicato un approfondimento inedito anche dal punto di vista dell'espansione del racconto. Esso risulta ricco di dettagli che tengono

---

<sup>1064</sup> L'ἑπίλλιον, letteralmente un piccolo ἔπος, è un poemetto in esametri a tema mitologico sviluppatosi come genere a sé stante a partire dall'età ellenistica. Le sue regole furono fissate da Callimaco nell'*Ecale* (*Hymn.*, 2.108-sgg.); fu in seguito acquisito anche dalla letteratura latina: particolarmente celebri furono la perduta *Zmyrna* di Cinna e il *carmen* LXIV di Catullo (epitalamio delle nozze di Peleo e Teti). Non mancano ulteriori esempi al riguardo in età tardoantica: un epillio è dedicato anche a un rapimento erotico, quello di Elena, il *Raptus Helenae* di Colluto. Il genere non si sviluppa *ex abrupto* ma si rifà a «canti epici di estensione relativamente ridotta» e a «tipologie narrative interne ad altri testi, come l'*ekphrasis* e il *paradeigma*, di cui costituisce, per così dire, un'espansione. L'autonomia testuale dell'epillio ellenistico è connessa con la trasmissione libraria e con le scelte editoriali d'autore», Nicolai 2016.

<sup>1065</sup> Ricordo dell'esistenza di un epillio latino cinquecentesco di tipo encomiastico, che pure fa eccezione: il *De raptu Ganymedis liber*, scritto da Melchior Barlaei di Anversa (ca. 1540-1584) e pubblicato nella sua città nativa nel 1563. Al riguardo rimando all'edizione critica di Katona 2002. Non risultano, in ogni caso, punti di contatto diretti nel contenuto con il *Ganimede rapito*.

conto di numerose fonti classiche e italiane, presentando singoli spunti innovativi non registrati in testi anteriori.

Per esempio, viene addirittura indicato il nome proprio del cane di Ganimede, cui è dedicata un'intera ottava (45): Licisca. Virgilio nomina dei generici cani latranti che assistono al ratto (*Aen.* 5.256-257), elemento proveniente verosimilmente dall'iconografia di Leocare [fig. 2.11].

Il termine, dunque, potrebbe provenire da un passo della terza ecloga di Virgilio, che parla di una *latrante Lycisca* (3.18) del pastore Damon. Ricorre, però, anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio (3.220). Il nome proprio Licisca usato per indicare un cane appare poi in diverse ecloghe di Boccaccio (3.9; 5.131; 6.162; 7.76), autore che potrebbe avere svolto quindi una funzione di mediazione.

Benedetto Varchi fa riferimento a una cagna Licisca che abbaia, nel sonetto 373: «Ma Licisca abbaio, perch'ella fuori / Degl'occhi mi sparì sì ratta, ch'io» (vv. 12-13)<sup>1066</sup>; ma pure Tasso adopera il sostantivo 'licisca' per indicare un incrocio tra lupo e cagna nel dialogo *Il messaggero*: «da' lupi e da le cagne nasce quell'animale ch'in sembianza di cane ritiene un non so che di lupo, il quale è detto licisca»<sup>1067</sup>.

In linea generale, per quanto riguarda le fonti classiche, influiscono soprattutto Ovidio (*Metamorfosi*, 10.148-161) e Virgilio (*Eneide*, 5.249-257). Se in Virgilio Giove invia l'aquila, in Ovidio è il dio stesso a trasformarsi nel volatile: nel poemetto è seguito il modello ovidiano. Tuttavia la configurazione di Ganimede come cacciatore e la presenza del cane sono elementi dell'ecfrasi virgiliana.

Non si registra, invece, un debito in modo particolare nei confronti delle fonti medievali cristiane che rileggono il mito in senso evemeristico o allegorizzante, e nemmeno dell'originale trasfigurazione della *Commedia* dantesca (*Purg.* 9.20-33), né delle riletture rinascimentali in chiave neoplatonica, che pure ebbero un certo successo nel Cinquecento, dall'arte all'emblematica.

Tra le precedenti elaborazioni del mito di Ganimede nella letteratura italiana si registra piuttosto un'influenza della *Fabula di Orfeo* di Poliziano. In particolar modo per quanto riguarda il discorso finale pronunciato dal protagonista eponimo,

---

<sup>1066</sup> Come edizione si fa riferimento a quella ottocentesca dell'*opera omnia*: vd. Varchi 1858-1859.

<sup>1067</sup> Cito da Guasti 1838, vol. 1, p. 246.

che dopo aver perso definitivamente Euridice esprime il rifiuto totale degli amori femminili per volgersi a quelli maschili: «Fanne di questo Giove intera fede, / che dal dolce amoroso nodo avinto / si gode in cielo il suo bel Ganimede» (vv. 285-287), versi echeggiati nell'ultima ottava del *Ganimede rapito*: «Così nel ciel tra li superni chori / Si gode Ganimede in gioia e in festa» (50.1-2).

Un'altra influenza poliziana si può scorgere rispetto alle *Stanze per la giostra*: il ritratto del protagonista Iulo è modellato, oltre che sull'Ippolito euripideo, sul Narciso ovidiano, indifferente al fascino femminile, «che mai le ninfe amanti nol piegorno, / mai poté riscaldarsi il freddo petto» (1.10.3-4). In questo senso vi risulterebbe un collegamento rispetto al protagonista del *Ganimede rapito*, descritto come un giovane indifferente all'amore femminile e come Iulo dedito alla caccia: «Sciolto vivea d'ogni amoroso insulto / Né sofferto anch'havea fiamma o saetta; / D'ogni Ninfa schernia l'arte e gl'inganni / Baldanzoso nel fior de suoi bell'anni» (8.5-8).

Al di là delle influenze poliziane, il modello di riferimento di questo componimento risultano sicuramente le 11 ottave su Ganimede delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce (II ed., 1553). Viene infatti ripreso ed espanso lo stesso schema strutturale, suddiviso in proemio (1-2), caratterizzazione del personaggio (3-4), racconto della giornata *ante raptum* (5-6), racconto del rapimento (7-10), conseguenze *post raptum* (11).

Da un confronto testuale non risulta invece che il *Ganimede rapito* risenta in modo particolare delle *Metamorfosi* dell'Anguillara (1561) o dell'*Adone* di Marino (1623), e questo può essere un indizio prezioso per la datazione.

Anguillara dedica al mito ganimedeo 8 ottave – con un particolare risalto conferito alla vicenda della sostituzione di Ebe da parte di Ganimede nel ruolo di coppiere, con ripresa del racconto di Boccaccio (*Genealogiae* 9.2; *Chiose al Teseida* 9.29.4) – secondo il seguente schema: proemio (1), episodio di Ebe (2-4), episodio di Ganimede (5-7), conseguenze del rapimento in Olimpo (8). Invece Marino rielabora la *fabula* in 13 ottave del V libro (32-44) – verosimilmente attingendo dal cantiere delle sue *Trasformazioni*, confluite nel suo originale poema, e focalizzando l'attenzione soprattutto sul discorso confortante di Giove a Ganimede e sul loro rapporto in Olimpo – secondo il seguente schema: proemio

(1), racconto del rapimento e caratterizzazione di Ganimede (2-5), discorso di Giove a Ganimede (6-9), conseguenze in Olimpo *post raptum* (10-13)<sup>1068</sup>.

Il *Ganimede rapito*, invece, dal punto di vista strutturale può essere suddiviso in tre macrosezioni: preambolo (ottave 1-11), giornata del rapimento (ottave 12-40), epilogo (ottave 41-50). Il poemetto si apre all'insegna di un proemio tradizionale (1-3), cui segue la delineazione dell'ambiente troiano (4-6) e dei tratti caratteristici del protagonista *ante raptum* (7-11).

Nella parte centrale si possono individuare sei nuclei narrativi: una giornata di caccia di Ganimede insieme a un gruppo di compagni (12-15); il protagonista a riposo in solitudine presso un ruscello dopo la caccia (16-18); Giove che dall'alto scorge il giovane e se ne innamora a prima vista (19-23); il monologo di passione del padre degli dèi rivolto al ragazzo dormiente (24-31); il rapimento da parte del dio tramutato in aquila (32-38); il discorso di Giove a Ganimede per tranquillizzarlo dopo lo spavento (39-40).

L'epilogo è suddivisibile in due parti: dapprima il poeta mostra le reazioni umane in terra *post raptum* (41-45), quindi si concentra sull'assunzione di Ganimede in Olimpo tra i celesti, accompagnata dalla comunicazione del felice esito alla famiglia, con una chiusa gnomica che esprime il senso amoroso del poemetto (46-50).

La maggior parte delle ottave sono dunque dedicate alla giornata del rapimento, con una particolare attenzione anche ai momenti precedenti all'innamoramento di Giove, al mutamento in aquila e al conseguente volo, che dipendono dalle *Trasformazioni* di Dolce.

Nello specifico, dal volgarizzamento pubblicato per Giolito nel 1553 è ripreso l'espedito del riposo solitario di Ganimede dopo il bagno, con il conseguente innamoramento da parte di Giove che lo scorge dall'alto. Un'innovazione è invece costituita dal monologo appassionato del padre degli dèi, dubitante inizialmente che Ganimede non sia Amore stesso. Il discorso successivo al ratto per tranquillizzare il concupito è presente anche nell'elaborazione di Marino, ma i toni e le modalità sono piuttosto diverse: l'elaborazione dell'*Adone* mariniano

---

<sup>1068</sup> Ganimede è citato anche in altri passi dell'*Adone* e in altre opere di Marino [7.1].

(5.37-40) echeggia il discorso ironico di Luciano (*Dial.* 4) [6.1], mentre nel caso del *Ganimede rapito* è espressa una profezia sul destino infelice di Troia.

Conduco quindi un'analisi più dettagliata sulle carte A2r./v., in cui sono presenti le tre ottave proemiali e la quarta ottava che presenta l'ambientazione della vicenda, rimandando all'edizione del testo fornita in appendice al capitolo per un raffronto testuale e ulteriori osservazioni filologiche.

Il proemio è ripartito nella prima ottava in protasi (1.1-4) e *invocatio* alle Muse (1.5-8), segue per le seconda e la terza una dedica al «mio signor» – da identificare con il *m.<sup>G</sup> Ill.<sup>Re</sup> Sig.<sup>Re</sup> Il Sig.<sup>6</sup> Fabritio Caraffa*, riportato nel frontespizio (A1r.) – e un riferimento convenzionale al «Ginebro».

La quarta ottava dà inizio a una particolareggiata descrizione del luogo in cui verranno ambientate le scene della *fabula*: il rigoglioso monte Ida situato in Frigia (da intendersi come sinonimo di Troade)<sup>1069</sup>, posto tra la più meridionale Lidia (il sentiero di Esopo: con riferimento alla corte di Cresos, re dei Lidi, in cui visse il noto autore di favole), e la più settentrionale Misia, bagnata dall'Ellesponto (ovvero l'Abido). Nello stretto di mare, noto oggi come dei Dardanelli, trovò la morte il giovane di Abido, ovvero Leandro, durante una traversata a nuoto per raggiungere l'amata Ero, sita nella sponda opposta.

Il riferimento a questo mito non è mai associato a quello di Ganimede nelle fonti precedenti. Proprio sulla *fabula* di Leandro ed Ero è incentrato uno dei due poemetti mitologici di Bernardo Tasso, che diedero un forte impulso alla diffusione di questo genere nei decenni successivi. Fu pubblicato nel terzo libro degli *Amori* nel 1537 (e ristampato nel 1555)<sup>1070</sup>: anno che dunque potrebbe valere come *terminus post quem*, anche laddove si dimostrasse non veritiera l'attribuzione del poemetto a Torquato Tasso.

L'argomento centrale del canto emerge nel primo verso: la bellezza del protagonista eponimo, segnalata come non comune («rara»), così come è indicata nelle fonti classiche a partire da Omero, in cui Ganimede è detto il più bello tra

---

<sup>1069</sup> Per il riferimento al monte Ida e alla caccia, il poeta segue l'ecfrasi virgiliana dell'*Eneide*: «Intextusque puer fronda regius Ida / Velocis iaculo cervos cursuque faticat» (5.252-253). Stazio nella *Tebaide* riprende Virgilio, per cui Ganimede è un cacciatore, ma usa come Ovidio l'aggettivo *frigius* (1.548-55) [3.2].

<sup>1070</sup> Come edizione di riferimento Chiodo, Martignone 1995.

tutti gli uomini mortali: ὅς δὴ κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων (*Il.* 20.233)<sup>1071</sup>. Dal poeta cinquecentesco la sua bellezza è detta anche «angelica»: una connotazione che risale certamente alla tradizione poetica medievale, nonostante il riferimento non sia a una donna angelicata, come per gli Stilnovisti, ma a un giovinetto dalla grazia efebica. Anche in un altro passo del poemetto si parla di «angelico semblante» (7.4) che fa innamorare «ogn'aspro core» (7.5).

Al riguardo si consideri il verso della *Satira* di Azzolino, prima menzionato, che associa il volto di Ganimede (nome usato per antonomasia vossianica, senza un riferimento diretto al personaggio del mito) a quello di un angelo, seppure in senso negativo, perché sotto il bel semblante cela un animo vizioso: «e d'un Angelo ha faccia il Ganimede» (v. 255).

In questo caso, invece, gli amori connessi a Ganimede sono detti «graditi» nel proemio, da parte di Giove certamente, ma da intendersi potenzialmente anche in altri due sensi: il giovane non disdegna del tutto la passione di Zeus; l'io poetico non mostra biasimo verso questo tipo di amore<sup>1072</sup>. Nello sviluppo del poemetto, però, Ganimede risulta anche un ragazzo particolarmente virile, dedito alla caccia e particolarmente coraggioso. Allo stesso modo è anche consapevole del suo fascino e non interessato ai rapporti con il mondo femminile, tanto che l'intera stanza ottava, con Ganimede protagonista, è modellata sulla scena topica di Narciso che si innamora del suo riflesso scorto su una fonte d'acqua<sup>1073</sup>.

Al di là di ciò, nel giro dei pochi versi della protasi sono condensati i motivi centrali del personaggio e della vicenda del mito: Ganimede, oltre a essere straordinariamente bello, è di «regia stirpe» (1.2).

---

<sup>1071</sup> Nei due versi che inaugurano la presentazione di Ganimede sono echeggiati rispettivamente Virgilio (*Aen.* 5.252) e Omero (*Il.* 20.233): «Quivi di regia prole un giovanetto / Crescea di cui più bel non vidde il sole (7.1-2).

<sup>1072</sup> Si noti che Ganimede è assopito, sul modello di Endimione, quando è svegliato dall'aquila sotto le cui sembianze si cela lo stesso Giove. Il ragazzo è detto «di lei desioso» (34.6), «La palpa, preme, e dolcemente stringe» (34.8). In seguito, però, quando viene sollevato in cielo dal rapace è spaventato e risulta renitente: «Ben ei resiste, e si dibatte, e piange» (38.7). Nell'ottava conclusiva torna l'espressione «graditi amori» (50.3), con evidente riferimento al gradimento di Giove. Nel distico finale è infine sancito definitivamente lo stato di beatitudine di Ganimede che ricambia l'amore: «Ed è, signor, a gran ragion beato / Ché rispose in amore essendo amato».

<sup>1073</sup> I modelli sono le *Metamorfosi* e le *Trasformazioni* di Dolce, non solo per questa scena: infatti nel poemetto Ganimede, come il Narciso ovidiano (3.339-510), va a caccia e non si cura di coloro che si innamorano di lui (uomini, donne e animali). Come detto in precedenza agisce però anche il modello delle *Stanze* di Poliziano a proposito di Iulo [vd. *supra*].

Se in molti casi non viene indicato esplicitamente il nome del padre – come nell’ecfrasi di Virgilio e in Ovidio (soltanto relativamente al X delle *Metamorfosi*, in 11.756 è figlio di Troo), ma anche nel racconto più esteso di Luciano – in questo poemetto inizialmente non è precisato il nome del padre. Nella parte finale, tuttavia, viene indicato come padre Laomedonte: «A quell’annunzio tristo il regio manto / In due parti squarciò Laomedonte» (43.1-2), «Lascia Laomedonte le funeste / Insegne e a Giove nuovi altari pone» (47.5-6). Nella letteratura italiana questa genealogia alternativa era stata seguita anche da Boccaccio nel *Filocolo* (5.8.22), benché nelle *Genealogiae* Ganimede venga definito figlio di Troo (6.4), e in un altro passo addirittura fratello di Laomedonte (9.2). Inoltre nell’*Africa* di Petrarca Ganimede è detto *puer Laomedonteus* (8.869).

Nelle *Trasformazioni* di Dolce Ganimede è figlio di ‘Troa’, re dei Troiani, e di illustre madre, nelle *Metamorfosi* dell’Anguillara si dice esplicitamente: «Troio si nomò il padre, ei Ganimede» (10.64.2 = 5.2). Anche questo è un ulteriore elemento che ribadisce la distanza dal volgarizzamento dell’Anguillara, ma che mostra anche come non sia sempre pedissequamente seguito il modello di Dolce.

Nella protasi è esposto un altro elemento caratterizzante Ganimede: la giovinezza che verrà preservata per sempre con l’assunzione in cielo. Il protagonista viene detto nel fiore dei suoi anni, con l’utilizzo della metafora floreale per indicare l’età adolescente, risalente alla greicità stessa: «la fiorita etate» (1.4). Quasi mai nelle fonti si fa riferimento a un’età specifica di Ganimede. Il *flos aetatis*, l’ἄνθος ricercato da Zeus, con allusione a Ganimede, per l’epigrammista Stratone di Sardi è il diciassettesimo anno (*Antologia Palatina*, 12.4.5-6). Anguillara nelle *Metamorfosi*, attraverso una ricercata perifrasi, indica per Ganimede un’età di quindici anni: «Anche Et havea l’età sua vaga, et illustre / Finito a punto il numero trilustre» (10.64.7-8 = 5.7.8).

Parimenti ai motivi connessi all’amore, alla bellezza e alla giovinezza compare anche il motivo dell’onore: «e gli eterni del cielo hauti honori» (1.5). Anch’esso è ripreso nel finale dell’epillio («sempiterni honori», 48.5), per via dell’accoglimento di Ganimede tra le divinità in Olimpo risultano onorate la famiglia del giovane e l’intera stirpe troiana. Ganimede stesso diviene un semidio,

a cui sono rivolte preghiere da parte dei Troiani: «Ilio festeggia, e con preghi devoti / Al semideo fanciul porgono i voti» (47.7-8).

Questo motivo è presente nel primo libro dell'*Eneide* a proposito dell'espressione che indica gli onori del rapito Ganimede come causa di inimicizia di Giunone nei confronti dei Troiani (*rapti Ganymedis honores*, 1.28). Come si è visto, risale alla tradizione epico-omerica [2.1], il mito di Ganimede configurandosi come un mito celebrativo; ma è poi presente anche successivamente in modi slegati dalla celebrazione degli Eneadi: per esempio in Pindaro (*O.* 1, *O.* 11) è un onore glorificante per gli atleti il paragone con Ganimede, il troiano essendo per eccellenza un esempio di vincitore, in quanto mortale scelto dalle divinità per le sue caratteristiche straordinarie [2.2].

I temi principali di questa composizione sono indubbiamente l'esaltazione («essalto e canto», 1.7) della bellezza (efebica), e l'amore omoerotico, ma la materia trattata non vuole essere affatto volgare. Difatti sono «alti» i «detti» (1.6) per cui il poeta chiede ispirazione alle «cortesi Musae» (1.7) – da notare la grafia latineggiante, caratteristica ricorrente, cassata nell'edizione Solerti – ed è lo stesso amore di Giove verso il ragazzo, cui il poeta fa riferimento nel verso dell'ultima ottava, a 'elevare' questo tipo di amore: «Quel che già piacque al vostro Padre tanto» (1.8). Dunque questo poemetto presenta una sintesi tra i motivi erotici risalenti al genere lirico e i motivi di onore derivanti dall'epica greca.

La seconda ottava si apre con la retorica richiesta di soccorso al dedicatario dell'opera. Il secondo verso è particolarmente importante per la questione attributiva perché viene detto esplicitamente che si tratta di un'impresa poetica legata alla giovane età, e che verte su una certa dolcezza compositiva, evidente sia in senso tematico-contenutistico sia per la modulazione ritmica in ottave «belle e sonanti»<sup>1074</sup>, come le descrisse Solerti: «Né men da Voi caro soccorso bramo, / Nella mia dolce e giovenile impresa» (2.1-2).

---

<sup>1074</sup> Solerti 1893, p. 5.

## 6.5 Il dedicatario Fabritio Caraffa: i legami con Torquato Tasso

I versi 2.3-4 permettono di approfondire la questione del dedicatario, confermando l'identificazione con un Fabritio Caraffa. Si fa riferimento infatti alla nobile origine del signore e nello specifico a un ramo che dà lustro, da una parte, alla città di Napoli, dall'altra, alla Chiesa romana: «Del tronco illustre altero e nobil ramo / Che Napoli orna e la Romana Chiesa» (2.3-4).

Quella dei Caraffa (o Carafa) risulta una stirpe tra le più illustri e antiche napoletane, divisa in due rami principali – della Spina e della Stadera – e molteplici linee di diramazione, discendenti dal capostipite Gregorio di Giovanni Caracciolo, vissuto sul finire del XII secolo e soprannominato Carafa, probabilmente con riferimento alla gabella del vino (detta il 'campione della carafa') di cui era concessionario a Napoli<sup>1075</sup>.

Il rimando alla Chiesa è spiegabile, invece, come un'allusione a papa Paolo IV (1555-1559), al secolo Gian Pietro Carafa (1476-1559), oppure a un altro ecclesiastico di alto grado appartenente a questa famiglia nobiliare.

Vari personaggi nel corso del Cinquecento (e anche del Seicento) ebbero nome Fabrizio Carafa, sia del ramo della Spina<sup>1076</sup>, sia della Stadera. Per un appartenente a quest'ultimo ramo, che ebbe legami con Tasso, si potrebbe pensare a Fabrizio III Carafa<sup>1077</sup>, 2° Duca d'Andria, 5° Conte di Rufo, Patrizio Napoletano, molto noto anche perché fu l'amante segreto di Maria D'Avalos e venne assassinato trucidamente insieme a lei dal compositore Carlo Gesualdo, principe di Venosa, nel 1590. Non è nota la sua data di nascita, ma succedette al padre Antonio Carafa (1541-1665) il giorno della sua morte il 2 dicembre 1565, quando doveva essere ancora un bambino.

---

<sup>1075</sup> I Caracciolo-Carafa «costituiscono, probabilmente, la famiglia più diramata della nobiltà italiana: suddivisi in innumerevoli linee nel corso dei secoli, risulta estremamente difficile porre sicuri nessi genealogici tra le diverse diramazioni e, di conseguenza, le genealogie esistenti sono piuttosto dei tentativi di ricostruzione che descrizione di filiazioni storicamente accertate», Borgia 1990, p. 582.

<sup>1076</sup> Al ramo della Spina appartiene Fabrizio I Carafa (m. 7-9-1629), figlio di Girolamo Carafa e di Livia degli Spinelli, 1° Principe di Roccella, principe del Romano Impero, 3° Marchese di Castelvete; 4° Conte di Grotteria. Cfr. Russo 1976a.

<sup>1077</sup> Del ramo della Stadera si ricorda anche il nonno, Fabrizio II Carafa (15-2-1515 + 22-1-1554), 3° Conte di Ruvo e Patrizio Napoletano. Uno strumento particolarmente utile per le ricerche sugli alberi genealogici dei Carafa è il *Libro d'Oro della Nobiltà Napoletana*, a cura della Società Genealogica Italiana (SGI), fruibile in rete su Genealogie delle famiglie nobili del Mediterraneo.

Fabrizio Carafa Duca D'Andria era in amicizia con Torquato Tasso: quest'ultimo dedicò a i due sventurati amanti quattro poesie (nn. 1496-1499), tra cui il celebre sonetto *Piangete o Grazie, e voi piangete Amori* (n. 1498). Tuttavia non risulta molto probabile, a livello di cronologia, che egli sia il dedicatario di questo poema, se si considera il dato dell'adolescenza di Torquato. E anche se non fosse Tasso l'autore questo Fabrizio Carafa non può risultare facilmente il dedicatario, la datazione più plausibile del poemetto risultando la seconda metà degli anni cinquanta del Cinquecento.

Vi è però un altro Fabrizio Carafa legato alla biografia di Tasso – sempre del ramo della Stadera, lo stesso di Paolo IV, non appartenente ai Duchi d'Andria, ma alle linee di Roseto, Sessola e Roccascalegna – attraverso un legame di parentela dalla parte materna di Porzia de' Rossi. La sorella della madre di Torquato, Isabella Maria de' Rossi, sposò in seconde nozze, dopo la morte di Onofrio Correale (o Curiale), Giovanni Battista (o Giambatista) Carafa (o Caraffa), da cui ebbe tre figli: Muzio, Marzio, Fabrizio. Torquato poté frequentare il cugino Fabrizio fino ai dieci anni, poiché nell'autunno del 1554 si dovette separare dalla madre e dalla sorella per raggiungere il padre a Roma [6.6]<sup>1078</sup>.

Il cugino Fabritio Caraffa è nominato anche in due lettere inviate da Torquato alla sorella durante il periodo di reclusione ferrarese a Sant'Anna, sempre sperando che, in nome del loro antico legame, Fabrizio potesse in qualche modo intercedere per fargli ottenere la libertà. La prima (L. 167), datata 16 giugno 1581, è una lettera piuttosto toccante inviata a Cornelia che si trova a Sorrento: Torquato chiede alla sorella che la sua composizione per la morte di don Giovanni d'Austria (un sonetto, n. 774 delle *Rime*) possa essere inviata al «s.<sup>r</sup> Fabritio Caraffa»<sup>1079</sup> e all'altro cugino Giulio Cesare Correale, affinché essi lo mostrino alla marchesa di Pescara, ai suoi cognati illustri e alla principessa di Bisignano (ovvero Isabella Feltri della Rovere). Tasso chiede esplicitamente alla sorella di «fare officio per la mia libertà» e non manca di esprimere il suo stato interiore:

---

<sup>1078</sup> «A costoro si aggiungevano probabilmente nel far compagnia al Tasso anche Giulio Cesare Correale figlio di Onofrio e cugino del poeta; Fabrizio Carafa altro di lui cugino, perché figlio d'Ippolita de' Rossi, che dopo la morte d'Onofrio aveva sposato Gio. Battista Carafa», Capasso 1866, p. 192.

<sup>1079</sup> Trascrivo direttamente dalla lettera che si trova digitalizzata su ArchiLet. Il nome è scritto da Tasso nello stesso modo del Ms. Pal. 211 (c. A1r.) con il latineggiante 'ti' per 'zi' e con la fricativa labiovelare sorda geminata: Fabritio Caraffa.

«io sono prigioniero ed infermo, e ne l'istesso modo desideroso di libertà. [...] io sono nato uomo, ed uomo voglio morire»<sup>1080</sup>. Nell'altra lettera (L. 221) inviata nell'ottobre 1582 a Napoli, a Giovanni Martino Casari, manda una risposta a un sonetto del mittente<sup>1081</sup>. Poi gli chiede di rivolgere con reverenza i suoi saluti (letteralmente «baci in mio nome umilissimamente le mani») all'arcivescovo, a Lelio Orsino e al signor Fabritio Caraffa. Per quest'ultimo precisa di ricordargli «che io gli sono quell'amico e parente e servitore, che per addietro gli sono stato».

L'obiettivo di Tasso sembrerebbe quello di fare in modo che Caraffa riporti alla mente lo stretto rapporto intercorso tempo addietro tra loro, evidentemente non più coltivato negli anni. Vengono ricordate non soltanto l'amicizia e la parentela: l'utilizzo del termine 'servitore' deve fare riferimento a un rapporto più specifico, per cui è probabile che Fabrizio Caraffa fu protettore del cugino perlomeno in alcuni frangenti, o con riferimento a qualche occasione particolare.

Non sembrerebbe, in ogni caso, che questo Fabrizio vada identificato con quello che il giurista Biagio Aldimari (1630-1713) menziona nella sua *Historia genealogica della famiglia Carafa* (1691) come 'il Poeta': «per essersi Fabritio diletto della poesia Toscana, nella quale fece molte vaghe compositioni, ne fù soprannominato il Poeta»<sup>1082</sup>, che viene distinto da un Fabrizio Patrizio Napoletano, cugino di Torquato Tasso.

Il dato di un Caraffa amante della poesia non è secondario anche perché nella terza ottava del *Ganimede rapito* si fanno espliciti riferimenti a un'attività versificatoria del dedicatario, in rapporto allo strumento della lira e mediante il paragone con il poeta mitologico Orfeo: «Come già il trace Orfeo spumoso l'Ebro, / Fermate al suon dell'una e l'altra lira» (2.3-4).

---

<sup>1080</sup> Cito dall'edizione delle lettere predisposta da Guasti 1852-1855, vol. I (1852), p. 168. Successivamente ai cinque volumi di Cesare Guasti, sono stati pubblicati alcuni supplementi, tra cui ricordo: Solerti 1895; Vattasso 1915, pp. 105-121; Resta 1958, pp. 48-54. Per approfondimenti vd. Carminati, Russo 2016.

<sup>1081</sup> Si tratta probabilmente del sonetto della terza parte delle *Rime: Colui c' Achille al cieco oblio sottrasse* (n. 832), come riporta anche Guasti 1852-1855, vol. II (1853), p. 19.

<sup>1082</sup> Aldimari 1691, p. 56. Questo Fabritio Caraffa, il Poeta, sposò prima Cornelia Braida e in seconde nozze Olimpia, la figlia di Marzio Caraffa, cugino del Tasso e fratello dell'altro Fabrizio. Il «figliuolo di Gio: Iacopo Carafa, Signor di Rosito, detto il Poeta» dovrebbe essere dunque colui che dal 1567 divenne Barone di Sessola, Signore di Sant'Arpino e Roseto, mentre il Fabrizio cugino del Tasso è il Patrizio Napoletano che sposò una certa «Giovanna Sammarco», Aldimari 1691, p. 50.

Non è affatto escluso, però, che anche il cugino di Torquato potesse essere interessato alla poesia. Difatti anche il padre Gian Batista Carafa fu un uomo letterato, pur se non di gran prestigio come il padre di Torquato. Lo si ricorda più che altro per un'opera storiografica intitolata *Dell'Historie del Regno di Napoli*, pubblicata postuma nel 1572 dall'altro figlio Muzio. Gli vengono poi attribuite «una traduzione dal latino delle *Istituzioni* imperiali di Giustiniano e la composizione, su richiesta di Paolo IV, di una genealogia di casa Carafa, ma nessuna delle due opere risulta pubblicata»<sup>1083</sup>. Queste notizie sono rilevanti perché mostrano un legame diretto tra Paolo IV e il padre di Fabrizio Caraffa, cugino di Torquato, ed evidenziano inoltre l'interesse letterario ben vivo nella famiglia del Carafa cugino di Torquato.

La constatazione dai documenti storici di un rapporto intercorso tra Torquato Tasso e Fabrizio Caraffa suo cugino, soprattutto nella prima fase di età, non prova certo la veridicità dell'attribuzione del poemetto al Tassino. Rappresenta, però, un motivo sicuramente a favore dell'attribuzione: risulta del tutto plausibile che, durante la prima adolescenza, il precoce poeta abbia potuto comporre un poemetto mitologico, dedicandolo a un cugino di primo grado proveniente da una famiglia così influente come quella dei Carafa. È verosimile che il rapporto tra i due cugini si sia distanziato in seguito (ma mai del tutto perso, come attestano le lettere): Torquato si rivolgerà a diversi protettori e mai al Carafa per le sue opere edite<sup>1084</sup>.

---

<sup>1083</sup> Russo 1976b.

<sup>1084</sup> Soltanto nella fase avanzata, Tasso dedicherà una sua opera di argomento religioso a un Carafa: il protettore dell'Ordine Olivetano don. Antonio Caraffa, nipote di papa Paolo IV, accolto in Vaticano come suo cubicolario quando era adolescente. Si tratta delle 102 ottave del *Monte Oliveto*, un poemetto di argomento religioso non concluso, che Tasso iniziò a scrivere nell'estate del 1588 per ringraziare i Padri olivetani dell'accoglienza presso il monastero di Santa Maria Monteoliveto. Lo schema rimico è sempre ABABABCC. Nella terza ottava si fa esplicito riferimento al Carafa che, come nel *Ganimede rapito*, dà lustro alla Romana Chiesa: «E tu, che in Vatican di lucido ostro, / Circondi, Antonio, la sacrata chioma / O gran sostegno, o gloria, o lume nostro / Non pur, ma de la Chiesa alta di Roma» (3.1-4). Tra i motivi per cui il *Monte Oliveto* non fu portato a termine può rientrare anche «la caduta di interesse del Tasso per il poemetto dovuta alla morte del Card. A. Carafa (1591)», Fiori 1983, p. 5.

## 6.6 Torquato Tasso poeta prima del *Gierusalemme* e del *Rinaldo*, e altre menzioni di Ganimede

Il primo lavoro dato alle stampe di Torquato Tasso a soli diciotto anni, nel 1562, è il *Rinaldo* in dodici canti: viene dedicato al nuovo protettore del padre, il cardinale Luigi d'Este (suo futuro protettore dal 1565). Al Duca d'Urbino Guidobaldo II Della Rovere, cui dovette l'ospitalità tra il 1557 e il 1559, sono dedicate invece le 116 ottave del *Gierusalemme* (corrispondente con varianti alla materia dei primi tre canti della *Gerusalemme liberata*), composte durante il soggiorno veneziano nel 1559-1560 e rimaste soltanto manoscritte<sup>1085</sup>. In entrambi i casi, come per il *Ganimede rapito*, si tratta di ottave di endecasillabi con il medesimo schema di rime: ABABABCC.

Se fosse veritiera l'attribuzione a Torquato del *Ganimede*, il periodo di composizione andrebbe situato dunque nella fase precedente alla pubblicazione del *Rinaldo* e alla composizione del *Gierusalemme*: dopo il trasferimento a Roma e non più tardi del soggiorno a Venezia, ovvero tra il 1554 e i mesi iniziali del 1559, tra i dieci e i primi quindici anni di età.

Nel proemio del *Rinaldo*, Tasso fa riferimento alla Musa che in precedenza ha ispirato spesso le sue «fiamme accese» (v. 2.2), con uno stile ancora «rozo» (v. 2.1). Il riferimento è dunque a precedenti composizioni di argomento amoroso. Ricorre anche l'aggettivo «humil» (2.2), usato nel *Ganimede rapito* a proposito del Ginebro da lodare, mediante un parallelo con il celebre Lauro di petrarchesca memoria. Riguardo alle composizioni precedenti, il *Rinaldo* consiste in «un'opra maggior» che tratta di «alte imprese» (vv. 5-6)<sup>1086</sup>.

E di «alta impresa» parla anche il primo verso del *Gierusalemme* («L'armi pietose io canto, e l'alta impresa», 1.1), in cui non vengono invocate le Muse ma

---

<sup>1085</sup> «Rispetto alla cronologia “bassa” pur autorevolmente proposta (1563-1564), l'ipotesi alternativa (cronologia “alta”: 1559-1560, e insomma in concomitanza con l'arrivo del Tasso ‘figlio’ a Venezia) è l'unica a godere allo stato di diritto di cittadinanza negli studi tassiani», Baldassarri 2013, p. 9. Per il *Gierusalemme* cfr. Caretti 1993.

<sup>1086</sup> «Musa, che 'n rozo stil meco sovente / humil cantasti le mie fiamme accese; / sì che stando le selve al suono intente, / Echo a ridir l'amato nome apprese: / hor ch'ad opra maggior movo la mente, / et audace m'accingo ad alte imprese, / ver me cotanto il tuo favor s'accresca / ch'al raddoppiato peso equal riesca» (*Rinaldo*, 2-1-8). Riporto il testo che mantiene la grafia latineggiante, come viene citato da Comelli 2013, p. 170. Riporta «umil» la più recente edizione commentata del *Rinaldo*, cui rimando per approfondimenti: Navone 2012.

direttamente Apollo, affinché possa ‘rapire’ (verbo tassiano) e ispirare il giovane poeta: «Febo a sé mi rapisce, ed io di lui / Ripien sue voglie a seguitar m’accingo: / E l’acceso pensier scorge or palese / i simulacri di vicine imprese» (3.5-8).

Un riferimento a Febo – che verrà rimosso nella *Gerusalemme liberata* – appare anche nel *Ganimede rapito*, connesso all’ispirazione poetica e a una professione di umiltà: «Cui Febo i raggi suoi sì parco spira» (3.6).

Non è chiaro da dove derivi la notizia che il poemetto fu scritto da Tasso a quattordici anni, ripresa in seguito da Odorici e riportata nel primo catalogo manoscritto del Fondo Palatino (1849-1859)<sup>1087</sup>. Non è da escludere una derivazione dalle righe ora illeggibili del manoscritto; oppure potrebbe trattarsi di una deduzione di chi ha redatto l’inventario, Luigi Felice Alini o Antonio Bertani, benché non sembrerebbe molto plausibile: sia perché non furono condotti degli studi al riguardo sia perché le altre informazioni riportate nella breve scheda sono tratte in modo oggettivo dal codice (esclusa la datazione al XVI che è desumibile, e farebbe riferimento soltanto alle cc. A, senza l’aggiunta della *Satira*).

Un’altra ipotesi è che la notizia possa avere una genesi orale e che sia stata tramandata ai bibliotecari dalla famiglia dei Duchi di Borbone, oppure da chi vendette loro il codice. Si tratta soltanto di congetture: di fatto non è possibile risalire alla ragione di questa indicazione che stupisce per la precisione. Nonostante la non affatto certa attendibilità della notizia, se il poemetto fosse di Torquato Tasso, la data del 1558 (fino ai primi mesi del 1559) risulterebbe essere la più verosimile, insieme agli anni 1556-1557. Il rapporto con la famiglia Carafa era ancora fresco e inoltre il periodo della preadolescenza di Torquato coincide grossomodo con il quinquennio ‘carafiano’ al Papato 1555-1559.

Fu proprio grazie alla concessione della licenza di Gian Pietro Carafa, quando era arcivescovo di Napoli, l’anno prima di divenire Papa Paolo IV, che la madre Porzia e la sorella Cornelia poterono trovare rifugio nel monastero di San Festo all’inizio dell’autunno del 1554<sup>1088</sup>. È plausibile dunque ipotizzare che vi fosse

---

<sup>1087</sup> Questa la mia trascrizione: *Ganimede rapito dal Sig. Torquato Tasso al Mo. Illmō Sig. Frabio Caraffa. Credesi inedito, e fu scritto dal Tasso nell’età di 14 anni. È aggiunta in fine una Satira di Monsignor Azzolino. Cartaceo in ottavo piccolo del secolo XVI.*

<sup>1088</sup> «Bernardo ebbe appagato altrimenti il suo desiderio; poichè, avendo avuto con buoni mezzi il consenso delle monache di S. Festo, monastero strettissimo e ben governato dai gentiluomini del seggio di Nido, ed ottenuto anco, il che era giudicato impossibile, la licenza del reverendissimo

una forma di riconoscenza, durante gli anni di pubertà e adolescenza di Torquato, verso i Carafa e verso Paolo IV per gli aiuti offerti alla sua famiglia.

In quello stesso anno, il 1554, Torquato dovette raggiungere insieme al suo aio D. Giovanni D'Angeluzzo il padre a Roma: vi ebbe dimora per due anni fino al settembre del 1556. Dopo avere trascorso provvisoriamente sei mesi dai parenti paterni a Bergamo, nella primavera del 1557 pervenne alla corte di Guidobaldo II con sede abituale a Pesaro ed estiva a Urbino. Vi rimase fino al soggiorno veneziano, iniziato nel maggio del 1559, e al successivo trasferimento a Padova nell'autunno del 1560 per l'inizio degli studi universitari in Legge<sup>1089</sup>. Proprio con riferimento all'episodio di separazione forzata dalla famiglia, l'amico stretto di Torquato, nonché suo protettore e futuro biografo, Giovanni Battista Manso, riporta che Tasso *junior* scrisse a dieci anni un sonetto per la madre, la quale morì nel 1556 e dunque non fu più rivista dal figlio. Manso scrive che poté leggere la poesia composta dal Tassino «con istile via più che di fanciullo»<sup>1090</sup>.

Al di là dell'aneddotica, la prima scrittura documentata pervenutaci di Tasso è del 1556 e risulta di carattere privato. Si tratta della lettera, pur ispirata e rivista da Bernardo, inviata a Vittoria Colonna: le viene chiesto di proteggere la sorella Cornelia in seguito al decesso della madre e di venire in soccorso al padre: «un povero gentiluomo caduto in miseria e calamità senza colpa sua» (L. 1)<sup>1091</sup>.

Al periodo urbinate risalgono, invece, quelli che vengono riconosciuti come i primi componimenti in versi che Tasso stesso volle preservare. Si tratta di tre sonetti di carattere encomiastico scritti tra i 13 e i 15 anni (1557-1559) sotto l'influsso del culto neoplatonico di Petrarca e del mondo ideale ritratto dal *Cortigiano*, ambientato a inizio secolo da Castiglione proprio entro la cornice di

---

cardinal Teatino (Gian Pietro Carafa, allora arcivescovo di Napoli, e poco dopo Papa col nome di Paolo IV) Porzia e Cornelia con una loro serva, forse verso il settembre o l'ottobre di quell'anno, vennero ammesse a dimorare nell'indicato monastero», Capasso 1866, p. 132. Le notizie al riguardo si evincono da una lettera di Bernardo Tasso al Principe di Salerno: L. 49 nell'edizione Tasso 1733, vol. II, p. 143.

<sup>1089</sup> Cfr. Solerti 1895, vol. I, pp. 24-25.

<sup>1090</sup> Cfr. Manso, 1832, p. 33 (I ed. Deuchino, Venezia, 1621, p. 24). La *Vita di Torquato Tasso* scritta da Manso, che ha dei palesi intenti mitizzanti, insiste spesso sulla assoluta precocità dello sviluppo di Torquato in senso fisico e intellettuale, riportando numerosi aneddoti che lo fanno ascrivere indubbiamente alla categoria dell'*enfant prodige*. Già da bambino apprese «perfettamente» il latino e «in gran parte» il greco, «compiuto il settimo anno dell'età sua compose e recitò pubblicamente orazioni e versi con nuova meraviglia di chi l'udiva», *ibidem*. Per la notizia sulla composizione della poesia per la madre cfr. Di Pietro 1952, pp. 1-21.

<sup>1091</sup> Guasti 1852-1855, vol. I (1852), p. 6.

Urbino. I testi inaugurano il primo libro, *Dalla fanciullezza al settembre 1965*, della sezione delle *Rime d'encomio e d'occasione*: se il 501 (*In questi colli, in queste stesse rive*) è un encomio di quelle terre che lo hanno accolto proteggendolo come in un «nido» e di Bembo «gran cigno» dei poeti, il 502 (*Come s'uman pensier di giunger tenta*) e il 503 (*Seminar d'aurea pace eterni sensi*) esaltano più direttamente il Duca d'Urbino.

A precedere queste tre poesie vi è il sonetto 500, contenente una chiara dichiarazione di poetica, composto nel 1559, nei primi tempi dell'anno trascorso a Venezia (oppure a Urbino poco prima di partire)<sup>1092</sup>:

Quest'umil cetra ond'io solea talora  
l'amorose cantar prime fatiche,  
com'uom cui nulla cura il petto impliche  
e l'alma pasca di dolce ozio ognora;  
che poi di Procri il duro caso ancora  
fé risonar per queste selve amiche,  
l'orme seguendo e le vestigia antiche  
di quei che dopo morte il mondo onora,  
a voi, Muse, consacro, a voi sospendo:  
a voi, che pria la mi donaste quando  
avea tutto a seguirvi il cor rivolto.  
Or in novo desir di gloria involto  
peso molto più grave a regger prendo,  
peso per cui si va sempre poggiando.

Questo sonetto rappresenta un congedo programmatico dalla poesia della primissima adolescenza, che Tasso stesso non volle preservare, salvo i tre sonetti encomiastici; ma essi non trattano di amore e non rappresentano la poesia da cui il poeta desidera accommiatarsi, sospendendo e consacrando alle Muse la cetra. Come nel proemio del *Gierusalemme* (con riferimento alla Musa, «humil cantasti le mie fiamme accese», 2.2), anche in questo caso si fa riferimento esplicito ad alcune prime fatiche poetiche di tipo amoroso. E anche qui ricorre l'aggettivo

---

<sup>1092</sup> Riporto il testo dall'edizione Basile 1994, che segue la numerazione fissata da Solerti.

«umil» (la ‘h’ etimologica è eliminata nell’edizione Solerti delle *Rime* e in quelle successive che la seguono) a indicare primariamente che la materia trattata non è elevata. Il modello è quello virgiliano, con un’eco dei versi considerati spuri del cosiddetto *Vorproöm* dell’*Eneide*, che si solevano riportare però nelle edizioni cinquecentesche: «Ille ego, qui quondam gracili modulatus auena / carmen et egressus siluis uicina coegi, / ut quamuis auido parerent arua colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis»<sup>1093</sup>.

Come ha scritto Di Pietro è un segno che «fra i temi propostigli dalla poetica contemporanea il fanciullo sentì e rimodulò meglio quelli solenni della esaltazione, che quelli, più tenui e complessi della galanteria e dell’amore. Senti cioè, come era naturale alla sua età, il fascino della maestà del principe e della gloria del poeta, ma gli restò ignoto il fascino della donna»<sup>1094</sup>.

Malgrado ciò, il sonetto dichiara esplicitamente che Torquato Tasso, prima dell’intenzione di volgersi alle più solenni e gravi imprese epico-cavalleresche, per desiderio di gloria («Or in novo desir di gloria involto», v. 12)<sup>1095</sup>, si fosse dedicato a versi dilettevoli («dolce ozio», v. 4) e di carattere amoroso («amorse prime fatiche», v. 2). Una poesia non legata tanto alla fascinazione per una specifica figura femminile, quanto all’imitazione dei classici greci e latini, su cui si era formato già durante l’infanzia campana.

Il sonetto si conclude con il verbo ‘poggiare’ riferito a sé stesso in rapporto al peso del poema a cui intende dedicarsi, lo stesso verbo che è utilizzato nel *Ganimede rapito* per indicare l’innalzarsi al cielo di Giove tramutato in aquila con Ganimede: «Lo prende Giove tra quei curvi artigli / E poggia con la preda all’alte stelle, / [...] Poggiando mira nell’accese faci» (ott. 36, vv. 1-2, 7).

Nella seconda quartina di questo sonetto, si fa esplicito riferimento agli autori antichi e ai miti: viene citata la vicenda di amore infelice di Procri, legata al rapimento dell’amato Cefalo da parte di Eos/Aurora. A tal proposito riporto le ragionevoli conclusioni di Francesco Ferretti che considera anche la presenza di

---

<sup>1093</sup> Per ulteriori approfondimenti sul falso proemio dell’*Eneide* vd. Mondin 2007, pp. 64-78.

<sup>1094</sup> Di Pietro 1952, p. 4.

<sup>1095</sup> Inoltre così riporta la didascalia introduttiva alla poesia: «Desideroso di gloria si propone di abbandonare la poesia lirica per attendere ad un poema». Essa compare già a partire dalle *Rime et prose del signor Torquato Tasso, parte terza: Nouamente poste in luce Terza parte*, Appresso Giulio Vasalini, Ferrara, 1583.

una postilla autografa ai *Commentarii in primum librum* da parte di Pietro Vettori alla *Poetica* di Aristotele<sup>1096</sup>. Il primo a segnalarla e a studiarla fu Claudio Scarpati, il quale ipotizzò la plausibilità dell'esistenza di un perduto componimento su Procri e osservò che «sul mito di Cefalo e Procri è esemplato l'episodio di Clizia nel *Rinaldo* (VII 16-51); esso è poi l'archetipo dell'uccisione di Clorinda»<sup>1097</sup>.

La questione è approfondita da Ferretti per cui «sembra lecito pensare che il testo perduto non fosse un testo teatrale alla maniera di Niccolò da Correggio, né un travestimento novellistico alla maniera di Ariosto, bensì rientrasse nel microgenere lirico, assai diffuso tra gli anni trenta e cinquanta del secolo, della 'favola' o 'poemetto mitologico di ispirazione ovidiana'»<sup>1098</sup>. L'ipotesi è fondata anche sul fatto che – come ricordato in precedenza – il padre Bernardo lanciò questo genere, pressoché in contemporanea con Luigi Alamanni, durante gli anni trenta. Il poeta incluse all'interno dei suoi libri degli *Amori* la *Favola di Piramo, et di Thisbe* (1534) e la *Favola di Leandro ed Hero* (1537), riproposte in un unico volume dei suoi *Amori* nel 1555, quando Torquato viveva col padre<sup>1099</sup>.

Tuttavia i poemetti di Bernardo non sono in ottave e non sono in rima: Tasso *senior* intendeva distinguersi proprio per gli esperimenti di restituzione della metrica quantitativa latina. Se il secondo poemetto su Leandro ed Ero è una riscrittura dell'epillio del grammatico greco Museo (V d. C)<sup>1100</sup>, il primo su Piramo e Tisbe è un libero riadattamento dell'episodio narrato dalle *Metamorfosi* ovidiane. Bernardo procede mediante «interventi di tipo amplificativo»<sup>1101</sup>, infatti rispetto al testo di Ovidio di 111 versi, il poeta rinascimentale estende la narrazione a 352 versi. La riscrittura ovidiana vera e propria con la narrazione

---

<sup>1096</sup> Come edizione per le *Postille* di Tasso vd. Girardi 2009, p. 30. Legata a Ganimede vi è una postilla autografa di Tasso alle *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini nel libro della poetica d'Aristotele*. Nella *Poetica*, infatti, è menzionato Ganimede (1461a) per precisare che Δὴ οἰvoχoεῦεν (letteralmente 'versare il vino a Zeus') va inteso in senso metaforico, poiché gli dèi non bevono vino: «Vedi il Maggio / che fa q(ue)sta parte ne- / gativa.», *ivi*, p. 520. Nel *Ganimede rapito* si fa riferimento a Ganimede coppiere: «al tuo amator col vino» (46.8) e «pincerna» (48.5).

<sup>1097</sup> Scarpati 1982, pp. 166-167.

<sup>1098</sup> Ferretti 2012, p. 50.

<sup>1099</sup> Bernardo Tasso, *I tre libri degli Amori di M. Bernardo Tasso e nuovamente dal proprio Autore si è aggiunto il Quarto Libro, per addietro non più stampato*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1555. Come edizione di riferimento vd. Chiodo, Martignonge 1995 (vol. I, Chiodo).

<sup>1100</sup> Per approfondimenti sul poemetto vd. Morros Mestres 2014, pp. 131-156. Sulla fortuna del mito dal Medioevo al Rinascimento vd. Sebastián Perdices 2015, pp. 209-216.

<sup>1101</sup> Mastroianni 2002, p. 198. Cfr. Pintor 1898, pp. 173-176.

della *fabula* di Piramo e Tisbe è anticipata da una prima parte di encomio elogiativo nei confronti di Ginevra Malatesta (vv. 1-32), la quale viene nominata direttamente, non con il *senhal* Ginebro: «Ginevra honor di questo secol nostro» (v. 17).

Pertanto per Ferretti risulta «ragionevole supporre che Tasso figlio abbia potuto esordire praticando un genere lanciato a suo tempo dal padre»: la favola mitologica caratterizzata da una «ricerca esasperata di pathos», le cui vicende sono narrate non «come *exempla* moraleggianti, ma come paradigmi di passioni ardenti e di destini sventurati»<sup>1102</sup>.

Il *Ganimede rapito* risulta appartenente proprio a questo genere: rispetto alle fonti classiche la *fabula* si arricchisce di particolari originali e dà vita a quadri inediti suscitati dalla fantasia del poeta, con una struttura che ricalca quella delle *Trasformazioni* di Dolce. La ricerca patetica, anche con frequenti iperboli, ricorre nelle ottave di questo poemetto, con la differenza che la passione ardente ha un esito non sventurato ma felice: sia per chi ama (Giove) sia per l'amato (Ganimede).

Alla luce di tutto ciò, risulta piuttosto plausibile che il Tassino abbia composto dei poemetti mitologici prima delle ottave del *Gierusalemme* e del *Rinaldo*, anche considerato che ebbe alle spalle il modello paterno. Per altro, la dimensione dell'idillio amoroso ispirante «ineffabile grazia»<sup>1103</sup> – come annotò Ugo Foscolo – caratterizza l'altra grande opera della maturità di Tasso: la favola pastorale dell'*Aminta*, alla quale i toni del *Ganimede* si confanno maggiormente. Il fatto che vi sia una menzione esplicita di Procri, e non di Ganimede, potrebbe però essere letto anche come un motivo a sfavore dell'attribuzione tassiana del *Ganimede*.

In linea teorica, non è tuttavia un motivo per escludere che Torquato possa avere composto, oltre a una *fabula* su Cefalo e Procri, anche un poemetto su Ganimede e Giove, autocensurato e mai menzionato esplicitamente data anche la presenza di una tematica di fondo non propriamente ortodossa. Si ricordi che proprio alla fine del quinquennio 'carafiano' risale infatti il *Primo indice dei libri proibiti*, con promulgazione il 30 dicembre 1558 e diffusione all'inizio del 1559,

---

<sup>1102</sup> Ferretti 2012, p. 51, p. 50.

<sup>1103</sup> Foscolo 1921, p. 221.

cui seguì una pressione fortissima alla censura, e dunque all'autocensura, delle opere letterarie.

Il mito di Ganimede, in ogni caso, è presente in modo esplicito in due diversi componimenti di Torquato Tasso e in entrambi i casi il personaggio è raffigurato in modo estremamente positivo. Nel poemetto pastorale sotto forma di dialogo intitolato *Rogo amoroso* (719 versi), composto per la morte dell'amata di Fabio Orsini (uno dei suoi ultimi protettori), è il personaggio di Giove stesso a nominare il ragazzo troiano con riferimento alla funzione di coppiere in Olimpo e di suo favorito. Viene ricordato che Ganimede ha sostituito Ebe nel compito di apportare «dolce restauro» alle «fatiche» del padre degli dèi, e questo onore spetterà anche alla defunta Corinna, la donna scomparsa prematuramente, la cui anima è destinata ad ascendere al cielo. Come nel finale del *Ganimede rapito*, anche qui il mito di Ganimede non è letto in chiave denigratoria rispetto all'omoerotismo. Tasso esalta l'onore di essere scelti da Giove: «Con questa Ebe mi diè dolce restauro / De le fatiche ne la sete accensa; / Poi l'ebbe Ganimede, or tu l'avrai: / A te, Corinna, tant'onor serbai», (vv. 517-520)<sup>1104</sup>.

Anche nel *Ganimede rapito* è ricordato il ruolo di coppiere di Ganimede, direttamente dalle parole di Giove, mentre non vi è alcuna allusione alla trasfigurazione nella costellazione e nel segno zodiacale dell'Acquario di origine ellenistica: «Ch'alla gran mensa del sereno cielo / Ministri al tuo amator col vino il gelo» (46.7-8); «O etherei Numi, già son note a voi / D'Hebe mia figlia le vergogne nove, / Questo facciam pincerna hora di noi, / Né già mai fia chi quindi lo remove» (48.3-6).

Ganimede è poi indicato con una perifrasi nell'ultimo verso del sonetto 794, *Se d'Icaro leggesti e di Fetonte*: «e d'Ida il bel fanciullo al ciel rapisce» (v. 14)<sup>1105</sup>.

A differenza del destino tragico di Icaro e Fetonte, causato dalla tracotanza di un ardore individuale («e così va chi di tentar presume / strade nel ciel per fama appena conte», vv. 7-8), il regio giovinetto troiano è un esempio positivo che non «dee paventare in alta impresa» (v. 9), poiché è affidato all'amore che tutto può: «Amor che con catena il cielo unisce» (v. 11).

---

<sup>1104</sup> Per il *Rogo amoroso* cito da Sozzi 2013.

<sup>1105</sup> Basile 1994.

Nella terzina finale vengono accostati, per opposta direzione amorosa, la catabasi di Diana (assimilata a Selene) che scende in terra verso l'amato Endimione («Egli giù trae da le celesti rote / di terrena beltà Diana accesa», vv. 12-13), e l'elevazione verso il cielo di Ganimede: come a mostrare un eros «capace di traghettare gli amanti e gli amati dal basso all'alto, dall'alto al basso»<sup>1106</sup>. L'associazione del mito di Diana (Selene) ed Endimione a quello di Ganimede e Giove (Zeus) è peculiare. Anche nel *Ganimede rapito* vi sono delle connessioni al riguardo: sul modello di Endimione, Ganimede si addormenta e durante il sonno è visto da Giove che se ne innamora istantaneamente (19.1-8); senza attestazioni nelle fonti precedenti anche Diana osserva di nascosto la bellezza di Ganimede (oltre al fratello Apollo): «Mira in disparte attonita Diana / Le fattezze legiadre, il viso bello» (10.3-4).

---

<sup>1106</sup> Colella, 2014 p. 33.

## 6.7 Le attribuzioni alternative di Carducci-Solerti: la lode a Ginevra/Ginebro

Un altro punto da affrontare, in conclusione del proemio, è il riferimento all'«humil mio Ginebro» (3.5) con un parallelismo rispetto al Lauro di petrarchesca memoria: «E cresca sì che non invidi al Lauro» (3.8).

Sembra trattarsi di un *senhal* per una tale Ginevra, ma il ginebro può indicare traslatamente anche il poemetto stesso, un arbusto più umile rispetto all'alloro simboleggiante la poesia dalla lirica petrarchesca. Il poeta, in ogni caso, chiede il sostegno del suo signore affinché favorisca la crescita del ginebro, con l'auspicio che non abbia nulla da invidiare al lauro e possa estendersi dall'Asia all'Africa, letteralmente dal mare Indiano al mare del Marocco. Da notare che l'espressione «dal Mar Indo al Mauro» (3.7), in posizione finale di verso, è ripresa proprio dalla poesia di Petrarca (*RVF*, 269.4).

A tale riguardo, può essere utile prendere in esame i motivi a sfavore avanzati rispetto all'attribuzione a Torquato. Va riportato, innanzi tutto, il contenuto della lettera inviata da Carducci a Solerti il 17 maggio 1893, pochi giorni prima rispetto alla stampa (il 20 maggio) del *Ganimede rapito* in occasione delle nozze con Giuseppina Zannoni dell'amico Mario Menghini<sup>1107</sup>. È realistico ritenere che la lettera arrivò molto velocemente da Roma a Bologna, anche perché la noterella critico-filologica di Solerti ricalca da vicino le considerazioni espresse da Carducci, verosimilmente offerte in risposta a una consultazione chiesta dallo studioso di Tasso.

Nell'Edizione Nazionale delle *Lettere* di Carducci vi è però un errore di trascrizione non affatto trascurabile. Consultando la lettera autografa, conservata nel carteggio di Angelo Solerti (lettera n. 9 delle 23 carducciane) alla Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, appare scritto 'ginevra' (la minuscola, nonostante il nome proprio, è d'autore) e non «guerra», come riporta l'edizione Zanichelli per

---

<sup>1107</sup> Mario Menghini era un sodale di Carducci: proprio nell'ottobre di quell'anno «diventò membro della Commissione per i testi di lingua, presieduta da Carducci», Pertici 2009. Il curatore della voce biografica riporta che il matrimonio si svolse a Roma il 21 maggio, ricordando come Carducci fu in seguito il padrino del figlio Giorgio Menghini, nato il 24 aprile 1902.

ben due volte<sup>1108</sup>. Propongo dunque la mia trascrizione che corregge la Nazionale anche per altre minime imprecisioni:

17 maggio 1893

Solerti,

Non credo che il Ganimede sia di Torquato Tasso. Ma parmi di stil giovanile. Chiara è l'imitazione delle stanze del Poliziano. E la stanza e la lingua poetica è sul tono e nel calore del primo cinquecento. Sia di Bernardo Tasso? Non giurerei. È sempre più grave. Anche l'Alamanni cantò una ginevra. E d'una ginevra canta la canzone idillio attribuita all'Ariosto, e prima pubblicata dal Doni nei Marmi. Bada ancora che il poemetto è l'apoteosi della pederastia; idea che non poteva cadere in mente a Torquato, che non pensò nè ha mai un minimo accenno a cotesto. Il poemetto di certo è del primo cinquecento: forse d'autore toscano. Addio in fretta  
Tuo

Giosuè Carducci

Dalla lettera dichiaratamente frettolosa di Carducci emerge una netta esclusione dell'attribuzione a Torquato Tasso, per tre ordini di motivi: storico, stilistico e tematico. È evidente come Solerti appaia sostanzialmente dipendente dal parere di Carducci: se nella pagina di apertura dell'edizione del *Ganimede rapito* auspica che qualcun altro possa dimostrare che le stanze siano del 'suo Autore', nella nota finale la paternità di Torquato è messa in dubbio seguendo talvolta persino alla lettera gli spunti argomentativi dell'illustre poeta-filologo, senza troppi approfondimenti. Si considerino in particolare le seguenti affermazioni di Solerti<sup>1109</sup>:

---

<sup>1108</sup> Valgimigli 1955, p. 187. La lettera originale è digitalizzata sul sito della Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici.

<sup>1109</sup> Solerti 1893, pp. 25-26. Lo studioso, in ogni caso, avrebbe voluto includere il *Ganimede rapito* – in quello che sarebbe dovuto essere il settimo e ultimo volume dell'edizione critica delle *Opere minori in versi* di Torquato Tasso a sua cura – tra i componimenti di dubbia attribuzione. Si legge in una nota della sua *Vita tassiana*: «V'è un poemetto, il *Ganimede rapito*, attribuito a Torquato in un unico ms. Parmense, che è dedicato a Fabrizio Carafa, ma, pubblicandolo, io ho esposto il dubbio che non sia piuttosto di Bernardo Tasso [...]. Sarà riprodotto tra le rime di dubbia autenticità nelle *Opere minori in versi*», Solerti 1895, vol. I, pp. 601-602. Tuttavia ciò non avvenne: furono pubblicati soltanto i due volumi sui *Poemi minori* e il terzo sul *Teatro*, mentre successivamente in una diversa sede uscirono i quattro volumi di *Rime*. Dunque il *Ganimede rapito*, dopo essere rimasto nell'ombra per secoli, non è stato approfondito ulteriormente nemmeno dopo la pubblicazione per le nozze Menghini-Zannoni di fine Ottocento.

Ma sull'autenticità dell'attribuzione di esso a Torquato Tasso non possiamo non essere dubbiosi, anche lasciando in disparte le ragioni che muovano dalla tecnica dell'ottava, dove è evidente l'imitazione polizianesca, che parrebbe del primo cinquecento e d'autor toscano. [...] Che Torquato Tasso amasse, essendo giovinetto, una donna di nome Ginevra non sappiamo; la mente piuttosto corre subito alla Malatesta, la dolce nemica del padre suo, e in tal caso si spiegherebbe, in un ms. del principio del secolo XVII, l'attribuzione al figlio: del quale il ricordo era tuttavia pieno e la maniera dava norma alla poesia. Ma non hanno cantata una Ginevra e l'Ariosto (se pur son sue le due canzoni e il sonetto) e il Varchi e l'Alamanni e tanti altri?».

Nella parte centrale qui omissa, sono aggiunte le osservazioni di tipo storico sul dedicatario Fabrizio Carafa su cui già mi sono soffermato [6.5]. Rispetto alle parole di Carducci, non viene smentita in assoluto la paternità a Torquato, ma solo messa in dubbio. Inoltre Solerti precisa una specifica Ginevra, la Malatesta, e preferisce orientarsi su una possibile attribuzione a Bernardo<sup>1110</sup>.

Tuttavia Francesco Pintor, per primo, ha smentito la plausibilità dell'attribuzione a Tasso *senior* con argomentazioni piuttosto convincenti. Lo studioso scrisse che, pur essendo l'attribuzione a Bernardo seducente, motivi di «stile poetico» e «gravi ragioni cronologiche debbono indurre a rinunziarvi»<sup>1111</sup>. Avrebbe avuto poco senso che Bernardo non avesse pubblicato il poemetto, se fece uscire gli altri due. Inoltre, nel periodo in cui Paolo IV fu Papa (1555-1559) o anche prima quando Gian Pietro Carafa (1476-1559) divenne Cardinale (1536), Bernardo era già adulto per scrivere un'opera da dirsi 'giovenile'. Ancora, fa notare Pintor, non vi è alcuna traccia di un Fabrizio Carafa nel suo epistolario.

Il dedicatario Fabrizio Caraffa sarebbe plausibilmente il figlio di Ippolita de' Rossi (cugino di Torquato), oppure il Fabrizio Carafa detto il Poeta, oppure il Carafa Duca'Andria, autore di un dramma domestico: tutti e tre vissuti principalmente nella seconda metà del Cinquecento.

---

<sup>1110</sup> Questa la segnalazione sul primo numero della *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, diretta da Alessandro D'Ancona: «Dal prof. Angelo Solerti: *Ganimede rapito*, poemetto (Bologna, Zanichelli, di pagg. 26). È un poemetto mitologico, tratto dal cod. parmense n.º 211, dove è attribuito al Tasso: l'editore, così benemerito ed esperto degli studj tasseschi, non afferma né nega: se è di un Tasso, potrebbe, a parer nostro, essere di Bernardo: se poi si provasse che è di Torquato, ci parrebbe opera assai giovenile», D'Ancona 1893, p. 188.

<sup>1111</sup> Pintor 1898, p. 136.

Concorde sull'esclusione dell'attribuzione a Bernardo del *Ganimede rapito*, per le stesse motivazioni di fondo, è Edward Williamson: «The suggestion does not appear to be well founded: the style differs from that of Bernardo; he neither published this with his Malatesta poems nor referred to it in his letters; [...] the qualities attributed to Fabrizio Carafa are more appropriate to the man of that name in the late sixteenth century than the one who became cardinal in 1536»<sup>1112</sup>.

Rispetto a Carducci, Solerti aggiungeva anche il nome di Benedetto Varchi tra i possibili autori del poemetto, principalmente per la lode a una Ginevra, che tuttavia non è particolarmente significativa presa di per sé. In linea generale, il nome di Ginevra non esclude nessuno dalla possibile attribuzione, ma se si considera il dato certo della giovane età dell'autore del *Ganimede* e come *terminus post quem* il 1553 (stampa della II ed. delle *Tasformazioni* di Dolce), quella che risulta meno inverosimile è l'attribuzione a Torquato. Infatti Ludovico Ariosto è del 1474, Bernardo Tasso, Luigi Alamanni, Benedetto Varchi sono tutti nati a cavallo tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento.

Ginevra Malatesta visse proprio intorno alla metà del XVI secolo, andò sposa a Lodovico degli Obizzi, e fu amata – perlomeno letterariamente – da Bernardo Tasso e celebrata per la sua bellezza<sup>1113</sup>. Il fatto che anche Torquato nelle sue opere citi la Malatesta è dovuto a una 'convenzione reverenziale' che ha ereditato dal padre. A dichiararlo è lo stesso Torquato nell'epistola dedicatoria a lei rivolta per le *Conclusioni amorose*, lette pubblicamente nel 1570 e date alle stampe nel 1582 (L. 158): «per darle qualche segno della riuerenza, che riceuuta hereditaria da mio padre, porto all'infinito suo valore»<sup>1114</sup>.

Più sentita l'epistola dedicatoria di Bernardo a Ginevra nel *Libro primo de gli amori di Bernardo Tasso* (1531) ristampata anche nelle edizioni degli *Amori* del 1534, del 1555 e del 1660: «Poteua con giusto merito uostra alta uirtù et singular bellezza, illustre et valorosa signora, in più nobile ingegno del mio accender tanto

---

<sup>1112</sup> Williamson 1951, p. 161.

<sup>1113</sup> Anche Ariosto farebbe riferimento a lei nel *Furioso* (47.5). Cfr. Casadei 1986, pp. 83-84.

<sup>1114</sup> Guasti 1852-1855, vol. II (1853), p. 117. Risulta stampata nell'edizione veneziana del 1583 (presso Aldo Manuzio) e nelle due edizioni ferraresi del 1585 (appreso Simon Vasalini, appreso Giulio Vasalini) delle *Rime et prose*; e anche nell'edizione parigina della *Aminta fauola boscareccia* (appreso Abel L'Angelier alla prima colonna della gran sala del Palatio, 1584). Per confrontare le varie edizioni in cui è riportata la dedica a Ginevra Malatesta rimando a Edit16.

di lume, che nasciute ne fossero più leggiadre, et meglio ornate rime, di quelle, c' hora a caldi prieghi di chi ueramente mi può comandare, son sforzato di mandar fuori».

Se sono numerosissime le poesie d'amore dedicate a Ginevra da Bernardo – e la stessa *Fabula di Piramo e Tisbe* esprime una lode prolungata alla donna nel proemio – nel *Ganimede rapito* il riferimento al Ginebro da cantare appare soltanto un gioco letterario, puramente convenzionale, a maggiore ragione considerando che il nucleo della favola è un amore omoerotico maschile (l'autore insomma non deve necessariamente avere amato in giovinezza una Ginevra, come scrive Solerti).

Un solo sonetto di Torquato Tasso è dedicato esplicitamente a Ginevra Malatesta, per la sanità recuperata del proprio padre: *Corse il mio genitor presso a le rive* (533). Altri due sonetti, però, hanno uno specifico riferimento al ginepro, senza un rimando certo a una Ginevra storica (piuttosto agisce la volontà di rifarsi al modello letterario paterno): *Quell'arboscel ch'ha sí pungenti foglie* (608); *Né la pianta gentil ch' in riva a l'acque* (609).

Il secondo si segnala per il motivo della crescita del ginepro come simbolo della gloria poetica (lo stesso del *Ganimede rapito*: «Voi, signor, fate l'humil mio Ginebro / Cui Febo i raggi suoi sì parco spira, / Ch'egli s'estenda dal mar Indo al Mauro / E cresca sì che non invidi al Lauro», 3.6-8):

Né la pianta gentil ch' in riva a l'acque  
di Penteo vaghe membra ricoperse,  
né quella che feconda il seno aperse  
onde meraviglioso il parto nacque,  
né cipresso né palma unqua mi piacque  
quanto un ginepro, a cui serva s'offerse  
l'alma, e i sensi e le voglie in lei converse  
tutte, ed ogni altro obietto indi le spiacque.

Questo nel tronco suo serbi il suo nome  
e le mie rime impresse; e cresca, e 'ntanto  
crescan con le sue lodi i nostri amori.

E se fia che di lui m'orni le chiome

e canti a l'ombra dolce e 'l canto  
e 'l soffrir sarà dolce e i miei dolori.

Nessuna pianta, compreso il lauro – la prima citata cui fa riferimento attraverso il mito di Dafne, figlia di Penteo – è amata dal poeta quanto il ginepro, cui dedicò la sua anima e i suoi sensi. L'io lirico si augura che il nome del ginepro possa avere fortuna e crescere, in modo che insieme alle sue lodi crescano anche gli amori.

Nella terzina finale il ginepro assume con evidenza la stessa funzione che tradizionalmente ha il lauro, quella di corona poetica, motivo di gloria che può rendere più dolci gli affanni dell'esistenza del poeta.

Inoltre la forma «ginebro» ricorre in diverse opere di Torquato (dal *Rogo amoroso* ai *Discorsi del poema eroico*), e in funzione di rima anche in una delle poesie scritte per la morte di Alessandro Farnese (1434): con rime 'ginebro / celebros / Ebro / Tebro', le stesse della terza ottava del *Ganimede rapito* (esclusa 'celebro')<sup>1115</sup>.

---

<sup>1115</sup> Bernardo Tasso fa invece riferimento al «ginebro» che si diffonde da una sponda all'altra nell'*Oda a Monsignor di San Gelé*: «e del ginebro mio le lodi alzai / a peregrino volo, / tal che le genti che fra il mare e l'Alpe / e fra Pirene e Calpe / stan non l'udiron solo, / ma la Zona cocente e 'l freddo Polo» (vv. 70-75). Ricorre anche nel sonetto 20 del terzo libro degli *Amori*: «non perciò il ciel t'onora e 'l mondo cole, / quanto perch'un Ginebro almo odorato / co' verdi rami le tue rive adorna» (vv. 9-11).

## 6.8 Una spia linguistica di autore afferente ad area mediana o campana: «cresa»

È importante ora affrontare altri due ordini di motivi che porterebbero al rifiuto dell'attribuzione a Torquato Tasso secondo la linea Carducci-Solerti. Per il primo, di ordine storico-letterario, data la vicinanza stilistica con le stanze di Poliziano, il poemetto sarebbe da retrodatare al primo Cinquecento. Tuttavia l'osservazione è piuttosto generica e l'argomentazione risulta debole: come abbiamo visto la maggiore diffusione di questo peculiare genere di poemetto mitologico va collocata più precisamente tra gli anni trenta e gli anni cinquanta (compresi) del Cinquecento, non nei primi decenni del secolo. E inoltre una prova a sostegno di una datazione seriore è fornita dall'imitazione nel *Ganimede rapito* dello sviluppo del mito delle *Trasformazioni* di Dolce (difficile ipotizzare il contrario).

È possibile che Carducci abbia pensato anche al finale della *Fabula* di Orfeo con il riferimento al mito ganimedeo derivato dalle *Metamorfosi* ovidiane, in cui è l'eroe eponimo a parlare di Ganimede (10.148-161), in un contesto di digressioni su diversi miti omoerotici (Apollo e Giacinto, Apollo e Ciparisso). Questo non presuppone però una retrodatazione del componimento. Anche l'ipotesi attributiva a un autore toscano sembra da scartare; il testo presenta una patina petrarchista-bembiana, dunque modellata sul fiorentino letterario: a maggiore ragione ciò non può essere un'indicazione della provenienza geografica dell'autore.

Piuttosto, nel proemio, è riscontrabile una spia linguistica da cui si può dedurre abbastanza certamente che l'autore fosse di provenienza mediana o tutt'al più campana: «In questi scogli u' la mia barca ho cresa»<sup>1116</sup> (2.6).

---

<sup>1116</sup> Si segnala la forma "u'" per "dove, presente anche in altri tre versi (12.3; 25.2; 26.1). Non si può considerare tuttavia un'ulteriore spia linguistica, si tratta infatti di una forma attestata nella tradizione poetica da Dante («U' la natura, che dal suo fattore», *Par.* 7.31) a Petrarca («U' sono i versi, u' son giunte le rime?», *Canz.* 46.3), da Poliziano («U' scherzando tra' fior lascive aurette», *St.* 1.70) ad Ariosto («Marte sta in dubbio, u' la vittoria mande», *Fur.* 33.40). E compare anche nel primo verso dell'ultima ottava di Dolce dedicata al mito di Ganimede: «U' ripigliando la divina veste», con riferimento a Giove che riprende le sue sembianze dopo il mutamento in aquila (*Trasformazioni*, II ed., 1553, c. 213). In Dante compare anche a proposito di una metafora nautica: «le poppe volgerà u' son le prore» (*Par.* 27.146). La Crusca, a partire dalla prima edizione, segnala la forma precisando che è tipicamente del genere poetico: «COL segno dell'apostrofo, acciò si pronunzi dolce, vale lo stesso, che dove, ma è del verso. gr. οὗ. Lat. Ubi», I, p. 194. Per le citazioni mi rifaccio alla Lessicografia della Crusca in Rete [Sitografia].

‘Creso’ per ‘creduto’ è una forma piuttosto rara, analogica del participio passato ricavata da ‘preso’ *et similia*. Le attestazioni di ‘creso’ parlano chiaro circa la provenienza. In BiBit la più antica attestazione, nel Duecento, è nelle *Laudi* di Iacopone da Todi: «et ài creso en to coraio / a cciò che t’à consigliato» (49.17-18). Tolto Iacopone, nel vasto *corpus* è presente una sola attestazione del Trecento: nella *Cronica* di Anonimo Romano («a pena àbbera omo creso che avessi capo», cap. 18), testimonianza insigne del cosiddetto romanesco di prima fase, cioè di un romanesco meridionaleggiante e sostanzialmente solidale con il napoletano. Consultando l’OVI, invece, possiamo aggiungere altre registrazioni della forma durante il Trecento: una nella lauda romanesca *De li sengni* (v. 1337), due nella *Nativitate de sancto Janni Baptista* in volgare romano (11.1, 28.7), una nella *Cronica dell’Anonimo romano* (cap. 18, 159.5) databile intorno al 1360, due nelle terzine di *Ippolito e Fedra*, poema incompiuto di Sinibaldo da Perugia del 1384 (cap. 16, v. 21; cap. 21, v. 74), due nello *Statuto dell’Arte dei macellai del macello minore di Viterbo* del 1384 (cap. 31, 189.37; cap. 73bis, 199.12),

Solo in una fonte dell’OVI è presente la forma al femminile ‘cresa’; si tratta di una doppia attestazione risalente alla *Storie de Troia e de Roma* di circa metà Duecento<sup>1117</sup>: «et perzò lo fece ke forse melio cresa la veritate» (cod. Laurenziano, 107.19), «inperzò lo fece ke fossi melgio cresa la veritate» (cod. Amburghese, 107.17)<sup>1118</sup>. La forma ‘cresa’ ricorre poi nel *Canzoniere* (167) del poeta della prima metà del Quattrocento, operante a Urbino, Angelo Galli («Casandra già predisse la ruina / di Troya et non fò cresa [...]»), e nelle *Rime burlesche e satiriche* (6) del poeta della prima metà del Cinquecento Agnolo Firenzuola, toscano che si trasferì a Roma («Dirovvi cosa da non esser cresa, / Che sono in Roma mille campanili»).

Sul BiBit si ha una sola attestazione letteraria nel Quattrocento, di area campana: nel *Novellino* di Masuccio da Salerno («Cara sorella, io non arei mai creso», n. 27). E dopo un salto plurisecolare si hanno ben dieci esempi di ‘creso’ nei *Sonetti romaneschi* di Gioachino Belli, dunque in testi appartenenti

<sup>1117</sup> Monaci 1920. Cfr. Macciocca 2018.

<sup>1118</sup> Ricorre invece più diffusamente la forma ‘crese’ per ‘credette’ anche in Dante a proposito di Eva («Colpa di quella, che al serpente crese», *Purg.* 32.32) e in Boccaccio proprio al riguardo del mito di Procri e Cefalo («crese, che l’Aura forse allor venisse», *Amorosa Visione*, 22).

alla letteratura dialettale riflessa romanesca dell'Ottocento. Esaminando qualche centinaio di attestazioni su Google Libri si constata che la forma è rarissima (si tratta sempre o quasi del re Creso): nessun esempio cinquecentesco con ricerca mirata (estremi 1499-1600), e solo due riscontri ottocenteschi<sup>1119</sup>.

Quelli raccolti sembrano dati sufficienti a concludere che l'autore del *Ganimede rapito* sia laziale, marchigiano, umbro o campano; o perlomeno che sia stato profondamente influenzato da una parlata di tali aree geografiche. Può colpire che in pieno Cinquecento, per un argomento eletto, un autore potesse usare addirittura in rima – o forse proprio perché costretto dalla rima, e non sempre sufficientemente abile, considerata la giovane età – una forma tanto connotata e certo non autorizzata né da Bembo né dai poeti del canone.

Nello specifico, la forma 'cresa' ricorre una sola volta per fare rima con 'impresa' e 'Chiesa', pertanto potrebbe essere spiegata come un'eccezione indotta dalla rima e scaturita da un'influenza del parlato non del tutto consapevole. Questo non porta affatto a escludere l'attribuzione a Torquato Tasso, anzi, se compose il poemetto durante la permanenza a Urbino, dopo due anni passati a Roma, e dieci anni trascorsi in Campania (nasce a Sorrento, ma vive a Salerno e Napoli), è piuttosto verosimile che la forma 'cresa' fosse ben nota alle sue orecchie. Risulta invece ben poco probabile che la forma 'cresa' per 'creduta' potesse essere utilizzata dal bergamasco Bernardo e dal ferrarese Ludovico Ariosto, ma anche dai toscani Alamanni e Varchi.

Per altro, si consideri il contesto tematico in cui la forma è utilizzata: si tratta di una metafora nautica che prosegue anche nell'ottava successiva con riferimenti marini e fluviali (altri riferimenti acquorei si hanno nelle ottave 4, 6, 8, 17, 18, 42). L'immagine della barca ferma tra gli scogli (2.6), per cui il poeta chiede soccorso al suo signore (il Caraffa) in modo che possa diffondere il canto su Ganimede «con le vele impigre / [...] dal Gange al Tigre» (2.7-8), è simile a

---

<sup>1119</sup> Un primo gruppo di riscontri proviene da Nannucci 1843, pp. 550-551, dove si dice che la forma è centrale (romana soprattutto) e toscana, ma gli esempi toscani non paiono convincenti. Inoltre è segnalata una sorprendente attestazione dall'*Orlando* di Boiardo: «che no 'l vedendo mai haveria creso» (2.36.44). Un secondo gruppo di esempi, di area marchigiana, si trova nella *Collezione di documenti antichi inediti ed editi rari delle città e terre marchigiane*: 1870, vol. I, p. 129 (un'attestazione nelle *Croniche Anconitane* di Lazzaro Barnabei del 1348); 1874, vol. III, p. 291 (un'attestazione negli Statuti di Monte Feltro del 1384); 1878, vol. IV, p. 331 (tre attestazioni negli Statuti di Offagna del 1520). Ringrazio Luca D'Onghia per il prezioso consulto.

quella del celebre proemio della *Gerusalemme liberata*, per cui il pellegrino errante, sbattuto e inghiottito dagli scogli, chiede aiuto al suo signore (Alfonso): «Tu, magnanimo Alfonso, il qual ritogli / al furor di fortuna e guidi in porto / me peregrino errante, e fra gli scogli / e fra l'onde agitato e quasi absorto» (4.1-4). D'altronde, il tema marino è una «presenza costante in tutta la produzione poetica del Tasso, e vettore indubbio della sua inconfondibile cifra stilistica»<sup>1120</sup>.

---

<sup>1120</sup> D'Amico, 2009, p. 73.

## 6.9 Carducci: il *Ganimede rapito* come «apoteosi della pederastia»

Infine prendo in considerazione il terzo ordine di motivi segnalato da Carducci, ma da Solerti non affrontato, quello tematico. Secondo il celebre poeta-filologo «il poemetto è l'apoteosi della pederastia»<sup>1121</sup>: è escluso definitivamente che possa essere di Torquato Tasso, dal momento che tale dimensione erotica non rientrerebbe affatto nelle sue corde. Innegabilmente la *fabula* di Ganimede, già dall'antichità e nel corso del Medioevo e del Rinascimento, nonostante l'ampiezza delle interpretazioni e le varie letture allegoriche, risulta spesso un mito omoerotico. E il *Ganimede rapito* in particolar modo – lo si evince già dal proemio – vuole cantare programmaticamente la bellezza efebica e gli amori maschili. Colpisce però la freschezza e la naturalezza (per certi aspetti insolita per l'epoca) con cui il giovane poeta affronta la tematica, senza bisogno di enfatizzare i motivi erotici in senso volgare e sfacciatamente sessuale, e al contempo senza nemmeno rifarsi a dei processi fortemente allegorizzanti la pulsione erotica.

Senza entrare nella questione dell'orientamento sessuale di Tasso, tuttavia va almeno osservato che la ragione a sfavore dell'attribuzione a Torquato addotta da Carducci non risulta affatto convincente.

Da una parte, non mancano passi dell'opera tassiana ricalcati su modelli omoaffettivi maschili classici<sup>1122</sup>. Si pensi, per esempio, all'episodio del nono canto della *Gerusalemme liberata* (9.81-88) della morte di Lesbino, il paggio di Solimano, che l'io poetico ritrae con forte partecipazione emotiva, anche mediante commenti rivolti ai personaggi. Il giovane delineato fin da subito con i tratti caratteristici della bellezza efebica – «a cui non anco la stagion novella / il bel mento spargea de' primi fiori» (81.3-4, con riferimento alla barba non ancora cresciuta) – viene ucciso trucidamente da Argillano («drizzò (crudel!), l'inesorabil mano, / e di natura il più bel pregio offese», 84.3-4). Questo fatto («il suo Lesbin, quasi bel fior succiso», 85.8) provoca una reazione sconsiderata nel sultano solitamente insensibile («Tu piangi, Soliman? Tu, che distrutto / mirasti il regno

---

<sup>1121</sup> Valgimigli 1955, p. 187.

<sup>1122</sup> Per la differenza tra motivi omoaffettivi, omoerotici e omorivendicativi rimando a Ottonello 2022, pp. 39-46.

tuo col ciglio asciutto?», 86.7-8): prima il pianto e poi la vendetta che lo porta a uccidere Argillano e ad accanirsi con violenza sconsiderata sul suo cadavere.

La critica tassiana ha associato Lesbino (il cui nome, originale, potrebbe evocare insieme la Lesbia catulliana e il Ligurino oraziano) ai «modelli ben consolidati della tradizione epica (almeno l'Eurialo di Virgilio, Partenoepo di Stazio e Cinipe di Silio Italico)» ma anche cavalleresca (su tutti il Medoro di Ariosto). In ogni caso, l'entrata in scena di questa figura «comporta una torsione stilistica verso timbri lirico-patetici (e in questo senso, forte è il debito con Ovidio, specie con la rimodulazione del giovinetto Athis)»<sup>1123</sup>. A queste considerazioni va aggiunto che il rapporto tra Lesbino e Solimano è fortemente asimmetrico per età e per ruolo, essendo l'uno il giovane paggio e l'altro l'adulto *dominus*, pertanto agisce un altro prototipo mitologico di duo maschile, quello di Giove con il suo coppiere-amante Ganimede, cui corrisponde quello storico di Adriano e Antinoo<sup>1124</sup>. E anche Lesbino, come Ganimede (e Antinoo), è destinato infatti a non invecchiare per la sua precoce scomparsa dal suolo terrestre.

Per quanto concerne le *Rime*, invece, si può segnalare in particolare un sonetto: *Qual chiamar ti degg'io, divo o mortale?* (213), per cui lo stesso Solerti scrisse che sembra rivolto a un fanciullo<sup>1125</sup>. Sono eloquenti al riguardo le considerazioni di Luigi Roncoroni che, in pieno clima di patologizzazione dell'omosessualità di fine Ottocento, chiuse 'a malincuore' un capitolo proprio con questo sonetto: «È notevole che nel gran numero delle sue lettere mancano affatto le amorose. Egli esprimeva in versi l'amore; ma la lettera è tra le forme scritte il modo più intimo e naturale di esprimere l'affetto. È veramente a mala voglia devo chiudere questo capitolo col sospetto che il Tasso non fosse immune da una perversione sessuale troppo comune ai suoi tempi, come alcuni versi troppo appassionati fanno temere»<sup>1126</sup>. Questo il testo del sonetto (213)<sup>1127</sup>:

Qual chiamar ti degg'io, divo o mortale?

Rassembri tu bendato al bel sembiante

---

<sup>1123</sup> Tomasi 2009, *ad locum*. Cfr. Gigante, Artico 2022, *ad l.*

<sup>1124</sup> Sull'associazione Ganimede-Antinoo cfr. Williams 2010, p. 60.

<sup>1125</sup> Solerti 1898, p. 310.

<sup>1126</sup> Roncoroni 1896, p. 155.

<sup>1127</sup> Basile 1994.

divo, e 'l divo d'amor fatto costante,  
che, per fermarsi in me, disponga l'ale.

Certo Amor sei, che spiri amor, e tale,  
ch'io ne divengo affettuoso amante,  
e il cor, ch'avea di rigido diamante,  
intenerir mi sento ad ogni strale.

Opra in me, qual più vuoi, face, o saetta:  
legami ad ogni nodo: e se mi sfida,  
scingi che puoi, la spada a Marte audace.

Io chiedo la tua guerra, o l'altrui pace:  
regnerò teco ancor; ma la diletta  
tua Psiche almen da lungi a me sorrida.

L'io poetico si rivolge a un fanciullo, chiedendosi se si tratti di Eros/Cupido stesso, per poi volgersi nel finale a una chiusa sublimante. Malgrado questo componimento sia leggibile anche in chiave neoplatonica, va assolutamente tenuto presente, a mio avviso, un punto in comune con il lungo monologo di Giove rivolto a Ganimede (addormentato) nel 'nostro' poemetto.

Infatti, come l'io lirico del sonetto non sa se il ragazzo a cui si rivolge sia divino o mortale, *alias* se sia Amore stesso, così nel poemetto in ottave il re degli dèi insiste più volte nel domandarsi se il terrestre Ganimede non sia Amore, per esempio nei versi: «Se pur Amor non sei, ch'hoggi per zelo / Di nuova preda habbi lasciato il cielo. // Ma tu sei certo Amor, ché io veggio il viso» (24.7-8, 25.1); «Riconosco li strai che m'han conquiso / E tante volte rotto il bel consiglio» (25.5-6); «Perfido mi hai fin'hora d'altri acceso, / Hor di te stesso anco legato e preso» (27.7-8).

Questi esempi sono validi come 'indizi' atti a segnalare una sensibilità di Torquato Tasso per nulla inconsapevole della dimensione omoerotica insita alla mitologia classica, e della celebrazione del prototipo di efebo, cui afferisce Lesbino. D'altronde, come si è visto, lo stesso Ganimede è citato sia nelle *Rime* sia nel *Rogo amoroso*.

Certamente, se queste non sono 'prove' per l'attribuzione a Tasso del *Ganimede rapito*, e nemmeno per stabilire l'orientamento sessuale dell'autore, a

maggior ragione la considerazione di Carducci non è accettabile come ‘prova’ della non paternità tassiana dell’opera in oggetto.

Basti considerare una lettera di Torquato inviata nell’anno cruciale 1576 a Luca Scalabrini (anche detto Scalabrino)<sup>1128</sup>. La descrizione del suo sentimento verso un uomo, o meglio un ragazzo, non è equivocabile e non ha bisogno di alcuna esegesi psicologica: «chiamo questo mio amore, e non benevolenza perché, in somma, è amore». Molto plausibilmente il trentaduenne Torquato si riferisce al ventunenne Orazio Ariosto (1555-1593)<sup>1129</sup>, pronipote del celebre poeta Ludovico, autore degli argomenti alla *Gerusalemme liberata*, poi divenuto canonico custode della cattedrale ferrarese nel 1586. Anche Claudio Gigante nella recente voce biografica su Torquato Tasso scrive «dei sentimenti a corrente alternata verso Orazio Ariosto, nipote di Lodovico, di cui Tasso, tra sospetti e diffidenze, accettava l’intimità forse per l’esistenza di un legame omosessuale»<sup>1130</sup>.

Mi limito dunque a riportare un estratto della lettera in questione, datata 14 dicembre 1576, e inviata a Luca Scalabrino, che si trova a Roma, da Ferrara. Non venne inclusa nell’edizione delle *Lettere* di Guasti, ma è accolta tra le *Lettere inedite e disperse* (n. 7) pubblicate da Solerti nel secondo volume della sua *Vita tassiana*<sup>1131</sup>:

---

<sup>1128</sup> Scalabrino, suo intimo amico e confidente, a sua volta avrebbe dichiarato il suo «amor concupiscibile» e «desiderio carnale» per Tasso a Orazio Ariosto. Quest’ultimo lo raccontò a Torquato: le notizie si deducono piuttosto chiaramente dalla lettera 77 dell’edizione Guasti 1852-1855, vol. 1, p. 183, e a ciò potrebbe fare riferimento forse anche la L. 72.

<sup>1129</sup> Sul suo profilo biobibliografico vd. Fatini 1929; Gualtiero Todini 1962.

<sup>1130</sup> Gigante 2019. Cfr. Gigante 2007, p. 32 (n. 42). Solerti fu il primo a sollevare la questione, nell’articolo intitolato *Anche Torquato Tasso?*, mettendo in dubbio la vulgata alimentata da Manso di un Tasso casto, pur nei consueti toni ‘patologizzanti’ la sessualità di fine Ottocento. Vd. Solerti 1887, pp. 431-440. Il discorso è stato ripreso in Ferrarini 1995, pp. 76-77. Successivamente anche Benedetti 1998, pp. 178-191, si è occupata della questione sollevata da Solerti e ripresa da Ferrarini (pseudonimo di Giovanni Dall’Orto).

<sup>1131</sup> Solerti 1895, vol. II, p. 9. In precedenza la lettera è stata pubblicata anche nell’articolo sopraccitato: Solerti 1887, pp. 439-440. Si segnala che risulta disperso attualmente il codice settecentesco da cui Solerti trasse la lettera, *Lettere e poesie inedite di Torquato Tasso raccolte da Filippo Stampa*, noto come Ms. Mariani dal nome del possessore. Lo «indicano il Locatelli (*Il Codice Falconieri. Le lettere che vi sono raccolte*, p. 189)» e «il Resta (*Studi sulle lettere del Tasso*, pp. 204-205). Quest’ultimo dimostra anche che il ms. Mariani attinge il suo materiale inedito proprio dalle miscellanee del Foppa, e, in piccolissima parte, anche dal Falconieri», Liguori 2016, p. 66 (n. 22).

Io l'amo, e son per amarlo anco qualche mese, perchè troppo gagliarda impressione fu quella, che l'amor fece ne l'animo mio, nè si può in pochi di rimuovere, per offesa quanto si voglia grave; pure spero che il tempo medicherà l'animo mio di questa infermità amorosa, e 'l renderà intieramente sano. Che certo io vorrei non amarlo, perchè quanto è amabile l'ingegno suo, e la maniera in universale, tanto dee a me parer odioso un suo particolar procedere verso me, cominciato da poco in quà, e nato non so da qual affetto, se non forse da emulazione, o da desiderio di soddisfare altrui, il che più credo. Chiamo questo mio amore, e non benevolenza perchè, in somma, è amore: nè prima me n'era accorto e non me n'accorgeva, perchè non sentiva destare in me nessuno di quegli appetiti che suol portare l'amore, anche nel letto, ove siamo stati insieme. Ma ora chiaramente mi avveggo ch'io sono stato e sono non amico, ma onestissimo amante, perchè sento dolore grandissimo, non solo ch'egli poco mi corrisponde ne l'amore, ma anche di non poter parlar con esso lui con quella libertà, ch'io soleva, e la sua assenza m'affligge gravissimamente. La notte non mi sveglio mai che la sua immagine non sia la prima ad appresentarmisi, e rivolgendo per l'animo mio quanto io l'abbia amato ed onorato, e quanto egli abbia schernito ed offeso me, e, quel che più mi preme (parendomi troppo indurato ne la risoluzione di non amarmi), me n'affliggo tanto, che due o tre volte ho pianto amarissimamente, e s'io in ciò mento, Iddio non si ricordi di me. Spererei che se egli fosse certo de l'animo mio, sarebbe costretto ad amarmi, ma come ne può essere egli certo essendo consapevole del suo, e giudicando *ex aliorum ingenio*. E se voi, al qual nessuno affetto de l'animo mio fu mai celato, e che 'n tanti anni dovrete aver conosciuto quanto io sappia fingere, ne dubitate, ben è ragione ch'egli, che n'ha minor conoscenza, ne dubiti. Tanto basti intorno a lui; or vengo a noi

## 6.10 Conclusioni: il *Ganimede rapito* attribuibile a Torquato Tasso

In conclusione, per via dei numerosi indizi esterni e interni messi in luce, il *Ganimede rapito* può essere ‘attribuibile’ a Torquato Tasso<sup>1132</sup>, pur senza certezze assolute. Il poemetto risulterebbe congruente rispetto alla biografia, alla lingua e agli interessi dell’adolescente Torquato. Inoltre non risultano argomenti cogenti per stabilire che l’attribuzione del Ms. Pal. 211 (c. A1r.) sia deliberatamente falsa, né tantomeno – come si è visto – risultano plausibili le ipotesi di attribuzione alternativa suggerite da Carducci e Solerti: Bernardo Tasso, Ludovico Ariosto, Luigi Alamanni, Benedetto Varchi.

Pertanto, se il poemetto non risalisse alla prima fase della pubertà e dell’adolescenza di Torquato Tasso (al 1554-1559, o più precisamente al 1558)<sup>1133</sup>, risulterebbe necessario individuare un altro poeta con le seguenti caratteristiche:

1. fu legato nella sua giovane età a un Fabrizio Caraffa;
2. ebbe un motivo per esprimere una lode convenzionale al Ginebro (*senhal* per Ginevra);
3. dimostra un interesse precoce verso la mitologia classica e ha avuto modo di conoscere fin da preadolescente il genere del poemetto mitologico di imitazione ovidiana sviluppatosi tra gli anni trenta e cinquanta del Cinquecento;
4. mostra una spiccata e prematura abilità versificatoria nell’ottava (schema rimico: ABABABCC);
5. proviene verosimilmente da un’area dialettale mediana o meridionale, o comunque è stato influenzato dal parlato dialettale laziale, campano, marchigiano e/o umbro (‘creso’ per ‘creduto’);

---

<sup>1132</sup> Mi rifaccio per questa dicitura cautelare, *ça va sans dire*, all’edizione continiana del *Fiore* e del *Detto d’Amore* (vd. Contini 1984), legata a uno dei casi più celebri di filologia attributiva. I «titoli delle due opere sono seguiti dalla dicitura “attribuibili a Dante Alighieri”, una soluzione di apprezzabile equilibrio mancando la certezza della paternità e continuando a non esserci fra i critici un’opinione unanimemente condivisa», Stoppelli 2017, p. 174.

<sup>1133</sup> Questi risulterebbero i termini *post quem* e *ante quem* della datazione, tra il trasferimento nella casa paterna a Roma (1554, al 1553 risale la stampa delle *Trasformazioni* di Dolce) e lo spostamento a Venezia del Tassino (1559-1560, con l’inizio della scrittura del *Gierusalemme*). Seguendo l’indicazione dei cataloghi palatini, l’anno della composizione sarebbe per l’esattezza il 1558, durante il soggiorno urbinato, il che risulta verosimile. Ma è possibile che perlomeno l’idea risalga agli anni precedenti, dato il legame espresso nei confronti del dedicatario Carafa.

6. possiede una conoscenza non superficiale delle fonti classiche (Virgilio, Ovidio su tutti) e italiane (Petrarca e Poliziano su tutti);
7. risulta fortemente influenzato dal trattamento del mito ganimedeo presente nelle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce (II ed., 1553) e non risulta invece debitore alle *Metamorfosi* dell'Anguillara (1561);
8. non è assente un interesse per una dimensione omoerotica e per una celebrazione della bellezza efebica, e nello specifico per la figura di Ganimede<sup>1134</sup>.

Inoltre, se vi fossero motivazioni valide per dimostrare che l'opera non è attribuibile alla prima fase dell'adolescenza di Torquato Tasso, bisognerebbe in qualche modo spiegare quali siano le ragioni dell'attribuzione nel codice del Fondo Palatino.

Concludo quindi con un'ultima considerazione per quanto riguarda il legame con le *Trasformazioni* di Dolce. Vi è una lettera di Bernardo Tasso indirizzata a Dolce, del 6 aprile 1554, utile a precisare la datazione o che dimostra in ogni caso l'attenzione riservata al tema mitologico in casa Tasso.

Nella missiva inviata da Roma, proprio l'anno in cui il figlio lo raggiunse nell'Urbe e vi rimase fino al settembre 1556, Bernardo ringrazia Lodovico di averlo citato nelle sue *Trasformazioni*, e gli chiede il favore di occuparsi della pubblicazione per Giolito delle sue rime amorose, che di fatto usciranno nel 1555 a Venezia per Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli (*I tre libri de gli amori di messer Bernardo Tasso. A i quali nuovamente dal proprio autore s'è aggiunto il quarto libro, per adietro non più stampato*).

Dunque questa lettera rende piuttosto verosimile l'ipotesi che un volume delle *Trasformazioni* fosse a disposizione del Tassino nella casa romana, da cui poté trarre spunto per sviluppare un personale poemetto mitologico.

La menzione di Bernardo è presente poi soltanto nella seconda edizione ampliata delle *Trasformazioni*, quella in cui viene sviluppato il mito ganimedeo,

---

<sup>1134</sup> Un nome che potrebbe rispecchiare queste caratteristiche per diversi punti (non tutti) è il poeta Celio Magno che, tuttavia, è veneziano. Nato nel 1536, risulta legato ai Carafa, mostra interessi verso la dimensione omoerotica e la mitologia classica, dedica poesie a una Ginevra e dice di preferire il ginebro al lauro nelle sue *Rime*: «sì ch'a par del ginebro il lauro sdegno» (n. 337, v. 11). Inoltre a Ganimede fa riferimento nella sua composizione omoerotica *Già fu che, stolto, io non credea possente* [5.5.3].

ed è elogiato in rapporto agli antichi e al tema amoroso: «V'è il Tasso, che gli amori antichi oblia, / Lo stile alzando a più sonoro canto» (4.11.2, c. 14).

In conclusione, sarà certamente necessario approfondire ulteriormente la questione in futuro. In ogni caso, mi è sembrato opportuno dedicare uno studio mirato su un'opera e un codice assolutamente rari: con riferimento a Ganimede, e in senso più ampio al peculiare genere del 'poemetto mitologico' rinascimentale e ai riusi della mitologia classica nella letteratura italiana.

## **VI. Testi su Ganimede**

**I. De Ganimede e Allegoria de Ganimede di Niccolò degli Agostini<sup>1135</sup>**

1

Ovidio, seguitando il suo poema,  
dice c'havendo Orpheo fra quelle piante  
di la sua cethra l'armonia suprema  
ben adattata con humil sembante,  
a cantar cominciò sua doglia extrema  
e le passion d'amor suferte tante,  
ma di Calliope chiese lo agiuto  
e del divino Apol, como è dovuto.

2

Poi cominciò dal titonante Giove  
a cantar le battaglie ad una ad una  
e de tutti i giganti le gran prove,  
che le maggior non fur sotto la luna,  
poi del mascolin sesso le sue nove  
fiamme d'amor senza travaglia alcuna  
e, riputando ogni altro ogetto vano,  
cominciò a dir d'un giovane troiano.

3

Un delicato et vago giovinetto  
disse, cantando ne la dolce cethra,  
che fu per nome Ganimede detto:  
nacque ché Giove giacque con Elethra,  
de cui generò Dardano il perfetto  
e Dardano Erithonio, il qual impetra  
l'amor di Troe, di la qual Ilio nacque

---

<sup>1135</sup> Fornisco un'edizione di servizio del testo della I edizione del 1522: *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar con le sue allegorie in prosa* [...], Stampato in Venetia : per Iacomo da Leco : ad instantia de Nicolo Zoppino & Vincentio di Pollo suo compagno, 1522 a giorni sette di magio, cc. 123r./v. Introduco i segni diacritici, e stabilisco un uso coerente delle lettere maiuscole e minuscole. Distinguo inoltre tra 'u' e 'v', e introduco una numerazione progressiva delle ottave. Per ragioni di leggibilità, introduco una punteggiatura uniforme e aggiornata (non presente nella stampa per le prime due ottave).

e Ganimede anchor, come al ciel piacque.

4

Questo fanciul ch'io dico Ganimede  
era sì vago e di tanta bellezza  
che lassò Giove la divina fede  
e giù discese de la somma altezza,  
scordando l'altre sue più amate prede,  
per adornar il ciel di tal ricchezza;  
e venne in forma d'aquila e pigliollo  
e senza duol nel suo regno portollo.

5

Dove il fe' suo pincerna e servitore,  
Hebe privando, c'havea tal offitio,  
che per opporli e per trarnela fuore  
senza haverne cagion né alcuno inditio  
nel beveraggio ritrovò il suo errore,  
e la spogliò di tanto benefitio  
ponendo nel suo loco il giovinetto  
per più contento, e suo maggior diletto.

### *Allegoria*

La allegoria de Ganimede rapito da Iove et portato in cielo è che questa fabula si potria ridurre a singular moralità. Ma perché santo Augustino narra questa cosa nel libro *De Civitate Dei*, perciò non seria licito narrarla in altra forma. Onde lui dice che Iove fu re de l'isola di Candia, il quale se innamorò de Ganimede figliuolo di Troe, per il che andò contra la città dove era el detto Ganimede con grande esercito et lo hebbe per forza, e perché ne le sue bandere havea depinta una aquila, per questo, Ovidio fabuleggiando dice che Iove lo rapi in forma di detto uccello et portollo nel cielo.

## II. *Ganimede, e sua rapina* di Lodovico Dolce<sup>1136</sup>

1

Et ei sedendo in mezo a la gran torma  
A formar cominciò celeste canto:  
Giove (dicea) sarà principio e forma  
Di quanto, o Muse e sacro Apollo, io canto<sup>1137</sup>.  
Tu santa madre mia, mi detta e informa,  
Et accompagna la mia lingua intanto.  
Altre volte io cantai del sommo Giove  
Con maggior plettro le terribil prove.

2

Hora con suon più dolce e più sottile  
Vo cantare i fanciul, ch'amati foro,  
Come obietto più nobile e gentile,  
Da i santi Dei del sempiterno coro:  
Poi seguitar l'amore infame e vile  
Di molte Donne, indi le pene loro.  
Giove principio fia, come richiede,  
E gli honor del rapito Ganimede<sup>1138</sup>.

3

Fu Ganimede un giovinetto tale,  
Sì di beltà, sì di gentil ingegno,  
Che mai non hebbe in tutto 'l mondo uguale,  
Né mai cosa mortal giunse a quel segno.  
E se sangue Real s'apprezza e vale,

---

<sup>1136</sup> Fornisco un'edizione di servizio del testo della II edizione del 1553: *Le trasformationi di m. Lodovico Dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette, et in diversi luoghi ampliate. Con la Tavola delle Favole*, In Venetia, Appresso Gabriel Giolito De Ferrari e Fratel., MDLIII, cc. 212-213. In questa edizione si trova per la prima volta un ampliamento inedito del mito ganimedeo. Il titolo *Ganimede, e sua rapina*, indicato nella *Tavola*, ricorre a partire da questa edizione. Trascrivo aggiungendo una numerazione progressiva delle 11 ottave e con minimi ammodernamenti grafici.

<sup>1137</sup> Nella I edizione del 1553, l'invocazione è soltanto alla madre Calliope (vv. 4-5): «Di quanto o santa genitrice io canto. / Tu Calliope mia mi detta e informa» (c. 210).

<sup>1138</sup> Nella I ed. cambiano i versi finali, in funzione della terza e ultima ottava (vv. 7-8): «Giove s'inamorò di Ganimede / Tosto, ch'in Ida il giovinetto vede» (c. 210).

Era 'l suo grado a par d'ogn'altro degno;  
Che Troa re de' Troiani a lui fu padre,  
E nacque di Real illustre madre.

4

Ei di costumi e di virtù s'ornava;  
E le doti del corpo uniche e sole  
Con quelle de l'ingegno accompagnava  
Per farsi degno di sua chiara prole.  
Appresso di cacciar si diletta,  
Esercizio, che molto giovar suole:  
Tal, che cercava, e discorreva spesso  
Le selve, hora da lunge, hora dappresso.

5

Trovossi un giorno il gentil Ganimede  
In Ida, e non havea compagno o guida,  
Fuor, che d'un can, ch'ovunque volge il piede,  
Gli è a canto, compagnia sicura e fida.  
Egli nel monte un bel pratello vede,  
Ove par, che tra fior l'herbetta rida,  
E questo un fiumicel cerchia e inghirlanda,  
Che pian piano correa da destra banda.

6

Era ne la stagion, che 'l sole accende  
Co' più cocenti rai campagne e valli.  
Ond'egli, che 'l calor troppo l'offende,  
Si dispogliò tra fior vermigli e gialli:  
E però, che sospetto alcun non prende,  
Entrò ne' puri e lucidi cristalli.  
E rinfrescato alquanto, al vago prato  
Fuor de l'acque tornò molle e bagnato.

7

E senza rivestirsi, in grembo a fiori

A l'ombra d'un bel faggio addormentosse.  
Giove mirando da i celesti cori  
Vide il bel Ganimede, e inamorosse.  
Né gli parvero in lui gratie minori  
Di quanta in Giunon sua bellezza fosse.  
E quindi nel suo cor fece disdegno  
Di farlo del suo amor amando degno.

8

Ne gli fu grato di cangiar l'aspetto  
Divin con l'altra effigie d'animali,  
Che de l'Augel più nobile e perfetto,  
Fido ministro de' fulminei strali;  
E là, dove dormiva il giovinetto,  
Ratto volò dal ciel battendo l'ali.  
Risvegliossi il fanciullo, e vide quello,  
Che venia verso lui, rapace augello.

9

Già surto è in piedi, e timido procaccia  
Fuggir, ma non sa dove il calle pigli.  
Quel gli cinge con l'ali ambe le braccia,  
E stringe ambe le coscie con gli artigli.  
Egli si scuote, e la smarrita faccia,  
Che somigliava a freschi e bianchi gigli;  
Volgeva qua e là, chiamando forte  
Aiuto, che via l'Aquila nol porte.

10

Il can, ch'altro non può, fiero latrava,  
Vedendo in quel travaglio il suo signore.  
L'Aquila il suo bel viso riguardava,  
E tutta dimostrava arder d'amore:  
E lenta lenta verso 'l ciel poggiava,  
Ché la fa tarda l'amoroso ardore.

Infin, trafitta da l'aurato telo,  
Con la sua nobil preda giunse in cielo.

11

U' ripigliando la divina veste  
Provò la bella giovane, che prima  
Recar soleagli il Nettare celeste,  
E Ganimede a questo honor sublima:  
Sol lui degno gli par, ch' ogn' hor vi reste,  
Tal che quell'altra più non prezza o stima,  
Di che poscia Giunon si dolse molto,  
E gran tempo mostrò turbato il volto.

### III. *Ganimede rapito* attribuibile a Torquato Tasso<sup>1139</sup>

1

Canto la rara angelica beltate  
Del garzon frigio, i bei graditi amori,  
La regia stirpe, la fiorita etate  
e gli eterni del cielo hauti honori.  
Hora Elicona è ben raggion m'apriate  
Inspirandomi detti alti e sonori,  
Cortesi Musae, poiché essalto e canto  
Quel che già piacque al vostro Padre tanto.

2

Né men da Voi caro soccorso bramo,  
Nella mia dolce e giovenile impresa,  
Del tronco illustre altero e nobil ramo  
Che Napoli orna e la Romana Chiesa.  
L'aura vostra soave aspetto e chiamo  
In questi scogli u' la mia barca ho cresa,  
Acciò ch'io possa con le vele impigre  
Ganimede portar dal Gange al Tigre.

3

Voi, mio signor, ch'il flavo altero Tebro  
Quando orgoglioso più freme e s'adira,  
Come già il trace Orfeo spumoso l'Ebro,  
Fermate al suon dell'una e l'altra lira,  
Voi, signor, fate l'humil mio Ginebro,  
Cui Febo i raggi suoi sì parco spira,

---

<sup>1139</sup> Fornisco un'edizione di servizio del testo del *Ganimede rapito* presente nelle carte A del Ms. Pal. 211. A differenza di Solerti 1893, mantengo l'uso di scempie e geminate del codice (non sempre conforme alle norme ortografiche d'uso corrente), e la grafia etimologica latineggiante, anche poiché rispecchia verosimilmente l'uso autoriale e dell'epoca (la grafia latineggiante appare anche nelle stampe delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, per esempio). Introduco la numerazione delle cinquanta ottave e dei minimi ammodernamenti grafici; intervengo sulla punteggiatura; uniformo l'uso delle lettere maiuscole e minuscole. In nota, segnalo eventuali mie correzioni e gli interventi di Solerti.

Ch'egli s'estenda dal Mar Indo al Mauro  
E cresca sì che non invidi al Lauro.

4

Sorge nel grembo a Frigia un monte altero,  
Ida, che l'alto giogo al cielo estolle  
Di cavi spechi e di spess'ombre nero  
Di cento vivi fonti humido e molle.  
E, dall'un lato, d'Esopo il sentiero,  
Termine al piè dell'infinito colle,  
Da l'altro, Misia, il mar angusto infido  
Al troppo ardito giovane d'Abido.

5

Quivi securi da i latonij raggi  
Al misto suon de gridi e di metalli,  
Tra mirti ombrosi e tra fronduti faggi  
Al mormorar de limpidi cristalli,  
E Salij e Coribanti e Dei selvaggi  
Menan sovente a Berecinthia i balli;  
Rimbomba il monte, e la gran selva, e 'l piano,  
Porgono i pastor voti da lontano.

6

Siede non lungi in una gran pianura  
Posta dal manco lato alla marina  
Con alte torri e con superbe mura  
Dell'Asia la città capo e reina:  
Non è ancor detta col suo re pergiura.  
Ben ha prodotto a fin l'opra divina  
Chi frena il mare e chi v'apporta il giorno<sup>1140</sup>:  
Hanno Ilio il grande fabricato intorno.

7

Quivi di regia prole un giovanetto

---

<sup>1140</sup> Accolgo la correzione di Solerti, per cui è evidente che si alluda a Nettuno e a Febo. Il verso riportato nel codice è poco chiaro: "Che frena il mare e che n'apporta il giorno".

Crescea di<sup>1141</sup> cui più bel non vidde il sole.  
Ogn'aspro core a forza e duro petto  
L'angelico semblante par ch'invole.  
Ogni cura di lui, ogni diletto  
Era cercar rupi reposte e sole  
Quasi ogni giorno attendea fiere al varco<sup>1142</sup>  
Novello Amor con la faretra e l'arco.

8

Ei sen' già lieto e quasi ad arte inculto  
E 'l<sup>1143</sup> monte, e 'l bosco, e 'l rio sol gli diletta,  
Et hor tra dumi, et hor tra siepe occulto  
Al teso laccio nuova preda aspetta.  
Sciolto vivea d'ogni amoroso insulto  
Né sofferto anch' havea fiamma o saetta,  
D'ogni Ninfa schernia l'arte e gl'inganni  
Baldanzoso nel fior de' suoi bell'anni.

9

Stanco tall'hor sopra tranquillo fonte  
Lavossi il viso et immollò le labbia.  
Quando al mirar delle fattezze conte,  
Quasi d'altrui nella profonda sabbia,  
Lodò bramando i proprij occhi e la fronte:  
Non ancor punto d'amorosa rabbia  
Più volte in vano abbracciò le chiar' acque  
Sì la sua bella imagine gli piacque<sup>1144</sup>.

---

<sup>1141</sup> Nel manoscritto sembrerebbe esserci scritto «ch'» o «il», ma è soltanto una grafia alternativa rispetto al «di» presente nel v. 1. Solerti scrive dunque correttamente «di». Lo stesso vale per il v. 5 e per gli altri casi del codice. D'altronde anche altre lettere, come la 'l', sono eseguite in modi diversi benché della stessa mano.

<sup>1142</sup> Accolgo la correzione di Solerti. Nel codice invece si legge: «Quasi ogni giorno attendea fare al varco / Novello Amore la faretra, e l'arco». Sarebbe possibile anche la forma 'fere', più plausibile dal punto di vista paleografico. La forma 'fera' (non 'fiera') è attestata nelle stanze 11.3 e 13.5, ma il plurale 'fiere' ricorre in 14.4, 15.5, 21.3.

<sup>1143</sup> Si riporta convenzionalmente l'apostrofo prima della consonante in questo e nei successivi casi, ma nel codice è ricorrente la forma «l'».

<sup>1144</sup> Nel codice si legge «le piacque». Solerti corregge con «gli».

10

O come spesso, mentre dalla tana  
Scaccia il timido lepre e 'l cervo snello,  
Mira in disparte attonita Diana  
Le fattezze legiadre, il viso bello!  
O come spesso alla beltà sovrana  
Cede dall'alto cielo il suo fratello  
Che, dove spine e veder antri suole,  
Splender di sé vede un più chiaro sole!

11

Non sale mai l'alpestre monte in vano  
Che d'ampia preda carco giù non torni,  
Non si pasce animal sì brutto e strano  
Né fera così fiera in quei contorni  
Che per la candidetta e regia mano  
Non elegga finir gl'ultimi giorni,  
Corrono a gara e le par dolce sorte  
Esser per man di Ganimede morte.

12

Un dì tra gli altri con eletta schiera  
Cinse di reti d'ogn'intorno il colle,  
U' da man destra verso la riviera  
All'alte nubi il capo ombroso attolle.  
Ridea fiorita e dolce Primavera  
Spirando un'aura tepidetta e molle,  
E Filomela tristi accenti e grami  
Studia iterar ne gl'agitati rami.

13

Poi che d'inganni tutto il bosco è pieno  
Ponsi ciascuno a bocca<sup>1145</sup> il nero corno,  
A pena i cani pon' tenere a freno

---

<sup>1145</sup> Solerti corregge, senza indicarlo, «in bocca».

Che l'animoso suon odone intorno;  
Ogni fera selvaggia venir meno  
Già si vede e temer di strazio e scorno:  
Ulula<sup>1146</sup> il lupo, il leone arrabbia e rugge  
La lepre vil, l'astuta volpe fugge.

14

Chi su, chi giù, chi qua, chi là co' gridi<sup>1147</sup>,  
Chi con mazze nodose e chi co' pali  
Fanno sì che sbucar da i cari nidi<sup>1148</sup>  
Sforzan le fiere, e a i piedi giunger l'ali.  
Non vi manca chi gl'orsi a lotta sfidi  
Chi atterri un caprio con pennuti strali  
Chi segue un cervio, chi una lepre prende:  
Un sol desio tutto lo stuolo accende.

15

Chi narrerà con qual vaghezza et arte  
il bel Troian veloce come vento  
Voli per l'alta selva in ogni parte  
Prenda animali e uccida a dieci a cento?  
Come nel bosco e cani e fiere sparte  
Richiami e spinga al laccio in un momento?  
Non con più grazia al temperato cielo  
Caccia le belve il cacciator di Delo.

16

Con ansio core e frettoloso passo  
Girava intorno la profonda valle,  
Quando fuggir dal terso e bianco sasso  
Vede un ruscello per loquace calle.  
Feria cocente e per diretto al basso

---

<sup>1146</sup> «Ulula» è una mia integrazione correttiva. Nel codice è riportato «vola», che ritengo improbabile per ragioni semantiche e metriche. Solerti propone un poco convincente «urla».

<sup>1147</sup> Solerti scrive «con gridi» e al verso successivo «con pali», io mi attengo al codice.

<sup>1148</sup> Solerti scrive «de i cari nidi». Nel verso successivo accolgo l'aggiunta della congiunzione «e», dopo «le fiere».

Febo, rivolte al lito eò le spalle:  
L'ardente sete, il chiuso e fresco loco  
Dolce l'invita a ricrearsi un poco.

17

Presso la riva tra purpuree rose  
Commodo letto fan tenere herbette:  
Nate in modo vi son le quercie ombrose,  
Son le foglie co' rami in modo strette  
Che tra l'ombre più dense e più nascose  
In vano il sole i rai lucenti mette;  
Si lagna e canta quello e questo augello  
Al mormorar del limpido ruscello.

18

Quivi s'adagia, e polveroso e stanco  
Bagna nell'acqua il bello e dolce labro  
Che nel volto dipinto a rosso e bianco  
Orna sparsa la bocca di cinabro.  
Batte quieto l'affannato fianco,  
E n'esce spirto ch'ogni rozzo e scabro<sup>1149</sup>  
Cor rompe: fior che non istimo s'habbia  
Soave più nell'odorata sabbia.

19

Indi si corca sopra un verde stelo  
Ch'ornan viole amorosette e nuove,  
Et ecco tosto un soporato velo  
Chiude i begl'occhi e ogni pensier dimove.  
Quivi mirando dal sereno cielo  
Lo vidde a caso il fulminante Giove,  
Nol' vide appena che si sentì 'l cuore  
Tutto avvampato d'amoroso ardore.

---

<sup>1149</sup> Accolgo la correzione di Solerti di «ch'» per «d'». Anche questo errore del copista potrebbe fare ipotizzare che nel manoscritto originale non vi fosse una chiara distinzione di tali grafemi.

20

Non come dianzi paventoso tuona,  
Ma soggiogato da mortale aspetto  
L'armi trisulche subito abbandona,  
Et attonito mira il viso e 'l petto,  
L'habito adorno, la gentil persona  
E per gl'homeri sparso il crin negletto.  
Più d'un bel fior al suo spirar fiorio,  
Amor le frondi risonaro e 'l rio.

21

Pendea d'un lato la faretra e l'arco  
Scema de' strali nella caccia spesi,  
Mentre aspettando nuove fiere al varco  
Fe' cento augelli al basso gir distesi.  
Amor per fare altrui soave incarco  
Tali ne porta ma dorati e accesi,  
Né con quelli però più fere e uccide<sup>1150</sup>  
Che 'l bel troian quando egli parla e ride.

22

Scherzangli intorno i pargoletti Amori,  
Di cui parte sul petto l'ali spande,  
Parte di rose e d'altri eletti fiori  
A gl'aurei crini tessono ghirlande;  
Mille augelletti tra ginebri e allori  
Che vi sono lì presso in copia grande  
Addolciscono l'aure intorno quiete  
Chi con voci dolenti e chi con liete.

23

L'acceso Giove pur sta rimirando

---

<sup>1150</sup> Tra «fere» e «uccide» nel codice vi è una «e» (preceduta da una virgola, come appare di consuetudine nel manoscritto prima della congiunzione). Solerti scrive «più fere uccide». A mio avviso, però, 'fere' va inteso come 'ferisce', dunque non accolgo la correzione di Solerti, che nemmeno risulta segnalata. Inoltre la forma verbale ricorre nello stesso Tasso, nella *Gerusalemme liberata*: «Vuol ch'ella sappia ch'un prigion suo fere» (3.25.3), Gigante, Artico 2022, p. 93.

Ripieno d'ineffabile dolcezza  
Il sopito garzon, tra sé lodando  
Le belle guancie e l'humile fierezza:  
Ogn'altra cura pon del cielo in bando,  
Più quella segue che le stelle apprezza.  
Al fine in lui, pur con le luci fisse,  
Dopo un sospir cocente così disse:

24

“Amoroso fanciul, fanciul pregiato  
Qualunque sei che sì solingo giaci  
Oh ben tre volte e quattro fortunato,  
Oh te felice ch'al gran Giove piaci!  
Ben sei del ventre di Citherea nato  
Ben si devono a te d'Amor le faci,  
Se pure Amor non sei, ch'hoggi per zelo  
Di nuova preda habbi lasciato il cielo.

25

Ma tu sei certo Amor, ché io veggio il viso  
U' con la rosa insieme scherza il giglio,  
Veggio perle e rubin tra 'l dolce riso  
E le fattezze del venereo figlio;  
Riconosco li strai che m'han conquiso  
E tante volte rotto il bel consiglio,  
Li riconosco, anzi, m'aggiaccio e tremo<sup>1151</sup>,  
Che di lor possa fanno in me l'estremo.

26

Ma, se tu sei Amor, u' son le piume  
Che dimovendo fanno il tergo adorno?  
Ove le faci ch'hanno per costume  
Ardere più che 'l sole al caldo giorno?  
Ti<sup>1152</sup> son forse cadute in questo fiume

---

<sup>1151</sup> Solerti legge «li». Nel manoscritto, in realtà, c'è scritto «gli». Accolgo la correzione. Mantengo, invece, «m'aggiaccio», laddove Solerti scrive «n'aggiaccio».

O l'ha furate alcun forse qui intorno?  
Stolto colui che te potendo havere  
Le faci elesse e si lasciò cadere.

27

E, se pur sei Amor, onde m'aviene  
Quest'improvviso e disusato ardore?  
Com'esser può ch'accese habbi le vene  
Se fesso dorme tra quest'ombre Amore?  
Son queste dunque mie amoroze pene?  
Di novo adunque m'hai piagato il core?  
Perfido, mi hai fin hora d'altri acceso,  
Hor di te stesso anco legato e preso.

28

Dhe<sup>1153</sup>, chi ti diè tal possa e tale ardire,  
O neghittoso e dispietato arciero,  
Ch'ardischi con nov' arte ancor ferire  
Me ch'ho del cielo e della terra impero?  
Ahi, s'una volta in te rivolgo l'ire,  
Se tuono un tratto minaccioso e fiero,  
Oh come spunterò le tue saette  
E farò insieme d'altri e mie<sup>1154</sup> vendette.

29

Ohimè, ch'indarno contro te minaccio,  
Indarno, ohimè, nel fulminar mi fido,  
Che mi convien pur ricadere al laccio  
Per farti ancora del mio petto nido.  
Dhe, che già tremo d'amoroso giaccio  
E quasi vincitor ti spreggio e sgrido!  
Lasso me, s'io son re de gli altri Dei,  
Tu di me, Amor, vittorioso sei.

---

<sup>1152</sup> Solerti scrive «E'», ma nel manoscritto io leggo «Ti».

<sup>1153</sup> Nel codice appare chiaramente scritto «Dhe» e non «Deh», come in Solerti.

<sup>1154</sup> Nel manoscritto si legge «me», e così appare anche in Solerti. Propongo di emendare in «mie».

30

Hor che cess'io – s'un alto sonno ingombra  
I divini occhi, i rilucenti soli –  
Ch'io non discenda ove tu dormi all'ombra  
E mille baci al vago viso involi?  
Più d'una quercia quel cespuglio adombra,  
Ivi staremo ambi nascosi e soli<sup>1155</sup>,  
Ti pregherò, ti sforzerò che m'ami  
Prima ch'altri me turbi, o te richiami.

31

Se né lusinghe valeran né preghi  
A darmi nel tuo sen dolce ricetto,  
S'a' miei caldi sospir l'ira non pieghi,  
S'havrai di smalto adamantino il petto,  
S'a le mie fiamme refrigerio nieghi,  
Dandoti in don quest'adorato tetto,  
T'impigarò con li tuoi strali il core  
Et in Amor porrò amoroso ardore”.

32

Così diss' egli, e del regale augello  
– Cosa fuor di credenza e di costume –  
Che fende l'aure sì spedito e snello  
Ratto si veste le superbe piume;  
Indi veloce più che non favello  
Lascia le stelle e s'avvicina al fiume,  
Ha già la preda, e col mentito rostro  
Liba nel viso il misto latte all'ostro.

33

Fuggesi il dolce sonno a poco a poco

---

<sup>1155</sup> Così si legge nel manoscritto, anche se la metrica dell'endecasillabo regolare non torna. Si potrebbe pensare a “Ivi staremo; ambi ascosi e soli”. L'aggettivo ‘ascosi’, con cui si potrebbe emendare, ricorre in 44.4 con riferimento a ninfe, fauni e satiri nei boschi, mentre nella stanza 17.5 appare ‘nascose’ con riferimento alle ‘ombre’.

Et ei solleva ancor sopiti gl'occhi,  
Gl'occhi, signor, solleva sì che un foco  
Splendendo quei di Giove par che tocchi.  
Giove, che 'l fulminar si prende a gioco  
Forz'è ch'al chiaro lampo al fin trabocchi,  
S'abbagliò al lume<sup>1156</sup> e n'arrossi ben poi  
Sì dolce raggio uscìo dagli occhi suoi.

34

Hebbe tema il garzon ch'alpestre fiera  
Venuta – com'era anco sonnacchioso –  
Per cacciarsi la sete alla riviera  
Gl'havesse rotto il suo grato riposo.  
Hor quando vede, ma non punto altera,  
L'aquila bella, di lei desioso  
Le s'accosta, e con mano il collo cinge:  
La palpa, preme, e dolcemente stringe.

35

O come gode il re dell'alto cielo  
Ch'all'amato fanciul si vede in braccio!  
Oh meraviglia che 'l mentito velo  
Non isquarciasse quel ferigno impaccio!<sup>1157</sup>  
Tra dolce foco e tra più dolce zelo<sup>1158</sup>  
Benedice d'amor soave il laccio,  
Indi nel piacer ebro l'ali stende  
E co' piedi ritorti il giovin prende.

36

Lo prende Giove tra quei curvi artigli  
E poggia con la preda all'alte stelle,

---

<sup>1156</sup> Nel manoscritto c'è scritto «l' lume», accolgo dunque la correzione non segnalata di Solerti.

<sup>1157</sup> Nel manoscritto si legge «ferigno», Solerti scrive «ferrigno», che significa relativo al ferro, e in nota propone «benigno impaccio». Mi sembra corretto, invece, proprio l'aggettivo ferigno, ovvero relativo alla fiera, cioè l'aquila. Esso ricorre in Bembo («ferigno animo», *Asolani*, 2.24), Ariosto («né maglia doppia né ferigna scorza», *Orl. fur.* 11.66.6), e nello stesso Torquato Tasso: «ricopri tu ferigno empio furore!» (*Rime*, 598.4).

<sup>1158</sup> Solerti legge «zelo», ovvero 'passione tenace'. Nel manoscritto sembra esserci scritto «gelo».

– Ah, guarda che non sfiorino i bei gigli  
Quest'unghie tue così rapaci e felle,  
Hor è tempo tentar nuovi consigli,  
Hora placar le voglie aspre e rubelle! –  
Poggiando mira nell'accese faci  
E nel viso dispensa a mille i baci.

37

Nel vedersi levar cotanto in alto  
Il sangue a un tratto intorno al cor fu avvolto,  
Pianse fuor dell'ideo giocondo salto  
E del regno natio, vistosi tolto,  
Né perciò meno al subitaneo assalto  
Rigò di pioggia l'amoroso volto,  
Che nell'alzarsi a volo in troppa fretta  
Le<sup>1159</sup> cadde al prato più d'una saetta.

38

Ma lo conforta Giove e vezzi aggiunge,  
Co' baci asciuga le luci divine  
E già il color, ch' a poco a poco giunge,  
Fa le guancie due rose matutine.  
Ardente voglia in tanto Giove punge  
Di godersi tra via la gran rapina:  
Ben ei resiste, e si dibatte, e piange,  
Ma di Giove il voler non perciò frange.

39

– Dhe rasserena gli amorosi rai<sup>1160</sup>  
Splendida cura del tonante Dio!  
Dhe volgi in riso gli penosi guai  
Né da gl'occhi versar<sup>1161</sup> sì largo rio!

---

<sup>1159</sup> Solerti corregge, senza segnalarlo, con «Gli».

<sup>1160</sup> Solerti segnala questo verso come un passo da lui sanato, poiché nel manoscritto ci sarebbe scritto «Gli», e lui riporta «Deh». In realtà, nel codice appare chiaramente scritto «Dhe».

<sup>1161</sup> Nel manoscritto si legge «versa», Solerti scrive «versar» per sanare il metro.

Esser da Giove amato ti dorrai?  
Ti premerà di Troia un van desio?  
Tosto mercé della beltà tua immensa  
Sarai degnato a la celeste mensa.

40

Scordati homai la gran citta felice,  
Di cui 'l aurato scettro tu speravi.  
Vedrai tra poco come fia infelice,  
Il mar coperto da le greche navi,  
Vedrai da mano e fiamma predatrice  
Tolte le spoglie de' tuoi padri et avi,  
Ed Ilio il grande fatto poca polve.  
Così piace a colei ch' il tutto volve.

41

Attoniti e smarriti li compagni  
Che vedono il garzon portare<sup>1162</sup> a volo,  
Battendo i petti, com' ogn' un si lagni  
Mostrano, e quanto fusse dentro il duolo;  
Pensar non ponno che sotto i grifagni  
Piedi si celi il re dell' alto polo.  
Piangono che fanciul sì vago e bello  
Sia preda e cibo d' un rapace augello.

42

Più volte il pianto raddoppiono e 'l grido,  
Tanta del bel garzon sentono pena  
I cavi sassi rispondeano<sup>1163</sup>, e 'l lido  
Ch' il mare, e Xanto, e Simoenta affrena.  
Scrissero il caso del lor socio fido  
In più faggi, di cui la selva è piena,  
Et indi senza il fonte di beltade  
Tornan con l' aspra nuova alla cittade.

---

<sup>1162</sup> Solerti legge «portato».

<sup>1163</sup> Solerti legge nel primo verso «raddopiano», nel secondo «tanto», nel terzo «rispondono».

43

A quell'annuntio tristo il reggio manto  
In due parti squarciò Laomedonte,  
E turbato di caso atroce tanto  
De gl'occhi suoi fe' sospirando un fonte:  
Risonò d'ululati e largo pianto  
Delle sorelle l'alta regia e 'l monte,  
Asia pianse il fanciul, lo pianse Troia  
Quasi perduta ogni sua festa e gioia.

44

Non meno ignari di sua gran ventura  
E Ninfe e Fauni e Satiri dogliosi  
Con urli horrendi, ove più densa oscura  
Giace la selva, stêro un tempo ascosi,  
Indi, mesti, una degna sepoltura  
Alzôr<sup>1164</sup> sul rio, tra quelli rami ombrosi  
Ove più volte il mormorar<sup>1165</sup> de' venti  
Lodollo pur co' suoi dogliosi accenti.

45

Dhe come Ida riempie di querele!  
Dhe come di dolor freme e di rabbia  
Licisca, del fanciul cane fedele!  
Erra latrando per la nota sabbia,  
L'orme investiga e in sé divien crudele,  
Nulla trovando, ed in sé stesso arrabbia,  
Urla contro del ciel, né lascia il bosco  
O per lucido giorno o aer fosco.

46

Giunto era in tanto al suo celeste albergo  
Il finto augel con la pregiata soma  
Quando spogliato quel mentito tergo

---

<sup>1164</sup> Solerti legge «Alzär».

<sup>1165</sup> Accolgo la correzione (non segnalata) di Solerti: nel codice è scritto «al mormorar».

D'ambrosia sparse l'amorosa chioma.  
Indi: "Fanciul – dice – tra gl'altri t'ergo  
Poiché tu<sup>1166</sup> cruda voglia humile hai doma,  
Ch'alla gran mensa del sereno cielo  
Ministri al tuo amator col vino il gelo".

47

Poi a sé chiama il messaggier celeste  
E brevemente il suo voler gl'impone,  
Quello alle piante li talari veste  
E al re dell'Asia l'alto fatto espone.  
Lascia Laomedonte le funeste  
Insegne, e a Giove nuovi altari pone,  
Ilio festeggia, e con preghi devoti  
Al semideo fanciul porgono i voti.

48

Erano assisi li celesti eroi  
All'alta mensa, quando disse Giove:  
"O etherei Numi, già son note a voi  
D'Hebe mia figlia le vergogne nove,  
Questo facciam<sup>1167</sup> pincerna hora di noi,  
Né già mai fia che<sup>1168</sup> quindi lo remove".  
Assentirono i Dei di mano in mano  
All'immortalità del bel troiano.

49

Ben sospetta Giunon de' nuovi inganni  
E ne divien gelosa oltra misura,  
Biasma ella sola i bei giovanil' anni  
E 'l volto unico sforzo di natura.  
Ridesi Giove de' suoi <†> affanni<sup>1169</sup>,

---

<sup>1166</sup> Il testo è difficile e zoppica metricamente. Nel codice si legge «tua». Suggesto di emendare con «tu», per motivi di ordine logico-semantico. Infatti la cruda voglia dovrebbe essere quella di Giove (e non di Ganimede), che il ragazzo è riuscito con umiltà a domare.

<sup>1167</sup> Così Solerti, ma nel manoscritto sembra esserci scritto «faccian».

<sup>1168</sup> Mantengo la forma «che» del codice: Solerti suggerisce in nota di correggere con «chi».

Pur dolcemente la consola, e giura  
Per l'acque inviolabili d'Averno  
Ch'altra che lei non amerà in eterno.

50

Così nel ciel tra li superni cori  
Si gode Ganimede in gioia e 'n festa,  
A cui diè in premio de' graditi amori  
Che mai vecchiezza non gli sia molesta.  
Diegli goder de' sempiterni honori,  
Senza temer di morte atra e funesta,  
Ed è, signor, a gran ragion beato  
Ché rispose in amore essendo amato.

---

<sup>1169</sup> Come ha osservato Solerti, il copista sembra essersi dimenticato di trascrivere una parola, verosimilmente l'aggettivo prima di «affanni». Lo studioso ipotizza «tanti», «nuovi», «fieri». A mio avviso è più plausibile pensare a un aggettivo alquanto usale e poco significativo (al punto da essere stato distrattamente tralasciato), quale anche «gravi» o «gran». L'espressione «gravi affanni» è ricorrente nell'opera di Tasso.

#### IV. *Ganimede rapito da Giove* di Giovanni Andrea dell'Anguillara<sup>1170</sup>

1 (10.60)

Bramo cantare anchor l'empie donzelle,  
C'hebbèr d'amore ingiusto accesa l'alma  
E de le pene varie atroci, e felle,  
Che ne sentì la lor terrena salma.  
Hor dal motor principio de le stelle  
Dò, che lasciò la patria eterna, et alma,  
Per la beltà, che in Ganimede scorse  
Mentre un giorno a la Frigia il lume porse.

2 (10.61)

La Dea, che la più bella età governa,  
Nel nappo trasparente adamantino  
Al Re, che la città regge superna,  
Solea il dolce portar celeste vino.  
Hor mentre in un convito ella è pincerna,  
E che porta il liquor santo, e divino,  
Le viene à sdruciolare un piede, e cade,  
E quel nettàr celeste empie le strade.

3 (10.62)

E, perché ella era in habito succinta,  
Ne la zona contraria in tutto al gielo,  
E di seta sottil varia, e dipinta  
S'havea coperto il bel corporeo velo;  
Da l'aura la gonnella alzata, e vinta  
Mostrò le sue vergogne a tutto il cielo.  
E de l'alme che stan nel santo regno,  
Mosse i giovani a riso, i vecchi a sdegno.

---

<sup>1170</sup> Fornisco un'edizione di servizio del testo della I edizione del 1561: *Le Metamorfosi di Ovidio. Al Christianissimo Re di Francia Henrico Secondo. Di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, In Vinegia : per Gio. Griffio, MDLXI, cc. 164r./v. Il titolo *Ganimede rapito da Giove* è indicato nella *Tavola*. Trascrivo aggiungendo la numerazione progressiva delle 9 ottave e con minimi ammodernamenti grafici. Tra parentesi riporto la numerazione fornita da Bucchi 2011.

4 (10.63)

Subito l'alto Dio dispon la mente  
A far, che 'l vino a lui più non dispense,  
Né vuol, che donna incauta, e negligente  
Mostri spettacol tale a le sue mense.  
Volge in giù gli occhi quel pensiero ardente,  
Dove fra le bellezze humane immensa  
Ne vede una atta a star fra gli alti Dei,  
E tal, che di beltà non cede a lei.

5 (10.64)

Era in Frigia un garzon bello, et adorno  
Troio si nomò il padre, ei Ganimede,  
Ch'Ida solea girar sovente intorno  
Dietro affrettando a varie belve il piede.  
Hor mentre ei dà la caccia al cervo un giorno,  
L'occhio del Re del ciel cupido il vede;  
Et havea l'età sua vaga, et illustre  
Finito a punto il numero trilustre.

6 (10.65)

Si trovò allhor, che Giove havrebbe eletto  
D'essere in quello stante altri, che Giove,  
Per appressarsi al suo divino aspetto,  
Per rapir le bellezze uniche, e nove.  
Già trasformar fra sé dispone il petto,  
Tanto la sua bellezza il pugne, e move.  
Ma spregia ogni altra forma, e sol si serra  
Nel forte augel, che i suoi folgori atterra.

7 (10.66)

Subito le grand'ale in aere stese,  
E co i mentiti vanni a terra venne.  
Con gl'incurvati artigli il garzon prese,  
Poi verso il patrio ciel battè le penne,

Come il vecchio custode, e ogn'altro intese  
Gli occhi nel forte augel, che in aria il tenne,  
Co'l grido in vano al ciel alzò le mani,  
Et abbaiaro a l'aria indarno i cani.

8 (10.67)

Passa il rettor del ciel gli Etherei calli  
E 'l garzon Frigio entro al suo regno accoglie.  
Poi di portargli il nappo il grado dalli,  
Et a la nuora sua tal grado toglie.  
A mensa egli del vino empie i cristalli  
Non senza duol de la celeste moglie.  
Pur non biasma il marito, e per l'honore  
Non mostra il giel, che le costringe il core.

**V. *Ganimede fatto coppier di Giove* di Giambattista Marino<sup>1171</sup>**

1 (5.32)

Mille di mille dee, di mille dei,  
che quaggiù di lassù spiegaro il volo,  
amori annoverar qui ti potrei,  
ma lascio gli altri e te ne scoglio un solo.  
Oso di dir che più felice sei  
di quel che piacque al gran rettor del polo.  
Non so se ti sia nota, o forse oscura,  
del troiano donzel l'alta ventura.

2 (5.33)

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.

3 (5.34)

La maestà 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 popolo volante  
più magnanimo alcun non n'ha di quello,  
degnò, da che portò tanta beltate,  
d'aver di stelle in ciel l'ali gemmate.

---

<sup>1171</sup> Il titolo deriva dall'allegoria inserita prima delle ottave del canto, in cui si trova scritto: «In Ganimede fatto coppier di Giove vien compreso il segno d'aquario, il qual con larghissime e copiosissime piogge dà da bere a tutto il mondo». Riporto il testo dall'*Adone* a cura di Russo 2013. Introduco una numerazione progressiva e riporto tra parentesi la numerazione originaria dei canti del V libro (32-43).

4 (5.35)

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

5 (5.36)

Mira da lunge stupido e deluso  
lo stuol de' servi il vago augel rapace.  
Seguon latrando e risguardando in suso  
i cani la volante ombra fugace.  
Il volo oblia d'alto piacer confuso,  
Giove, e di gioia e di desir si sface,  
gli occhi fiso volgendo e le parole,  
aquila fortunata, al suo bel sole:

6 (5.37)

“Fanciul (dicea) che piagni? A che paventi  
cangiar col cielo, ah semplicetto, i boschi?  
Con l'auree sfere e con le stelle ardenti  
le tane alpestri e gli antri ombrosi e foschi?  
E con gli dei benigni et innocenti  
le fere armate sol d'ire e di toschi?  
Fatto, mercé di lui che 'l tutto move,  
di rozo cacciator coppier di Giove?

7 (5.38)

Son Giove istesso. Amor m'ha giunto a tale:  
non prestar fede a le mentite piume.  
Aquila fatto son; ma che mi vale,  
s'aquila ancor m'abbaglio a tanto lume?

Io quel, quell'io che col fulmineo strale  
tonar sovra i giganti ho per costume,  
sì son pungenti i folgori che scocchi,  
saettato son già da' tuoi begli occhi.

8 (5.39)

Qual pro ti fia per balze e per caverne  
seguir de' mostri orribili la traccia?  
Viene, vien meco a le delizie eterne,  
maggior preda fia questa e miglior caccia.  
E s'avien che colà ne le superne  
piagge i bei membri essercitar ti piaccia,  
trarrai per le stellate ampie foreste  
dietro a l'Orse del polo il Can celeste.

9 (5.40)

Lascia omai più di ricordar, rivolto  
a le selve, agli armenti, Ida né Troia.  
Sei celeste e felice; avrai raccolto  
tra gli eterni conviti eterna gioia.  
E ne l'aspra stagion, quand'Austro sciolto  
l'aria, la terra e 'l mar turba et annoia,  
visitata dal sol, lucida e bella  
scintillerà la tua feconda stella”.

10 (5.41)

Così gli parla, e 'ntanto al sommo regno  
de la gente immortal patria serena,  
non però senza scorno e senza sdegno  
de la gelosa dea, lo scorge e mena,  
dove del nobil grado il rende degno,  
ché sempre in ogni prandio, in ogni cena,  
a mensa in cavo e lucido diamante  
porga il nettare eterno al gran tonante.

11 (5.42)

Ebe e Vulcan, che poco dianzi quivi  
de la gran tazza il ministero avieno,  
già rifiutati e de l'ufficio privi  
cedono al novo aventurier terreno.  
Ei l'ama sì ch'innanzi a dive e divi,  
quando il sacro teatro è tutto pieno,  
ancor presente la ritrosa moglie,  
da Ganimede suo mai non si scioglie.

12 (5.43)

Non gli reca il garzon giamai da bere  
che pria nol baci il re che 'n ciel comanda,  
e trae da quel baciator maggior piacere  
che da la sua dolcissima bevanda.  
Talvolta a studio e senza sete avere,  
per ribaciarlo sol, da ber dimanda,  
poi gli urta il braccio o in qualche cosa intoppa,  
spande il licore o fa cader la coppa.

13 (5.44)

Quando torna a portar l'amato paggio  
il calice d'umor stillante e greve,  
rivolti in prima i cupid'occhi al raggio  
de' bei lumi ridenti, egli il riceve  
e, col gusto leggier fattone un saggio,  
il porge a lui, ma mentr'ei poscia il beve,  
di man gliel toglie e le reliquie estreme  
cerca nel vaso, e beve e bacia insieme.



**VII. Variazioni di Ganimede tra Seicento e Ottocento:  
da Marino a Parini ad Alfieri a Leopardi**



## 7.1 Il Ganimede di Giambattista Marino: dall'*Adone* alla *Galeria*

### 7.1.1 Il culmine di Ganimede nell'*Adone*

Le rielaborazioni della figura di Ganimede nell'ambito della letteratura italiana raggiungono un punto apicale, dopo la vasta diffusione umanistico-rinascimentale, nell'opera del più importante rappresentante letterario del Barocco: Giambattista Marino (1569-1625). Ganimede appare in diverse sue opere: dalle *Rime* (1602) alla *Galeria* (1619), dall'*Adone* (1623) alle postume *Lettere* (1627)<sup>1172</sup>.

Ma è soprattutto nel suo capolavoro, manifesto della letteratura barocca, che la figura di Ganimede riceve una speciale attenzione, con diversi fantasiosi sviluppi del mito: l'*Adone*, pubblicato – dopo un'intricata genesi – nel 1623 due volte, prima a Parigi per Olivier de Varennes, poi a Venezia presso Giacomo Sarzina<sup>1173</sup>.

Nel V canto di questo originale poema anti-epico ricolmo di digressioni mitologiche ed erotiche, con protagonista il bellissimo antieroe amato da Venere, poco virile e dal carattere passivo, si trova uno dei più ampi sviluppi del mito ganimedeo (5.32-44). Sono da aggiungersi menzioni del suo nome in altri 9 passi: 2.60, 3.17, 9.131, 11.211, 14.85, 16.221, 17.133, 18.198, 20.186. E ulteriori echi si trovano almeno nelle 5 seguenti ottave: 1.16, 4.269, 6.65, 19.98, 20.435. Ganimede è dunque citato in quasi tutti i canti del poema, dal primo al ventesimo.

Tomaso Stigliani (1573-1651), il più celebre degli antimarinisti, nell'*Occhiale*, pubblicato nel 1627 a Venezia presso Pietro Carampello come stroncatura dell'*Adone*, scrive che «Questo racconto della favola di Ganimede è nefando. Malvagità di costume»<sup>1174</sup>. Si espone dunque da un punto di vista prettamente moralistico, con una posizione agli antipodi rispetto a quella mariniana, che sfrutta il mito e l'eros con disinvoltura e libertà creativa.

---

<sup>1172</sup> Non considero varie altre possibili allusioni, come quella nella *Lettera I* della *Sampogna*, indirizzata *Al serenissimo signor principe Tomaso di Savoia*. Marino paragona il principe a Giove, facendo riferimento alla folgore con cui atterrisce i nemici e all'aquila con cui solleva gli amici.

<sup>1173</sup> Per approfondimenti rimando alla nutrita *Guida alla lettura* della fondamentale edizione di Pozzi 1988 (I ed. 1976), da confrontare almeno con quella recente di Russo 2013, da cui cito.

<sup>1174</sup> La pubblicazione di Stigliani fece sorgere una polemica letteraria protrattasi lungo tutto il secolo, con l'accusa rivolta a Marino per l'*Adone* di furti letterari, incoerenza di trama, uso di stile basso, improprio e anticlassico. Trascrivo direttamente dalla *princeps* (digitalizzata su Google Libri): Tomaso Stigliani, *Dello occhiale opera difensiuua del caualier fr. Tomaso Stigliani. Scritta in risposta al caualier Gio. Battista Marini. Dedicato all'eccellentiss. sig. conte D'Oliuares*, appresso Pietro Carampello, Venezia 1627, p. 182.

Stigliani riconosce, però, in precedenza «il rapimento, il qual Giove fa di Ganimede, che contien sola felicità»<sup>1175</sup>, poiché rispetto ad altre *fabulae* di amori tra dèi e mortali, compresa quella stessa di Adone e Venere, non è tragica ma a lieto fine. Inoltre, nel suo sonetto *Quasi viva felluca ed animata*, realizza un'originale parodia del mito ganimedeo, con protagonista un nibbio simboleggiante l'amore, che rapisce un pulcino dal nido di una chiocchia (un piccolo Ganimede) e al contempo il cuore del poeta: «che 'l picciol Ganimede ha negli artigli. / Così non meno a me rapí il mio core» (vv. 11-12)<sup>1176</sup>.

Nel I canto dell'Adone, intitolato *La Fortuna*, Venere parla del figlio Amore come di «Un pestifero mostro, orbo di luce» (1.16.5), che non risparmia nemmeno Giove, così da farlo mutare in bovino e in uccello: «di spesso a stato tale anco il riduce / ch'or in mandra or in nido, or muggia or canta» (1.16.3-4). Si tratta di una variazione del motivo topico delle metamorfosi amorose di Giove, con allusione a Europa per il toro, a Ganimede e Leda per il volatile (aquila e cigno).

La prima vera e propria menzione di Ganimede compare direttamente dalla voce di Giove nel secondo canto, *Il Palagio d'Amore*. Il padre degli dèi si riferisce a Paride, figlio di Priamo, come 'germano' maggiore del 'suo' Ganimede, con l'aggettivo possessivo a indicare la relazione tra i due: «Di Priamo è figlio, imperador troiano, / di Ganimede mio maggior germano» (2.60.7-8).

Emilio Russo intende Ganimede come fratello di Paride<sup>1177</sup>: comparirebbe dunque una genealogia davvero insolita, che si trova in precedenza nell'*Ottimo Commento* a *Purgatorio* IX. La fonte di Marino risale verosimilmente al *Concilio degli dèi* di Luciano (*D. Deor.* 20), in cui Giove chiama Paride συγγενής di Ganimede, letteralmente della stessa 'genia', termine che Luigi Settembrini traduce giustamente con un generico 'parente' e non come fratello.

---

<sup>1175</sup> Stigliani, *Occhiale*, p. 44.

<sup>1176</sup> Cito dall'antologia di Croce 1910, p. 19.

<sup>1177</sup> Russo 2013, *ad l.* Pozzi 1988, *ad l.*, si limita a segnalare che Marino traduce dal latino Luciano (*Deor. Dial.* 20.1), in cui compare l'espressione *Ganymedis huius cognatus*. Come ricorda lo studioso, Marino si servì di numerosi autori greci postclassici tramite le traduzioni latine messe in circolazione in area francese e fiamminga, ignorando fundamentalmente il greco. Difatti «L'aspetto singolare, oltre all'ignoranza del greco da parte di un utente talmente prodigo, sta nella curiosissima coincidenza culturale in cui avviene. Infatti questo sfruttamento così massiccio di materiale greco da parte di un poeta italiano, collima col punto più basso della filologia classica in Italia», Pozzi 1988, vol. II, p. 91.

Il termine ‘germano’ indica letteralmente chi è «nato dallo stesso padre e dalla stessa madre» (GDLI), ma – al di là dei significati non letterali di ‘simile’ e ‘genuino’ – è usato nell’italiano antico per indicare non solo un fratello ma anche in senso più estensivo un cugino. È possibile pertanto che Marino intenda un generico rapporto di parentela tra Paride e Ganimede, benché l’aggettivo maggiore sembra suggerire incongruamente che Paride sia il fratello, o un cugino, o un parente, più grande di età di Ganimede.

Nel terzo canto, *L’Innamoramento*, è presente una variazione del motivo del gioco di Ganimede con il dio alato dell’Amore, risalente alle *Argonautiche* (3.129-144) di Apollonio Rodio (3.17):

Per placar quel feroce animo irato,  
Venere sua, ch’al par degli occhi l’ama,  
con l’esca in man d’un picciol globo aurato  
gonfio di vento, a sé da lunge il chiama.  
Tosto che vede il vagabondo alato  
la palla d’or di possederla brama,  
per poter poi con essa in chiuso loco  
sfidar Mercurio e Ganimede a gioco.

Venere si ingegna ad attirare a sé l’amato figlio mediante una piccola palla d’oro, con cui Amore ama intrattenersi nel gioco con Mercurio e Ganimede. Nel poema di Apollonio, Eros e Ganimede si intrattengono con il gioco degli astragali, e non compare Mercurio, però, poco più avanti, per ottenere la collaborazione di Eros nell’innamoramento di Medea, Afrodite promette al figlio una palla d’oro e di smalto.

Marino compie quindi una personale variazione che, secondo Pozzi, rimanderebbe agli «sferisteri, diffusi assai nel rinascimento, o agli steccati in cui si svolgevano le gare soprattutto di pallone col bracciale, gioco tipicamente italiano»<sup>1178</sup>. Un’altra scena ludica con protagonista Ganimede è collocata in seguito alla morte di Adone (18.195-199, vd. *infra*).

---

<sup>1178</sup> Pozzi 1988, vol. II, p. 233. Sulle origini del gioco della palla vd. Burckhardt 1958, p. 357; Mussi, Gianuzzi, Manzo 1972, pp. 6-9. Il gioco della pallacorda è descritto da Marino in 19.37-47.

Nel quarto canto, *La Novelletta*, Ganimede è nominato mediante una perifrasi a proposito del racconto rivolto da Amore ad Adone sulle proprie vicende con Psiche. La menzione appare nell'episodio della terza prova della fanciulla, incaricata da Venere di raccogliere l'acqua della sorgente dello Stige, sorvegliata dai draghi in cima a un alto monte. Come nel racconto di Apuleio, interviene l'aquila di Giove («Iovis regalis ales», 6.15.3) memore del servizio prestato per sollevare in cielo Ganimede, detto il coppiere frigio, sotto l'impulso dello stesso Cupido («memorque veteris obsequii, quo ductu Cupidinis Iovi pocillatorem Phrygium substulerat») [3.4]. Marino prende come riferimento testuale il passo delle *Metamorfosi* (6.15), ricalcando da vicino le espressioni latine, sebbene nel suo poema la voce narrante sia quella dello stesso Amore (4.269.1-4):

Spiegò l'augel real dal ciel le penne,  
forse ingrato al mio nume esser non volse,  
ché de l'antico ossequio gli sovenne,  
quando il frigio coppier tra l'unghie accolse;

Nel V libro, intitolato *La Tragedia*, si assiste a un vero e proprio sviluppo originale del mito di Ganimede lungo tredici ottave (5.33-44). Dopo l'invettiva iniziale contro i mezzani (1-6) e l'ingresso di Adone al palazzo d'Amore (7-14), la *fabula ganymedea* è uno dei cinque racconti riportati da Mercurio ad Adone (15-97), incentrati rispettivamente su Narciso, Ganimede, Ciparisso, Ila, Ati. In seguito, Venere invita l'amato a disertare l'attività venatoria e lo conduce a teatro (98-121), e Mercurio imbastisce su un palcoscenico rotante la rappresentazione della *fabula* di Atteone (122-146).

Quest'ultimo mito si conclude tragicamente ma – poiché si è addormentato – Adone non apprende la fine (147-151): Atteone va incontro alla morte, morte che pure Adone troverà nel XVIII canto, per la veemente brama del cinghiale. Il titolo tragico deriva quindi soprattutto da quest'ultimo episodio, ma non si tratta di una tragedia catartica, quanto di un tragico che tende all'elegia<sup>1179</sup>, e che non esclude a mio avviso un gusto compiaciuto per l'ironia tragica e per la beffa tragicomica

---

<sup>1179</sup> Sul tragico e la tragedia nell'*Adone* mi rifaccio a Corradini 2007, pp. 39-87. Sulla morte di Adone e lo sviluppo del *bellum amoris* vd. Cascio 2019.

della sorte. Tutti i racconti di Mercurio sono accomunati dall'amore di una divinità per un mortale e «hanno la finalità di dimostrare come una situazione narrativa iniziale identica porti a conclusioni opposte». Nel caso di Ganimede e Adone l'effetto opposto risiede «nella stessa radice delle cose che apparentemente si assomigliano»<sup>1180</sup>.

L'episodio di Ganimede è l'unico con esito felice, poiché il fanciullo non muore ma diviene immortale in Olimpo: eppure «la felicità si compie senza che l'interessato vi metta alcunché», e in questo senso potrebbe risiedere la «conclusione morale», ovvero che «l'arbitrio decide la sorte dell'uomo». Adone è felice in amore più di Ganimede, come gli dice Mercurio, ma solo temporaneamente, poiché è predestinato a una fine tragica, e dunque l'identificazione tra i due può essere soltanto parziale ed effimera.

Anche Lodovico Dolce aveva intessuto un parallelo tra i due nel suo poemetto mitologico su Adone, ma – come nota Alessandro Grilli – «quando nel 1545 Lodovico Dolce costruisce nelle sue *Stanze nella Favola di Adone* una sovrapposizione connotativa tra Adone e Ganimede, [...] la sua subliminale assimilazione di Adone a un personaggio dell'immaginario omoerotico è decisamente contro tendenza»<sup>1181</sup>.

Si consideri che nell'allegoria iniziale preposta al sintetico argomento (quattro endecasillabi, con schema rimico ABBA) e alle 151 ottave (ABABABCC) del canto, viene detto che «In Ganimede fatto coppier di Giove vien compreso il segno d'aquario, il qual con larghissime e copiosissime piogge dà da bere a tutto il mondo». Viene dunque ricordato il suo catasterismo che spiegherebbe l'origine del mito e del ruolo di coppiere (in realtà sappiamo che l'identificazione in Acquario è seriore, risalendo all'età ellenistica, vd. 3.5).

Il modello iniziale dello sviluppo della *fabula ganymedea* è quello ovidiano (*Met.* 10.155-161), «tuttavia la scarsa materia è integrata con elementi di altra provenienza»<sup>1182</sup>, soprattutto da Virgilio e da Luciano. Non è da escludere che i vari racconti secondari del V canto dell'*Adone* fossero confluiti nell'opera da un progetto preesistente, forse quello delle *Trasformazioni*, mai portato a termine da

---

<sup>1180</sup> Pozzi 1988, vol. II, p. 309.

<sup>1181</sup> Grilli 2012, p. 19.

<sup>1182</sup> Pozzi 1988, vol. II, p. 308.

Marino: un poema di ispirazione ovidiana che portava lo stesso titolo del volgarizzamento di Dolce<sup>1183</sup>. In ogni caso, Marino sceglie di sviluppare altri spunti rispetto a Dolce, e anche rispetto all'Anguillara, dando particolare rilievo – anche rispetto al giovane autore del *Ganimede rapito* (possibilmente Torquato Tasso) [6] – alla scena *post raptum* in Olimpo e al motivo dei baci tra Giove e Ganimede.

Ho già riportato in appendice alla sezione VI il testo delle 13 ottave dedicate a Ganimede, dunque procedo a un'analisi per singola ottava (5.32-44 = 1-13):

1 (32). Mercurio dice ad Adone che potrebbe annoverare numerosi esempi di fanciulli che ebbero la fortuna di essere amati dalle divinità ma che si concentrerà sul caso di uno solo, quello del «troiano donzel» (v. 8) amato dal «gran rettor del polo» (v. 6). Si consideri che nell'ottava precedente (5.31) ha alluso a Endimione amato da Luna e a Cefiso rapito da Aurora. Quella di Ganimede è detta «alta ventura» (v. 8), verosimilmente sia con riferimento al volo sia in senso nobilitante, ma Mercurio dice che in questo momento Adone è ancora più felice di Ganimede, per l'amore di Venere («Oso di dir che più felice sei», v. 5).

2 (33). Giove («motor delle stelle», v. 2), guardando dall'alto del suo «balcon» (v. 1), scorge Ganimede nella «valle idea» (v. 3). Egli è detto semplicemente giovinetto figlio del re di Frigia, e non è precisato il nome del padre. Giove «arse» (v. 5) subito per Ganimede (eco ovidiana di *arsit*; *Met.* 10.156) e l'amore lo fece tramutare in aquila per rapire una così «alta bellezza» (v. 8).

3 (34). Prosegue la ripresa dalle *Metamorfosi* ovidiane con il motivo della maggiore dignità dell'aquila, rispetto agli altri volatili, come forma da assumere per Giove.

4 (35). Sintetica caratterizzazione di Ganimede come un cacciatore di cervi nel fiore degli anni. Viene assunto il modello dell'ecfrasi virgiliana; compare inoltre il

---

<sup>1183</sup> È però plausibile che la materia cosmogonica delle *Trasformazioni* sia stata ripresa nei canti VI-XI – come sostiene De Maldé 1989, pp. 89-101 – oppure che il poema sia rimasto un progetto sempre nettamente distinto dall'*Adone*, come ipotizza Pozzi 1988, vol. II, pp. 113-119, p. 158. In ogni caso, vi è un riferimento a *Le trasformazioni* nell'*Adone* stesso (9.6), con una dichiarazione di poetica circa la superiorità dei versi molli del suo poema mitologico rispetto ai cantieri interrotti della *Gerusalemme distrutta* (poema epico) e delle *Trasformazioni* (poema cosmogonico). Cfr. Pozzi 2018, Russo 2013, *ad l.* Per Pozzi «se l'*Adone* travestiva Ovidio da Nonno, le *Trasformazioni* avrebbero inteso travestire Nonno da Ovidio», 2018, vol. II, pp. 117-118. Forniscono una trama del poema: Stigliani, *Occhiale*, cit., pp. 240-241; e Giovan Battista Baiacca, *Vita del cavalier Marino*, Sarzina, Venezia 1625, cc. 59-61. Sulla biografia di Baiacca pubblicata poco dopo la morte di Marino con l'intento di riabilitare la sua figura vd. Carminati 2011.

motivo topico, già della lirica greca, della peluria che ancora non adombra il viso del ragazzo.

5 (36). Prosegue il rimando virgiliano, con la reazione scomposta dei «servi» e il latrato dei cani per il ratto di Ganimede (vv. 1-4). Viene sfruttato in modo originale il motivo topico dell'aquila capace di guardare dritto verso il sole: Giove tramutato in aquila durante il volo si incanta a guardare Ganimede, detto il «suo bel sole» (v. 8).

6 (37). Discorso confortante di Giove all'amato impaurito. In questo caso agisce il modello ironico di Luciano del *Dialogo di Giove e Ganimede* (*Deor. dial.* 4). Se in Luciano Ganimede era un fanciullo con il pensiero continuamente rivolto alle sue greggi e a Troia, in Marino è apostrofato come «rozo cacciatore» (v. 8), e come nel dialogo luciano viene invitato a non rimpiangere la vita terrena di fronte alla vita celeste che lo attende.

7 (38). Prosegue il discorso di Giove che cerca di fare capire a Ganimede (come nel quarto *Dialogo degli dèi*) la persona importante che si cela sotto il sembiante del rapace: il padre degli dèi.

8 (39). Proseguendo con il parallelismo venatorio, Giove invita Ganimede ad apprezzare la «maggior preda» e la «miglior caccia» (v. 4) che lo attendono in Olimpo. E lo rassicura che, se vorrà, potrà proseguire la prediletta attività della caccia tra le costellazioni («anche in cielo, trarrai per le stellate ampie foreste / dietro a l'Orse del polo il Can celeste», vv. 7-8). Anche qui vi è una variazione del modello luciano, in cui Giove rassicura il ragazzo che avrà un compagno di svago in Olimpo, ovvero Cupido, con cui giocare agli astragali.

9 (40). Si conclude il discorso di Giove a Ganimede, con l'invito a dimenticarsi di Troia e a godere della gioia eterna che saggerà nei conviti celesti.

10 (41). Giove giunge in Olimpo con Ganimede e lo rende coppiere degli dèi, nonostante lo scorno e lo sdegno della gelosa Giunone.

11 (42). Ganimede prende il posto di Ebe e di Vulcano, Giove non si separa mai dall'amato nonostante la moglie. Vi è dunque un'insistenza mariniana sull'amore di Giove per il ragazzo e sulla conseguente gelosia della consorte, che riprende il *Dialogo di Giunone e Giove* luciano (*Deor. dial.* 5) più che Virgilio.

12-13 (43-44). Viene sviluppato con modulazioni non esenti da spiccato erotismo il motivo luciano (*Deor. dial.* 5) dei baci tra Giove e Ganimede, strettamente collegato alla funzione di coppiere del ragazzo. Si conclude infatti la digressione sul mito con l'azione congiunta di Giove del bere e del baciare: «di man gliel toglie e le reliquie estreme / cerca nel vaso, e beve e bacia insieme» (5.44.7-8). Marino fa riferimento al bacio tra Giove e Ganimede anche in una lettera, a proposito di un acquerello che vorrebbe acquistare, su cui mi soffermo in seguito [7.1.3].

In sintesi, Marino parte dal modello ovidiano, contaminandolo con quello virgiliano, per poi trarre spunto dai dialoghi luciani e presentare un'originale rielaborazione del mito giocata sul tema erotico e sul motivo finale dei baci.

Prima di passare al racconto del successivo mito amoroso, quello di Ciparisso, vi sono quattro ottave di 'raccordo' (5.45-48) in cui Mercurio invita Adone a seguire l'esempio di Ganimede, ovvero di essere grato al fato, di gioire della felicità che gli è concessa, e di non essere sciocco e infantile.

Anche nel sesto canto, *Il Giardino del Piacere*, vi sarebbe una possibile allusione a Ganimede, per il riferimento al mutamento di Giove in aquila: «ecco due volte in aquila trasforma / la spoglia, inteso a due leggiadre prede» (6.65.5-6). Nella stanza 65 si fa riferimento anche ad altri amori di Giove: prima ad Alcmena (vv. 1-2) e Antiope (vv. 3-4), poi a Semele e Danae (vv. 7-8). Il contesto è quello di un'iconografia degli amori di Giove, con riferimento alle pitture presenti sulle pareti delle logge del giardino (50-78): le stanze immediatamente precedenti sono dedicate infatti a Europa (6.59-63) e a Leda (6.64).

Per Pozzi (1988, *ad l.*) e Russo (2013, *ad l.*) Marino si riferirebbe a Ganimede e a un certo/a Aeto. Non mi è chiaro quale sia la figura mitologica evocata: potrebbe trattarsi di un errore di Pozzi, ripreso da Russo, o forse di una personificazione dell'aquila. Tuttavia, considerato il contesto di amori prettamente femminili, ipotizzo che Marino si riferisca non a Ganimede ma a due fanciulle, per cui Giove assunse già nelle fonti antiche le sembianze del rapace: Egina (cfr. Hyg. *Fab.* 52) e Asteria (cfr. Ov. *Met.* 6.103).

Nel nono canto, *La Fontana d'Apollo*, si incontra una rivisitazione originale del motivo convenzionale della bellezza di Ganimede e del paragone con l'amato.

Infatti è Venere stessa in una rapida digressione a dire all'amato che, se Giove lo avesse visto prima, lo avrebbe preferito a Ganimede. Il contesto del passo è l'elogio dei principi protettori delle muse delle grandi casate italiane (Savoia, Este, Gonzaga, Rovere, Farnese, Colonna, Orsini, Medici, 9.112-150). Se per gli Este si fa riferimento all'aquila bianca cantata già da Boiardo e Ariosto a proposito di Ganimede [5.4], per i Gonzaga si parla di quattro «aquile nere» (9.130.2), presenti nello stemma, in contrasto con «semplici colombe et innocenti» (9.130.5). A tale riguardo Venere ricorda come Giove si sia tramutato in aquila per rapire il bel Ganimede (9.131):

Rapì cangiato in queste forme istesse  
il mio gran genitor vago garzone,  
benché, cred'io, se te veduto avesse,  
preposto avrebbe a Ganimede Adone.  
Ma se costume è naturale in esse  
satollar di rapine il curvo unghione,  
queste, pronte a donar, non a rapire,  
sol di prede di cori avran desire.

Nel canto undicesimo, *Le Bellezze*, appare un peculiare riferimento a Ganimede nel finale, allorché termina il percorso iniziatico di Adone, e dal canto successivo cominceranno le peripezie che porteranno alla separazione dei due, seguite dalla morte del fanciullo. Perdura dunque il sottile parallelismo tra i due splendidi efebi: sebbene in precedenza Venere abbia detto ad Adone che Giove lo avrebbe preferito a Ganimede, qui è il ragazzo troiano a mantenere il primato celeste su quello cipriota.

La dea spiega all'amato che il fatto di essere giunto con lei al cielo di Venere è stato un privilegio non elargito di norma ai mortali. Si tratta di una concessione temporanea, anche perché Giove ammette che solo Ganimede possa mantenere la sua sembianza corporea mortale (11.211):

Potervi solo entrar con la mia scorta  
per favor singular ti si concede.

Destino il vieta e non v'ha strada o porta  
ond'uom vivo giamai vi ponga il piede.  
Né ch'altri abiti qui Giove comporta,  
sotto corporeo vel, che Ganimede.  
Del camin nostro il terzo sol si serra  
e già ne chiama a riveder la terra.

Nel canto quattordicesimo, *Gli Errori*, continua il fine collegamento mariniano tra Ganimede e Adone. Dopo l'uscita dalla prigione (canto XIII) e prima del ricongiungimento con Venere (canto XV), ulteriori avventure e insidie costringono il protagonista anche a travestirsi da donna. Senza dilungarmi sul complesso intreccio, mi limito a osservare come anche in questo caso si trovi una variazione del motivo convenzionale del paragone con Ganimede per la bellezza, che prevede però l'aggiunta di Adone. Colui che viene confrontato ai bei fanciulli per antonomasia è il cacciatore soriano Armillo, che per la sua avvenenza somiglia esteticamente anche ad Amore (14.85):

Trovavasi di qua poco lontano  
Armillo il cacciatore, Armillo il bello,  
ciprioto non già ma soriano,  
Ganimede secondo, Adon novello.  
Mentr'ei con l'arco e le saette in mano  
questo guerrier va provocando e quello,  
a l'armi, agli atti, al viso et a le membra,  
tranne la benda e l'ali, Amor rassembra.

Anche nel canto sedicesimo, *La Corona*, è riproposto il motivo convenzionale del paragone con Ganimede, ma in senso ironico, nel contesto del concorso di bellezza maschile bandito per eleggere il nuovo re di Cipro.

A vincere ovviamente sarà Adone, e Tricane, uno dei contendenti, dopo che è svanito l'inganno magico ordito da Falisrena, che lo rendeva un bellissimo ragazzo, si mostra nelle sue autentiche fattezze mostruose. Riceve dunque una descrizione derisoria da parte di Saliceo, uno dei principali censori «Di quel collegio reverito e sagro» (16.218.1). Tricane è definito nei più svariati modi per

la sua bassa statura e per le sue forme non armoniose, come ad esempio un «atomo animato» (16.219.6) e uno «stupendo aborto» (16.220.4), nato forse da un gigante (Bronte) e una bertuccia, ironizza Saliceo. Dopo il paragone per assurdo con Amore, per cui al massimo sembrerebbe «lo dio d'amor de' topi e de le rane» (16.220.8), è condotto anche quello con Ganimede (6.221.1-4):

A le parti del corpo io non m'oppongo,  
se nol guastasse alquanto il piedestallo;  
e se fusse un sommesso almen più longo,  
per Ganimede io l'avrei tolto in fallo.

Nel diciassettesimo canto, *La Diparita*, dopo la predizione della morte di Adone da parte di Proteo, Tritone si rivolge a Venere instillandole una speranza di «vincer natura et ingannare il fato» (17.132.8). Le ricorda Ganimede e Arianna come esempi di mortali resi uguali alle divinità del cielo. È per grazia divina che Ganimede è diventato immortale ed è assimilabile agli dèi, e con l'espressione 'vivere tra le stelle' si fa riferimento anche al catasterismo (lo stesso vale per Arianna). Alla fine dell'ottava, il dio marino fa riferimento in particolare a Glauco, figura già dantesca del 'trasumanar' (*Par.* 1.68) e presente anche in Ovidio (*Met.* 13.904-968, 14.1-69). Venere lo cercherà invano, e fallirà nel suo tentativo. Adone non potrà dunque essere come Ganimede. Riporto l'ottava in questione (17.133):

Spesso per grazia a l'uomo il ciel concede  
le sue tempre eternar caduche e frali.  
Arianna non conto e Ganimede  
ch'a l'alte deità son fatti eguali,  
e per Bacco e per Giove ancor si vede  
che tra le stelle vivono immortali.  
L'esempio più vicin solo ti mostro  
d'un noto cittadin del regno nostro.

Nel diciottesimo canto, *La Morte*, è collocata un'altra scena ludica di Ganimede, dopo quella del canto dell'innamoramento (3.16). A mio avviso, può

esservi dunque una ricerca strutturale di simmetria, per cui Marino incastona la vicenda di amore e morte di Adone in *Ringkomposition*, tra due scene ludiche con protagonisti il capriccioso Amore e Ganimede, fanciullo felice con cui il tragico Adone è messo a confronto lungo i canti del poema.

Dopo avere assistito alla morte dell'amato, Venere si lascia andare al dolore e all'ira (18.193-227), e invia la grazia Aglaia a cercare il figlio (18.193). La messaggera di Venere dopo averlo cercato ovunque (18.194), lo trova mentre si intrattiene a giocare a morra con Ganimede e Imeneo, sotto un mirto fiorito dei giardini del mondo stellato (i campi elisi). Comincia quindi una digressione sul gioco, che occupa ben cinque ottave (18.195-199).

Imeneo e Ganimede sono descritti come due fanciulli coetanei di Amore «d'aspetto amabile e giocondo» (195.3), e Ganimede in particolare si configura come il coppiere di Giove: «L'altro era quei ch'al regnator sovrano / porge il licor divino in cavo smalto» (196.1-2). Nell'ottava 196 è descritto il «gioco estrano» (196.3) che si fa muovendo le dita e gridando ad alta voce il numero. Compare nell'ottava 197 anche l'arbitro del gioco, «Como, dio de' conviti e de le feste, / Como inventor del riso e del diletto / piacer d'ogni mortal, d'ogni celeste» (197.2-4). Oltre ai vari premi in palio, ogni concorrente ne reca uno personale: Imeneo una corona di rose, Ganimede una coppa ripiena di nettare color porpora («Di nettare purpureo urna capace / è il pegno ch'assegnato ha Ganimede», 198.1-2), Amore una sua preda eccezionale, ovvero un pennuto dai colori sgargianti. A trionfare sarà quest'ultimo che viene sorpreso da Aglaia proprio mentre festeggia e svuota «il dolce vaso» (199.3) ottenuto da Ganimede.

In questo caso, il modello non è il gioco degli astragali delle *Argonautiche* di Apollonio tra Eros e Ganimede ma l'episodio raccontato nelle *Dionisiache* (23.57-142) di Nonno. Marino introduce anche qui delle variazioni personali rispetto al modello greco, inerenti al gioco stesso, ai protagonisti e ai premi in palio. Medesimo è il vincitore Eros/Amore e medesima è la dinamica di Aglaia inviata da Venere a cercare il figlio, sorpreso mentre festeggia in allegria.

In Nonno il gioco principale è quello del cottabo [3.1], ma si fa riferimento anche a un gioco di mano eseguito per sorteggiare i giocatori prima della contesa centrale. È possibile dunque che Marino, non avendo dimestichezza con l'arcaico

gioco del cottabo, abbia tratto spunto dal primo gioco di Nonno (33.77-80), per creare una scena incentrata soltanto sulla morra.

Inoltre nelle *Dionisiache* i giocatori sono solo Imeneo ed Eros, poiché Ganimede è il giudice con la ghirlanda in mano, mentre nell'*Adone* Ganimede è uno dei tre giocatori: così in Marino la ghirlanda 'diventa' la corona rosea messa in premio da Imeneo (in Nonno è un globo rotante), e al vaso per il gioco del cottabo corrisponde l'urna con il nettare messa in palio da Ganimede (anche il volatile variopinto di Amore è un'innovazione mariniana, nel poema nonniano si parla di una collana d'oro della madre come pegno del gioco di Eros).

Forse, quindi, proprio per una questione di simmetria strutturale rispetto al gioco del terzo libro [vd. *supra*], Ganimede diviene un giocatore attivo della scena. Di conseguenza viene introdotto come arbitro un ulteriore personaggio: Como, divinità tardoantica della baldoria, personificazione del rituale del Κῶμος (da cui deriverebbe, come è risaputo, la stessa 'commedia'). Questa figura è ricavata probabilmente dalle Εἰκόνας di Filostrato, attraverso la mediazione delle opere mitografiche del Rinascimento<sup>1184</sup>, e Milton dedicherà a questa divinità una *masque*, del 1634, intitolata appunto *Comus*.

Nel diciannovesimo libro, *La Sepoltura*, Ganimede è menzionato attraverso una perifrasi con riferimento al monte Ida. In questo canto, la seconda parte è dedicata al corteo funebre, mentre la prima presenta racconti secondari, sul modello del V canto, finalizzati a consolare Venere. Le *fabulae* sono infatti raccontate da quattro divinità e riguardano fundamentalmente amori tragici: Apollo narra di Giacinto; Bacco di Pampino; Cerere di Aci, Galatea e Polifemo; Teti di Calamo e Carpo, di Ero e Leandro, e del figlio Achille).

La menzione di Ganimede è presente in connessione al secondo racconto, quello di Bacco per il suo amato Pampino. Il dio del vino si rammarica per la morte del fanciullo dovuta al toro che stava cavalcando, esprimendo rammarico per non avergli donato dei cavalli provenienti dal monte Ida, patria di Ganimede. La menzione è funzionale a ribadire come il caso di Ganimede sia lieto rispetto a quello degli altri fanciulli amati dalle divinità, anche perché Giove è stato saggio a privarlo subito della possibilità di morire, rapendolo direttamente in cielo (19.98):

---

<sup>1184</sup> Pozzi 1988, *ad l.*, segnala in particolare le *Imagini degli dèi* (217) di Vincenzo Cartari.

t'avrei recati del gran monte ideo;  
patria del bel fanciul, da Giove accorto  
sottratto a la cagion che mi t'ha morto.

Come segnalato nei commenti di Pozzi (1988, *ad l.*) e Russo (2013, *ad l.*), anche qui Marino riscrive con variazioni – questa volta minime – un passo delle *Dionisiache* nonniane (11.289-295).

Infine, Ganimede è presente due volte nel ventesimo e conclusivo canto del poema: *Gli Spettacoli*. Una menzione diretta del suo nome appare nella prima parte dedicata ai giochi funebri in onore di Adone (sul modello di *Il.* 23 ed *Aen.* 5), e in particolare nei versi riguardanti lotta e scherma (116-249). Viene ricordato ancora una volta, da parte di Venere, il ruolo di coppiere di Ganimede, assunto successivamente rispetto a Ebe, a proposito di una lussuosa tazza acquisita da Bacco in India, e descritta nelle ottave a seguire nel dettaglio. Venere la dona al lottatore vittorioso Corimbo (20.186):

Mentre intorno ridea la turba pazza,  
confondendo a l'applauso alto bisbiglio,  
fattosi Citerea venire in piazza  
stranio vassel, volse a Corimbo il ciglio:  
«Tua sia questa (gli disse); in questa tazza,  
che 'n India conquistò lo dio vermiglio,  
Giove bevea nel tempo già che pria  
di Ganimede a mensa Ebe il servia.

Il poema si chiude all'insegna della pace, con la serena notte stellata dell'ultima ottava che riporta all'ordine («Tornaro a Stige le tartaree genti, / l'altre a le stelle e l'altre agli elementi», 20.515.7-8) e in cui ricompare inaspettatamente il pescatore Fileno (515), incontrato nel canto nono, maschera dell'autore stesso.

Ma la seconda parte del canto, prima di giungere alla conclusione, include una sorprendente digressione epico-encomiastica. Dopo un elogio delle nobili casate italiane (334-376), viene raccontato il duello di Austria e Fiammadoro, a simboleggiare le guerre di Spagna e Francia (377-396), e il successivo

innamoramento tra i due (397-484). A seguito di questa unione, Venere recherà in dono a Fiammadoro uno scudo in cui sono istoriate le imprese di un futuro successore, il re Luigi XIII, con riferimento alle guerre di religione francesi, di cui Apollo rende conto (485-514).

L'allusione a Ganimede, in consonanza con il genere epico-cavalleresco, compare con riferimento alla pargoletta Austria (che personifica gli Asburgo regnanti in Spagna), figlia dell'amore di Tigrina (regina delle Amazzoni) e del valoroso cavaliere Austrasio. Alla sua nascita si verifica un evento prodigioso, perché un'«Aquila bianca, d'oro incoronata, / dal ciel battendo l'argentate penne» (20.434.3-4), con riferimento all'aquila presente nello stemma degli Asburgo, ghermisce la bambina ancora in fasce e la porta via. È la stessa Austria ad alludere al rapimento di Ganimede da parte di Giove (20.435):

Io non so se fu Giove in forma tale  
ch'aver volse di me pietosa cura,  
o del grand'avo mio l'ombra immortale,  
già difensor de le troiane mura,  
che la rapace augella imperiale  
per insegna portò ne l'armatura.  
Opra più tosto fu d'un mago antico,  
che de la stirpe mia fu sempre amico.

Inoltre, come in Boiardo e in Ariosto, vi è la connessione dell'aquila di Ganimede con Ettore e con una famiglia di potere e alto lignaggio [5.4.1]. In questo caso il riferimento non è agli Este, ma agli Asburgo. Similmente a Ruggiero, allevato dal mago Atlante, anche Austria verrà cresciuta da un antico mago che vive nella Foresta Nera. Come si evince nell'ottava successiva, è stata l'aquila a rapirla e a portarla dal mago, invece che in Olimpo. L'aquila come nel mito ganimedeo volava avendo cura di non ledere la 'preda': «l'aure trattando rapida e leggera, / senza alcun mal depositommi avante» (20.436.3-4).

Come scrive Emilio Russo (2013) nell'introduzione al canto, Marino conclude, paradossalmente, «nel segno dell'epica – e di un'epica marziale, da Omero a Tasso – un poema che epico non era stato, tra amori, errori e una morte senza

gloria». E dunque, aggiungerei, il mito di Ganimede viene alluso e sfruttato in sintonia con le rielaborazioni ganimedee del genere epico-cavalleresco di Boiardo e di Ariosto, ma con assoluta originalità, rispetto alla figura infantile e femminile di Austria, atta a simboleggiare gli Asburgo.

In conclusione, sul solco del classicista Poliziano più che sul solco di Dante e su quello del neoplatonismo rinascimentale, Marino nell'*Adone* rinnova tendenzialmente la carica erotica di Ganimede piuttosto che quella ascensionale, e lo fa con grande estro inventivo e con giocosa originalità.

Il rapporto con le fonti mostra che le sue riprese provengono spesso programmaticamente da modelli alternativi alla linea epica ed eroica (Omero-Virgilio), seguita maggiormente da Boiardo e in minor misura anche da Ariosto. Marino intende distaccarsi dall'epica cavalleresca e dal modello guerresco della *Gerusalemme liberata*: si rifà dunque in parte al modello ovidiano delle *Metamorfosi*, affiancandolo però soprattutto ad autori greci postclassici.

Se il *Ganimede rapito* è un grazioso poemetto dell'adolescenza mai dato alle stampe, attribuibile a Torquato Tasso, ancora dipendente da Ovidio e dal volgarizzamento di Dolce, e dai modelli di Tasso *senior* e Alamanni [6], Marino realizza nella sua piena maturità un intero e vasto poema mitologico, con un protagonista che ha certamente tratti in comune con Ganimede. Difatti – sottotraccia per tutto il poema, e con particolare rilievo nei passi che ho messo in evidenza – viene intessuto un parallelo tra la sorte tragica di Adone e quella felice di Ganimede: due fanciulli accomunati da passività caratteriale, straordinaria bellezza e vicenda amorosa con una delle massime divinità olimpiche.

Marino recupera con spirito creativo l'elaborazione ellenistica del gioco di Apollonio Rodio, quelle di età imperiale dei *Dialoghi degli dèi* di Luciano di Samosata, e quelle della stagione tardoantica di Nonno Panopolita: autori che, nella loro singolarità di stile e ispirazione, hanno saputo affrontare la favola di Ganimede con una disinvoltura ironico-giocosa tale da ispirare Marino.

Infine, il poeta secentesco non manca di servirsi anche del motivo convenzionale della bellezza di Ganimede, ricorrente nella lirica italiana dal Trecento al Cinquecento – e sfruttato anche da Ariosto per Ruggiero – con

variazioni non staticamente convenzionali, ma rinnovate nell'uso divertito dello stereotipo. L'*iter* del Ganimede mariniano nell'*Adone* termina quindi con un'allusione connessa alle insegne militari, tipica del genere epico-cavalleresco: quello che Marino programmaticamente aveva inteso sorpassare con il suo poema dedicato ai miti pagani e all'amore.

### 7.1.2 Ganimede e il motivo funereo: un sonetto delle *Lugubri*

Prima degli sviluppi del mito ganimedeo nell'*Adone*, Marino aveva fatto riferimento alla figura di Ganimede in svariati modi in altre sue opere. Riporto, innanzi tutto, un sonetto in morte di un giovinetto compreso nelle *Rime lugubri* (n. 24), la sesta sezione tematica della prima parte delle *Rime*, pubblicate nel 1602 a Venezia presso Ciotti (c. 158)<sup>1185</sup>:

Se' pur giunto a quel nido almo natio,  
quasi colomba amorosetta e pura,  
garzon felice, a cui con tanta cura  
sospirava, volando, il tuo desio.

Già, qual d'Ida il fanciul, te non rapio,  
vaga di tue bellezze, aquila impura;  
ma stuol d'angeli eletti a quest'oscura  
valle t'ha tolto, e ricongiunto a Dio.

Or statti a rallegrar l'anime belle  
già del mondo, or del ciel fregio ed onore,  
già fra gli uomini chiaro, or fra le stelle.

Era indegna di te, del tuo splendore  
la terra vil. Così si tronca o svelle,  
per ornarne poi tempio, il piú bel fiore.

---

<sup>1185</sup> La parte prima delle *Rime* accoglie sonetti ripartiti in otto sezioni tematiche – *Amorose*, *Marittime*, *Boscherecce*, *Heroiche*, *Lugubri*, *Morali*, *Sacre* e *Varie* – mentre la seconda parte include madrigali e canzoni. Nel 1614 le *Rime* saranno ripubblicate con il titolo definitivo di *Lira*, sempre a Venezia per Ciotti, con interventi sulle prime due sezioni, e l'aggiunta di una terza sezione di *Amori*, *Lodi*, *Lagrime*, *Divozioni*, *Capricci* (sonetti e madrigali, in prevalenza). Come edizione completa della *Lira* del 1914 vd. Salvarani 2012. Come edizione critica delle *Lugubri*, da cui cito, vd. Guercio 1999, p. 132.

L'intero sonetto (schema rimico: ABBA ABBA CDC DCD) è retto da un parallelo del giovane defunto con Ganimede. La ragione non è data banalmente dal mero motivo della bellezza, ma è intrinseca al tema funereo. Il ragazzo, come Ganimede, è salito al cielo prematuramente, nel fiore dei suoi anni, e chiaramente l'ascesa al cielo è un eufemismo per indicare la morte precoce.

La perifrasi per indicare Ganimede e il rapimento («Già, qual d'Ida il fanciul, te non rapìo», v. 5) echeggia il sonetto tassiano *Se d'Icaro leggiesti e di Fetonte*: «e d'Ida il bel fanciullo al ciel rapisce» (n. 794, v. 14).

Nella prima quartina il giovane scomparso è presentato come una colomba (simbolo di purezza e amore) che ritorna felicemente al suo nido: viene dunque suggerita un'affinità naturale del ragazzo con l'elemento divino. Come osservato da Guercio, l'*incipit* è simile a quello di un altro sonetto delle *Lugubri* (n. 44), *Oggi alle tue contrade alme natie*, e il motivo della salita al cielo è ricorrente nella sezione, risultando consono rispetto al tema generale affrontato<sup>1186</sup>.

Per l'intero sonetto ricorre «la contrapposizione fra la purezza celeste [...] e la corruttela terrestre»<sup>1187</sup>, difatti all'immagine iniziale del nido natio del cielo si contrappone quella finale della terra vile. Il defunto contemporaneo di Marino è predestinato al cielo come Ganimede, ma in opposizione al fanciullo pagano viene caratterizzato da purezza assoluta. O meglio, all'aquila impura di Ganimede si contrappone lo stuolo di angeli cristiano: pertanto Marino allude semmai all'impurità del dio pagano, e ai fini erotici del suo rapimento, ben diversi rispetto alla volontà del dio cristiano di portare in cielo un giovane ragazzo.

Lo stuolo angelico ha sollevato al cielo il ragazzo per ricongiungerlo a Dio, riportandolo al suo luogo originario. La morte prematura viene interpretata quindi come un'unione divina, una liberazione dalla vita terrena, letta in senso negativo: il giovane è tratto da una valle oscura, la terra è vile perché non degna dello splendore del ragazzo (si tratta pur sempre di un motivo topico).

Marino sembra suggerire che la bellezza del ragazzo sia troppo elevata per appartenere all'imperfetto mondo terreno, pertanto la morte precoce è descritta

---

<sup>1186</sup> Per i numerosi echi letterari ravvisabili in questo sonetto, da Petrarca a Tasso, rimando alle puntuali osservazioni di Guercio 1999, pp. 132-134 (cfr. pp. 128-130).

<sup>1187</sup> Guercio 1999, p. 132.

come un'ascensione celeste, e il giovane che era onorato dapprima nel mondo umano, ora lo sarà in senso più alto in cielo e tra le stelle.

Il poeta riprende il motivo funereo del mito ganimedeo ricorrente già nel mondo antico<sup>1188</sup>, sebbene non tra i più valorizzati nella ricezione medievale e umanistico-rinascimentale. Tuttavia introduce una variazione da non trascurare: negli epitaffi di età imperiale e nell'epigramma ad alto tasso letterario *De Glaucia inmatura morte praevento* di Ausonio, il paragone con Ganimede non era affatto deteriore rispetto alla figura mitologica [3.4].

Inoltre Ausonio nel suo delicato epigramma manteneva, seppur in modo raffinato, l'allusione erotica; mentre in Marino la bellezza del ragazzo viene sublimata. Non si tratta in realtà di un'elaborazione perfettamente aderente alla rilettura neoplatonica del mito di Ganimede, poiché – a differenza dei riusi dell'*Adone* – il mito pagano viene qui interpretato in senso negativo, come suggerisce l'uso dell'aggettivo 'impuro' riferito all'aquila di Ganimede.

Nello specifico, Marino aveva preso a modello uno dei sonetti composti da Angelo Di Costanzo (1507-1591) in morte del figlio, *Ministra al falso dio l'aquila impura*, stampato in un volume miscelaneo curato da Lodovico Dolce per Giolito nel 1556<sup>1189</sup>. Viene ripresa la contrapposizione tra Ganimede e il giovane defunto, le espressioni dell'aquila impura e della schiera di angeli, il dio pagano (Giove) e il Dio cristiano. Tuttavia Di Costanzo menziona anche il motivo 'virgiliano' della gelosia di Giunone per Ganimede, e si rivolge direttamente al figlio morto.

In qualche modo, il poeta napoletano cinquecentesco si serve del mito ganimedeo in una composizione atta a rielaborare il lutto per una perdita familiare, mentre Marino sembra più interessato a celebrare in modo sublimante e

---

<sup>1188</sup> La connessione con la morte di Ganimede è presente sicuramente nelle letture ellenistiche di tipo evemeristico [3.1], mentre il motivo funereo trovò un particolare sviluppo in ambito sepolcrale di età imperiale [fig. 2.22-23; 3.4]. Possibile che un legame con la morte fosse presente già in origine nel mito di Ganimede. Infatti il cerchio di Ganimede in alcuni vasi greci del VI/V secolo può assumere un significato simbolico che rimanda all'ambito funerario, secondo Dasen 2019. Sull'ambito funerario romano vd. Boyance 1982; Sichtermann 1992. Sulle iscrizioni funerarie con connessione al tema della bellezza nel mondo antico vd. Wypustek 2013.

<sup>1189</sup> Stampato in *Rime di diuersi signori napolitani, e d'altri. Nuouamente raccolte et impresse. Libro settimo*, In Vinegia : appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, e fratelli, 1556, c. 175. L'osservazione risale a Guercio 1999, p. 29. Di Costanzo fu considerato un innovatore del sonetto grazie a un sapiente utilizzo dell'*enjambement*, per cui «riesce a svolgere con estremo equilibrio un'idea non comune che, annunciata nei primi versi, giunge solitamente a soluzione nella terzina finale; di qui il carattere "epigrammatico" loro solitamente attribuito», Farenga 1991.

con manierismo letterario, benché non banale, la bellezza di un ragazzo, morto prematuramente, e per questo associabile a Ganimede. Riporto il testo<sup>1190</sup>:

Ministra al falso dio l'aquila impura  
Al re di Frigia il caro figlio tolse,  
Onde poscia Giunon tanto si dolse,  
Che fu sempre a' Trojani infesta e dura,  
Ma a rapir la tua bella anima e pura  
Il vero Re del ciel destinar volse  
Gli angeli eletti, allor quando si sciolse  
Dal più bel vel ch'ordisse unqua natura;  
Figlio, e la mise in tanto eccelsa sorte,  
Non con invidia già, ma con diletto  
Degli altri primi alla superna corte;  
Ch'io con tant'altri, a cui di pianto il petto  
Bagna l'intenso duol della tua morte,  
Sol tua mercè, favore e grazia aspetto.

Un legame funereo in associazione a Ganimede era presente, sebbene in modo piuttosto diverso, anche in un sonetto di Tebaldeo (n. 367)<sup>1191</sup>:

Che fai febre crudel? Sei satia anchora  
di star in quel bel corpo honesto e casto?  
Hor non ti par assai d'averlo guasto,  
che in lui più forte te fai d'hora in hora?  
Trova altro loco, ingorda, esci homai fuora  
senza farli più guerra e più contrasto,  
ché a te non si conviene un simil pasto.  
Non vedi che ciascun ne geme e plora?  
Giove crudel, tu ne usi pur gran torto,  
se aver in ciel el vòl per Ganymede.

---

<sup>1190</sup> Cito da Gallo 1843, p. 160, edizione ancora oggi di riferimento per le poesie in volgare e in latino di Di Costanzo. Il poeta non pubblicò mai in vita un canzoniere unitario, la prima raccolta delle sue liriche risale al principio del Settecento, in seguito alla sua 'riscoperta' da parte dell'Arcadia. Per un profilo biobibliografico dell'autore vd. Farenga 1991.

<sup>1191</sup> Cito dalla BiBit che si rifà a Basile, Marchand 1992. Cfr. 4.4.1.

A che tal stratio? A che volerlo morto?  
Manda l'aquila usata a far tai prede,  
ché a te più honor, a nui fia più conforto  
vederlo portar vivo a la tua sede.

Tebaldeo parla di un giovane fortemente malato e sofferente, ma non defunto: come per Marino, non vi è un legame con l'eros, ma una sublimazione, perché il corpo del ragazzo è onesto e casto. Da una parte, Giove è detto crudele perché è accusato di volere prendersi in cielo il ragazzo al posto di Ganimede; dall'altra, viene rimproverato per non procedere a inviare la sua aquila mentre il ragazzo è vivo, azione che recherebbe più onore al dio, e soprattutto donerebbe conforto dallo strazio della malattia.

### 7.1.3 Marino, Ganimede e l'iconografia: dalla *Galeria alle Lettere*

La figura di Ganimede riveste un ruolo centrale in due componimenti della *Galeria*, pubblicata per la prima volta nel 1519, e ripubblicata con correzioni autoriali l'anno successivo, sempre a Venezia per Ciotti<sup>1192</sup>.

Questa innovativa opera, come rivela il madrigale d'apertura su *Venere in atto di disvelarsi a Marte*, mostra la sua ambizione di «sfida fra l'illusionismo mimetico delle arti visive e l'illusionismo retorico della letteratura»<sup>1193</sup>, e si compone di due parti alquanto disomogenee: 542 componimenti per le *Pitture*, 82 componimenti per le *Sculture*. Inoltre ogni macrosezione di questo immaginario museo in versi è ripartita al suo interno in diverse sezioni, di diversa estensione: quattro nella prima (*Favole; Historiae; Ritratti; Capricci*), tre nella seconda (*Statue; Rilievi, Modelli e Medaglie; Capricci*).

Una delle *Favole* (n. 16) – prima sezione della *Galeria* incentrata sulle efrasi di miti antichi – è dedicata al *Ganimede rapito da Giove di Lucilio Gentiloni*<sup>1194</sup>:

---

<sup>1192</sup> L'opera conobbe un numero considerevole di ristampe per vari editori. Rimando per approfondimenti al saggio introduttivo dell'edizione critica di Pieri 1979.

<sup>1193</sup> Pieri 1979, vol. II, p. 3. Per approfondimenti sul rapporto tra iconografia, arte e parola in Marino, a partire dalla *Galeria*, rimando ai contributi raccolti nei recenti volumi *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento* a cura di Russo, Morsini, Zezza 2021, e *Intorno alla «Galeria» di Marino: scritture efrastiche tra '600 e '700* a cura di Caracciolo, Lofano, Rossi, Tallini 2022.

<sup>1194</sup> Cito da Pieri 1979, vol. I, p. 18.

Rapisce Ganimede  
a la vista mortal vie più di quelle  
de l'Aquila, che 'l volo alza a le stelle,  
la tua penna GENTIL, che tanto eccede  
che per lei l'invisibile si vede.  
Venga a tagliar le belle  
linee (se può) de la tua mano Apelle!  
Perde appo lor la nebbia, il fumo cede,  
e son sottili in guisa  
che né l'Aquila istessa in lor s'affisa.

Il componimento è un madrigale (schema rimico: aBBAAbBAcC) con il soggetto grammaticale posto in evidenza al quarto verso: il pennello aggraziato dell'artista che ritrae un rapimento di Ganimede. Come scrive Pieri, la poesia ha dei «trapassi» che «richiedono, ogni volta, dei salti logici»<sup>1195</sup>. Numerosi sono i giochi di parole e le allusioni: la 'penna', ovvero il pennello, del pittore con un gioco etimologico sul cognome Gentiloni è detta 'gentile', e il dipinto che raffigura Ganimede 'rapisce' ben più delle 'penne' dell'aquila di Giove, ovvero le piume, perché il pennello di Gentiloni riesce a rappresentare l'invisibile.

Marino insiste sul senso della vista, combinando figura etimologica e antitesi: Ganimede appare mortale alla vista, ma le linee sinuose di Gentiloni, più di quelle del celebre pittore antico Apelle, rendono visibile l'invisibile. La finezza delle linee del pittore contemporaneo a Marino è tale che nemmeno l'aquila, nota per la sua vista soprannaturale, riesce a coglierle; e queste linee disperdono anche la nebbia e il fumo (oppure la nebbia e il fumo accanto a queste linee perdono 'metaforicamente', nel senso che non possono più celare niente perché il pittore rende visibile quel che è solitamente invisibile).

Lucilio Gentiloni (1552-1622) fu un pittore a cavallo tra Cinquecento e Seicento, attivo come segretario alla corte di Alfonso II e di Cesare d'Este, duca di Modena e Reggio, per cui svolse anche la funzione di antiquario, acquistando

---

<sup>1195</sup> Alla «compattezza formale di questo madrigale giocato su tre sole rime non corrisponde altrettanta compattezza tematica», Pieri 1979, vol. II, p. 11.

delle opere di Tiziano e di Raffaello<sup>1196</sup>. L'opera non è identificata ma non è da escludere che sia da ricondurre al modello dell'ottagono di Lelio Orsi (1511-1587), oggi conservato alla Galleria Estense di Modena<sup>1197</sup>. L'opera di Orsi fu commissionata da Costanza da Correggio, dopo la morte del marito, per il suo Camerino del Ganimede nella Rocca di Novellara. Questo affresco, a lungo attribuito erroneamente ad altri (a Correggio, per esempio), presenta un'originale interpretazione del ratto, con un'ardita prospettiva dal basso: Ganimede ha il corpo nudo rotato, con i *pudenda* in vista e gli occhi chiusi [fig. 7.1].

Non vi è un'identificazione tra l'aquila e Giove, infatti un'aquila fosca trasporta il ragazzo verso Giove assiso tra le nuvole, elemento che potrebbe richiamare la nebbia e il fumo del madrigale mariniano. A suggerire la connotazione erotica della rappresentazione sono le decorazioni festanti con la frutta e i putti, e le due figure femminili nude, in alto a destra, identificate da Marongiu come Venere nella posa della toeletta insieme a una serva<sup>1198</sup>.

Non mi risulta sia stato segnalato che l'iconografia ganimedeica di Lelio Orsi potrebbe essere stata ripresa nell'unico dipinto murale realizzato da Caravaggio, artista in rapporto di amicizia con Marino, tanto da realizzare un suo ritratto, di cui il poeta poi parla nella *Galeria*<sup>1199</sup>.

Mi riferisco al particolare olio su muro (tecnicamente non un 'affresco', come a volte viene erroneamente chiamato), riscoperto da Giuliana Zandri nel 1969. Fu realizzato intorno al 1597 per il soffitto di una delle stanze di Villa Ludovisi, noto anche come Casino Aurora per l'affresco del Guercino sul soffitto della stanza principale della villa. L'opera fu commissionata a Caravaggio da Francesco Maria del Monte per il suo gabinetto alchemico, e rappresenta con un'ardita prospettiva Giove, da una parte, e Nettuno e Plutone, dall'altra, con una sfera al centro in cui ruotano alcuni segni zodiacali e due sfere (la Terra e il Sole, verosimilmente).

---

<sup>1196</sup> Cfr. Thyeme-Becker 1920, p. 414.

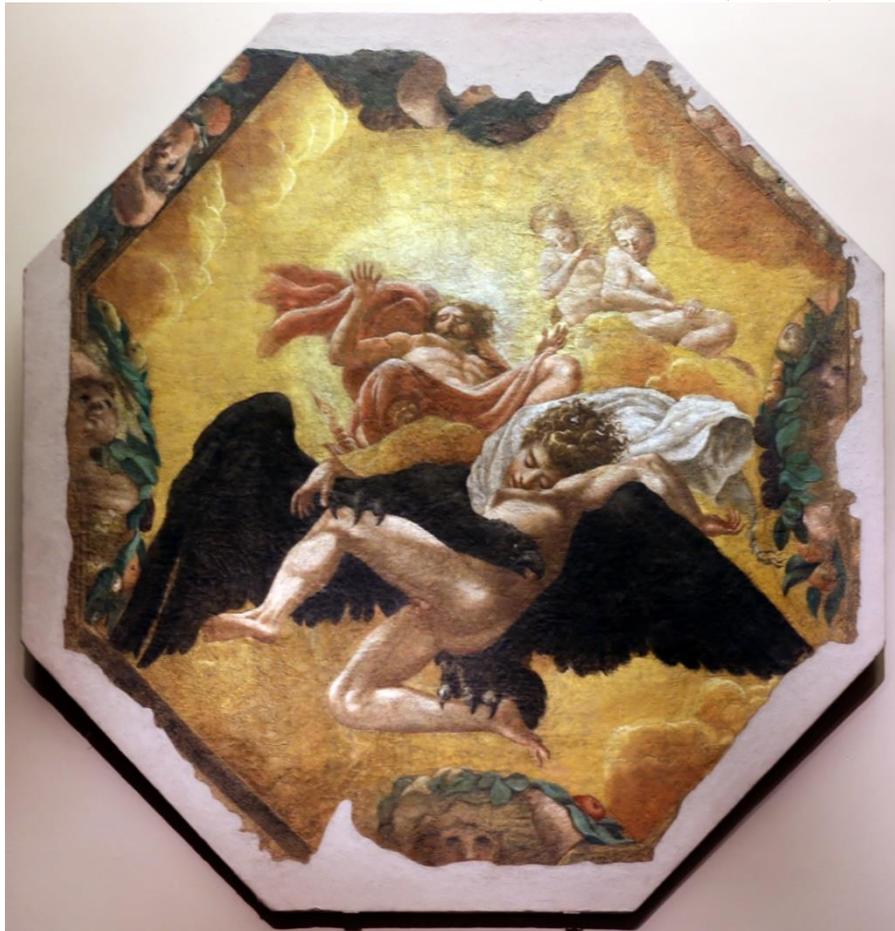
<sup>1197</sup> Cfr. Salvemini 2010, p. 59 (n. 60). Secondo Pieri 1979, vol. II, p. 221, potrebbe anche corrispondere al «paesino» di Gentiloni menzionato in una lettera di Marino, in cui parla della *Galeria*, spedita da Torino a Guido Coccapianni il 27 ottobre 1613. In questo caso il ratto di Ganimede sarebbe un elemento di una rappresentazione paesaggistica [cfr. fig. 5.7]. Gentiloni è menzionato anche in altre tre lettere di Marino (una inviata a N. N., da Ravenna, giugno 1607; due inviate a Tommaso Scoto, da Parigi, 1615). Come edizione vd. Guglielminetti 1966, pp. 67, 147, 200, 202.

<sup>1198</sup> Marongiu 2002, p. 98.

<sup>1199</sup> Su Caravaggio nella *Galeria* vd. Sabbatino 2020.

Ogni dio ha un chiaro significato alchemico (Giove personifica zolfo e aria, Nettuno mercurio e acqua, Plutone cloruro e terra), benché sia rappresentato realisticamente con le fattezze del volto dello stesso artista, e ognuno con il suo attributo identificativo: Cerbero per Plutone, l'ippocampo per Nettuno e l'aquila per Giove. Il padre degli dèi è raffigurato in una posa speculare al Ganimede di Lelio Orsi, ritratto da una prospettiva estrema dal basso e con gli arti e la testa ruotati rispetto al pennuto dal piumaggio bruno [fig. 7.2].

Fig. 7.1 : Lelio Orsi, *Il ratto di Ganimede*, affresco, frammento ottagonale del Camerino di Ganimede della Rocca di Novellara, Galleria Estense, Modena, ca. 1546



Wikimedia Commons; Ph.: Sailko

Fig. 7.2 : Caravaggio, *Giove, Nettuno e Plutone*, olio a muro, soffitto di una stanza di Villa Ludovisi (Casino Aurora), Roma, ca. 1597



Wikimedia Commons

L'interesse di Marino per il soggetto di Ganimede è testimoniato anche da una lettera (n. 84) spedita da Torino nel 1613 o 1614 a Fortuniano Sanvitale. Il poeta prega il destinatario di chiedere a Trombetta di Parma di cedergli a buon prezzo un «disegno d'acquerella»<sup>1200</sup> che rappresenta Giove mentre bacia Ganimede. Tale Trombetta avrebbe detto a Marino, quando vide l'opera a Parma, che era di mano di Giulio Romano, sebbene il poeta non sembri affatto convinto della paternità del noto poeta rinascimentale. Nonostante ciò, Marino sembra

---

<sup>1200</sup> Guglielminetti 1966, p. 151. Cfr. Borzelli, Nicolini 1911-1912, vol. I, p. 136.

fortemente intenzionato ad acquistare l'acquerello «dove era Giove che baciava Ganimede», adducendo come motivo dell'interesse «perché è piccolo ed io ne fo una scelta di così fatti, per riporre in un libro di cose diligenti ed isquisite».

Tuttavia nella *Galeria* non vi sarà alcun riferimento a tale iconografia, mentre di baci tra Giove e Ganimede si parla abbondantemente nell'elaborazione del V libro dell'Adone [7.1.1]. Pertanto è possibile che proprio da questa rappresentazione Marino abbia tratto ispirazione, oltre che dal modello luciano. Nell'iconografia classica non risulta alcuna raffigurazione di un bacio di Ganimede, sebbene lo stesso termine greco χεῖλος indichi anfibologicamente il 'labbro' della coppa così come della bocca, suggerendo implicitamente il nesso. Come si è visto, in poesia compariva un'associazione diretta tra i baci e il ruolo di coppiere nei versi latini di Ilderberto di Lavardin (*De Ganymede*) [4.1.2].

Per quanto riguarda l'iconografia, vi è un disegno di Ganimede a penna con inchiostro e acquerello marrone, realizzato da Giulio Romano nel 1527 come soggetto preparatorio [fig. 7.3]. Il ragazzo è nudo, con un fine mantello svolazzante, avvinghiato sensualmente agli artigli dell'aquila e leggermente spaventato. Il rapace avvicina il becco alla bocca semiaperta del fanciullo che tiene nella mano sinistra una brocca e nella destra una patera. Vengono dunque sintetizzati in unica scena i diversi momenti del mito: il rapimento aereo, l'aspetto amoroso, la funzione di coppiere. Su questa iconografia di Romano – che potrebbe essere verosimilmente interpretata come un bacio – si basano due stucchi mantovani: quello del Camerino dei Falconi del Palazzo Ducale, e quello della lunetta occidentale della Sala delle Aquile a Palazzo Te<sup>1201</sup>.

A Giulio Romano risale poi anche un bacio ben più esplicito, con un'evidente connotazione sessuale, di un'altra coppia dio-mortale, Apollo e Giacinto [fig. 7.4]. Compare nel quadro anche una figura femminile che osserva maliziosamente, quindi non è improbabile che la coppia maschile potesse essere stata erroneamente interpretata come quella composta da Giove e Ganimede, con Giunone che scruta<sup>1202</sup>.

---

<sup>1201</sup> Vd. Belluzzi 1998, pp. 90-128. Cfr. Kempter 1980, p. 46; Saslow 1986, p. 138 (n. 78).

<sup>1202</sup> La raffigurazione fu realizzata per Villa Lante dell'amico Baldassarre Turini.

Fig. 7.3 : Giulio Romano, *Ganimede e l'aquila*, penna e inchiostro marrone con acquerello marrone su carta, Pierpont Morgan Library, New York (inv. IV, 14), 1527



The Morgan Library & Museum

Fig. 7.4 : Giulio Romano, *Bacio di Apollo e Ciparisso*, penna e inchiostro marrone con acquerello marrone su carta, National Museum, Stockholm, ca. 1523-1527



The Morgan Library & Museum; Ph: Cecilia Heisser / Nationalmuseum

Non è però affatto certo che Marino avesse visto e volesse acquistare proprio uno di questi due disegni attribuiti a Romano. Nel Rinascimento, ebbe particolare fama anche un altro celebre bacio omoerotico, quello dell'affresco di Raffaello Sanzio della Loggia di Psiche a Villa Farnesina.

Nonostante rappresenti verosimilmente Giove che bacia Eros, fu interpretato già da Vasari nelle celebri *Vite dei pittori* come «Giove con gravità celeste che bacia Ganimede» (III, *Rafael da Urbino*)<sup>1203</sup>. Particolarmente interessante al riguardo, in ottica di ricezione letteraria, è la lettura proposta da Carlo Emilio Gadda che lo interpreta, in sintonia con Vasari, come un bacio tra Giove e Ganimede [8.4].

A questo modello si rifà verosimilmente il disegno di Raffaele Sinibaldi, detto Raffaello da Montelupo (1505-1566), con Giove che bacia Ganimede [fig. 7.5]. Così perlomeno è classificato dall'Ashmolean Museum di Oxford che lo conserva, sebbene il ragazzo indossi un cappello alato che potrebbe far pensare anche a un bacio tra Giove e Mercurio. Si può individuare anche un originale dettaglio: l'aquila ai piedi di Giove che becca la gamba del fanciullo.

In ogni caso, dopo l'elaborazione mariniana dei baci tra Giove e Ganimede nell'*Adone*, il motivo del bacio di Giove e Ganimede trovò una nuova fortuna iconografica anche nel secolo successivo: con numerose rappresentazioni ispirate da quella di Raphael Mengs (ca. 1760), che con il suo finto affresco antico riuscì persino a ingannare l'amico Winckelmann, rivelando solo in punto di morte di essere il vero autore dell'opera (torno sull'argomento del bacio ganimedeo a proposito di Gadda, vd. 8.4).

Infine, un interessante parallelo tra *Adone* e Ganimede viene condotto anche nell'entusiastica lettera del librettista e poeta veneziano Giovanni Francesco Busenello (1598-1659) in lode dell'*Adone* (Venezia, 1625). Il mittente saluta il destinatario come «un nuovo Apollo che avanza con la verità delle sue preminenze le favolose prerogative dell'antico»<sup>1204</sup>, e racconta di come a Venezia tutte le persone curiose ricerchino il poema mariniano come api intorno alle rose.

---

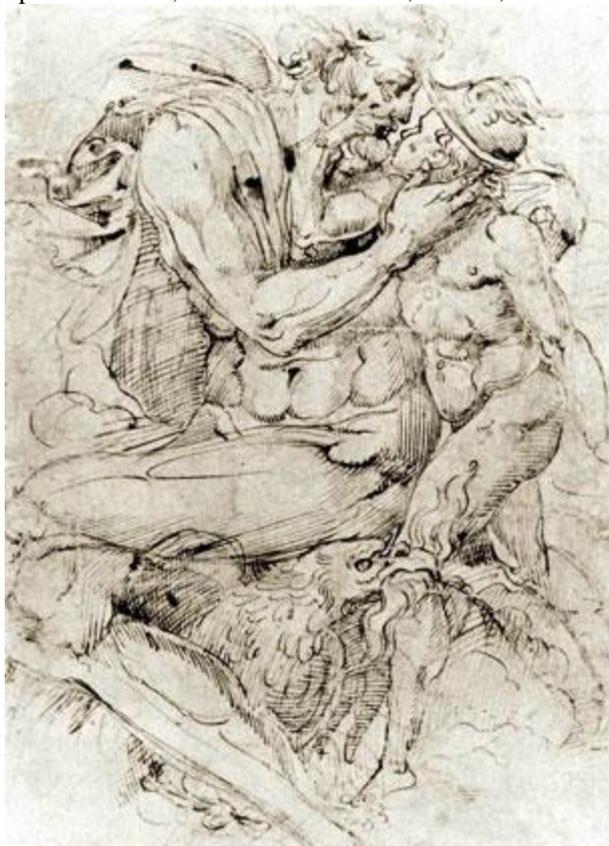
<sup>1203</sup> Cito dall'edizione Bellosi, Rossi 1986, p. 646.

<sup>1204</sup> Borzelli, Nicolini 1911-1912, vol. II, p. 104. La lettera venne stampata anche nella prima edizione delle *Lettere*, pubblicata postuma nel 1627 (c. 310). Risulta prevista una nuova edizione dell'epistolario – entro l'*opera omnia* di Marino avviata per le Edizioni di Storia e Letteratura di Roma, coordinata da Alessandro Martini, Emilio Russo e Clizia Carminati – che intenderebbe

È presente l'immagine del poeta come Ganimede, in senso non dantesco, ma polizianesco, con il riferimento all'*Ambra* del poeta (Omero) dispensatore d'ambrosia [5.3.5]. Busenello suggerisce che Adone sostituisca Ganimede nella veste di coppiere, mentre parla della maestria poetica di Marino<sup>1205</sup>:

Il latte de' versi, la manna delle frasi, il nettare delle parole, l'ambrosia dell'invenzione apparecchiano sì lauto convito, che Adone medesimo invece di Ganimede ne è prelibato coppiere. Hanno le rime un'agilità che, recitate, non toccano la lingua; ascoltate, non istancano gli orecchi; lette, innamorano gli occhi; cantate, beatificano la musica; e l'anima vorrebbe esser tutta memoria per rubbarle alle carte.

Fig. 7.5 : Raffaello da Montelupo, *Giove bacia Ganimede (o Mercurio)*, penna su carta, Ashmolean Museum, Oxford, ca. 1550



Wikimedia Commons

---

includere anche le lettere spedite a Marino, come avviene nell'edizione laterziana di inizio Novecento, e a differenza di Guglielminetti 1966. Cfr. Russo 2018, pp. 661-684; Russo 2005, pp. 428-448; Carminati 2012, pp. 313-341.

<sup>1205</sup> Borzelli, Nicolini 1911-1912, vol. II, p. 101.

#### 7.1.4 Il ritratto mariniano di Giacomo Bonfadio: arso per Ganimede

Nella *Galeria* vi è anche un altro trattamento del mito ganimedeo, ben diverso da quello delle *Favole*, nella sottosezione di *Ritratti* dedicati ai *Poeti volgari*. I primi cinque sono dedicati a Dante, Petrarca, Boccaccio, Boiardo e Ariosto; seguono ulteriori ritratti di vari poeti, fino ad arrivare ai contemporanei. In totale sono 29 gli autori volgari immortalati da Marino (in due casi in coppia: 10. Francesco Maria Molza e Giovanni Guidiccioni; 21. Celio Magno e Orsatto Giustiniano). Solo a tre di loro è dedicato eccezionalmente un doppio componimento ritrattistico: Torquato Tasso (6, 6a), Giacomo Bonfadio (13, 13a), Pietro Aretino (24, 24a)<sup>1206</sup>.

Il secondo componimento in ricordo di Bonfadio è suggellato dal nome di Ganimede, che può chiarire l'interpretazione e il significato del ritratto.

Il primo testo consiste in una stanza madrigalesca, ovvero «una ottava lirico-epigrammatica» frequentissima nella *Galeria* «pronta a proliferare (due, tre, più ottave) secondo il noto modulo della stanza narrativa»<sup>1207</sup>. Il secondo, invece, è un madrigale. I due componimenti sono strettamente connessi, come se l'uno fosse il proseguimento dell'altro: la voce che parla è sempre quella del defunto Bonfadio; il *fil rouge* che attraversa le poesie è il motivo del fuoco (in senso fisico e metaforico) e il punto centrale del ricordo è legato all'amore omosessuale e alla morte sul rogo del letterato.

Giacomo Bonfadio era stato un letterato molto noto e apprezzato nel Cinquecento: nato a Gazano sul Garda intorno al 1508-1509, prese gli ordini minori e si formò soprattutto a Verona e Padova, dove fu anche precettore del figlio di Bembo (Torquato). Nel 1544 giunse a Genova con l'incarico di insegnare all'università Retorica e Filosofia, e nello stesso anno fu incaricato dalla Repubblica di scrivere la storia ufficiale della città ligure dal 1528 al presente. Secondo le ricostruzioni storiche più attendibili, per essersi inimicato delle potenti famiglie genovesi venne accusato pretestuosamente di sodomia (secondo altri di

---

<sup>1206</sup> Adotto la numerazione dell'edizione critica di Pieri 1979.

<sup>1207</sup> Pieri 1979, vol. I., p. VIII.

eresia)<sup>1208</sup>, fu quindi decapitato in prigione e arso sul rogo il 9 luglio 1550 a Genova, probabilmente nei pressi dell'attuale Piazza Ducale.

Secondo Marzio Pieri, Marino adopererebbe dell'umorismo nei confronti di questo autore, e dunque esprimerebbe una condanna conformistica nei confronti della sodomia, tanto più necessaria – aggiunge lo studioso – «quanto anche a suo carico non erano mancate accuse o insinuazioni di omosessualità»<sup>1209</sup>.

Sarebbe possibile però anche un'altra lettura di questo ritratto. Al contrario, Marino potrebbe essere intenzionato a ricordare Bonfadio senza volontà di schernirlo, anzi, con l'obiettivo programmatico di restituirgli la voce che gli fu sottratta (a maggior ragione se si considera il macrotesto, essendo Bonfadio uno dei pochi poeti cui sono dedicati ben due componimenti). Riporto i testi, prima di procedere a un'analisi:

*Giacomo Bonfadio*

Arsi Farfalla incauta ed infelice  
in sozzo foco di vietate voglie.  
Or vergognosa e misera Fenice  
rogo d'infame arsura ecco m'accoglie.  
Ma ben ch'Astrea, ch'è di Natura ultrice,

---

<sup>1208</sup> Nel Cinquecento e fino ai tempi di Marino le fonti sembrano parlare solo di sodomia. Dal Settecento, con la distruzione delle carte ufficiali degli atti, si diffuse maggiormente l'ipotesi che fosse stato processato per eresia, ipotesi riproposta anche in tempi relativamente recenti (vd. Urbani 1971). Secondo la ricostruzione storica della vicenda di Delfino 1984, pp. 81-92, sarebbe però da scartare con ogni probabilità l'accusa di eresia: un'invenzione seriore, per coprire quella reale di sodomia.

<sup>1209</sup> Pieri 1979, vol. II, p. 127. Per le voci al riguardo su Marino, circolanti già mentre era in vita, si considerino almeno l'acrimoniosa polemica in versi con Gasparo Murtola (ca. 1570-1624) del periodo torinese (1608-1609), e l'inclusione di Marino nel capitolo sugli italiani sodomiti delle *Historiettes* di Gedeon Tallément des Réaux (1619-1692). Cfr. Dall'Orto 2015, pp. 293-294. È possibile che siano dedicati a un ragazzo amato i sonetti delle *Rime amorose* 40-49, composti – come esplicita il poeta – su commissione di una cortigiana per un ragazzo che va alla guerra. Come notato già da Benedetto Croce, curatore di una nota antologia mariniana del primo Novecento, sembra inverosimile e improbabile tale committenza. Il nome del ragazzo è infatti quello letterario di Ligurino, il *puer* amato da Orazio. Cfr. Croce 1913, p. 412.

Marino fu però anche autore di un'invettiva *Contro il vizio nefando*, mai pubblicata mentre era in vita, e forse scritta nel periodo della polemica con Murtola con finalità di *recusatio*, per difendersi dalle accuse mosse contro di lui in modo così esplicito. Fu pubblicata postuma in Giovan Battista Marino, *Il settimo canto della Gerusalemme distrutta. Poema Eroico. Aggiuntovi alcune altre composizioni del medesimo*, Girolamo Pinti, Venezia 1626. È forse possibile che il componimento possa leggersi anche come una sfida o una parodia rispetto a una convenzionale invettiva contro la sodomia, dati i toni esasperati, a tratti compiaciuti, e la sarcastica ironia mariniana. Cfr. Coluzzi, Gnerre 2023, pp. 182-198. Per una lettura dell'invettiva, di altro taglio, vd. Maragoni 2016, pp. 119-130.

incenerisca queste immonde spoglie,  
cener non fia però che la bruttura  
possa lavar de la mia fama oscura.

*Giacomo Bonfadio*

Ed Omero e Maron ne la scrittura  
imitai pria vivendo.  
Ma Troia ne l'incendio e ne l'arsura  
imitai poi morendo.  
Ella preda del foco,  
io de le fiamme gioco.  
Ma diversa cagion d'arder ne diede  
Helena a l'una, a l'altro Ganimede.

Nella stanza madrigalesca, la voce poetica sembrerebbe ricorrere a toni auto-accusatori esasperati nei confronti della sodomia: il fuoco è «sozzo» (v. 2), l'arsura del rogo è «infame» (v. 3), la Fenice è «vergognosa», Astrea (figura mitologica associata alla giustizia e rappresentata tra le stelle nella costellazione della Vergine) è vendicatrice della Natura oltraggiata (v. 5), le sue spoglie sono «immonde» (v. 6), la cenere non può lavare la «bruttura» (v. 7) dalla sua fama «oscura» (v. 8).

Tuttavia suggerirei di interpretare questo lessico accusatorio come quello rivolto contro Bonfadio, per sodomia, dagli accusatori: infatti le sue voglie sono «vietate» 'da altri', non da sé stesso, per logica conseguenza anche il fuoco, in senso fisico con riferimento al corpo bruciato, e metaforico come fuoco del desiderio amoroso, è ritenuto 'sporco' dagli altri, e non da sé stesso.

È fondamentale considerare il verso incipitario: il poeta si ritrae come una farfalla arsa, caratterizzata da due aspetti: l'essere stata «incauta» nel suo breve volo, e «infelice» per via della terribile fine sul rogo. Pertanto l'insistenza su un lessico di condanna, in contrasto con l'immagine della farfalla, non mi pare affatto mostrare una moralistica e sprezzante ironia di Marino nei confronti del poeta, ricordato appositamente proprio per questo tema nei suoi *Ritratti*.

La farfalla, nella favola di Psiche, è immagine dell'anima che trova la libertà, e lo stesso termine greco ψυχή indica l'anima, il respiro e la farfalla al contempo. Per altro l'immagine della farfalla ricorre anche nell'*Adone* in senso positivo (*exempli gratia*: «Corre vaga farfalla al chiaro lume», 3.2.1).

Si consideri che in Dante la farfalla è figura positiva della metamorfosi e vola verso la giustizia («non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi?», *Purg.* 10.124-126); in una similitudine di Petrarca sono messe in evidenza l'umiltà e la predilezione per la luce della farfalla, della cui morte ci si duole («semplicetta farfalla al lume avezza / volar negli occhi altrui per sua vaghezza, / onde aven ch'ella more, altri si dole», *RVF* 141.2-4); nella *Gerusalemme liberata* di Tasso ricorre ancora il legame tra farfalla, luce e bellezza («Come al lume farfalla, ei si rivolse / Allo splendor della beltà divina», *Ger. lib.* 4.34.1-2).

In sintesi, considerati i tempi storici di repressione, e le accuse stesse mosse a Marino, con grande sottigliezza il primo testo del ritratto di Bonfadio mostra semmai una sorta di *persiflage* da parte del defunto nei confronti della società che lo ha messo al rogo.

A confermare tale lettura è proprio il secondo testo, in cui non compare alcun termine denigratorio, ma il poeta viene ricordato in senso per nulla negativo.

Bonfadio ricorda inizialmente che visse imitando nella scrittura Omero e Virgilio. Viene poi instaurato un icastico parallelismo tra l'antica città di Troia e sé medesimo. Entrambi furono vittima del fuoco: Ilio preda dell'incendio acheo connesso alla guerra, egli preda delle *flammae amoris*.

Il componimento è suggellato dunque da un mirabile acuto distico: arsero entrambi, egli e Troia, a causa di una straordinaria passione amorosa, ma per due figure diverse, Elena e Ganimede, figure che l'*Altercatio* del XII secolo aveva messo a dialogo rendendoli protagonisti parlanti, per antonomasia, a sostenere le virtù dell'amore eterosessuale e di quello omosessuale maschile [4.2].

Contro il ritratto mariniano di Bonfadio si scagliò nell'Ottocento l'accademico genovese Emanuele Celesia (1821-1889), per cui il poeta secentesco sarebbe stato

reo di avere calunniato la memoria dello scrittore e di avere diffuso fondamentalmente una menzogna<sup>1210</sup>.

Se Marino ha voluto immortalare Bonfadio con il suo ardere per Ganimede, restituendogli la voce, desidero concludere il capitolo ricordando che ci sono state tramandate anche quelle che sono considerate le ultime lettere di Bonfadio dal carcere, scritte il giorno della sua morte. E non è improbabile che il poeta dell'*Adone* e della *Galeria* ne fosse a conoscenza, dal momento che una di esse fu pubblicata per le celebri edizioni veneziane di Giolito.

Trascrivo quindi il testo della lettera di Bonfadio rivolta all'amico Giovambattista Grimaldi «il giorno destinato alla miserabil sua morte», come riporta Lodovico Dolce che per primo la pubblicò nel 1554, appena quattro anni dopo l'evento che fece enorme scalpore tra i letterati dell'epoca<sup>1211</sup>.

Dalla lettera si evincono la consapevolezza di Bonfadio di non meritare tale morte, e al contempo una certa 'socratica' serenità nell'accogliere la fine:

Mi pesa il morire, perché non mi pare di meritar tanto: et pur m'acqueto del voler d'Iddio. Et mi pesa ancora, perché moro ingrato, non potendo render segno a tanti honorati gentilhuomini, che per me hanno sudato, et angustiato, et massimamente a V. S. del grato animo mio. Le rendo con l'estremo spirito gratie infinite, et le raccomando Bonfadino mio nipote, et al S. Domenico Grillo, et al S. Cipriano Pallavicino. Seppelliranno il corpo mio in San Lorenzo. Et se da quel mondo di là, si potrà dare qualche amico segno senza spavento; lo farò. Restate tutti felici.

Esiste inoltre anche un'altra lettera che sarebbe stata scritta da Bonfadio poche ore prima della morte, pubblicata come inedita nel *Dizionarietto degli uomini illustri della Riviera di Salò*, a cura di Giuseppe Brunati, che la ricavò da una

---

<sup>1210</sup> Celesia 1859, pp. 66.

<sup>1211</sup> Trascrivo direttamente da Lodovico Dolce, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini*, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, in Vinegia, MDLIX, c. 181. La lettera viene riportata nella prima edizione a stampa delle opere di Bonfadio a cura dell'accademico della Crusca Giammaria Mazzuchelli 1746, p. 81.

A proposito delle reazioni dei letterati alla morte di Bonfadio, ricordo la toccante elegia latina di Paolo Manuzio (1512-1574), figlio di Aldo, che riconosce la colpa dell'amico ma che avrebbe sperato nel risparmio della sua vita: *De morte Bonfadii*, nota anche come *Carmen ad eos qui pro salute Bonfadii laborarunt*, composta verosimilmente l'anno stesso della morte. Per altro, si fa riferimento anche alle lettere mandate da Bonfadio a Grimaldi sul punto di morte. Il testo è pubblicato anche in Greco 1978, pp. 179-181.

miscellanea della Biblioteca Estense, la cui fonte fu un manoscritto appartenuto al conte Alessandro Sanseverino di Parma, considerato disperso<sup>1212</sup>.

Emerge anche da questa missiva terminale un sentimento simile a quello della lettera pubblicata da Dolce. Non è precisato il destinatario, vengono toccati i temi della memoria e della morte, e si evince l'altezza del pensiero di Bonfadio:

Cordialissimo e vero amico. M'è stato detto, e l'ho per certissimo, che la vita mia ha poche hore di luce umana, onde mi sono sforzato di scriverti queste parole. Te solo ho trovato amico vivendo, ed a te solo scrivo morendo. Tosto spero di essere risoluto di quel, che molte volte sono stato dubbio. Ho poi creduto, che l'uomo non possi sopra dell'altro, salvo che nel corpo in questo mondo, et questo lo provo nella mia persona; dello spirito sono risoluto di no. Mai m'è potuto entrare in cuore, che non potendo questa carne pagare il fallo de' suoi errori, la possa soddisfare a quei degli altri. Credo fermamente un'altra miglior vita, ma in altra specie de intelligenza e di memoria. Nel difendermi con tutto quello, che tu poi, contro le lingue o alla operazione de gli homini, no ti affaticar, perch'egli è errore manifesto; essendo lor et noi et la memoria di chi fu o sarà, dal tempo devorata. Circa al corpo mio veramente non pensai mai d'entrare in alcuna sepoltura, nè mai me ne venne voglia. Quella cura, che n'ebbe la natura di farlo, quella medesima si compiacerà in risolverlo; s'io muojo ora, poi morranno anchor coloro, che mi fanno morire; onde i più et manco giorni saldano la nostra partita. S'io porrò giovare al corpo tuo, lo farò nell'altro mondo; se valeranno i prieghi tuoi all'anima mia, raccomandami a Dio. Ecco a punto arrivatomi agli occhi colui, che ha tanta potesta, che mi toglie la vita: io dono adunque a lui una parte dell'esser mio, non già volontariamente, ma sforzato; perchè se fosse in potesta mia nol farei; l'altra parte la rendo di buon cuore a chi l'infuse in questo corpo, et la raccomando. Sta sano. Nella carcere di Genova l'ultimo dì di mia vita.

---

<sup>1212</sup> Cito da Brunati 1837, p. 41. Entrambe le lettere sono incluse anche nel volume su Bonfadio a cura di Greco 1978, pp. 156-157.

## 7.2. Ganimede nella letteratura musicale secentesca

### 7.2.1 Premessa: altre variazioni nel Seicento dallo *Scherno degli dèi* all'*Alcibiade fanciullo a scola*

Se la figura e il mito di Ganimede nell'ambito della letteratura italiana raggiungono il culmine con Giambattista Marino, per l'estensione e la varietà delle rielaborazioni, non mancano menzioni di Ganimede in svariate opere del Seicento, di cui rendo conto in sintesi in questo paragrafo, per poi focalizzarmi su due casi inerenti la presenza di Ganimede nell'ambito della letteratura musicale.

Ho potuto individuare riferimenti anche in opere di autori considerevoli del Seicento: dalle *Rime* di Gabriele Chiabrera, in cui compare l'aggettivo 'ganimedeo'<sup>1213</sup>, alla *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni («e Ganimede avea la coda in mano», 2.41.8: doppio senso osceno con il manto di Giove trionfante), dai *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini (I, *Ragguaglio* 10, si parla di Ganimedi e Narcisi sbarbati e depilati in senso antonomastico) alla *Mirtilla* di Isabella Andreini (Atto II, Scena III, con riferimento alle metamorfosi di Giove)<sup>1214</sup>.

---

<sup>1213</sup> L'aggettivo, proveniente da Marziale [3.3], si riferisce in Chiabrera all'aquila rapitrice: («L'Augel Ganimedeo», *Fama, che d'auree piume*, v. 32). Esso ricorre con un riferimento ben più volgare, e censurato in diverse edizioni, nella cantata eroicomica e giocosa *Fragmento (Perché pensosa e mesta)* di Tommaso Crudeli (1702-1745), considerato l'ultima vittima dell'Inquisizione: «Chi greco marmo ammorbido / in bel cul ganimedeo, / dall'augel quando rapito» (vv. 128-130). Per Chiabrera cito dall'edizione ottocentesca di Gabriello Chiabrera, Fulvio Testi, *Biblioteca enciclopedica italiana, vol. XXIV, Opere di Gabriello Chiabrera*, Nicolò Bettoni e Comp., Milano 1834; per Crudeli dall'edizione delle sue opere a cura di Rabboni 2000.

<sup>1214</sup> Isabella Andreini (1562-1604), scrittrice e attrice celebrata ai suoi tempi nel panorama europeo, oltre che nella *Mirtilla* (1588; con numerose ristampe tra fine Cinquecento e Seicento), menziona Ganimede anche in una delle sue *Lettere* (1607): *Dell'astutia delle donne* (n. 147). Nell'opera *Lo schiavetto* (1612) di Giovan Battista Andreini, figlio di Mirtilla, è impiegato due volte anche il termine 'ganimeduccio', in senso antonomastico e dispregiativo. Si diffondono inoltre anche altre forme con valore diminutivo-spregiativo: 'ganimeduzzo', attestata nelle *Rime piacevoli* (vol. V, 1733) di Giovan Battista Fagioli (*Amante Gobbo*, «Io non son farfanicchio / Ganimeduzzo scemo, o zucca vota», vv. 231-232, c. 213), e 'ganimedetto', di cui ho individuato attestazioni in Pierfrancesco Minozzi, *Sfogamenti d'ingegno* («agguisa di Ganimedetto volante», 1641, c. 17); in Giuseppe Berneri, *Tutti un ramo han di pazzia. Drama recitativo ideale*, («Oh ganimedetto, vanarello, ch'hai fame di fumo», 1680, c. 38); e al plurale nel poema eroicomico *Il Catorcio d'Anghiari* (1830) di Federigo Nomi («Vedrai ch'io non son mica come certi / Ganimedetti senza pelo in faccia», 7.16.1-2, vol. I, p. 300). Ho sempre citato direttamente dalle prime edizioni digitalizzate su Google Libri.

Il mito di Ganimede è molto diffuso anche nella poesia barocca spagnola: da Luis de Góngora (*Sonetos*, 1.39, 1.87) a Tirso de Molina (*La mejor espigadera, La prudencia en la mujer*). Cfr. Villena 1979, pp. 52-54.

Oltre alla *Satira contro la lussuria* di Azzolino, che offre uno spazio piuttosto ampio allo sviluppo del mito con esplicita condanna moralistica [6.3], una delle opere secentesche con più numerosi riferimenti a Ganimede è il lungo poema *Scherno degli dèi* (1618) di Francesco Bracciolini. L'autore che contese con Tassoni il primato per il genere del poema eroicomico sfrutta la figura di Ganimede dando vita a multiformi scene divertenti e satiriche, spesso assenti nella tradizione:

2.36, Marte che si azzuffa con G. in Olimpo;

7.40, l'aquila ricorda di avere portato tra le stelle G.;

9.27, riferimento convenzionale alla bellezza di G. insieme ad altri fanciulli;

10.46, G. pigro nel letto è chiamato da Giove per un imprevisto;

14.33, Giove amante di G. nei boschi;

15.53, G. come Arianna e altri dèi, durante un banchetto olimpico, cade sotto la falce della Notte;

19.56, scena alimentare in Olimpo, G. è interpellato a proposito degli ossi;

19.61, scena fortemente erotica con baci tra Giove e Ganimede (anticipa il motivo dei baci dell'*Adone* di Marino).

Ancora la figura di Ganimede è impiegata in vario modo nella lirica barocca<sup>1215</sup>, ma anche nella narrativa: per cui si può ricordare lo scandaloso 'romanzo' *L'Alcibiade fanciullo a scola*, scritto intorno al 1630 da Antonio Rocco (1586-1652) e stampato verso la metà del secolo, sin da subito e poi innumerevoli volte mandato all'*Indice*. Questo elogio romanzato del rapporto pederastico maestro-allievo, dai toni sessualmente osceni, fu condannato di nuovo alla distruzione nel 1861 e nel 1868, tanto che divenne un oggetto rarissimo e ricercato anche al di fuori dei confini italiani<sup>1216</sup>. Lo scolaro protagonista è un adolescente,

---

<sup>1215</sup> Un riferimento insolito al rapimento di Ganimede da parte di Giove appare nel *Capitolo in lode del brachiere* (1613) di Girolamo Leopardi, con riferimento alla cintola di cuoio per reggere le brache che il dio avrebbe iniziato a utilizzare a partire dal ratto del ragazzo: «Giove lo porta, ed è per lui giocondo, / S'aperse allhor, che Ganimede in Cielo / Portò su l'alie, per il grave pondo» (vv. 25-27, c. 33). Un riferimento più convenzionale alla bellezza di Ganimede, sempre in coppia con Narciso, si trova nella *Centuria di leporeambi* (1652) di Ludovico Leporeo: *Per un zerbino affannato* («Cedono al brio natio di tua beltade / Narciso dal bel viso, e Ganimede», vv. 5-6, c. 47). Un uso antonomastico si trova nel *Gelsomino* di Stefano Vai (1592-1650), pubblicato come tutte le sue *Rime* soltanto nell'Ottocento: «Venderebbe un Ganimede / La camicia per comprarlo / E piuttosto che lasciarlo / Lascerebbe il pane 'l vino. / Viva viva il Gelsomino» (vv. 28-32, Guasti 1863b, p. 22). Per gli altri testi ho citato dalle prime edizioni, digitalizzate su Google Libri.

<sup>1216</sup> Al riguardo rimando all'introduzione dell'edizione di Coci 2003, pp. 7-38 (I ed. 1988).

che porta il nome del celebre allievo socratico, ed è paragonato nell'*incipit* a Ganimede, il quale può ricordare il femminile Glaucia ritratto da Ausonio (*Ep.*, 53) [3.4]<sup>1217</sup>:

Era il fanciullo Alcibiade di quella età appunto, in cui la natura indubre, con piacevoli scherzi, sotto sembianze divine, confonde con meraviglie amoroze il sesso femminile. E di donzella era tal forse allor Ganimede, quando ebbe forza di tirar Giove dal cielo in terra, per rapir lui dalla terra al cielo.

### 7.2.1 *Il ratto di Ganimede* di Cesare Abelli: introduzione, commento e testo

La figura di Ganimede comparirà come coppiere in un idillio del riformatore del melodramma Pietro Metastasio («E mentre lor d'ambrosia il nappo pieno / Ministrano le Grazie e Ganimede», *Il convitto degli dèi*, 13.5-6), e il termine con valore antonomastico ricorrerà nei libretti dell'opera lirica, anche al plurale 'ganimedi', come nel mozartiano *Così fan tutte* con libretto di Lorenzo Da Ponte (in una battuta di Despina: «I vostri ganimedi / Son andati alla guerra? Infin che tornano, / Fate alla militare: reclutate», Atto II, Scena I)<sup>1218</sup>.

Proprio agli esordi del genere melodrammatico, nei primi decenni del Seicento, si può invece segnalare un'elaborazione alquanto originale del mito ganimedeo, afferente all'ambito del melodramma: *Il ratto di Ganimede*<sup>1219</sup>.

Si tratta di un intermedio di 82 versi composto da un poeta e tragediografo bolognese, Cesare Abelli (*floruit* 1590-1618), detto il Solingo presso l'Accademia dei Selvaggi e affiliato anche all'Accademia dei Gelati e a quella dei Ravvivati<sup>1220</sup>, come ultimo dei quattro intermezzi di una messa in scena, nel 1623, della tragicomedia pastorale *Filarmindo* di Ridolfo Campeggi (1565-1624).

---

<sup>1217</sup> Cito da Coci 2003, p. 43.

<sup>1218</sup> Per l'edizione delle opere di Metastasio vd. Brunelli 1947, per quella di tutti i libretti mozartiani vd. Beghelli 1990.

<sup>1219</sup> Il genere dell'intermedio, o intramedio, nasce nell'Italia rinascimentale come intermezzo musicale, cantato e/o declamato tra gli atti di commedie o di altre rappresentazioni teatrali. L'intermedio assunse progressivamente nel secondo Cinquecento uno sviluppo autonomo a livello di trama, al punto da poter risultare anche più celebre dell'opera 'principale'. Cfr. Pirrotta 1984.

<sup>1220</sup> Abelli fu autore anche di un poema sacro (*Il seno d'Abramo*, 1615), di una raccolta di gusto marinista (*Rime*, 1621) e di una tragedia di ispirazione tassiana (*Gerusalemme liberata*, 1626). Due suoi sonetti sono antologizzati anche nei *Lirici marinisti* (1910) di Benedetto Croce. Per le date in cui fu operativo riporto quelle fornite da Archivi del Rinascimento. Non esiste una voce

L'opera di Campeggi fu stampata nel 1605, anno in cui andò in scena la prima volta presso Palazzo Zoppi a Bologna, in occasione dei festeggiamenti dell'Accademia dei Gelati per le nozze di Ferdinando Riario, detto Il Soave, con Laura Pepoli.

Se il *Filarmindo* veniva recitato (non cantato), i suoi cinque atti erano inframmezzati da *L'aurora ingannata* – con testo dello stesso Campeggi e musica di don Girolamo Giacobbi (Maestro di Cappella di San Petronio) – che consiste nella primissima produzione bolognese modellata sul 'recitar cantando', introdotto nelle scene fiorentine e romane, da cui ebbe origine il melodramma<sup>1221</sup>.

Dopo numerose stampe in varie città italiane e altre rappresentazioni nella stessa Bologna<sup>1222</sup>, nell'aprile del 1623 l'opera di Campeggi andò di nuovo in scena nella città felsinea con i 'nuovi' intermezzi di Cesare Abelli, che furono stampati lo stesso anno a Bologna 'per gli heredi del Cochi, a istanza di Pellegrino Golfarini'. Tutti e quattro gli intermedii sono incentrati su temi mitologici: *Le sirene confuse*, *Il giudizio di Mida*, *Thebe redificata*, *Il ratto di Ganimede*.

Anche il componimento su Ganimede fu dunque con ogni probabilità recitato in musica, ovvero cantato, come suggerisce il sottotitolo della stampa: *Drammatici del sig. Cesare Abelli recitati in musica per intramedij*.

La breve opera vede l'alternanza di endecasillabi e settenari sciolti, con la presenza eccezionale di un unico quinario tronco («Così convien», v. 21). Risulta strutturata in due scene (vv. 1-37, vv. 38-77) e un coro finale (vv. 78-82).

Il trattamento del mito appare piuttosto originale rispetto ai precedenti classici, medievali, rinascimentali, differendo nettamente anche dagli stessi poemi della stagione barocca, dall'*Adone* di Marino allo *Scherno de' falsi Dei* di Boccacini. Infatti risulta incentrato pressoché totalmente sull'antefatto del rapimento. L'evento centrale del ratto è riportato soltanto in una didascalia d'autore, inserita tra la seconda scena e il coro finale. Entrambe le scene creano un'attesa verso l'azione dell'aquila che, forse, non venne nemmeno rappresentata sul palcoscenico.

---

biografica dell'autore sul *Dizionario Biografico degli Italiani*. Alcune notizie si ricavano da Melloni 1786, p. 156.

<sup>1221</sup> Sullo sviluppo del genere e sulla storia dell'opera italiana vd. Staffieri 2014; Mattei 2023.

<sup>1222</sup> Al riguardo si può consultare la scheda online sul progetto 'Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900' dell'Università di Bologna [Sitografia].

La prima scena è ambientata tra gli dèi in Olimpo e mostra Giove in dialogo con Mercurio; la seconda ha luogo sulla Terra con protagonisti parlanti Ganimede e i cacciatori, con un teschio d'orso in scena, come precisa la didascalia.

Giove comunica al dio messaggero la sua ferma volontà di accogliere in cielo un nuovo coppiere, senza alcun riferimento a chi avesse il ruolo fino ad allora (Ebe non è menzionata): si noti come anche in quest'opera venga utilizzato il termine letterario «pincerna» (v. 4), introdotto da Guido da Pisa e Boccaccio nel volgare [4.5-6]. Il padre degli dèi precisa che avrebbe voluto farlo prima, ma si è dovuto trattenere per la gelosia di Giunone: invita tutte le divinità ad accogliere la sua decisione (vv. 1-15).

Dopo lo scambio di battute con Mercurio (vv. 16-23), Ganimede viene descritto da Giove come un fanciullo di famiglia reale, appassionato di caccia: lo si può osservare dolcemente sudato nei boschi dell'Ida, così bello che rassomiglia al figlio di Venere. Mercurio concorda con il padre e reputa i mortali non degni di apprezzare cotanta bellezza (vv. 24-37).

Nella seconda scena, si trova la parte più originale (vv. 38-77). L'aspetto inedito consiste, innanzi tutto, nel fatto che il ragazzo prenda parola e che venga caratterizzato come un personaggio attivo: un giovane intrepido, coraggioso, per nulla infantile, deciso nel dirigere la battuta di caccia.

Inoltre si scende nei dettagli dell'attività venatoria, con una descrizione della lotta con l'orso (da parte di Ganimede stesso, che è riuscito a ucciderlo), con il racconto della sparizione di alcuni compagni, e con il riferimento a un cinghiale trafitto da un dardo scagliato dal ragazzo.

A inframmezzare le parole di Ganimede è nella prima parte un coro di cacciatori, che ripete la stessa battuta di quattro versi, elogiativa nei confronti del giovane compagno (vv. 38-41, 52-55). Interviene poi con una battuta isolata un singolo cacciatore (vv. 63-66). Dopo la replica di Ganimede – che decide di attendere i compagni fino al tramonto, nella speranza che riportino come preda il cinghiale fuggito via – interviene *ex abrupto* Giove.

Il dio dice che in realtà sarà Ganimede la prossima preda, quindi invoca il suo ministro messaggero affinché discenda e porti il ragazzo in Olimpo, senza fargli del male. In questo caso, si assiste a un distacco esplicito dal modello ovidiano,

seguito dal *Ganimede rapito* tassiano così come dall'*Adone* mariniano: non vi è identificazione tra l'aquila e Giove, risultando assente la metamorfosi divina.

Dopo il rapimento sintetizzato con toni enfatici dalla didascalia – si parla di un tuono orrendo, degli artigli del rapace, della fuga dei cacciatori spaventati – i cinque versi finali del coro degli dèi celebrano l'ascesa di Ganimede in Olimpo.

In sintesi, *Il ratto di Ganimede* di Abelli presenta un'elaborazione del mito piuttosto diversa da quella mariniana del V dell'*Adone*, e dal *Ganimede rapito* tassiano, in cui si trovano gli sviluppi italiani più estesi della *fabula*. Non vi è infatti una particolare predilezione per l'erotismo tra Giove e Ganimede, ma viene semmai celebrata la bellezza eroica, e anche sensuale, di Ganimede cacciatore, attivo e coraggioso, divenuto poi egli stesso preda a causa della sua bellezza. Tuttavia subire l'elevazione al cielo, divenendo cacciagione dell'aquila di Giove, risulta un onore, verso cui non ricade alcun aspetto di biasimo moralistico.

Fornisco, nelle pagine a seguire, il testo del *Ratto di Ganimede* tratto dalla stampa secentesca, con minimi ammodernamenti grafici, uniformazione della disposizione del testo, introduzione della numerazione dei versi (cc. 24-27)<sup>1223</sup>.

---

<sup>1223</sup> Cesare Abelli, *Le sirene confuse, Il giudizio di Mida, Thebe redificata, Il ratto di Ganimede. Drammatici del sig. Cesare Abelli recitati in musica per intramedij col Filarmino tragicomedia pastorale dell'illustriss. sig. co. Ridolfo Campeggi, in Bologna l'anno 1623*, stampati per gli heredi del Cochi, a istanza di Pellegrino Golfarini, Bologna 1623. Sull'OPAC risultano quattro copie presenti nelle biblioteche italiane: Centrale di Roma, Estense Universitaria di Modena, Marciana e della Fondazione Cini di Venezia. Per la riproduzione del testo, ho consultato la copia romana, confrontandola con quella modenese (entrambe digitalizzate). In alcuni casi risultava svanito l'inchiostro di alcune lettere, per cui ho ricostruito alcune parole nel modo che mi è parso più opportuno: come «selva» (v. 27), «sparso» (v. 29).

## IL RATTO DI GANIMEDE

Intramedio Quarto

### SCENA PRIMA

Giove in Cielo con tutti li Dei

Giove

Già ne la nostra incomutabil mente 1  
Con legge inviolabile, ed eterna,  
Come vi dissi, è stabilito, o Dei,  
A la mensa del ciel mutar pincerna:  
Ben fatto prima d'hoggi anco l'havrei 5  
Ma la tumida Giuno,  
La cui molestia sostener non soglio,  
E 'l furor importuno  
Me n'han distratto, e 'l suo protervo orgoglio.  
Hor de gli ordini miei maturo è il fato, 10  
E quest'a punto è il giorno,  
Ch'al novo sucessor fie destinato:  
Non sia fra voi per tanto,  
Chi biasmi il fatto, o chi s'opponga a Giove  
Che con somma prudenza il tutto move. 15

Mercurio

Non è Signor, fra noi, che non s'acqueti  
A tuoi giusti decreti.  
Esseguiisci però, quanto ti piace,  
Che non farà nel Cielo  
Mente a la mente mai contumace. 20

Giove

Così convien.

Mercurio

Ma cui darai Signore

Ministerio s'è degno?

Giove

Fanciul Real nel sempiterno Regno  
Farò salir, che rassomiglia Amore: 25  
Mirate colà giù, ch'ardito in caccia  
Entro la selva Idea  
Fuga le fere, e traccia,  
E tutto sparso, e molle  
D'ambrosia, e di sudor la bella faccia 30  
Sembra il vago figliuol di Citerea.

Mercurio

Non è più degno, o Padre,  
Che stia giù fra mortal tanta bellezza  
Né che goda un tesoro, chi non l'apprezza.

Giove

Tosto sarà fra noi: miriamo in tanto 35  
I gesti, e le maniere alte, e leggiadre,  
E ci godiam sì cara vista alquanto.

## SCENA SECONDA

Ganimede, e Choro di Cacciatori con un teschio d'Orso

Choro di Cacciatori

O fanciull'animoso,  
O garzon generoso,  
In cui la gloria con veloci vanni, 40  
E l'ardir, e 'l valor va inanzi a gl'anni!

Ganimede

Pur al fine io l'uccisi; o qual difese  
Fé co' salti, e col corso,  
Fé coll'ugne, e col morso; al fin l'ottenni.

Spumava il labbro terribile, e sanguigno, 45  
Fremea 'l dente ferigno,  
Ed erto in su le piante,  
Quali un Orso gigante,  
Con levissime rote  
Fuggìa dal colpo, e si schermìa dal dardo 50  
Tonando gli urti, e fulminando il guardo.

Choro

O fanciull'animoso  
O garzon generoso  
In cui la gloria con veloci vanni,  
E l'ardir, e 'l valor va inanzi a gl'anni! 55

Ganimede

Hor qui posianci alquanto  
A dar ristoro a gli affannati petti,  
Al grato horror di questi ombrosi tetti,  
Ripiglierem da poi  
Più vigorosi il corso, e le fatiche, 60  
E per le selve, e per le piagge apriche:  
Ma dove gli altri cavalier da noi  
Si dileguaro?

Un Cacciatore

Inseguitando il corso  
Signor, di quel feroce aspro cinghiale 65  
Che fuggì del tuo stral piagato il dorso.

Ganimede

O come inanzi a me parve haver l'ale.  
Attendianli qui dunque, e lor succeda  
Pria, che nel mar del sol cadano i rai  
A noi tornar con la bramata preda. 70

Giove

Ma te preda più ricca a noi farai:  
Scendi tu dal mio trono in un momento  
O de' fulmini miei ministro eterno,  
Rapido volator, ch'agguagli il vento  
E con l'artiglio tuo tenace, e forte, 75  
Senz'alcun nocumento  
Porta il garzon ne la superna corte.

*Qui con un tuono horribile discende l'Aquila dal Cielo, partendosi dai piedi di  
Giove, e preso nell'ugne Ganimede lo porta in cielo, fuggendo i cacciatori  
spaventati.*

Choro di tutti li Dei cantando

Vieni, garzon felice,  
Vieni, fanciul beato,  
E '1 tuo terreno stato 80  
Homai prendendo eternamente a sdegno,  
Vivi nel ciel, che sol del ciel sei degno.

Il fine del Quarto, et ultimo Intramedio

### 7.2.3 *Capriccio per musica. Ganimedi alla danza di Vincenzo De Grandis*

Un'altra breve opera della letteratura musicale, da datarsi verosimilmente al secondo Seicento, o al massimo ai primi del Settecento, reca nel titolo il nome di Ganimede: indubbiamente al plurale 'ganimedi', se si legge con attenzione il manoscritto, benché finora sia stato riportato erroneamente al singolare.

A segnalare questa composizione è stata Marcella Marongiu che riporta il titolo di *Ganimede alla danza*, con datazione 1634-1688<sup>1224</sup>. Dal Clori (Archivio della cantata italiana) è indicato come titolo *Ganimede alla danza ch'è ballerino amor*, con possibile datazione 1600-1690. Nelle carte, tuttavia, mi sembra chiara la grafia: per cui il titolo va emendato in *Ganimedi alla danza*.

Un codice conservato a Modena (Bibl. Estense, Mus. F. 1360) tramanda contestualmente testo e partitura musicale, insieme ad altre sei composizioni di autori diversi, definite nel margine superiore sinistro dell'indice 'cantate'<sup>1225</sup>. In seguito all'*Endimione* di Carlo Grossi (n. 1) e cinque titoli di autore 'incerto', in questo elenco iniziale si legge la seguente dicitura (c. 4r.):

7. Grandis (de) Vincenzo – Capriccio per musica; – Ganimedi alla danza – Soprano solo, con B. C.

Si tratta quindi di un capriccio dell'operista marchigiano Vincenzo de Grandis (1631-1708), termine con cui si intende una composizione virtuosistica, orchestrale o per solista, molto in voga nella stagione barocca per il carattere fantasioso del genere. In questo caso, viene fornita l'indicazione che il pezzo è stato composto per una voce di soprano, con basso continuo, ovvero il sostegno armonico-strumentale che contraddistingue la musica barocca, accompagnando la parte superiore del brano. Girolamo Frescobaldi fu uno dei compositori distinti nel genere dei capricci, che perdurò anche durante la stagione romantica, in cui spiccarono i celebri 24 capricci per violino di Niccolò Paganini.

---

<sup>1224</sup> Marongiu 2002, p. 18.

<sup>1225</sup> Il codice è digitalizzato e fruibile sulla Estense Digital Library [Sitografia]. Le 3 carte, per un totale di 6 pagine, che riportano i *Ganimedi alla danza* sono le cc. 28r.-30v. (nn. 59-64, secondo la numerazione del codice digitalizzato).

La dicitura ‘Ganimedi alla danza’ è ripetuta numerose volte nelle carte attestanti la partitura e il testo della canzone. Riporto quest’ultimo per intero, prima di passare a ulteriori osservazioni (28r.-30v.):

Ganimedi alla danza, alla danza, alla danza, alla danza, Ganimedi alla danza, alla danza, alla danza, alla danza, ch’è ballerino Amor’, ch’è ballerino Amor.

Qui s’ammaestra il cor, qui s’ammaestra il cor, al suon della speranza, qui s’ammaestra il cor, al suon della speranza.

Ganimedi alla danza, alla danza, alla danza, Ganimedi alla danza, alla danza, alla danza.

Si danno i passi a prova, si danno i passi a prova e a chi oro non dà e a chi oro non dà, l’arte, l’arte non giova, si suona.

Le dame d’oggi di notata stravaganza imparan notte e dì, ma al suon dell’incostanza.

E nel più bel del ballo, e nel più bel del ballo chi la danza non sa, spesso, spesso spesso, fa un fallo chi la danza non sa, spesso, spesso, fa un fallo, fa un fallo.

Nella scuola di Cnido vago è il suon di costanza ma di ciascun mi rido che non balla all’usanza, e cieco, e nudo Amor, e cieco, e nudo Amor, vuol oro e non baldanza, vuol oro e non baldanza e non, e non baldanza, e non baldanza.

Ganimedi alla danza, alla danza, alla danza, Ganimedi alla danza, alla danza, alla danza.

Il tema sviluppato è quello amoroso. Essendo un pezzo per soprano, bisogna immaginare che a eseguirlo fosse verosimilmente una voce femminile oppure una voca bianca o di un castrato. Chi canta invita i ganimedi, da intendersi come i damerini galanti, alla danza dell’amore, ricordando che l’amore è instabile e imprevedibile, ‘ballerino’ per l’appunto. L’intero componimento, a livello testuale, è giocato sulle ripetizioni e innervato dalla metafora dell’amore come danza.

Il significato del termine ‘Ganimedi’ non sembra legato nello specifico all’omoerotismo e allude semmai soltanto genericamente alla figura dal mito antico, infatti insieme ai ganimedi (che parrebbero i corteggiatori) sono nominate delle donne stravaganti e incostanti che, come Amore, richiedono oro più che baldanza. Si tratta di un componimento non volto all’introspezione come i *Lieder*

ottocenteschi composti sul testo di Goethe [4.3.5], o l'originale *Ganimede* inciso nel 1990 dalla voce suadente e simil-oracolare di Mina [8.5.3].

Non mancano, in ogni caso, una sottile ironia e riferimenti basilari al mito, trasfigurati nel contesto galante dell'epoca: al di là dell'uso del termine 'Ganimedi', è menzionata la 'scuola di Cnido', con cui si intende la scuola di Venere, e suo figlio Amore, fanciullo nudo e cieco.

## 7.3 Parini: i cento ganimedi e l'iconografia neoclassica

### 7.3.1 Ganimedi camerieri nei *Frammenti minori della "Notte"*

Ganimede è presente anche nel *Giorno*, considerato il capolavoro di Giuseppe Parini (1729-1799) e il testo esemplare della poesia del secondo Settecento, tra illuminismo e gusto neoclassico. Il poemetto satirico-didascalico è strutturato in quattro parti, sebbene originariamente fosse stato ideato come tripartito: *Il Mattino* (pubblicato nel 1763), *Il Mezzogiorno* (uscito nel 1765, *Il Meriggio* nell'edizione del 1801), *Il Vespro* e *La Notte* (editi postumi nel 1801 nel primo volume dell'edizione delle *Opere* pariniane a cura dell'allievo Francesco Reina)<sup>1226</sup>.

L'edizione del *Giorno* del 1801 segnò «un vero e proprio evento editoriale (fu ad essa che si nutrirono Foscolo, Porta, Manzoni, Leopardi e i loro coetanei)<sup>1227</sup>, portando alla configurazione di un poemetto diverso da quello prospettato nel decennio settecentesco di pubblicazione del *Mattino* e del *Mezzogiorno* (non vide la luce la *Sera* promessa per la primavera del 1767): al punto che si deve parlare di *Mattino II*, *Meriggio*, a cui si aggiungono le 'due nuove' parti *Vespro* e *Notte*.

Inoltre, per quanto riguarda la *Notte*, tramandata dal codice autografo Ambr. IV 12 insieme ad alcuni foglietti volanti (Ambr. IV 12<sup>bis</sup>), il suo «tortuoso e complesso processo elaborativo» è ricostruibile soltanto «a tratti, a momenti»<sup>1228</sup>. Al testo organico, pubblicato da Reina, si aggiungono infatti una raccolta di frammenti in versi vari e dei sintetici appunti in prosa.

Le tre menzioni ganimedee del *Giorno*, *opus in fieri* come le *Grazie* foscoliane, sono tutte afferenti ai cosiddetti *Frammenti minori della "Notte"*, classificati e ordinati con indicazione in numero romano nell'edizione critica fornita da Dante Isella nel 1969 (II ed. 1996). I frammenti in cui è presente il nome di Ganimede

---

<sup>1226</sup> Sull'elaborazione del *Giorno* di Parini e la complessa vicenda filologica si vedano almeno la monografia di Leporatti 1990 e i saggi introduttivi inclusi nelle seguenti edizioni: Calzolari 1975; Isella 1996; Leporatti 2020.

<sup>1227</sup> Leporatti 1990, p. 10.

<sup>1228</sup> Leporatti 1990, p. 97.

sono il I («Ganimedi», v. 4) e le due ultime versioni delle quattro totali del VIII: VIII<sup>3</sup> («Ganimede», v. 40), VIII<sup>4</sup> («Ganimede», v. 5)<sup>1229</sup>.

Isella distingue tre tipi di frammenti: quelli dall'I al VI non sono «confluiti nel testo incompiuto della *Notte*» e si presume che «dovessero trovar luogo nella parte non realizzata del poemetto»<sup>1230</sup>, quelli dal VII al X sarebbero da considerarsi «fogli di scarto», e infine vi sono i brevi appunti in prosa.

Tuttavia secondo Leporatti «la contrapposizione tra frammenti realmente destinati alla prosecuzione della *Notte*, o comunque all'inserimento nel poemetto [...], e gli altri, da ritenersi in sostanza fogli di scarto [...] non può essere intesa in modo troppo rigido»<sup>1231</sup>.

Questi componimenti sono dunque in ogni caso da leggersi come «brani superstiti di una fase elaborativa “precedente”» che «rimangono necessariamente sospesi». Mi limito pertanto a delle osservazioni mirate, inerenti al riuso della figura di Ganimede.

Lo sfondo costante dei vari episodi della *Notte* è il sontuoso palazzo, il I frammento consiste in una sorta di parodia di un banchetto olimpico. La satira divertita del poeta nei confronti della nobiltà è incentrata sull'ingresso in sala dei gelati. Riporto i primi dieci versi dei 52 totali del frammento (vv. 1-10)<sup>1232</sup>:

Ma d'ambrosia e di nettare gelato  
Anco a i vostri palati almo conforto  
Terrestri deitadi ecco sen viene;  
E cento Ganimedi in vaga pompa  
E di vesti e di crin lucide tazze  
Ne recan taciturni; e con leggiadro  
E rispettoso inchin tutte spiegando  
Dell'omero virile e de' bei fianchi  
Le rare forme lusingar son osi  
De le Cinzie terrene i guardi obliqui.

---

<sup>1229</sup> Secondo la numerazione di Isella 1996, diversa quella fornita nella nuova edizione Leporatti 2020, in cui si parla di *Frammenti e appunti del quaderno Ambr. IV 12* e di *Frammenti e appunti dell'inserto Ambr. IV 12<sup>bis</sup>*: I (fr. 3), IV<sup>1</sup> (fr. 8), IV<sup>2</sup> (fr. 11).

<sup>1230</sup> Isella 1996, p. CXX

<sup>1231</sup> Leporatti 1990, p. 97.

<sup>1232</sup> Cito da Isella 1996, p. 233. Cfr. Leporatti 2020, p. 229, in cui si segnalano come differenze il termine «ganimedi» (v. 4) in minuscolo, e l'indicazione della dieresi in «deitadi» (v. 3).

All'ambrosia e al nettare divini si sostituisce il gelato che reca conforto ai palati dei nobili, configurati ironicamente come divinità terrestri, e che viene proposto in vari gusti: dal limone alla fragola, dalla crema all'ananas, dal cioccolato al caffè (vv. 16-28).

L'ambrosia e il nettare gelati vengono serviti non da Ganimede, ma da ben cento 'ganimedi': nel codice l'iniziale è in minuscolo, come segnala Isella che introduce la maiuscola. Si tratta di un originale uso antonomastico, perché risente dell'uso comune del termine, all'epoca, per indicare bei giovani affettati, conservando però un chiaro rimando al mito, data l'analogia funzione di coppiere.

I «cento Ganimedi» (v. 4) si caratterizzano per la sontuosità delle vesti e dei capelli (con possibile riferimento ai parrucchini in voga al tempo), per la leggiadria dei modi, per la silenziosa pacatezza, per la bellezza non comune delle forme e anche per una certa malizia. Fondamentalmente l'immagine dei ganimedi pariniani, i settecenteschi 'coppieri' del gelato, è affine a quella classica di Ganimede, seppure con delle differenze: essi servono la tazza alle donne terrestri (le «Cinzie», v. 10, con rimando ironico a Diana/Artemide, nota per verginità e castità) e si distinguono per una bellezza virile e non efebica.

I ganimedi pariniani non mancano di essere eroticamente maliziosi, osando rivolgere «sguardi obliqui» (v. 10) alle nobildonne, ovvero ammiccanti, di sottocchi, non privi di qualche ambiguità. Nei versi successivi, Parini avverte il Giovin Signore, cui è indirizzato l'intero poemetto, di prestare attenzione a uno dei ganimedi che «lene s'accosta e con sommessa voce» (v. 12) alla sua dama, per proporle il «gel voluttuoso» (v. 15) e annunciarle i vari gusti.

Marco Tizi nel commento al frammento ha segnalato un possibile rimando intertestuale per Ganimede con la terza satira (*Ed eccoci di nuovo col molesto*) di Lodovico Sergardi (1660-1726), noto con lo pseudonimo di Quinto Settano, autore per altro di un'opera con vari tratti in comune con il *Giorno* pariniano, *La conversazione delle dame di Roma*: «L'ambrosia infonde / il vezzoso coppiere al dio tonante» (*Satire*, 3.185-186)<sup>1233</sup>. La satira pariniana sviluppa comunque il motivo con un'originalità assente nella satira di Quinto Settano.

---

<sup>1233</sup> Tizi 1996, p. 459. Rimando al commento dello studioso prematuramente scomparso, e a quello di Edoardo Esposito e Antonio Di Silvestro dell'edizione Leporatti 2020, che segnalano ulteriori

Per quanto riguarda l'altro frammento, l'VIII, vi sono quattro versioni con diverso grado di elaborazione: meno sviluppate risultano la prima versione di otto versi e la seconda di sei (Ms. Ambr. IV 12<sup>bis</sup>, p. 25, p. 31), più estesa la terza versione con quarantadue versi (Ms. Ambr. IV 12, pp. 12-13), mentre la quarta propone una variazione del finale della terza versione (Ms. Ambr. IV 12, p. 14).

I riferimenti a Ganimede compaiono nelle versioni del frammento composte successivamente, in cui è approfondito un altro quadretto ironico-giocoso, sempre mediante un parallelismo tra la vita della nobiltà e quella degli dèi.

La scena ha come protagonista una giovane sposa paragonata a Giunone – che ha reso padre un Giove, detto il 'gran Tonante' (VIII<sup>1</sup>.6, VIII<sup>2</sup>.3, VIII<sup>3</sup>.11) – celebrata dalle altre divinità, cioè le altre persone riunite intorno. Forse potrebbe trattarsi di un riferimento alla viceregina Maria Beatrice, come segnalato da Ettore Bonora<sup>1234</sup>. Nella versione più estesa di questo rivestimento mitologico pariniano, la terza, compaiono Apollo ossia un signore di ritorno da viaggi («di Cirra il vago dio», v. 14), Marte/Ares ovvero un ufficiale (detto «Gradivo», v. 18), Ermes/Mercurio ovvero un amante del commercio (detto «Cillenio», v. 21), Afrodite/Venere ossia una donna seduttiva non più giovane («Idalia», v. 26), e infine un'altra donna casta (perlomeno all'apparenza) che corrisponde ad Artemide/Diana. Quest'ultima guarda con disprezzo manifesto Idalia, mentre poi osserva ambiguamente Ganimede, ovvero uno dei camerieri dei gelati incontrati nel I frammento della *Notte*.

Riporto ora, dal frammento ottavo, i versi conclusivi della terza versione e la variazione del finale rappresentata dalla quarta versione del frammento:

Fr. VIII<sup>3</sup> (vv. 36-42)

Che il cercarono un tempo. A tale aspetto  
La casta diva de le selve amica  
Raggrinza i labbri, e nauseando volge  
Al biondo Ganimede i guardi obliqui,  
Mentre girando per lo ciel dispensa  
Di nettare gelato almo conforto.

---

riferimenti intertestuali e intratestuali nel *Giorno*: per esempio, anche nel *Mezzogiorno* (vv. 1033-1038) si fa riferimento ai gelati.

<sup>1234</sup> Bonora 1984, *Commento ad locum*. Cfr. Tizi 1996, p. 477; Leporati 2020, p. 293.

Fr. VIII<sup>4</sup>

A tale aspetto  
Tu castissima dea de' boschi amica  
Torci il candido collo, i labbri aggrinzi,  
E fastidita a contemplar ti volgi  
Del biondo Ganimede il volto e i moti,  
Mentr'ei girando per lo ciel dispensa  
Il nettare gelato o pur l'ambrosia  
De i divini palati almo conforto.

La divinità dei boschi è ovviamente Diana/Artemide. Parini adopererebbe una sarcastica e fine ironia, poiché colei che è la dea considerata vergine e casta, qui sembra interessarsi a Ganimede. Anche in questo caso può agire una funzione satirica nei confronti dei costumi: il bersaglio di Parini potrebbe risultare l'ipocrisia, ovvero la mera finzione della morigeratezza. Laddove, da una parte, Cinzia disprezza un'altra donna apertamente procace come Idalia, dall'altra, lancia sguardi furtivi verso un giovane e aitante cameriere. Ma è possibile anche pensare che gli sguardi siano di autentico fastidio verso il giovane, sebbene tale ipotesi mi sembri meno convincente<sup>1235</sup>. Infatti per il motivo degli 'sguardi obliqui' tra Cinzie (altro nome per Artemide/Diana) e Ganimedi, e per il motivo del 'gelato', vi è un evidente nesso intratestuale con il I frammento.

Nelle due versioni, al di là delle minime varianti, la differenza più considerevole consiste nel fatto che il poeta si rivolga direttamente alla donna in VIII<sup>4</sup>: si tratta plausibilmente di una versione scritta successivamente, risultando infatti leggermente più estesa. Per quanto riguarda Ganimede appare in entrambe le versioni un attributo assente nel I frammento, 'biondo', con riferimento alla capigliatura, elemento conforme alla tradizione sia letteraria sia iconografica.

Ad apprezzare particolarmente il frammento con protagonista la Giunone partoriente, pubblicandolo come inedito al tempo, fu Giosuè Carducci. Il poeta e studioso si stupì del fatto che Parini lo avesse lasciato fuori dalla composizione

---

<sup>1235</sup> Così sostiene Leporati 2020, p. 292; mentre per Tizi 1996, p. 481, si tratta di uno sguardo avente a che fare con la seduzione, pertanto il disprezzo è rivolto soltanto a Idalia.

principale, data la mirabile riuscita. Il motivo, ipotizza Carducci, potrebbe essere il seguente<sup>1236</sup>:

l'immascheramento di fantocci della moda parigina nelle plastiche forme della mitologia finì egli con disgustare il sentimento profondamente artistico del Parini.

Un curioso 'cortocircuito ganimedeo' è recato dal commento critico di Pietro Verri (1728-1797) al *Giorno*, apparso nell'articolo *Sul ridicolo* pubblicato sul celebre periodico illuministico del «Caffè» (t. II, 1765), da lui diretto. Verri definisce per antonomasia Ganimede il protagonista del poemetto, il Giovine Signore, e critica Parini perché la sua satira avrebbe il gran difetto di essere inefficace, se non controproducente<sup>1237</sup>:

nessuno facendo il confronto di se medesimo colla pittura di quel Ganimede potrà mai sinceramente sentire la superiorità propria sopra di esso, né ridere di cuore per conseguenza. Il solo sentimento che da pitture sì ben espresse può nascere è il desiderio di poter fare altrettanto.

### **7.3.2 Le prescrizioni ganimedee per Palazzo Greppi e Villa Reale Belgioioso**

Giuseppe Parini si distinse nella Milano del secondo Settecento anche come consulente iconografico, a partire dall'incarico su commissione del marchese Giovan Battista d'Adda di delineare il soggetto del sipario per l'inaugurazione del Regio Teatro alla Scala, avvenuta il 3 agosto 1778, con la rappresentazione dell'*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri. Parini optò per una dinamica allegoria in Parnaso con protagonisti il carro d'Apollo e le Muse<sup>1238</sup>.

A partire da questo incarico, Parini svolse l'attività di soggettista di opere d'arte per un ventennio, sia nel pubblico sia nel privato, affiancandola a quella di

---

<sup>1236</sup> Carducci 1892, p. 274.

<sup>1237</sup> Cito dal testo critico stabilito da Francioni 1998.

<sup>1238</sup> Su Parini e le arti nella Milano neoclassica vd. Barbarisi 2000. I soggetti pariniani sono conservati nelle carte donate all'Ambrosiana e furono pubblicati parzialmente per la prima volta da Reina 1803 (poi nelle *Prose* di Parini a cura di Egidio Bellorini del 1913-1915 e nell'edizione di tutte le opere pariniane da Guido Mazzoni nel 1925). Nella recente Edizione nazionale delle opere di Giuseppe Parini, diretta da Giorgio Baroni, voll. 1-14, 2011-2021, il settimo volume per intero è dedicato ai *Soggetti per artisti*, a cura di Bartesaghi, Frassica 2016.

poeta e di docente presso il Regio Ginnasio e l'Accademia di Belle Arti di Brera, sorti rispettivamente nel 1774 e nel 1776 per volere di Maria Teresa d'Austria.

Per due palazzi neoclassici milanesi, Parini ideò dei soggetti con protagonista Ganimede, prima per Palazzo Greppi, sito in via Sant'Antonio, e attualmente sede dell'Università degli Studi di Milano, poi per Villa Reale (Nuovo Palazzo Belgioioso), attuale sede della Galleria d'Arte Moderna di Milano, presso i Giardini Pubblici di via Palestro.

Come ha osservato Gennaro Barbarisi, i soggetti pariniani non erano destinati originariamente alla pubblicazione e le sue non risultavano prescrizioni rigide, presentandosi come «testi scritti di un dialogo aperto fra lo scrittore da un lato e il committente e il pittore dall'altro»<sup>1239</sup>. Non riguardavano, inoltre, il mero aspetto esteriore e decorativo, ma si inserivano all'interno di un più ampio discorso con valenze e finalità etico-filosofiche. Si nota infatti una certa cura «della scrittura, nella quale è facile riconoscere non soltanto gli echi della poesia, ma anche un autonomo valore letterario, che passa attraverso varie gradazioni [...], tanto da costituire un corpo originale di prosa pittorica o, se vogliamo, di poesia in prosa, indipendente dalla destinazione pratica e dalla realizzazione effettiva».

In alcuni casi Parini sviluppa con personali variazioni una *fabula* mitologica, in altri casi dà vita a un ritratto con profonde connotazioni psicologiche, o ancora alterna descrizioni ambientali a enunciazioni morali.

Nel caso dei soggetti ganimedei prevale uno spirito divertito di approccio alla mitologia, non senza una finalità didattica: da una parte, Parini si mostra fine conoscitore della tradizione iconografica ganimedeica, dall'altra, non rinuncia all'aggiunta di dettagli innovativi.

Le principali fonti letterarie e iconografiche dei soggetti pariniani sono state individuate anche grazie all'elenco dei libri posseduti dal poeta: autori greci letti in traduzione (Omero su tutti) e autori latini (Ovidio su tutti), ma anche repertori mitologici come l'*Abecedario pittorico* (I ed. 1704) di Pellegrino Antonio Orlandi, il *Dictionnaire abrégé de la Fable* (I ed. 1727) di Pierre Chompré, e soprattutto l'*Iconologia* di Cesare Ripa (I ed. 1593)<sup>1240</sup>.

---

<sup>1239</sup> Barbarisi 2000, p. XIV.

<sup>1240</sup> Cfr. Barbarisi 2000, p. XIII; Bartesaghi, Frassica 2016.

Quest'ultimo celebre repertorio del tardo Cinquecento, nell'edizione dell'età di Parini accresciuta da Cesare Orlandi, tratta di Ganimede con riferimento al rapimento, con il titolo di *Fatto favoloso*<sup>1241</sup>:

Ganimede di Frigia nel fiore della sua Adolescenza era dotato di tante e sì belle prerogative, che di Lui invaghitosi il Sommo Padre Giove, in Cielo lo trasportò, e lo elesse per Coppiero de' Numi in luogo di Ebe, Dea della Gioventù. Ovid. *Met. lib.* 10.

Parini sembra interessato in particolar modo al motivo di Ganimede come coppiere in sostituzione di Ebe, e quindi al suo ingresso in Olimpo, piuttosto che al rapimento mediante l'aquila, su cui invece è incentrato il sonetto di Alfieri composto in quelli stessi anni [7.4].

Per quanto riguarda Palazzo Greppi, si tratta di una villa privata che il ricchissimo uomo d'affari, banchiere e diplomatico Antonio Greppi (1722-1799), dopo avere ottenuto il titolo di Conte nel 1778 da Maria Teresa d'Austria, commissionò al celebre architetto neoclassico Giuseppe Piermarini (1734-1808), affidando il progetto di decori e affreschi ai maestri di Brera, tra cui Giocondo Albertolli, Giuliano Traballesi, Giuseppe Franchi, Martin Knoller e il giovane Andrea Appiani, sotto la guida del suo fidato amico e protetto Parini.

Il poeta di Bosisio elaborò i soggetti di affreschi, bassorilievi e medaglie, che vennero consegnati nel 1780, per quattro sale: Stanza del Ricevimento, Salone, Camera da Letto, Stanza del Caffè.

In sintonia con la configurazione pariniana nel progetto del *Giorno* di Ganimede come prototipo mitologico del 'cameriere', la raffigurazione ganimedea per Palazzo Greppi fu pensata come l'unica della saletta del Caffè. In una prima stesura del soggetto compare infatti la massima rivolta ai 'ganimedi'<sup>1242</sup>:

---

<sup>1241</sup> Cito direttamente dall'edizione settecentesca, disponibile in forma digitalizzata su Google Libri: *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi patrizio di Città della Pieve accademico augusto*, tomo primo [di 5 Tomi], in Perugia : nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764, p. 31.

<sup>1242</sup> Questa prima stesura autografa (Ms. P.S.6/5.VIII.13. pp. 145-150) con la denominazione A è riportata in nota da Barbarisi 2000, p. 111. La stesura definitiva, risalente a un foglio volante autografo con scrittura affrettata (Ms. P.S.6/5 VIII.13 pp. 171-172) è quella riportata la prima volta in Reina 1803, fino alla recente edizione di Bartesaghi, Frassica 2016.

Nella Stanza da Caffè.

Coloro che servono debbono fare il loro officio con grazia e con attenzione.  
Giove mal soddisfatto di Ebe coppiere di lui, la quale nel prestargli il nettare era caduta la discaccia da sé ed assume in luogo di quella il giovane Ganimede, fatto da lui rapire per mezzo dell'aquila. V. *Mitol.*

Dopo questa massima iniziale, Parini riporta sinteticamente la versione del mito ideata da Boccaccio, che racconta la sostituzione da parte di Ganimede di Ebe, per la sua maldestra caduta [4.5].

La stesura completa reca infatti il seguente titolo, *Il Dopopranzo di Giove o sia Ganimede sostituito*, riportato da Francesco Reina nel 1803 e in tutte le successive edizioni, comprese le più recenti. Tuttavia appare un'evidente incongruenza semantica; secondo Barbarisi, Parini avrebbe inteso 'Ebe sostituita', ma suggerirei di prendere in considerazione come soluzione più economica anche 'Ganimede sostituito' (di Ebe)<sup>1243</sup>:

La Rappresentazione sarà composta di Giove, di Ebe Dea della Gioventù, di Ganimede, e di alcuni piccoli Genj. Giove sederà nel mezzo o sopra le nuvole, o sopra una sedia mezzo ascosta fra queste. Alla sinistra un poco innanzi di lui, e col viso rivolto verso lo spettatore, si vedrà Ebe in atto di cadere impedita casualmente da un lembo della veste, venutogli sotto ai piedi. Porterà ella una mano verso il suolo tentando di sostenersi; e da una coppa, che terrà nell'altra mano verserà nell'impeto del cadere un liquore d'un bellissimo color di rosa. La veste nell'atto del cadere se le rovescerà sopra la schiena, supponendo che si scoprono le parti posteriori, le quali non si vedranno dallo spettatore. Dietro a lei in certa distanza staranno sull'ale due piccoli Genj abbracciati insieme: e l'un l'altro si accenneranno, ridendo, il fianco d'Ebe, che si suppone scoperto. Giove colla sinistra mano farà un atto, come di licenziarla sdegnosamente da sé. Alla destra di questo Dio vedrassi Ganimede seduto leggiadramente sulla schiena dell'Aquila, che avrà le ali spiegate. Appoggerà egli la sinistra sul dorso dell'Aquila stessa: e coll'altra presenterà disinvoltamente a Giove la tazza dell'ambrosia. Questi accosterà la destra in atto di riceverla, e guarderà nello stesso tempo in viso a Ganimede, voluttuosamente sorridendo.

---

<sup>1243</sup> Vd. Barbarisi 2000, p. 112. Lo stesso parere è riportato in Bartesaghi, Frassica 2016, p. 98. Cito il testo da Barbarisi 2000, p. 104.

Come nota Barbarisi, l'episodio è «raccontato da Parini come una vera favoletta non priva di malizia»<sup>1244</sup>. I protagonisti sono, oltre a Ganimede, Ebe e Giove, e non appare alcuna menzione di Giunone e della sua gelosia. Compare come di consueto l'aquila (non identificata con il padre degli dèi), con cui Ganimede si trova a suo agio; ma Parini immaginò anche degli amorini svolazzanti come a suggerire l'erotismo della scena. Ganimede viene descritto con pochi tratti come piuttosto disinvolto nel suo ruolo di coppiere di Giove, il quale restituisce al giovane un sorriso intriso di piacere.

Benché Francesco Reina sostenesse erroneamente che questo soggetto non venne mai eseguito a Palazzo Greppi, e che potesse essere stato impiegato altrove, in realtà fu realizzato da Knoller proprio nella Stanza del Caffè<sup>1245</sup>. Rispetto alla descrizione pariniana si notano però alcune variazioni, non tanto nella posa suadente di Ganimede che siede leggiadro sull'aquila e alza la coppa con la destra guardando Giove, ma nella figura del padre degli dèi, che appare severo e per niente suadente e ammiccante nei confronti del ragazzo. Inoltre anche Ebe non è rappresentata mentre precipita rovinosamente, ma in un meno plateale movimento di scostamento laterale, al segno di rifiuto di Giove [fig. 7.6]<sup>1246</sup>.

Come fonte è ripresa la nota versione delle *Genealogiae* di Boccaccio [4.5.2], che aveva avuto una notevole diffusione durante la stagione rinascimentale: si pensi ai disegni del Parmigianino sul versante iconografico [fig. 4.19] e alle *Metamorfosi* dell'Anguillara su quello letterario [5.6.4]<sup>1247</sup>.

---

<sup>1244</sup> Barbarisi 2000, p. XXII.

<sup>1245</sup> Reina scrisse una nota nella carta del codice pariniano, a p. 175, in alto a sinistra. Il parere è riportato anche nella sua edizione: vd. Reina 1803, vol. V, p. 91. Cfr. Barbarisi 2000, p. 112.

<sup>1246</sup> Nonostante «non siano rappresentati tutti gli spunti maliziosi descritti nelle istruzioni al pittore, la scena viene resa in modo molto efficace», Malangone 1998, p. 108.

<sup>1247</sup> Savarese 1973 accenna come possibile fonte a un passo del capitolo su Ebe dei *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, opera pubblicata da Winckelmann a proprie spese a Roma nel 1767 in due volumi: vol. II, pp. 15-17. In ogni caso il racconto di Winckelmann risale a Boccaccio.

Fig. 7.6 : Martin Knoller, *Il dopo pranzo di Giove ossia Ganimede sostituto* (su soggetto di Parini), affresco su medaglia, Sala del Caffè, Palazzo Greppi, Milano, post 1780



Barbarisi 2000, p. 105

Ma anche nella pittura barocca ebbe una particolare fortuna la rappresentazione congiunta di Ebe e Ganimede. Celebre è un dipinto di Rubens conservato a Vienna con il giovane che tiene la coppa in mano, sopra le nuvole, con l'aquila accanto [fig. 7.7]. Si tratta di un'interpretazione estremamente originale del pittore fiammingo (autore anche di altre raffigurazioni ganimedee nel momento del ratto, vd. 8.1), che forse Parini potrebbe avere tenuto a mente, al di là delle differenze.

Il ragazzo biondo riceve la coppa direttamente da una figura femminile, potrebbe essere un'ancella che affianca Ebe o la stessa Giunone. Oppure è possibile ipotizzare, al contrario, che sia Ganimede a offrire la coppa a Ebe come segno di conciliazione. A suggerire la centralità della funzione di coppiere è anche il banchetto degli dèi sullo sfondo a sinistra, in cui si potrebbero individuare nelle prime due figure di spalle proprio Ercole ed Ebe, con riferimento alla loro unione in matrimonio, testimoniata già dalle fonti greche arcaiche<sup>1248</sup>.

In ambito italiano, si può segnalare invece l'affresco di Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni (1592-1636), realizzato nel 1633 con la tecnica barocca della quadratura, sul soffitto di una stanza di Villa Corsini a Mezzomonte, su committenza di Giovan Carlo de' Medici<sup>1249</sup>. Questa pittura – a differenza di quella di Rubens – è più vicina al racconto di Boccaccio [fig. 7.8].

In sintonia con il soggetto scritto da Parini più di un secolo dopo, vengono infatti presentati nello stesso momento, tra le nuvole celesti, due diversi episodi del mito: in basso a destra la caduta celeste della bruna Ebe che precipita verso il basso con la coppa nella mano destra, da cui si riversa un flusso; più in alto a sinistra la salita del biondo Ganimede che allarga le braccia verso l'anziano Giove, con la presenza dell'aquila. Inoltre, come nel soggetto pariniano, compare un putto alato (in Parini sono molteplici), con un'anfora in mano verosimilmente destinata a Ganimede.

Inoltre a Villa Corsini è presente anche un altro affresco, realizzato da Francesco Albani, con protagonista Ganimede, ma senza Ebe: il ragazzo offre la coppa a Giove mentre gli siede accanto sopra una nuvola [fig. 7.9].

---

<sup>1248</sup> Cfr. Marongiu 2002, p. 36; ICONOS; *Giove e Ganimede*, n. 45.

<sup>1249</sup> Cfr. Marongiu 2002, p. 35; ICONOS, *Giove e Ganimede*, n. 46.

Fig. 7.7 : Pieter Paul Rubens, *Ganimede con la coppa in Olimpo*, olio su tela, Schwartzberg Collection, Wien, ca. 1611-1617



Wikimedia Commons

Fig. 7.8 : Giovanni Mannozi da San Giovanni, *La caduta di Ebe e l'assunzione di Ganimede*, affresco, seconda sala adiacente al vestibolo d'ingresso, Villa Corsini, Mezzomonte (FI), 1633



ICONOS

Fig. 7.9 : Francesco Albani, *Ganimede offre la coppa a Giove*, affresco, sala adiacente al vestibolo d'ingresso, Villa Corsini, Mezzomonte (FI), 1632/1633



Web Gallery of Art

Piuttosto differente è il secondo progetto iconografico di Parini in cui compare Ganimede, realizzato per una delle più illustri famiglie milanesi, quella dei Belgioioso (o Belgioioso). Parini elaborò i soggetti sia per il Palazzo Belgioioso progettato da Piermarini per Alberico Barbiano di Belgioioso (1781-1782), ubicato accanto al più modesto palazzetto di Manzoni nell'attuale piazzetta Belgioioso, sia il più tardo e imponente palazzo noto con il nome di Villa Reale (1790-1796), dopo la donazione a Napoleone. Quest'ultimo fu progettato sempre da Piermarini ma venne portato a termine dal suo allievo Leopoldo Pollack per Ludovico Belgioioso, fratello di Alberico e noto maresciallo della guerra dei Sette Anni.

Tutti i temi figurativi rappresentati nelle statue e nei bassorilievi esterni di Villa Reale, nella parte superiore sia fronte corte sia fronte giardino, si basano fedelmente sulle indicazioni pariniane, con qualche minima alterazione dell'ordine. Furono realizzati da una squadra di numerosi scultori: Donato

Carabelli, Bartolomeo Ribossi, Angelo Pizzi, Andrea da Casaregio, Grazioso Rusca, Carlo Pozzi.

La parte più riccamente decorata è quella fronte giardino, in cui si trovano 22 bassorilievi e 26 statue. Uno dei nove bassorilievi della parte destra, il n. 7 nell'ordine pariniano, mutato in ultima posizione (n. 9) nell'esecuzione effettiva, è intitolato *Ganimede rapito*. Ganimede risulta poi anche il soggetto di una delle statue del lato destro della facciata verso il giardino (n. 8 nell'ordine pariniano, n. 7 nell'esecuzione). Come ha osservato Malangoni, «questa inversione nella realizzazione rompe la consueta corrispondenza fra rilievi e statue voluta da Parini» che «aveva concepito le decorazioni esterne della Villa Reale in modo che sopra ogni rilievo vi fosse una statua raffigurante uno dei protagonisti dell'episodio»<sup>1250</sup>. Infatti in questo modo il bassorilievo di Ganimede risulta in posizione inferiore rispetto alla statua di Pan.

Riporto le prescrizioni pariniane per il bassorilievo e per la statua<sup>1251</sup>:

#### Ganimede rapito

Ganimede bellissimo garzone nudo, seduto sopra un'aquila, che spiega le ali in atto di sollevarsi da terra per portarlo via, giovani Pastorelli e Ninfe, sopresi e intimoriti. Pecore e capre all'intorno.

#### Ganimede

Giovanetto di forme bellissime e voluttuose, nudo e tenente una coppa in mano.

Per il bassorilievo Parini rielabora con elementi piuttosto innovativi la scena del ratto di Ganimede. Innanzi tutto, diversamente dall'ecfrasi virgiliana, Ganimede non è configurato come un cacciatore. Intorno al ragazzo i pastori e le ninfe osservano sbigottiti la scena (e non i guardiani o compagni di caccia), vi è poi la presenza di pecore e capre (e non di cani), che insieme tratteggiano un'ambiente idillico-pastorale. Viene dunque ripresa semmai la caratterizzazione di Ganimede come pastore del *Dialogo di Zeus e Ganimede* di Luciano di

---

<sup>1250</sup> Malangone 1998, p. 111.

<sup>1251</sup> Cito da Barbarisi 2000, p. 134, p. 144. Riporto però le due correzioni apportate già da Reina 1803, p. 17, p. 24: 'aquila' per 'acquila', 'sollevarsi' per 'solevarsi'.

Samosata [3.1]. Una scelta, quella pastorale, che seguirà anche Saba per il suo *Ratto di Ganimede* [8.2.2].

Diversamente da buona parte della tradizione italiana, da Dante ad Alfieri, il rapito non appare spaventato dal rapace, ma doma attivamente il volatile, come in Nonno Panopolita (*D.* 11.134), traendo ispirazione da un modello diffusosi in modo inequivocabile nel primo Rinascimento, a partire da Campagnola [fig. 5.12; cfr. fig. 4.4-6].

Parini fornisce con pochi tratti una delineazione precisa della scena, mettendo in relazione il protagonista Ganimede con ambiente e figure circostanti<sup>1252</sup>. Due sono le caratteristiche del personaggio, oltre alla giovane età: la bellezza e la nudità [fig. 7.10]. A questi elementi, si aggiungono nella descrizione della singola statua l'esplicitazione della voluttuosità e la presenza dell'elemento della coppa che permette l'attribuzione suggerendone la funzione di coppiere.

Fig. 7.10 : *Ganimede rapito* (su soggetto di Parini), bassorilievo, facciata verso il giardino (n. 9) a sinistra, Villa Reale (Nuovo Palazzo Belgioioso), Milano, ca. 1790-1796



Barbarisi 2000, p. 134.

Anche la rappresentazione della figura isolata di Ganimede in una posa a sé stante, senza l'elemento identificativo dell'aquila, con la sola coppa in mano, è

<sup>1252</sup> «Appare evidente quanto le figure siano da Parini suggerite con pochi tratti, quasi delle brevi pennellate, con cui il poeta si preoccupa di definire l'età e l'aspetto dei soggetti, descrivendo soprattutto la plasticità dell'azione senza particolari accenni al contesto, all'ambientazione, con un'attenzione sempre viva allo stato d'animo dei personaggi», Malangone 1998, p. 112.

una scelta peculiare, che conoscerà uno sviluppo nell'ambito della statuaria neoclassica.

Difatti, se nella pittura del Seicento il rapimento celeste di Ganimede è la scena più rappresentata<sup>1253</sup>, con focalizzazione spesso empatica e dettagliata sulla figura del ragazzo – in ambito italiano, dal *Ratto di Ganimede* (ca. 1601) di Annibale Caracci al *Ratto di Ganimede* (ca. 1700) di Anton Domenico Gabbiani, accomunati dalla posizione diagonale del ragazzo; dal parodico *Ganymed in den Fängen des Adlers* (1635) di Rembrandt [fig. 8.3] al sensuale *Elèvement de Ganymède* (ca. 1644) di Eustache Le Sueur – nella scultura del Settecento, la figura di Ganimede è rappresentata più spesso in autonomia rispetto alla scena del ratto.

Viene ripresa soprattutto la tipologia del ragazzo con berretto frigio abbracciato all'aquila, risalente alla statuaria romana, con possibile derivazione tardo-ellenistica, di cui l'esempio più celebre è la statua conservata al MANN di Napoli, insieme al gruppo scultoreo rinascimentale di Benvenuto Cellini [fig. 5.15].

Questa tipologia è sviluppata in diverse statue italiane: nel raffinato *Ganimede stante con l'aquila* (1819) di Camillo Pacetti, coetaneo di Canova con cui Pacetti lavorò a stretto contatto, e attualmente conservato al Seminario Vescovile di Cremona [fig. 7.13]; nel leggiadro *Ganimede abbracciato all'aquila* (ca. 1825) esposto all'Hermitage di Adamo Tadolini [fig. 7.14], allievo di Canova, autore anche di un altro celebrato gruppo scultoreo, con Ganimede coppiere semi-sdraiato mentre abbraccia voluttuosamente l'aquila (ca. 1815, attualmente in Inghilterra, alla Sculpture Gallery, Chatsworth House, Derbyshire).

Fuori dai confini italiani questa iconografia si era già diffusa, soprattutto in ambito francese: si ricorda a inizio secolo il *Ganímedes* (1802) di José Álvarez Cubero, realizzato a Parigi e in mostra a Madrid alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; ma numerose statue afferenti a questo tipo furono realizzate già nel corso del Settecento da diversi scultori francesi<sup>1254</sup>.

Diverso è l'innovativo caso di una statua raffigurante originariamente Antinoo (del II secolo d. C.) restaurata come il coppiere Ganimede da Giovanni Pierantoni

---

<sup>1253</sup> Cfr. Marongiu 2002, pp. 35-37.

<sup>1254</sup> Sull'immagine di Ganimede nel Settecento francese vd. Worley 1994, pp. 630-643; sullo sviluppo nella statuaria ottocentesca (soprattutto in ambito francese) vd. Peigné 2008, pp. 199-215.

[fig. 3.8], pressoché negli stessi anni (1794-1796) del Ganimede pariniano, che pure mostra Ganimede senza la presenza dell'aquila. Allo stesso periodo risale poi il *Ganymède* (1793) neoclassico di Joseph-Charles Marin, scolpito in assenza del volatile come un avvenente giovane, non particolarmente femminile, con muscolatura discretamente sviluppata e un'anfora nella mano destra (Bayonne, Musée Bonnat, vd. Worley 1994, fig. 8).

Fu però indubbiamente Bertel Thorvaldsen l'artista neoclassico che dedicò maggiore attenzione alla figura di Ganimede, realizzando una nutrita serie di statue, rilievi, disegni<sup>1255</sup>. Le opere dello scultore danese vissuto soprattutto a Roma, pur recando elementi di innovazione personale, si rifanno a molteplici modelli classici, sia figurativi sia letterari: un rilievo è dedicato addirittura al gioco con gli astragali di Ganimede ed Eros, tratto dalle *Argonautiche* [3.1].

Se l'iconografia più nota è quella di Ganimede che abbevera dolcemente l'aquila inginocchiato del 1517 [fig. 2.18], Thorvaldsen scolpì diverse statue con il solo Ganimede stante come coppiere senza l'aquila. Si possono individuare due principali modelli di questa tipologia iconografica: un Ganimede più statico che porge la patera con la sinistra, tenendo l'anfora con la destra in basso [fig. 7.11], un Ganimede più dinamico che versa il liquido dall'anfora, tenuta con la destra, alla patera salda nella mano sinistra [fig. 7.12]. In entrambi i casi, Ganimede è pressoché nudo con il berretto frigio.

E proprio al romanticismo danese, con influenze dalla tradizione neoplatonica e da Goethe, risale il *Ganimed* (1804) di Adam Wilhelm Schack von Staffeldt (1769-1826), di ben 293 versi. L'intonazione è quella della ballata, sul tipo della *Belle Dame Sans Merci* di Keats, ma l'intendimento – considerati gli interventi di più voci, anche del Coro – risulta piuttosto quello dell'operina di corte, solitamente da mettere in scena nei teatrini barocchi con accompagnamento musicale. Il protagonista è affine a un eroe romantico tedesco: un Ganimede solitario, angosciato, con la coscienza lacerata, che aspira nostalgicamente a salire in cielo e viene detto 'sposo dell'infinito'<sup>1256</sup>.

---

<sup>1255</sup> Vd. Bertel Thorvaldsen's Art and Collections [Sitografia].

<sup>1256</sup> Il poema non è mai stato tradotto in italiano e nemmeno in inglese, a quanto mi risulta. Fu pubblicato all'interno della prima raccolta del poeta, nato in Germania ma scrivente in danese: Schack von Staffeldt, *Digte*, Forlag hos Andreas Seidelin, Kiobenhavn 1804, pp. 325-343.

Fig. 7.11 : Bertel Thorvaldsen, *Ganimede offre la coppa*, statua in marmo, Thorvaldsens Museum, Copenaghen (A41), post 1804



© Thorvaldsens Museum; Ph: Jakob Faurvig

Fig. 7.12 : Bertel Thorvaldsen, *Ganimede riempie la coppa*, statua in marmo, Thorvaldsens Museum, Copenaghen (A42), 1816



© Thorvaldsens Museum; Ph: Jakob Faurvig

Fig. 7.13 : Camillo Pacetti, *Ganimede stante con l'aquila*, statua in marmo, Seminario Vescovile di Cremona, 1819 [particolare]



Michelangelo Buonarroti è tornato [Sitografia]

Fig. 7.14 : Adamo Tadolini, *Ganimede abbraccia l'aquila*, statua in marmo, Hermitage Museum, San Pietroburgo (H.ck-120), 1825



©Hermitage. Fonte: Mythologiae (UniBo)

## 7.4 Il ‘sonetto del Ganimede’ di Alfieri, il gusto pittorico e l’Arcadia

La figura di Ganimede ricorre anche nell’opera di Vittorio Alfieri (1749-1803), con un’elaborazione del mito che tiene conto del gusto neoclassico e precorre al contempo istanze romantiche.

Le sue *Rime*, il cui primo volume fu pubblicato in Francia nel 1789, sono inaugurate da un sonetto pittorico avente come soggetto proprio il ratto di Ganimede<sup>1257</sup>. Due riferimenti al nome di Ganimede sono presenti poi nella *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* (3.6, 4.3), edita per la prima volta postuma nel 1806 (con falsa indicazione: Londra, 1804). Un ulteriore riferimento al componimento ganimedeo delle *Rime*, come ‘sonetto del Ganimede’, appare nel manoscritto *Rendimento di conti da darsi al tribunal d’Apollo* del 1790.

Il sonetto su Ganimede ha un ruolo fondamentale relativamente alla composizione delle *Rime* di Alfieri, getta infatti le fondamenta per l’inizio di una copiosa produzione poetica. Risale alla fase giovanile, ed è il primo dell’omogeneo ciclo di tre sonetti efrastico-mitologici che inaugurano le *Rime*, incentrati rispettivamente su: Ganimede e Giove (1. *Volea gridar, fuggir volea, ma vinto*), Ercole e Anteo (2. *Braccia con braccia in feri nodi attorte*), Venere e Marte (3. *Avvicchiati, ignudi, e bocca a bocca*).

I sonetti furono composti da Alfieri verosimilmente nel dicembre 1776, dopo il ritorno a Torino nell’ottobre dello stesso anno, e furono i primi a essere apprezzati dal severo amico scrittore Agostino Tana (1745-1791), come racconta lo stesso Alfieri in un capitolo della sua *Vita* (4.3)<sup>1258</sup>. La scrittura di buona parte di questa opera originale, che si configura come un romanzo di genere autobiografico, fino al cap. 19 della quarta sezione (*Epoca Quarta. Virilità*), risale al periodo parigino compreso tra il 3 aprile e il 27 maggio del 1790<sup>1259</sup>.

---

<sup>1257</sup> *Rime di Vittorio Alfieri da Asti*, Société littéraire typographique, Kehl 1789. Per approfondimenti sulle *Rime* alfieriane – denominazione comprendente i due volumi pubblicati di *Rime* e *Rime parte seconda* (uscite postume nel 1804 per Piatti), per un totale di 351 testi, più altre rime mai pubblicate in vita – rimando all’introduzione e al commento di Cedrati 2015.

<sup>1258</sup> Alfieri parla del rapporto conflittuale con Tana nel suo *journal intime* del 1777. Per approfondimenti al riguardo vd. Di Benedetto 1994b, pp. 74-75.

<sup>1259</sup> La scrittura venne ripresa tredici anni dopo (il 4 marzo 1798) e portata avanti fino al 14 maggio 1803, pochi mesi prima della sua morte. La *Vita* si configura nella prima parte in quattro sezioni: *Puerizia* (1-5), *Adolescenza* (1-10), *Giovinezza* (1-15), *Virilità* (1-19). Alla continuazione

Nel III capitolo della *Virilità*, intitolato *Ostinazione negli studi più ingrati*, Alfieri racconta la sua gioia nel ricevere un inatteso commento positivo al suo sonetto ganimedeo da parte di Tana, parlandone come di «una grandissima e lungamente sospirata consolazione»<sup>1260</sup>. Alfieri era solito inviare in lettura i suoi sonetti appena composti all'amico critico che, tuttavia, non si professava mai entusiasta. In questo caso «pochissimo trovò da ridire, e lo lodò anzi molto come i primi versi ch'io mi facessi meritevoli di un tal nome».

A partire dalla lode di questo sonetto «sul finire di quell'anno '76», Alfieri racconta che ne scaturirono per entusiasmo a sua imitazione altri due, e poi a seguire da quell'inverno ne sorse una folta serie di tema prevalentemente amoroso «ma senza amore che li dettasse»<sup>1261</sup>.

Alfieri fa riferimento sinteticamente al componimento anche nel *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo sul buono o mal impiego degli anni virili. Dal 1774 in poi*, che fu redatto a Parigi sempre nel 1790 e venne poi «ripreso e condotto sino al 1802 con l'esplicito proposito di giovarsene per la continuazione dell'autobiografia sul buono o mal impiego degli anni virile»<sup>1262</sup>. Il sonetto viene però menzionato sinteticamente all'inizio del rendiconto del 1778, e non al finire del 1777: «Nel gennaio, sonetto del Ganimede, il primo che sia riuscito passabile, seguitato da molti altri di stile assai migliorato»<sup>1263</sup>.

Il poeta, nel passo della *Vita* (4.3), fornisce invece maggiori dettagli relativi al contenuto e alla genesi del sonetto: «una descrizione del ratto di Ganimede, fatto a imitazione dell'inimitabile del Cassiani sul ratto di Proserpina. Egli è stampato da me il primo tra le mie rime»<sup>1264</sup>. E successivamente prosegue con un autocommento ai tre sonetti, che sottolinea una discreta riuscita formale, nonostante la natura imitativa: «risentono un po' troppo della loro serva origine imitativa, ma pure (s'io non erro) hanno il merito d'essere scritti con una certa evidenza, e bastante eleganza; quale in somma non mi era venuta mai fin allora. E

---

della *Virilità* è dedicata interamente la seconda parte (20-31). Cito da Ferrero, Rettori 1978. Per approfondimenti rimando all'introduzione e alle note dell'edizione Cerruti 2007.

<sup>1260</sup> Ferrero, Rettori 1978, p. 260.

<sup>1261</sup> Ferrero, Rettori 1978, p. 261.

<sup>1262</sup> Fassò 1978, p. 9.

<sup>1263</sup> Per il testo del *Rendiconto* cito sempre da Ferrero, Rettori 1978, p. 443.

<sup>1264</sup> Ferrero, Rettori 1978, p. 260.

come tali ho voluto serbarli, e stamparli con pochissime mutazioni molti anni dopo».

Alfieri fa riferimento come modello imitativo al sonetto *Diè un alto grido, gittò i fiori, e volta* di Giuliano Cassiani (1712-1788), professore di eloquenza e poesia all'Università di Modena, autore di un'unica raccolta poetica intitolata *Saggio di rime* (Appresso Giuseppe Rocchi, Lucca 1770), pubblicata «da un suo discepolo», come recita il frontespizio<sup>1265</sup>.

La fortunata poesia di Cassiani con soggetto il ratto di Proserpina si inserisce nell'ambito dei sonetti 'pittorici' – basati sul principio oraziano *ut pictura poesis*, già proclamato per primo da Simonide di Ceo – che avevano avuto una certa fortuna nel Seicento ed erano debitori al modello delle *Favole* della *Galeria* mariniana. Nel Settecento si diffuse tale 'moda poetica' soprattutto grazie al prestigio di Giambattista Felice Zappi e Carlo Innocenzo Frugoni.

A dare un preciso giudizio su questo componimento fu Giuseppe Parini: sottolineò la musicalità del verso, la vividezza delle immagini e una naturalezza compositiva tali da provocare un accostamento al sublime, salvo poi aggiungere che i sonetti dal gusto pittorico di Cassiani risultassero gli unici validi, poiché «tutti gli altri componimenti sono o mediocri o peggio; di modo che, se egli non si facesse conoscere a qualche maniera di stile sparse qua e là, si crederebbe che fossero opere di tutt'altra mano»<sup>1266</sup>.

Inoltre il componimento fu incluso da Ugo Foscolo nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*, pubblicato a Zurigo nel 1816, che riportò il giudizio pariniano; e ancora ispirò a Vincenzo Monti (1754-1826) uno dei suoi sonetti di esordio, del 1776, intitolato *Ratto di Orizia* (rapita dal dio del vento del Nord: Borea).

Nel caso del sonetto alfieriano – come messo in luce dal puntuale commento di Chiara Cedrati – oltre a precise riprese da Cassiani, vi sono vari echi, da due fonti in particolare: l'*Adone* di Marino e la *Gerusalemme liberata* di Tasso. Riporto ora

---

<sup>1265</sup> Per un profilo bio-bibliografico su Giuliano Cassiani vd. Negri 1978.

<sup>1266</sup> Queste le parole di Parini sul sonetto, tratte dal *Parere intorno alle poesie del Cassiani*: «ottiene tutti i numeri per la facilità e la sonorità dei versi, per la varietà e la verità delle immagini, per la nobiltà dell'espressioni, per la connessione e per il progresso naturale delle idee, [...] la seconda terzina poi dà colla più grande naturalezza tutta la integrità possibile alla composizione, e fa correre la fantasia per un'ampiezza di senso, d'immagine e d'affetto, che, anche terminando, vi tiene tuttavia attenti e sospesi; la qual cosa o è un raggiungere il sublime, o almeno uno accostarvisi assai», Bellorini 1913-1915, vol. I (1913), p. 153.

il testo del ‘sonetto del Ganimede’ prima di procedere a un’analisi relativa al riuso del mito<sup>1267</sup>:

Volea gridar, fuggir volea, ma vinto  
Da sovrumana forza, immobil stette  
L’Idéo garzon fra le amorse stette  
Di Giove augel tenacemente avvinto.  
Tutto è nel viso di pietà dipinto;  
Le voci al core ha per timor ristrette;  
Piange, ch’altro ei non puote; e se commette  
Al rapitor, che indarno avria respinto.  
Lieto il Dio della preda, all’aura i vanni  
Rapidissimo spiega, e al ciel poggiando,  
Dolci lascivi baci al giovin fura.  
Garzon, che giova il pianto? a chi ti affanni?  
All’invidia Giunon pungente cura  
In ciel tu sali, e salirai tremando?

Il manierismo plastico alla Frugoni e alla Cassiani viene smosso da un impeto drammatico già tipicamente alfieriano, che collega il tema dell’eros a quello della violenza. Se nel sonetto su Ercole (n. 2) predomina il motivo della lotta in relazione allo scontro con il gigante Anteo, e soltanto sottotraccia può leggersi un erotismo nello scontro dei corpi maschili, in quello su Venere e Marte (n. 3), al contrario, l’avvinghiarsi dei personaggi è esplicitamente sessuale.

In questo componimento ganimedeo di ispirazione per entrambi i sonetti sopracitati – come dichiarato esplicitamente da Alfieri nella *Vita* – vi è quindi una sintesi dei due aspetti. Si trova una sorta di coincidenza tra impulso violento ed erotico da parte di Giove tramutato in aquila, anche per il movimento oppositivo proveniente dal ragazzo rapito. La possibile resistenza al rapace di Ganimede, che avrebbe voluto fuggire e gridare, si trasforma presto in immobilismo: il fanciullo

---

<sup>1267</sup> Cito da Cedrati 2015, p. 88 (nella stessa pagina segue il commento). Nella sua edizione il sonetto reca la numerazione 26, perché le rime sono ordinate e commentate in ordine cronologico di composizione. Le prime 25 consistono in testi antecedenti non inclusi nei due volumi di *Rime* elaborati da Alfieri, fatta eccezione per il n. 21, che corrisponde all’epigramma 14 delle *Rime* alfieriane.

consente al rapace di procedere perché non potrebbe fare altro, trovandosi di fronte a una forza di natura sovraumana.

Potrebbe dunque esservi un'eco del rapimento dantesco [4.3.4], poiché anche qui ricorre un lessico afferente all'area semantica della paura, cui si associa però quello della sconfitta: con l'uso dei verbi 'gridare', 'fuggire', 'piangere', 'affannarsi', 'tremare', degli aggettivi e dei participi passati 'vinto', 'immobile', 'avvinto', 'respinto', dei sostantivi 'pietà', 'timore', 'preda'.

Alfieri esaspera emotivamente il motivo centrale del ratto di Ganimede, tralasciando la caratterizzazione del protagonista e ogni possibile antefatto.

Soltanto nel finale il poeta allude, implicitamente, alle conseguenze 'positive' dell'azione. Nulla si può dedurre su chi sia Ganimede, eccetto la provenienza dal monte Ida suggerita dall'aggettivo 'idèo' riferito a 'garzone' (v. 2). Viene però delineato con cura il suo stato d'animo, enfatizzando la sensazione di paura, che muta in terrore, portandolo come a una paralisi corporea.

L'elaborazione ganimedea di Marino risulta verosimilmente una fonte di cui tenne conto il sonetto alfieriano, considerata la presenza del motivo dei baci. Ma rispetto all'elaborazione divertita e compiaciuta di *Adone V*, Alfieri insiste sulla violenza dell'atto del rapace, configurando quasi una sorta di *stuprum*, di agostiniana memoria. Anche i baci dolci e lascivi risultano 'rubati' al ragazzo.

È possibile inoltre che Alfieri fosse a conoscenza dell'affresco su tela di Mengs di *Giove che bacia Ganimede*, di cui si diede notizia come ritrovamento archeologico del viterbese, e che fu ricordato con grande entusiasmo da Winckelmann nella *Storia delle Arti e del disegno presso gli antichi* (1763)<sup>1268</sup>.

In ogni caso, non compare affatto un approccio moralistico da parte del poeta astigiano, anzi, emerge una certa voluttà nell'insistenza sul motivo del ratto. Addirittura l'io poetico spezza l'azione, quasi irrompendo nella scena, rivolgendosi al ragazzo con delle interrogative dirette (v. 12, v. 14). Ganimede è invitato a desistere dal pianto e dalla preoccupazione, ad accorgersi quindi che sotto il sembiante del volatile vi è il padre celeste.

Sul finale è ripreso inoltre il motivo topico della gelosia di Giunone. L'aspetto innovativo consiste proprio nella carica drammatica ed emotiva impressa dal

---

<sup>1268</sup> Fu pubblicata con traduzione italiana nel 1779. Approfondisco il discorso sul bacio di Ganimede nel capitolo inerente a Gadda [8.4].

poeta alla scena: quella di Ganimede è fondamentalmente una ‘salita tremante’, di trepidante e fosca commistione tra la spinta alla violenza e l’impulso all’eros.

Una sensazione di paura frammista a lascivia erotica è slegata dall’aspetto strettamente omoerotico. Il motivo del rifiuto amoroso, arginato questa volta da Giove con il subdolo inganno, mediante metamorfosi in cigno, appare nel sonetto con protagonisti Leda e Giove *Casta e bella del par, nè pur parole* (n. 15)<sup>1269</sup>.

Francesco Maria Zanotti (tra gli Arcadi, Orito Piliaco) compose un sonetto in cui è presente come in quello alfieriano, nella prima quartina, il motivo della paura di Ganimede che si dimena mentre è in volo. Si fa riferimento anche al motivo del grido e Ganimede è indicato mediante perifrasi (con garzone ‘frigio’ e non ‘idèò’, diversamente da Alfieri).

Dopo i primi versi Zanotti esprime però un elogio dell’amata, con allusione anche alla figura di Elena. Il sonetto *Quand’io penso all’Augel, che dal Ciel venne* fu antologizzato nel tomo IV delle *Rime degli Arcadi* (1717, p. 319):

Quand’io penso all’Augel, che dal Ciel venne  
E il Garzon Frigio si recò sul dorso,  
Il qual gridando invan chiedea soccorso,  
Ch’ei già per l’ampio Ciel battea le penne,  
Io dico fra di me; che non avvenne  
Lo stesso anche a Costei, che il cuor m’ha morso,  
E già che il grido sovra ’l Ciel n’è corso,  
Non Giove anco di lei vago divenne?  
E se a mente mi vien la lunga, e tarda  
Guerra, onde fu per duo begli occhi in tanto  
Affanno Grecia, e Troja arsa, e distrutta;  
Grido: Com’esser può, che il chiaro vanto  
Della costei beltà non muova, e tutta  
Di nuova guerra Europa infiammi, ed arda?

---

<sup>1269</sup> Il sonetto è riportato in Cedrati 2015, pp. 93-95, n. 29, successivamente quindi ai tre sonetti pittorici del dicembre 1576. Per contenuto e struttura è considerato affine a essi, per cui si può ipotizzare una composizione nello stesso periodo, oppure all’inverno 1576.

Riferimenti a Ganimede si trovano anche in altre *Rime degli Arcadi*, tra i quattordici volumi ufficiali (pubblicati tra 1716 e 1781) della famosa Accademia fondata a Roma il 5 ottobre 1690 da Giovanni Vincenzo Gravina e da Giovanni Mario Crescimbeni, a cui furono affiliati gli stessi Vincenzo Monti (come Antonide Saturniano), Alfieri (come Filacrio Eratrastico) e Parini (come Darisbo Elidonio)<sup>1270</sup>.

Per esempio, nell'XI tomo (1749), in *Già la mia mente del tuo nume è piena* di Ormido Leuttronio (Nicolò Coluzzi), si trattano l'amore del padre degli dèi, che osserva con vaghezza il ragazzo in Olimpo, e la conseguente gelosia della moglie («Di veder Giove in aureo trono assiso / Lieto, e contento della sua ventura / Star vagheggiando a Ganimede il viso / Mentre Giunon gelosa / Cogli occhi tinta d'ira il guata, e freme», p. 245); mentre nel tomo XII (1759), in *Desio di gloria, ch'a virtù conduce* di Nivildo Amarinzio (Gioacchino Pizzi), il riferimento stereotipico è al rapimento per mezzo dell'aquila («l'Aquila di Giove / che portò Ganimede in su le penne», p. 251).

Alte menzioni di Ganimede si trovano anche in volumi monografici di poeti affiliati all'Arcadia. Niccolò Forteguerra (tra gli Arcadi, Nidalmo Tiseo) parla di un furto dell'ambrosia ai danni di Ganimede nella *Raccolta di rime piacevoli* («E tal vi fu, che tolto avea di furto / A Ganimede il bel coppier di Giove / Un barilotto di soave ambrosia», 5.17-19, vol. I, 1765, p. 33). E anche nel suo poema cavalleresco-burlesco *Ricciardetto*, pubblicato nel 1738 e posto all'*Indice* l'anno successivo, appaiono due motivi assolutamente convenzionali: la bellezza di Ganimede insieme a quella di Narciso (2.40.7), Ganimede che mesce alla mensa degli dèi (6.23).

O ancora Domenico Grattinara (Rinato Pindario, fra gli Arcadi), in *Cavalier Fiorentino bravo diletta in ballo* (*Rime*, 1765, p. 64), per esaltare la bellezza di un ragazzo impiega il motivo topico dell'epigramma, per cui Giove se l'avesse visto lo avrebbe rapito al posto di Ganimede.

Ganimede compare come coppiere in Olimpo anche in un'ottava del poemetto *La morte d'Adone* (3.75, 1790, p. 86) della poetessa arcadica e danzatrice Teresa Bandettini (*alias* Amarilli Etrusca), autrice anche di una mirabile traduzione

---

<sup>1270</sup> I volumi sono raccolti nell'edizione Doglio, Stocchi 2019, a cui rimando per approfondimenti. Cfr. Baragetti 2012.

dell'omerico *Inno ad Afrodite I*, prima opera della letteratura in cui è espresso un nesso tra Ganimede e il tema amoroso [2.2], apparso nella sua raccolta di *Poesie varie* (t. I, 1805, p. 188).

Tornando ad Alfieri, totalmente slegata dal sonetto risulta l'altra menzione ganimedea nella *Vita*, nel capitolo della *Giovinazza* intitolato *Viaggio in Inghilterra e in Olanda. Primo intoppo amoroso* (3.6). Lo scrittore fa riferimento al suo compagno di viaggio del 1768, il marchese Rivarolo, Casimiro San Martino d'Agliè (1737-1791), chiamandolo 'mio Ganimede'. In questo caso però non vi è un legame con il mito e nemmeno con il *côté* omoerotico, poiché si tratta di un uso terminologico tipico dell'epoca, diffuso dal Cinquecento [5.4.4.] fino a oggi, per indicare un bellimbusto piacente e vanesio. Difatti Alfieri lo presenta inizialmente come un «giovane di bellissimo aspetto, di età circa dieci o dodici anni più avanzato di me», e un uomo «fortemente innamorato di sé, per aver piaciuto molto alle donne»<sup>1271</sup>. Dopo essersi fatto trasportare a Londra per tre mesi «nel vortice del gran mondo»<sup>1272</sup> insieme al suo compagno di avventure, ed essersi stancato di «veglie e cene e festini», scambia la parte con l'amico:

scambiatami allora la parte, in vece di recitare da cavaliere nella veglia, mi elessi di far da cocchiere alla porta di essa, e incarozzava e scarozzava di qua e di là per tutto Londra il mio bel Ganimede compagno, a cui solo lasciava la gloria dei trionfi amorosi.

Vi è dunque una cameratesca complicità tra Alfieri cocchiere e il suo compagno Ganimede apostrofato affettivamente come 'bel'. Ma si parla di trionfi amorosi nei confronti dell'universo femminile, e al massimo Alfieri sembra apprezzare la bellezza del compagno e la sua disinvoltura, senza nutrire alcuna invidia, come dichiara lo scrittore stesso nelle pagine della *Vita*.

In questo caso, non appare quindi un precipuo legame con il mito, nonostante il maiuscolo autoriale, si tratta di un uso antonomastico. Si tratta quindi di un'attestazione che mostra come il termine 'ganimede' fosse entrato nel linguaggio con un netto slittamento semantico.

---

<sup>1271</sup> Ferrero, Rettori 1978, p. 147.

<sup>1272</sup> Ferrero, Rettori 1978, p. 148.

## 7.5 Monti, Foscolo, Porta a confronto: catamiti e Ganimede

Vincenzo Monti (1754-1828), oltre che nella sua *Iliade* (1810) [2.1], menziona Ganimede con un collegamento al motivo virgiliano della gelosia di Giunone. Esso appare sia in una lirica d'occasione giovanile, del 1779, *A don Filippo Caetani inviandogli la Giunone placata, componimento drammatico per le sue nozze* («Alto in mente scolpito / L'esaltato risiede / Ganimede rapito», n. 38, vv. 10-12), sia nel poema in tre canti di versi sciolti *La Feroniade*, iniziato nel 1784, revisionato fino in tarda età, ma pubblicato soltanto postumo nel 1832. Appare infatti un riferimento alla protagonista ninfa Feronia, amata da Giove e perseguitata dalla gelosissima Giunone: «e i due figli di Leda, e Ganimede / ch'altra ancor ne s'aggiunge, e di malnati / mi si fan piene le celesti mense» (1.587-589)<sup>1273</sup>.

Monti, inoltre, è l'unico (o comunque uno dei pochissimi autori italiani) a utilizzare il termine 'catamito', non entrato in uso nella lingua italiana (a differenza dell'inglese, benché derivato dal latino): vi ricorre sia nelle poesie liriche sia nell'epistolario.

Il termine viene utilizzato anche in due lettere sempre come sostantivo: nella prima (31 agosto 1798) si fa riferimento al catamito di Birago, «cioè a Riva, che noi tutti del burò chiamiamo il piccolo tirannetto» (vol. II, 621), come a indicare malignamente che l'amasio comandi in realtà sull'amante; nella seconda (22 febbraio 1817) è riferito a Tognino, 'catamito' del famosissimo (al tempo) attore e poeta improvvisatore Tommaso Sgricci (1789-1836): *a celebrated Sodomite* come lo ebbe a definire Lord Byron<sup>1274</sup>. Tognino era l'amato ricettivo di Sgricci, «scavallato da un nuovo Ligurino assai più delicato e gentile» (vol. IX, 1958), che Monti stesso scoprì a letto con Sgricci quando lo andò a trovare a casa (e dice che da questo episodio ne uscirebbe un racconto alla Boccaccio o alla Sacchetti).

---

<sup>1273</sup> Cito dal testo fornito dalla BiBit: per le *Poesie liriche* si veda l'ed. Barbera 1858; per la *Feroniade* vd. Valgimigli, Muscetta 1953. Per l'epistolario vd. Bertoldi 1928-1931.

<sup>1274</sup> Il suo enorme successo di pubblico gli promise di nascondere il suo orientamento. Byron lo incontrò a Ravenna nel 1820 e scrisse nel suo diario (3 marzo): «Sgricci is here improvisating away with great success – he is also a celebrated Sodomite, a character by no means so much respected in Italy as it should be; but they laugh instead of burning – and the Women talk of it as a pity in a man of talent». Cito dall'edizione Marchand 1977, vol. VII, p. 51.

Nella lode poetica *Ad Elonora Cicognari* (1777), invece, la parola ‘catamito’ appare in posizione di rima come attributo di Batillo, fanciullo di Samo amato dal tiranno Policrate e dal lirico greco Anacreonte («e il gentil braccio tornito / di Batillo catamito», vv. 35-36).

Una sottile allusione ganimedea potrebbe esservi anche nell’ode *Al Signor di Montgolfier* (1784), celebrata già alla sua uscita per la fusione di mitologia antica e scienza moderna. Montgolfier è esaltato nel componimento per essere giunto letteralmente al cielo, in quanto inventore del primo aerostato che riuscì a far volare in cielo un essere umano nel 1782-1783 (in realtà furono due gli inventori, i fratelli Joseph-Michel e Jacques-Étienne Montgolfier). Nel finale, l’io si rivolge all’eroe moderno, dopo averlo paragonato nel cuore del componimento a Giasone, per il motivo del viaggio (mentre il poeta è un Orfeo). Gli rivolge un’interrogativa retorica per sapere se egli non possa raggiungere anche l’immortalità e quindi libare con Giove, ovvero quel che solo Ganimede tra i mortali, dopo un vorticoso volo aereo (con l’aquila), riuscì a ottenere (vv. 137-140)<sup>1275</sup>:

Che più ti resta? Infrangere  
anche alla Morte il telo,  
e della vita il nettare  
libar con Giove in cielo.

Per quanto riguarda Ugo Foscolo (1778-1827), il poeta di Zacinto adoperava spesso il termine ‘Ganimedi’ al plurale in senso antonomastico. Nel saggio *Sulla traduzione dell’«Odissea»* a proposito dell’alto valore della satira pariniana: «È vero che il Parini, impedito dalla povertà e dalla infermità, non uscì da’ contorni del Milanese; ma quell’uomo accortissimo, conoscendo che tutta la nobiltà italiana marciva ne’ medesimi vizi perchè erano alimentati dalle medesime cause, rise e fe’ ridere su i vizi de’ magnati della sua città, ed il ridicolo si ripercoteva su tutti i Sardanapali e Ganimedi d’Italia»<sup>1276</sup>.

Il medesimo termine al plurale ricorre anche nel suo epistolario (2172. *Alla contessa D’Albany*, 20 luglio 1817): «Paridi, Ganimedi, ed Adoni che da Febbraro

---

<sup>1275</sup> Cito dal testo fornito dalla BiBit, vd. Valgimigli, Muscetta 1953.

<sup>1276</sup> Cito dal testo fornito dalla BiBit, vd. Santini 1933.

sino ad oggi – oggi cessa il Carnevale di Londra – giudicarono le dieci mila giovinette danzanti in tutte le società e le veglie della città». In altre due sue lettere private, il lemma ricorre anche al singolare, con riferimento a un uomo al servizio di una donna: «e il debito ch'io non ho fatto, s'è convertito in regalo: ed è molto che non m'abbiano fatto cognato del S.r Cinami, e Ganimede pagato d'Elisa ch'io non vedeva nemmen da lontano: tuttavia m'han fatto poeta del suo palazzo, e torna tutt'uno» (1609. Alla contessa d'Albany, 23 novembre 1814); «Tu informati dunque a puntino; e non t'è difficile per mezzo della Millier, e delle altre sue amiche; e della stessa Fabre — a cui, mi scrive la moglie, che il marito fa oggi da Ganimede» (1822. A Silvio Pellico, 17 gennaio 1816).

Ganimede compare ovviamente in un frammento della traduzione foscoliana del V libro dell'*Iliade*. Da una nota dotta da grecista alla *Chioma di Berenice*, sulla parola *Hydrochoi*, si evince come Foscolo conoscesse l'identificazione di Ganimede con Acquario: «Idrocoo è detto anche Ganimede. Noi lo vediamo fra i segni del Zodiaco chiamandolo Acquario, che tanto suona Ὑδροχόος»<sup>1277</sup>.

Nonostante ciò, non risulta che il poeta abbia fatto uso esplicito di questa figura nella sua poesia, benché ulteriori analisi potrebbero individuare possibili allusioni. Per esempio, Vincenzo De Benedetto scorgerebbe «una sovrapposizione dell'immagine di Ganimede»<sup>1278</sup>, in quanto coppiere in Olimpo, in alcuni versi dell'ode foscoliana dedicata al *Piacere*, personificato nel componimento, con i consueti riferimenti mitologici (vv. 34-36)<sup>1279</sup>:

O tu degli esseri vivo fermento,  
Sacro Piacere, per te in quest'anime  
Spruzza il tuo nettare, del ciel contento.

Una parodia ganimedea compare invece in una poesia in milanese di Carlo Porta (1775-1821), *La nascita del primm mas'c del cont Pompee Litta Nevod dell'eccellentissem sur duca*. Nella 'vision' del poeta le divinità classiche

---

<sup>1277</sup> Cito il testo da BiBit, vd. Gambarin 1972.

<sup>1278</sup> Di Benedetto 1990, p. 102.

<sup>1279</sup> Cito il testo da BiBit, vd. Bezzola 1961.

vengono descritte in modo satirico come se fossero persone comuni, trasfigurate nella realtà urbana della sua epoca.

Dopo quattro versi dedicati a Minerva e quattro ad Apollo, e prima di altrettanti versi dedicati a Marte e a Bacco, il poeta meneghino ritrae anche un Ganimede lavoratore trafelato, con le natiche in evidenza ma pur sempre elegante, con calzoni bianchi e stivaletti alla moda, marchio Ronchetti (vv. 25-28)<sup>1280</sup>:

Ganimed stinch e drizz come on palett,  
cont el cuu in foeura e fassaa sù in di fianch,  
el trava locch i donn coj colzon bianch  
e duu fior de coturni del *Ronchett*.

Il nome di Ganimede, per altro, compare anche nel titolo di due sonetti parodici in dialetto milanese della *Raccolta completa dei versi milanesi ed italiani* di Antonio Picozzi (vol. 5, 1876), con riferimento ad alcuni damerini vanesi della città meneghina, non al personaggio del mito: *On Ganimede tutt de catà* (p. 204), *On alter Ganimede. Gran conquistator de gainn* (p. 205).

---

<sup>1280</sup> Nell'edizione delle *Poesie* di Porta a cura di Isella 1975, n. 87. Nel quarto verso si fa riferimento a Anselmo Ronchetti, umile calzolaio nato nel 1773 a Pogliano, che inurbatosi a Milano divenne il più importante commerciante nell'ambito della calzoleria milanese.

## 7.6 Leopardi: il vero significato di Ganimede

### 7.6.1 Ganimede nelle traduzioni e nei commenti leopardiani

La prima menzione ganimede di Giacomo Leopardi (1798-1837) risale ai diciotto anni e all'esperienza di traduttore dal greco antico.

Nel 1816 Leopardi decise di volgere in terzine di endecasillabi gli esametri delle due *Iscrizioni trioppee* (II d. C.), così chiamate dal luogo del ritrovamento a Roma (nel 1607 la prima, nel 1617 la seconda) al terzo miglio della via Appia presso la chiesa di San Sebastiano: Triopio era il nome del territorio appartenuto a Erode Attico. Il primo studio delle iscrizioni risaliva a Claudius Salmasius (1619) che collegò i due testi alla figura di un dotto precettore di Marco Aurelio e Lucio Vero (insieme a Frontone, altro autore caro a Leopardi, tradotto durante l'adolescenza); mentre fu Ennio Quirino Visconti (1794), grazie al quale Leopardi conobbe i testi, che identificò l'autore con Marcello di Side (nell'iscrizione B è presente il nome al genitivo *Μαρκέλλου*)<sup>1281</sup>.

Leopardi subì il fascino pressoché immediato di questi componimenti, in cui viene commemorata Appia Annia Regilla (125-160), la sposa defunta di Erode Attico<sup>1282</sup>. Lo racconta nell'*incipit* della prefazione alla traduzione<sup>1283</sup>:

Una e due e tre volte lessi queste iscrizioni, ed alla terza deliberai di tradurle. Un'andatura Omerica, un sapor pretto Greco ed Attico v'avea trovato, che m'avean mosso a giudicarle componimenti classici, ed accontarle tra le reliquie della vera incorrotta poesia Greca care a me troppo più che l'oro e qual altra cosa di questa fatta si tien preziosissima [...].

---

<sup>1281</sup> «Dal luogo del loro ritrovamento esse prendono il nome di iscrizioni trioppee. Sebbene si tratti di due testi distinti, tutti i corpora epigrafici pubblicano le due iscrizioni sotto un medesimo numero, distinguendo rispettivamente il testo di 59 esametri da quello di 39 con le lettere A e B, poiché esse hanno in comune la struttura, l'uso del mito come paradigma, il luogo del ritrovamento e probabilmente l'autore stesso», Toma 2008, p. 42.

<sup>1282</sup> Forse Regilla fu fatta uccidere da un liberto, mentre era incinta, per volere dello stesso marito. Tra gli antichi ne parla Frontone che si considerava rivale di Erode nell'amore per Marco Aurelio. Sull'intenso rapporto amoroso maestro-allievo tra Frontone e Marco Aurelio, in rapporto a Leopardi, che lo ricalcherebbe nelle prime lettere a Pietro Giordani vd. D'Intino 2021, p. 52.

<sup>1283</sup> Cito da Viani 1849, vol. II, p. 245.

Nell'iscrizione A (IGUR III 1155), la n. 2 in Leopardi, Regilla viene ricordata come discendente dei Troiani. Il poeta mette in particolare rilievo come antenato Ganimede, forse per suggerire un nesso tra morte e bellezza, ed elevare la sua dignità. Proprio su questo nesso Leopardi costruirà un nucleo fondante la sua poetica: «Muor giovane colui ch'al cielo è caro» è il celebre motto endecasillabico, desunto da Menandro ("Ον οί θεοί φιλοῦσιν, ἀποθνήσκει νέος, *Mon.* 425), posto in epigrafe al canto *Amore e Morte*<sup>1284</sup>.

Riporto ora il testo in greco e la traduzione di Leopardi che fornisce anche una parafrasi in prosa (vv. 38-40)<sup>1285</sup>:

ἦ δὲ καὶ αὐτὴ περ καλλίσφυρος Αἰνειῶνῃ  
καὶ Γανυμηδείῃ καὶ Δαρδάνιον γένος ἦην  
Τρωὸς Ἐριχθονίδαο· σύ δ', ἰ φίλον, ἱερὰ ῥέξαι

E suo nome ha ne' Fasti. E Ganimede  
Troè Dardano Erittone a padre aveva  
L'Eneade anch'ella dal leggiadro piede

38-40 – Ed anche essa la gentile Regilla era congiunta di Enea, e Ganimede, e Dardano, e Troo, ed Eritonio.

Questo passo risulta estremamente interessante per l'utilizzo dell'aggettivo Γανυμήδειος, non altrove attestato in greco. Considerato il luogo di provenienza, Roma, risulta piuttosto plausibile che sia un uso ricalcato sul latino *Ganymedeus*, diffuso nell'opera di Marziale e nella *Laus Pisonis* [3.3]. Leopardi scioglie l'espressione nella parafrasi esplicativa e nei suoi versi, indicando che Ganimede (in posizione di *enjambement*), era padre nel senso di avo, parente di Regilla.

---

<sup>1284</sup> Sul tema si veda D'Intino 2021, che sottolinea lo stringente nesso nei *Canti* leopardiani tra morte sacrificale ed eros (in particolare con il παιδικός ἔρωτος), la cui radice risale agli intensi studi classici, nonché alle traduzioni, dell'adolescenza.

<sup>1285</sup> Cito da Viani 1849, vol. II, pp. 262-263, che riporta anche il testo in greco e la parafrasi. Il testo in lingua greca dell'epigrafe è reperibile sul prezioso Epigraphy Pakhum [Sitografia].

La conoscenza approfondita di Leopardi del mito di Ganimede si evince poi da due interventi da esegeta e studioso: il commento alla canzone delle *Metamorfosi* di Petrarca e quello al passo ganimedeo del *Chronicon* di Eusebio.

Nel primo caso, il commento compare nel 1826 per l'edizione divulgativa delle *Rime* petrarchesche richiestagli dall'editore Stella, per la collana dal titolo piuttosto indicativo 'Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili'. Leopardi si presta forzosamente a un commento non particolarmente dotto, preciso ma scorrevole, funzionale alla comprensione di un pubblico non specialistico. Così interpreta, parafrasando, i due versi di Petrarca (*RVF*, 23.165-166)<sup>1286</sup>:

E fui quell'uccello che sale su per l'aria più alto di tutti gli altri, cioè l'aquila, e come tale, portai Laura in cielo co' miei versi, non altrimenti che l'aquila portò Ganimede.

Per quanto riguarda le *Annotazioni sopra la Cronica d'Eusebio pubblicata l'anno MDCCCXVIII in Milano da Angelo Mai e Giovanni Zohrab*, si tratta invece di uno dei lavori filologici più alti di Leopardi, realizzato nel 1819 e dato alle stampe nel 1823 (Roma: nella stamperia De Romanis). Il ventenne non prese in analisi la traduzione di Gerolamo, ma si rifecce alla versione armena del perduto testo greco, tradotta da Zohrab e annotata da Mai nella stampa del 1818<sup>1287</sup>.

Anche per il passo ganimedeo vi sono dunque delle differenze rispetto alla traduzione di Gerolamo. Si parla infatti esplicitamente di un 'Ganimede stuprato'. Leopardi, con straordinario acume, a proposito dell'espressione *ad stuprandum*, presente poco prima della menzione di Ganimede, ipotizza che sia la traduzione armena a esplicitare questo concetto, laddove in greco probabilmente sarebbe stato adoperato il verbo per rapire (ovvero ἀρπάζω), mantenuto nella versione di Gerolamo (*rapio*).

In questo commento il recanatese allude alla concezione 'antropologica' del vitalismo erotico dei popoli meridionali e orientali, cui fa riferimento anche in uno

---

<sup>1286</sup> Cito direttamente dalla *princeps* del 1826 (p. 66), digitalizzata su Google Libri.

<sup>1287</sup> Su Leopardi e l'armeno, con riferimento alla *Cronaca* di Eusebio e al *De providentia* di Filone Alessandrino, vd. Bolognesi 1998.

dei passi dello *Zibaldone* in cui parla di Ganimede [vd. *infra*]; e nel finale mostra anche un certo sarcasmo parlando di ‘commedia’<sup>1288</sup>:

*Ad stuprandum*: Il testo dice: *a rapire*. Ma l’armeno doveva esser pratico pur assai delle cose del mondo; e però tutte le volte che l’autor greco in questi simili casi adopera la voce *rapire* o *rapina*, troviamo che il nostro interprete la risolve in tale o tal altra che dichiara la catastrofe della commedia.

Riporto ora il testo latino presentato da Leopardi che traduce l’armeno:

Ob stupratum Ganymedem bellum ortum est Trois, eius qui Ganymedem genuit, cum Tantalo, uti Phanocles auctor est. Fabula igitur poetae frustra est, qui de Aquila quadam verba vana consarcinat.

A causa dello stuprato Ganimede è scoppiata con Tantalo la guerra di Troo, colui che generò Ganimede, di cui Fanocle è l’inventore. Quindi è inutile la favola di quel poeta che fabbrica parole vuote riguardo a una certa Aquila.

[trad. mia]

Il commento di Leopardi si sviluppa a partire dal fatto che Fanocle sia definito *auctor* nel senso di inventore del mito, concludendo che si tratta di una lezione falsa dell’armeno, come si può evincere dal confronto con il testo di Gerolamo (*ut scribit Phanocles poeta*). Leopardi precisa che in realtà Fanocle presentò una versione che si distacca dalla favola originaria, e conduce poi un discorso retrospettivo sul mito. Il racconto, precisa il poeta e filologo, rimonta alla fonte più antica dell’*Iliade*, con riferimento al ventesimo libro (20.230-235), in cui non compare l’aquila.

Leopardi discute poi anche dell’incongrua genealogia di Cicerone, che pur citando Omero (*Il.* 5.265-267), scrisse che Ganimede sarebbe figlio di Laomedonte: «lo stesso Omero nello stesso luogo significato da Cicerone [...] porta che Ganimede fu zio di Laomedonte e figlio di Troe» (pp. 87-88).

---

<sup>1288</sup> Cito direttamente dalla *princeps* del 1823 (p. 86), digitalizzata su Google Libri.

### 7.6.2 Ganimede e la pederastia nello *Zibaldone*: un confronto con Vico

Nonostante la conoscenza dettagliata del mito ganimedeo da parte di Leopardi, potrebbe stupire che non si rilevino riusi, perlomeno espliciti, della *fabula* nell'opera leopardiana in versi, sebbene – come scrive D'Intino – si possa ravvisare, soprattutto nei *Canti*, una «pervasività del mitologema persefoneo (che è, insieme a Ganimede, uno dei racconti fondativi dei riti di passaggio erotici greci femminili e maschili)»<sup>1289</sup>.

Per il caso Leopardi, si potrebbero aprire universi che certamente potrebbero meritare studi approfonditi a sé stanti. I riferimenti espliciti a Ganimede, e possibili altre allusioni da rintracciare disseminate nella sua opera, si potrebbero infatti incrociare con lo studio del leopardista Franco D'intino sopramenzionato (*L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, 2021), insieme all'altrettanto recente lavoro sulla biografia leopardiana di Franco Buffoni (*Silvia è un anagramma*, 2020), studioso di comparatistica e poeta contemporaneo che pure cita Ganimede nelle sue sillogi [8.4].

Qui mi limito però a condurre delle considerazioni circoscritte alle due indicative menzioni di Ganimede nello *Zibaldone* (1840.1, 2370.1).

La prima risale a una riflessione datata 4 ottobre 1821 ed è inerente alla pederastia. Leopardi inaugura la riflessione sul tema con una domanda retorica (1840.1)<sup>1290</sup>:

Non sarebbe fischiato oggidì, non dico in Francia, ma in qualunque parte del mondo civile, un poeta, un romanziere ec. che togliesse per argomento la pederastia, o l'introducesse in qualunque modo; anzi chiunque in una scrittura alquanto nobile s'ardisse di pur nominarla senza perifrasi?

La risposta implicita presuppone che uno scrittore che decidesse di occuparsi del tema della pederastia verrebbe deriso dalla società civile. Leopardi istituisce quindi un confronto con l'epoca dell'antica Grecia («la più polita nazione del

---

<sup>1289</sup> D'Intino 2021, p. 12.

<sup>1290</sup> Cito dall'edizione Damiani 1997, vol. I, pp. 1259-1260.

mondo»), in cui al contrario se ne parlava con la «stessissima disinvoltura con cui si parla degli amori tra uomo e donna», anche «nelle più nobili storie».

L'autore ricorda, innanzi tutto, in modo alquanto conciso che la pederastia fu introdotta dai Greci già a partire dalla mitologia, con la *fabula* di Ganimede: non viene aggiunto altro, dando per scontato il portato del racconto; il nome di Ganimede è infatti semplicemente inserito tra parentesi, con soggetto la Grecia e oggetto la pederastia: «l'introduceva nella sua mitologia (Ganimede)».

Può essere interessante notare come Leopardi faccia un uso *sensu lato* del termine, quasi anticipando l'utilizzo moderno del concetto di omosessualità, non indicante limitatamente solo l'amore uomo-uomo, né tantomeno 'tecnicamente' l'atto 'pederastico'. Infatti ricorda, dopo il mito di Ganimede, due poeti della lirica arcaica, Saffo e Anacreonte, che scrivevano «elegantissime poesie su questo soggetto», l'una «donna a donna», l'altro «uomo a giovane».

Viene poi nominato un altro dei suoi autori prediletti e tradotti nell'adolescenza: Frontone, con riferimento all'epistolario, alludendo al rapporto maestro-allievo con Marco Aurelio.

Come ha osservato D'Intino – che ha condotto lo studio sugli autografi leopardiani dello *Zibaldone* – con ogni probabilità «questo passo è stato scritto in due tempi»<sup>1291</sup>, dal momento che la riflessione prosegue con una «grafia più minuta, contratta e veloce», aggiunta «in fondo alla pagina, e in margine alla pagina successiva». Lo studioso ipotizza che la porzione di testo aggiuntiva possa risalire addirittura a un'epoca seriore, ovvero alla compilazione dell'*Indice del mio Zibaldone di pensieri: cominciato agli undici di Luglio del 1827, in Firenze*, in cui viene classificato il termine 'pederastia'<sup>1292</sup>.

Nella seconda parte della riflessione Leopardi giunge addirittura a sostenere che «tutta la poesia, la filosofia e la filologia erotica greca versasse principalmente sulla pederastia», per riflettere poi sul concetto dell'amore platonico desunto dal *Fedro*, in cui come si è visto compare in modo determinante la figura di Ganimede [2.5].

Inoltre l'autore ricorda il *Simposio* platonico (chiamato *Convito*), gli *Amori* di Luciano, e anche il massimo autore latino: Virgilio che, pur venendo definito «il

---

<sup>1291</sup> D'Intino 2021, p. 45.

<sup>1292</sup> Nell'*Indice* leopardiano: «Pederastia. 1840,1. 1841,1. 4047,1)», Damiani 1997, vol. II, p. 3181.

più circospetto non solo degli antichi poeti, ma di tutti i poeti», «ridusse ed applicò all'infame pederastia il sentimento, e ne fece il soggetto di una storietta sentimentale nel suo Niso ed Eurialo».

L'utilizzo dell'attributo 'infame' riferito alla pederastia è un indizio del rapporto tormentato di Leopardi con questo tema: nonostante venga esaltato come prediletto (se non fondante) per la stessa cultura della sua amata Grecia, ai suoi tempi risultava difficile accettarlo e trattarne<sup>1293</sup>.

Questo contrasto emerge più nettamente nel modo con cui affronta la questione in altri due passi dello *Zibaldone*: uno è quello datato al medesimo giorno del 4 ottobre 1821, in cui sostiene che la grande diffusione della pederastia si spiegherebbe con una maggiore «esuberanza di vita» dei Greci e dei popoli orientali rispetto ai moderni (1841.1); l'altro del 15 marzo 1824 è molto più severo, non stentando Leopardi a definire la pederastia come una delle «barbarie umane», una «snaturatezza infame», un «infame vizio» che nuoce alla società civile e alla moltiplicazione del genere umano (4047.1).

Un simile collegamento profondo tra Ganimede, la pederastia e l'amore platonico, con riflessione dal taglio socio-antropologico e storico-filosofico, è presente anche nei *Principi di scienza nuova* di Giambattista Vico, che conobbe tre diverse dizioni: 1725, 1730, 1744. Alla terza edizione napoletana in cinque volumi Leopardi fa esplicito riferimento nello *Zibaldone* a proposito della questione omerica (4395-4397) e di Esiodo (4392), e mediante citazione da Foscolo a proposito dell'*Iliade* (4379); ma Vico è menzionato la prima volta proprio in un brano del 1821 (16 aprile), in cui è ricordato tra i grandi pensatori sistematici, con riferimento a un discorso sul tema della ragione (946)<sup>1294</sup>.

Anche Vico, nella terza sezione del secondo libro incentrata sulla *Morale poetica* (2.3.1), affronta il discorso platonico dell'amore celeste e dell'amore terreno. Li definisce «Amor nobile» e «Amor plebeo»<sup>1295</sup> e specifica, con una certa originalità, che i poeti più «severi» interpretano la figura di «Ganimede, per

---

<sup>1293</sup> L'episodio di Eurialo e Niso è ricordato anche in un precedente passo dello *Zibaldone*, del 23 dicembre 1820 (456). Risulta l'«unico esempio di poesia che sfida i secoli», il cui significato è fondamentale «per l'immaginario leopardiano (e per la genesi di *All'Italia* e delle prime cinque canzoni)», D'Intino 2021, p. 48.

<sup>1294</sup> Sul Vico e Leopardi si veda il recente volume curato da Cacciapuoti 2019.

<sup>1295</sup> Cito dalla BiBit, vd. Battistini 1990.

un'aquila rapito in cielo da Giove», in senso sacrale, come «contemplatore degli auspici di Giove»; mentre nei tempi più «corrotti» risulta una «nefanda delizia di Giove» (con ovvia allusione alla pederastia).

Forse parlando di poeti più severi potrebbe alludere a Omero, oppure avere in mente Dante o altri che abbia impiegato la *fabula* pagana in un orizzonte non prettamente erotico, ma di trascendenza divina. In seguito infatti parla a proposito di Ganimede di «contemplativo di metafisica, il quale con la contemplazione dell'ente sommo, per la via che gli appella "unitiva", siesi unito con Giove».

Anche in un passo del primo capitolo del primo libro (*Orfeo, e con essolui l'età de' poeti teologi*, 1.1.22), per fornire esempi a sostegno della tesi sulla «sfrenata libidine degli dèi» dell'antichità classica, che non si limita ai rapporti extraconiugali con donne, Vico ricorda:

arde Giove di nefandi amori per Ganimede; né pur qui si ferma: eccede finalmente alla bestiale, e Giove, trasformato in cigno, giace con Leda: la qual libidine, esercitata negli uomini e nelle bestie, fece assolutamente l'infame nefas del mondo eslege.

In un altro passo ancora (2.42) la bellezza di Ganimede è letta invece in chiave nobilitante: si parla della funzione di «bellezza civile», non soltanto estetica e carnale, in riferimento a quella di Ganimede e di altri eroi:

Laonde della bellezza civile dovetter esser belli Apollo, Bacco, Ganimede, Bellerofonte, Teseo con altri eroi, per gli quali forse fu immaginata Venere maschia. Dovette nascere l'idea della bellezza civile in mente de' poeti teologi dal veder essi gli empì rifuggiti alle lor terre esser uomini d'aspetto e brutte bestie di costumi.

### 7.6.3 Riflessioni sull'etimologia di Ganimede

Di altra natura, squisitamente linguistico-etimologica, è la riflessione condotta da Leopardi il 31 gennaio 1821 (*Zib.* 2369-2374) a partire da uno specifico lemma, ovvero 'gana'.

Si tratta di un termine ricorrente ancora oggi in spagnolo, in catalano, e in sardo, con il significato di ‘voglia’, ‘desiderio’ (alcuni utilizzi si possono rilevare anche nel dialetto siciliano e nel dialetto lombardo), considerato estremamente raro e di origine popolare già nell’Ottocento.

I più recenti e completi dizionari etimologici della lingua italiana, il nuovo DELI (Cortelazzo, Zolli 1999) e l’Etimologico (Nocentini 2010), non registrano il termine che, tuttavia, risulta attestato nella IV edizione del *Vocabolario* della Crusca, nel Tommaseo-Bellini, nel *Vocabolario etimologico della lingua italiana* di Ottorino Pianigiani (di agevole consultazione, poiché diffuso in rete, ma datato al primo Novecento e non sempre affidabile), e infine nel GDLI.

Leopardi comincia il suo discorso etimologico a partire da una precisa considerazione e con conseguenti interrogativi (*Zib.* 2369-2370)<sup>1296</sup>:

Noi diciamo *fare una cosa di buona gana*, cioè *alacriter*. Presso gli spagnuoli *gana* vale *alacritas*. Gli scrittori latini non hanno parola da cui questa si possa derivare. E pure dove credete che rimonti la sua origine? Alle primissime sorgenti delle due lingue sorelle latina e greca. Γάμος in greco vuol dire *laetitia*, *gaudium*, *voluptas*. V. il *Lessico* co’ suoi derivati. Come dunque questa voce nostra e spagnuola, volgarissima in ambo le lingue, anzi plebea, nè degna della scrittura sostenuta, può esser mai derivata dal greco? quando ne’ tempi barbari in cui nacquero tali lingue, appena si sapeva in Italia o in Spagna che vi fosse al mondo una lingua greca? come può esser venuta questa voce se non dal volgare latino, e per mezzo di esso?

L’espressione è desunta con buona probabilità dalla Crusca (IV ed., p. 569), in cui il termine è definito «voglia grande» ed è proposta una frase equivalente, con analogo glossa latina: «Fare, o simili, alcuna cosa di gana, o di buona gana, vale Farla ec. con voglia, o gusto grande. Lat. *alacriter*, *expeditè aliquid facere*».

Leopardi osserva giustamente che la parola è diffusa in spagnolo, oltre che in Italia, e ‘apparentemente’ sembrerebbe di origine popolare: si chiede quindi da dove possa derivare, dal momento che non esiste uno stretto corrispondente in latino, ma soltanto in greco.

---

<sup>1296</sup> Damiani 1997, vol. II, pp. 1534-1537.

Prima di giungere alla conclusione, inserisce una preziosa e dettagliata digressione su Γάνος, in cui parla anche di Ganimede, con riferimento al *Simposio* di Senofonte (8.30). Questa fonte dimostrerebbe secondo Leopardi che la «radice, non solo è delle antichissime nella lingua greca, ma di quelle che s’avevano per antiquate negli stessi antichi tempi della greca letteratura», poiché lo scrittore greco «ricerca l’etimologia del nome di Ganimede e per provare che Γάνυ, viene da una radice che significa *godimento, diletto*, ec. ricorre ad Omero. Dunque al tempo di Senofonte, ellera già disusata, e certo non era volgare».

Non deve sorprendere – prosegue Leopardi – che autori greci suoi contemporanei o seriori la possano adoperare, perché si tratta di casi di imitazione di Omero: in greco si tratta quindi di una voce spiccatamente poetica, e lo stesso vale per i suoi derivati. Viene condotto un parallelismo con il fenomeno che avviene con i poeti italiani che riprendono parole di Dante disusate, pertanto viene ribadito che «dal luogo di Senofonte si vede che quella voce era sin d’allora in Grecia, quel che sarebbe fra noi una voce detta dantesca».

Secondo Leopardi, dunque, il volgare latino (quello parlato e non quello classico) «conservò» la parola «fino all’ultimissimo suo tempo, e fino a lasciarla nelle bocche del moderno popolo italiano e spagnuolo dove ancora rimane». Egli fornisce dunque delle ulteriori prove linguistiche, con dotti riferimenti che riporto:

E perchè non resti dubbio che il nostro gana sia tutt’una radice col greco γάνος, se non bastasse l’identità delle lettere radicali, e la quasi identità del significato, osserveremo che ἐπιγάννυμαι significa *insulto*. La preposizione ἐπι in composizione spessissimo risponde alla latina *in* (come appunto *insilire*, o *insultare* nel senso di saltar sopra, risponde ad ἐφάλλομαι). Ora il nostro *ingannare*, (spagn. *engañar*) se derivi da *ingenium* (v. il Dufresne in *ingenium* 1.) o da *gannare* non voglio ora asserirlo. Certo è che *gannare* (onde *gannum* ec. che v. nel Dufresne), voce conosciuta solamente nella barbara latinità, significò *irridere* ec. Ed osservare che appunto *illudere illusione* ec. che significa primitivamente lo stesso, passò poi, specialmente presso i francesi, a significare assolutamente *inganno, errore* ec. V. il Forcell. e il Gloss. *Gannare* vien dunque da *gana*, e ne viene come ἐπιγάννυσθαι da γάνος, e con lo stesso significato. (Non so se *ganar gagner* ec. possano aver niente a fare col proposito. V. il Gloss. ec.).

Nel GDLI come etimologia viene riportata la voce dallo spagnolo, con eventuale collegamento a una radice germanica: «Spagn. *gana* \* voglia \* desiderio \* (forse dal got. \* gano \* avidità, brama; cfr. ant. scand. *gana* \* aprire la bocca per avidità»).

La possibile connessione di ‘gana’ con una radice germanica era stata già proposta nel *Vocabolario etimologico* di Pianigiani, con significato di ‘stare a bocca aperta’, quindi ‘desiderare avidamente’ (cfr. ‘Ganascia’). Lo studioso la classificò come una voce antica pervenuta nell’italiano attraverso il castigliano (forse, si può ipotizzare, in seguito alla dominazione spagnola).

Nel Tommaseo-Bellini, invece, come in Leopardi è messa in evidenza la connessione con il greco «Γανώω, Godere, Rallegrare» e si rimanda anche alla voce *GANIMEDE*, senza riferimento però a lingue germaniche.

Al di là dello specifico della questione linguistico-etimologica, che Leopardi approfondì più degli stessi dizionari passati e recenti, il suo discorso si estende nel finale a una considerazione ben più ampia: sulla profondità del tempo e della lingua umana, con riferimento al sostrato linguistico antichissimo comune al greco, al latino e alle parlate volgari (oggi diremmo il sostrato indoeuropeo).

Si evince chiaramente l’entusiasmo dello scrittore al riguardo, con un gusto affine a quello ‘pasoliniano’ sulla poeticità del popolo che a volte nella sua lingua conserva forme non considerate dai ciechi moderni nel loro portato antichissimo. Un portato connesso persino a un mito come quello di Ganimede (addirittura preomerico), quindi indubbiamente affascinante sul piano della ricerca poetica.

La radice della prima parte del nome di Ganimede, per Leopardi la stessa di ‘gana’ (‘voglia’, ‘desiderio’) e anche forse di ‘gannare’ (stessa radice di ‘inganno’ e ‘ingannare’), risulta infatti:

una radice antichissima che si trova nell’antichissimo greco, che nel greco de’ buoni secoli era già fatta antiquata, che non potè passare nel latino, donde solo potè venir sino a noi e al nostro volgo, se non da quando nacque il latino da una stessa origine col greco, e che perduta nel latino scritto, si è conservata perennemente nel volgare, in modo che oggi la nostra plebe usa familiarmente una radice ch’era già poetica, e però già divisa dal volgo, sino dal tempo del più antico scrittore profano che si conosca, cioè di Omero. Tanta è la tenacità del volgo, e tanto sono antiche

tante cose e parole che si credono moderne, perciò appunto che l'eccesso della loro antichità nasconde affatto la loro origine, e l'uso che anticamente se ne fece.

In conclusione, dalle riflessioni di Leopardi emerge una netta configurazione della figura di Ganimede, benché non esplorata fino in fondo, legata a una concezione storico-antropologica, che predilige un'interpretazione fondamentalmente omoerotico-iniziatica del mito.

Leopardi mostra una coscienza del sostrato etimologico che anima la parola stessa 'Ganimede' e altresì una conoscenza delle varianti evemeristiche (quella di Tantalo, proveniente da Fanocle) e anche del portato più alto della favola antica, connessa al binomio di amore e morte, bellezza e immortalità.



**VIII. La persistenza contemporanea di Ganimede:  
da Saba a Gadda a Pasolini a Buffoni**



## 8.1 Ganimedi camerieri e vecchi ganimedi: usi ironici e antonomastici da Verga a Montale

Con quest'ultima sezione della ricerca intendo mostrare come il mito di Ganimede abbia continuato a esercitare una chiara influenza nella letteratura italiana, con modalità rinnovate di adesione al classico<sup>1297</sup>, come è consuetudine in ogni epoca, nel corso del Novecento fino agli anni Duemila.

In particolar modo, riservo degli approfondimenti più consistenti a due *case studies* significativi del Novecento: quello di Saba che elabora un'intera poesia con modulazioni introspettive sulla figura del mito: *Il ratto di Ganimede* [8.2.2]; quello di Gadda che in svariate sue opere dalla caratteristica prosa sperimentale sviluppa spunti estrosi e psicanalitici partendo da Ganimede [8.4].

Rendo conto anche di alcune indicative menzioni ganimedee in Gozzano e D'Annunzio [8.2.1], e delle originali trasfigurazioni dell'episodio centrale del mito, il rapimento aereo, condotte da Savinio e Pasolini [8.3.1-2].

Si conduce infine un'analisi dal taglio comparatistico sulla stretta contemporaneità [8.5], con particolare attenzione al caso di Franco Buffoni, uno dei maggiori poeti italiani operanti tra secondo Novecento e anni Duemila [8.5.2].

Ganimede continua però a persistere più o meno sottotraccia, tra Ottocento e Novecento, anche attraverso l'uso antonomastico del suo nome.

Eugenio Montale (1896-1981), in una delle prose della *Farfalla di Dinard* (Neri Pozza, 1956) intitolata *Honey*, sembra aver tratto ispirazione proprio da Parini che immaginò due secoli prima, con originalità, coloro che servono le coppe di gelato come 'ganimedi', nei frammenti della *Notte* [7.3.1].

Nel passo in questione, il poeta ligure si riferisce non a cento – così in Parini – ma a tre camerieri che portano le uova sode, chiamandoli 'giovani ganimedi'<sup>1298</sup>:

Il pranzo si era purtroppo abbrustolito nella cucina elettrica, pazienza, ci saremmo rifatti un'altra volta. Tre giovani ganimedi portarono le uova sode dalla cucina, nere di guscio e verdissime nell'interno per l'eccessiva cottura.

---

<sup>1297</sup> Sul mutamento dell'approccio letterario ai testi classici dall'età tardoantica al Novecento vd. Gioseffi 2010. Sulla ricezione classica cfr. Martindale, Thomas 2006; Hardwick, Stray 2008.

<sup>1298</sup> I brevi scritti furono pubblicati originariamente per la terza pagina del «Corriere della Sera» e del «Corriere d'Informazione», tra il 1946 e il 1950. Cito da Scaffai 2021. Cfr. Forti, Previtiera 1995.

L'uso prettamente letterario, e aggiungerei ironico, di 'ganimede' per indicare un cameriere – qual è quello di Montale – è classificato anche dal GDLI, che presenta come prima attestazione proprio uno dei frammenti pariniani della *Notte*.

Si tratta, come riporta il dizionario, di un uso antonomastico secondario e prettamente letterario, così come è secondario quello ormai classificato come 'antico', di origine cinquecentesca, per indicare un giovane «favorito (con allusione ad amori omosessuali)» (GDLI, *Ganimede*) [5.4.4].

Il primo significato del termine – quello di uomo lezioso, affettatamente raffinato e/o eccessivamente galante con le donne – risulta ancora in uso attualmente. Appare addirittura in alcune espressioni cristallizzate, segnalate dal GDLI, come 'fare il ganimede' ed 'essere un ganimede', attestate almeno dal Seicento in Alessandro Tassoni (1565-1635) e Pietro Bardi (1570-post 1660), e di cui dà conto anche il Tommaseo-Bellini.

Nel portentoso dizionario ottocentesco sono anche riportati due usi tecnici, solo apparentemente distanti dal mito: «4. T. Pianta del Portogallo. || 5. T. Nel linguaggio alchimistico Zolfo bianco sublimato».

Quest'ultimo uso è confermato anche dal GDLI, e si ricordi che anche a Giove e alle altre divinità corrispondeva una precisa simbologia alchemica, come si è visto a proposito della pittura caravaggesca [fig. 7.5].

Ho individuato una spiegazione, possibile fonte del Tommaseo-Bellini, nel *Dizionario Universale di Medicina* di Robert James (1703-1776), tradotto dall'inglese al francese da Diderot, Eidous, e Toussaint nel 1746, e poi in italiano da Giuliano Busson (ovvero Julien Busson, 1717-1781). Riporto il testo<sup>1299</sup>:

GANIMEDES, più propriamente GANYMEDES, nel linguaggio misterioso dei Chimici, è il zolfo bianco, perché è innalzato, sollevato, e rapito al Cielo, come pretendono i Poeti che fosse Ganimede.

---

<sup>1299</sup> Cito direttamente dall'edizione digitalizzata su Google Libri: *Dizionario universale di medicina, di chirurgia, di notomia, di chimica, di farmacia, di botanica, d'istoria naturale &c. del Signor James*, a cui precede un Discorso Istorico intorno all'Origine e Progressi della Medicina, tradotto dall'originale inglese dai signori Diderot, Eidous e Toussaint, riveduto, corretto, ed accresciuto dal Sig. Giuliano Busson, dottor reggente della facoltà di Medicina di Parigi, GAB = LIX, Per Giambattista Pasquali, Venezia 1753, t. VII, p. 69.

Altrettanto se non maggiormente stravagante potrebbe apparire il riferimento botanico. È possibile, a mio avviso, pensare a un qualche nesso con il tanaceto (*Tanacetum vulgare*, Linnaeus 1753), per cui numerosi manuali di botanica (sia in inglese sia in italiano) riportano un bizzarro racconto – che deriverebbe da una fonte antica – secondo cui questa pianta fu fatta mangiare a Ganimede così da conferirgli l’immortalità. In alcuni siti divulgativi in rete di botanica si parla addirittura del tanaceto come ‘pianta di Ganimede’.

In realtà, non esiste alcun racconto del genere nelle fonti antiche e latine, ma è possibile fornire una spiegazione della diffusione di questa insolita versione, recuperando l’osservazione di Richard Chandler Alexander Prior (1809-1902) in *On the Popular Names of British Plants: Being an Explanation of the Origin and Meaning of the Names of Our Indigenous and Most Commonly Cultivated Species* (Williams & Norgate, London-Edinburgh 1863).

Alla voce *tansy*, forma contratta dal francese *athanasie*, il botanico inglese spiega che il nome della pianta deriva dal latino *athanasia* (traslitterazione, a sua volta, dal greco ἀθανασία), detta anche volgarmente *tanacetum*, dall’italiano tanaceto, letteralmente «a bed of tansy»<sup>1300</sup>.

Il termine significherebbe immortalità e proverrebbe da un fraintendimento di un passo dei *Dialoghi* di Luciano, in cui Giove si rivolge a Mercurio parlando di Ganimede. Nel testo greco si parla di un ‘sorso di immortalità’ con riferimento a nettare/ambrosia, che fu «misunderstood [...] for a special plant», come è avvenuto per altre piante quando si parla di ambrosia, precisa Prior.

Riporto il passo luciano e la traduzione sempre attenta ed efficace di Settembrini 1861:

εισόμεθα τότε ὁ πρακτέον. νῦν δὲ ἄπαγε αὐτόν, ὃ Ἑρμῆ, καὶ πίνοντα τῆς ἀθανασίας ἄγε οἰνοχοήσοντα ἡμῖν διδάξας πρότερον ὡς χρῆ ὀρέγειν τὸν σκύφον.

Vedremo allora il da fare. Ora, o Mercurio, menalo teco, e fattagli bere l’immortalità, riconducilo a noi coppiere, che abbia prima imparato come si deve porger la tazza.

---

<sup>1300</sup> Cito direttamente dall’edizione dell’opera di Prior del 1863 digitalizzata su Google Libri (p. 23).

Vorrei ora segnalare un'altra espressione, fortemente ossimorica, che risulta cristallizzata nella lingua italiana: quella di 'vecchio ganimede', risalente almeno al secondo Settecento (l'espressione al plurale 'vecchi ganimedi' è già attestata nella *Piazza universale* di Tomaso Garzoni del 1585, vd. 5.4.4).

Una delle prime attestazioni è verosimilmente quella del romanzo settecentesco *La francese in Italia* (1760) di Pietro Chiari (1712-1785): «Quando fu sciolta, cercai da Don Massimo, che mi si fece incontro all'uscire da quelle stanze, chi fosse il vecchio Ganimede, che allora appunto vedeva scendere lentamente le scale. Egli me lo nominò per il Signoe [sic] di Minerbe [...]»<sup>1301</sup>.

La stessa espressione ricorre anche in un suo successivo romanzo, *La veneziana di spirito* (1786, vol. II, p. 42), e nelle *Opere teatrali* di Filippo Casari (1824, vol. VI, p. 97). La si trova in precedenza anche nell'indice dei personaggi di una commedia stampata a Livorno nel 1752, traduzione italiana di un'opera della drammaturga britannica di origini irlandesi Susanna Centlivre (1667-1723), a proposito del Cav. Modanuova, detto «Vecchio Ganimede»<sup>1302</sup>.

Una significativa attestazione, sempre con accezione negativa, per indicare un ridicolo anziano seduttore di donne è presente nel romanzo *Una peccatrice* (1866) di Giovanni Verga (1840-1922): «seguitò colui, assumendo completamente l'aria misteriosa e gonfia del vecchio ganimede che si crede sicuro del fatto suo»<sup>1303</sup>. Compare anche nel successivo romanzo *Eros* (1875), in cui si trova anche il termine 'ganimedi'. Anche due personaggi dell'opera teatrale di Verga sono detti 'vecchio ganimede' nelle *drammatis personae*: Don Fabio Rigoli (*La commedia dell'amore*, 1890); Rigoli (*Le farfalle*, 1893).

Sempre nell'Ottocento la medesima espressione è attestata in versi, nel poemetto eroicomico *La Ruota* di Vittoria Madurelli Berti (1794-1841), pubblicato in una prima versione nel 1823 (*La Festa della Ruota*), e in quella

---

<sup>1301</sup> Cito dalla *princeps* digitalizzata su Google Libri (p. 71).

<sup>1302</sup> Susanna Centlivre, *L'amante ardito o sia i tutori burlati. Traduzione dall'inglese della commedia intitolata in quella lingua "A bold stroke for a wife" di M. Susanna Cent-Livre*, In Livorno : per Gio. Paolo Fantechi e Compagni, 1754, p. 6.

<sup>1303</sup> Cito dalla *princeps* digitalizzata su Google Libri (p. 140).

definitiva dieci anni dopo: «Un'ingorda mignatta vi si vede, / Che in tutte parti lacerò la pelle, / Succhiando il sangue, a un vecchio ganimede»<sup>1304</sup>.

L'ossimorico binomio lessicale ricorre anche nel corso del Novecento, ad esempio, nell'opera di Achille Campanile (1899-1977): numerose volte nel *Trattato delle barzellette* (1961), e con riferimento a un anziano assessore nel suo peculiare 'romanzo' satirico sul calcio *Giovinotti, non esageriamo!* (1929): «Stavano per uscire tutti a braccetto, quando la porta si aprì ed entrò l'assessore anziano, tinto e ritinto, affettando un passo da vecchio ganimede»<sup>1305</sup>.

Tornando all'altro uso ironico e antonomastico, più connesso al mito, di ganimedi per camerieri, oltre al passo montaliano, si segnalano due interessanti casi della prosa letteraria ottocentesca.

Il primo, nella prosa breve *Brindisi* (1838) del poeta Giuseppe Giusti (1809-1850), appare in un contesto ironico e autobiografico, come in Parini e in Montale. I ganimedi-camerieri non sono cento né tre, ma dodici: «Ministravano alla tavola del conte dodici ganimedi; ma le giubbe o troppo strette o fatte a crescita, dicevano che otto almeno erano prese a nolo»<sup>1306</sup>.

Il secondo, in un contesto altamente sarcastico, è quello di Ferdinando Petrucelli della Gattina (1815-1890), che inaugurò il filone del romanzo parlamentare con *I moribondi del Palazzo Carignano* (1862). Si tratta di un'opera

---

<sup>1304</sup> Cito direttamente dall'edizione definitiva: Vittoria Madurelli Berti, *La Ruota, poemetto eroicomico in 9 canti*, dalla Tipografia del Gabinetto Letterario, Verona 1833, p. 22. L'autrice dedica anche due epigrammi a Ganimede, che riprenderò nel capitolo incentrato su Gadda [8.4.2].

<sup>1305</sup> Nel linguaggio giornalistico contemporaneo è stata utilizzata più volte addirittura in associazione a Silvio Berlusconi (1936-2023). In tale senso l'espressione è stata adoperata, per esempio, dallo scrittore e giornalista Bruno Arpaia (1957-): vd. Arpaia 2008, p. 114. L'espressione 'vecchio Ganimede' ricorre in diversi articoli dal 1985 al 2014, come si evince da una ricerca di occorrenze sull'Archivio di Repubblica [Sitografia]. In *La mitologia che parliamo*, Innocenzo Mazzini ha sottolineato che «certe volte – forse per un gioco ironico, o forse per ignoranza – il nome del fanciullo amato da Giove viene utilizzato per caratterizzare un vecchio o un uomo maturo esibizionista e/o seduttore, o un giovane insaziabile amatore», e a tal riguardo riporta i seguenti esempi: «“Nannini è un vecchio ganimede in disarmo che ricorda, sognando, di quante volte ha fatto all'amore in vita sua” (la Repubblica, 30.12.'03); “Il Telegraph ha definito Berlusconi ‘un ex cantante da crociera che malgrado l'età avanzata si compiace di essere un Ganimede’” (la Repubblica, 31.01.'06); “L'antefatto, la seduzione della ragazza da parte di un maturo ganimede che nasconde di esser sposato, l'annuncio di un bambino... appare efficace e convincente” (Avvenire, 23.07.'08); “Un buffo giovane ganimede amoreggia frenetico con tutte le compagne di scuola” (Avvenire, 11.09.'10)», Mazzini 2014, pp. 47-48.

<sup>1306</sup> Cito dall'edizione stabilita da Romussi 1899, p. 215.

fortemente polemica e ironica nei confronti della nascente classe dirigente del Regno d'Italia, di cui egli stesso fu deputato per quattro legislature.

Nel passo in questione lo scrittore fa riferimento a un discorso pronunciato alla Camera dal noto studioso Francesco De Sanctis (1817-1882), primo Ministro della Pubblica Istruzione, insoddisfatto persino dal ganimede (questa volta uno solo) che gli porgeva da bere<sup>1307</sup>:

Esordì alla Camera con un discorso abile, molto bene assaporato, ed applaudito sopra tutto dalla sinistra. Era una sposizione di motivi veramente liberale. Fu il solo suo discorso. Di poi, è stato infelicissimo e pretenzioso. E l'ultima volta, testè, che parlò, fece pietà. Si smarri, perdè il filo dell'orazione mandata a memoria, bevve acqua zuccherata ad annegarvisi, prese fiato, si lamentò del cicalio della Camera, del muover delle carte, del vento, del Ganimede che gli portava la bibita.... Fu lagrimevole!

Come si può notare, dunque, nell'uso generale il sostantivo 'ganimede' perde molte connotazioni inerenti al mito e si annacqua progressivamente, dal Cinquecento alla contemporaneità, fino a indicare un «uomo fatuo, che tiene eccessivamente all'eleganza e alla bellezza», e solo secondariamente un amato omosessuale, come risulta dal dizionario online *Sinonimi e Contrari* (2003) della Treccani:

≈ bellimbusto, damerino, *dandy*, elegantone, figurino, (*disus.*) gagà, manichino, (*disus.*) moscardino, (*region.*) paino, (*non com.*) vagheggino, vanesio, (*disus., iron.*) zerbinotto. **2.** (*lett.*) [giovinetto favorito, con allusione ad amori omosessuali] ≈ (*lett.*) amasio, (*lett.*) batillo, (*lett.*) cinedo, favorito.

---

<sup>1307</sup> Cito dalla prima edizione, in cui il termine è con la minuscola, mentre in successive edizioni è proposto con la maiuscola: Francesco Petrucelli della Gattina, *I moribondi del Palazzo Carignano*, Per Fortunato Perelli, Milano 1862, p. 84.

## 8.2 Il Ganimede introspettivo di Saba: a confronto con D'Annunzio e Gozzano

### 8.2.1 Il Ganimede 'statuario' di Gozzano e di D'Annunzio

Il *Ratto di Ganimede* di Umberto Saba (1883-1957) consiste nell'elaborazione poetica italiana più rilevante della prima metà del Novecento sul mito in oggetto, e tra le più dense e introspettive della letteratura italiana.

Il protagonista della poesia, apparsa la prima volta in *Mediterranee* (1946), con il suo cruccio interiore è vivo in un mondo presente, con proiezioni idealizzanti in un mitico passato idillico-pastorale, diversamente dall'anonimo Ganimede statuario menzionato da Guido Gozzano (1883-1916), poeta nato lo stesso anno di Saba, ma scomparso assai più precocemente.

Il Ganimede di Gozzano, al pari delle altre figure antiche, risulta soltanto una statua che non potrà mai avere lo sguardo acceso dei vivi. Gozzano lo menziona nella poesia *Il viale delle statue*, pubblicata per la prima volta a ventuno anni il 23 ottobre 1904 sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica», compreso tra<sup>1308</sup>:

...le bianche antiche statue  
acefale o camuse,  
di mistero soffuse  
nelle pupille vacue

Con la sospensione iniziale di questi versi inizia il componimento di trentuno quartine di settenari (schema di rime: ABBA, per un totale di 124 versi)<sup>1309</sup>.

---

<sup>1308</sup> Cito dall'edizione digitale Baldissone 2013 (I ed. 1983). Per Barberi Squarotti 2016 (I ed. 2009) si tratta di «un componimento dei più antichi della poesia gozzaniana, ma è pure il punto di partenza dei *Colloqui* maturi e definitivi, che rappresentano la stessa concezione e lo stesso punto di vista, ma prendendo le distanze dal modello dannunziano».

<sup>1309</sup> Fa riferimento implicitamente a Ganimede anche il finale di un componimento pressoché coevo di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919), datato all'autunno 1906 e apparso nella raccolta *Sonetti e Poemi*, Comitato Ligure-Apuano, Empoli, 1910, p. 116: *Frammento classico I (Poemi, XVI)*. Il poeta, precursore della poesia ligure di Sbarbaro e Montale, si rivolge direttamente alla Malinconia personificata, facendo riferimento a un quadro di Correggio [fig. 5.8], e tenendo conto verosimilmente della rilettura neoplatonica, e di quella romantica di Goethe: «arrossando sui gonfi orli, t'affissi / in radiante oblio dietro una traccia / immaginosa del Correggio. E forse / dietro la nube un'aquila tu spii / che ancor levi, sui fier' vanni, un Mortale / presso gli Eterni, a libar odorante / ambrosia e gioconda aura che il cuore / gli ricolmin di gioia?...». Cfr. Santini 1995, pp. 97-106.

Tra queste statue, dopo quattro versi dedicati alle «Diane reggenti l'arco» (v. 9) e altri quattro a Leda e Orfeo (vv. 13-16), compare anche il ragazzo troiano, senza alcuna specificazione, se non il tratto comune alle altre statue di antica fede pagana, 'crepuscolarmente' irrecuperabile (vv. 17-20):

Giunone, Ganimede,  
Mercurio, Deucalione  
e tutta la legione  
di un'altra morta fede:

La bellezza ideale delle statue greche, femminile e maschile, sembra poter ritornare solo in sogno, come avviene attraverso l'incontro della sua 'bisavola',<sup>1310</sup> con Byron, che incede nel ricordo onirico come un dio dalla bellezza antica (possibilmente Ganimede), 'claudicante' perché il poeta inglese era leggermente zoppo dalla nascita (vv. 109-116):

Chi viene dunque? Ed ecco fra le piante  
un giovane bellissimo avanzare  
(Anima non tremare, non tremare)  
ed è il suo passo un poco claudicante.

Chi viene dunque ai sogni ed all'oblio?  
(Anima non tremare, non tremare).  
Ha l'iridi color di verde mare,  
è nel sembiante simile ad un dio.

Se alquanto originale risulta la seconda parte del componimento, le prime cinque strofe con l'immagine delle statue in rovina riprendono da vicino un passo del romanzo *Il fuoco* (1900) di Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Tuttavia Gozzano muta su toni patetico-elegiaci la visione che in D'Annunzio reca,

---

<sup>1310</sup> *L'Antenata* è il titolo di una poesia pubblicata lo stesso anno su «Il Piemonte» del 3 settembre 1904, con protagonista la medesima figura femminile del *Viale delle statue*.

accanto alla nostalgia, una tragicità vitalistica nel rapporto con le statue antiche, benché si trasformi poi in nichilismo<sup>1311</sup>.

Nel *Fuoco* sono a dialogo Stelio Effrena e Foscarina durante la visita alle ville venete lungo il fiume Brenta, che si colloca nel II libro, dall'indicativo titolo *L'Impero del silenzio*. I due personaggi, il cui rapporto è ricalcato su quello autobiografico tra l'autore ed Eleonora Duse, immaginano oniricamente che le statue possano rivivere.

Al di là del contesto e dell'intonazione generale, vi sono differenze anche nei dettagli; la statua di Ganimede è menzionata dal protagonista con l'aquila<sup>1312</sup>:

- Orfeo con la sua lira, tutto vestito di licheni!
- Ah, che viale di sogni! Nessuno ci passa più. Erba, erba... Non v'è una traccia.
- Deucalione con le pietre, Ganimede con l'aquila, Diana col cervo, tutta la mitologia.
- Quante statue! Ma queste almeno non sono in esilio. I vecchi càrpini le chiudono ancóra.

Se nella poesia di Gozzano non sembrerebbero esserci altri riferimenti espliciti al mito di Ganimede, si può però segnalare un interessante caso di risemantizzazione del termine per antonomasia vossianica.

Il lemma 'ganimede' appare come sostantivo comune (molto utilizzato nella Torino del tempo, a detta dell'autore) nell'*explicit* di una delle sue pagine di prosa più antologizzate, il racconto *Torino suburbana. La gran cuoca*<sup>1313</sup>:

Ma il forestiero non ha il dovere di conoscere il significato delle parole: Stasi... chionio... ganimede... balengo!

Inoltre 'Ganimede' e 'Scarpin di ballo' erano i soprannomi di un certo Carlo Scala, amico dell'adolescenza di Gozzano, attribuitigli per un'eleganza

---

<sup>1311</sup> Riprendo l'osservazione di Barberi Squarotti 2016, per cui Gozzano «giunge all'elegia di fronte alla tragicità dannunziana che si conclude con la proclamazione del "niente"». Cfr. Baldissone 2013, *ad l.*, che segnala un altro rimando dannunziano a *Le Vergini delle rocce*.

<sup>1312</sup> Cito dall'edizione Raimondi, Andreoli, Lorenzini 1989, vol. II, pp. 419-420. La descrizione è una rielaborazione di un passo annotato nel *Taccuino XVI* di D'Annunzio, che fa riferimento alla visita a Villa Pisani a Stra: «Le statue di pietra coperte di licheni – Andromeda, Orfeo, Deucalione, Ganimede, Pigmalione, Prometeo, Cerere, Bacco, Pomona – contro le siepi di càrpini. [...] si alzano le statue mitologiche, ciascuna col segno della sua favola: *Orfeo* con la lira, *Deucalione* con le pietre, *Ganimede* con l'aquila, etc. etc», vol. II, p. 1291.

<sup>1313</sup> Cito dal volume di prose e poesie di Guido Gozzano, *Cara Torino* (1975, p. 194). Il racconto fu stampato la prima volta su «L'Esposizione di Torino», 1911, n. 25. Cfr. Masoero 1984, p. 13.

considerata eccessivamente ricercata e poco virile. Come riporta Mariarosa Masoero, Scala «morì suicida nel 1900»<sup>1314</sup>.

Carlo Scala viene ritratto in alcuni disegni del poeta, raccolti in sette fascicoli dall'amico del cuore Ettore Colla, con suddivisione in quattro sezioni. Gozzano conobbe Ettore durante le vacanze ad Agliè, per poi stringere uno stretto rapporto con lui nell'anno scolastico 1897-1898, «trascorso insieme nel Regio Ginnasio di Chivasso e nell'annesso Convitto civico»<sup>1315</sup>.

Carlo entrerà in qualche modo a fare parte della cerchia di Gozzano e Colla, come risulta dalle lettere e dai disegni. Compare anche in quello che si potrebbe considerare il primissimo componimento di un quattordicenne Gozzano, datato al novembre 1897, intitolato *La vittima – Sirventese* -. Il riferimento del titolo è proprio a 'Carlino', vessato dal gruppo e da Ettore, in un'atmosfera cameratesca da collegio, che con toni ben più foschi ed espliciti venne ritratta dall'austriaco Robert Musil nel romanzo di formazione pubblicato nel 1906 *I turbamenti del giovane Törless* (e Carlino 'Ganimede' corrisponde come prototipo al 'Bassini', ragazzo effeminato, del romanzo).

Nel componimento di Gozzano, l'autore mostra una divertita complicità, in particolare nei confronti di Ettore, per le azioni compiute su Carlo. Colpisce che vi siano dei riferimenti al cielo e agli dèi in rapporto alla vittima che «pupilla incerta / Ei volge al ciel»; e ancora: «Ed ecco s'immola / In sopra dell'ara / La vittima cara / Ai numi del ciel / D'intorno s'innalza / Pietoso un lamento / Che tutto cruento / Eleva il Carlin»<sup>1316</sup>.

È possibile dunque che vi sia una connessione anche rispetto al mito con il soprannome di Ganimede<sup>1317</sup>. Non sembra però esserci da parte di Gozzano un atteggiamento totalmente negativo nei confronti di Carlo, sebbene il soprannome Ganimede poté avere verosimilmente un'accezione non positiva.

Nel disegno n. 13, intitolato *Silhouette di un amico elegante*, è riportato il nome intero di Carlo Scala, unica figura protagonista del disegno; il n. 17,

---

<sup>1314</sup> Masoero 1993, p. 219 (cfr. p. 180).

<sup>1315</sup> Masoero 1993, p. 9.

<sup>1316</sup> Cito dalla poesia riportata in Masoero 1993, p. 143.

<sup>1317</sup> In uno scritto dell'adolescenza in prosa arricchito da vari disegni, *Leggenda...*, Gozzano elabora un originale mito: Giove in sogno gli raccontò che la prima città che fondò fu Agliè, da cui discesero per linea diretta i due rami di Colla e di Gozzano. Vd. Masoero 1993, pp. 191-192.

*Giuochi serali in piazza Castello*, consiste in una scena ludica di gruppo, in cui Carlo Scala (ritratto con la gambetta destra alzata) è rinominato nella nota manoscritta di Gozzano in basso a sinistra (n. 4) come ‘Ganimede. Colle sue scarpette bianche’ [fig. 8.1 a-b].

Fig. 8.1 a : Guido Gozzano, *Silhouette di un amico elegante (Carlo Scala)*, Fondo Guido Gozzano, Archivio Gozzano-Pavese, Università degli Studi di Torino, ca. 1898-1899

Fig. 8.1 b : Guido Gozzano, *Giuochi serali in piazza Castello*, Fondo Guido Gozzano, Archivio Gozzano-Pavese, Università degli Studi di Torino, ca. 1898-1899 [dettaglio]

a-b



Fonte: Masoero 1993, p.180 (a); p. 182 (b)

Anche per D’Annunzio si può porre in luce qualche altro interessante nesso con Ganimede. *In primis*, il poeta pescarese mostra di conoscere il catasterismo in Acquario di Ganimede nella sua peculiare *pièce* teatrale *Martyre de Saint Sébastien* (1911), scritta in ottonari francesi e con le musiche di Claude Debussy.

Si tratta di un’opera che ha contribuito in modo decisivo alla ricezione di una versione apocrifa ed omoerotica della vita del santo nel Novecento, in diversi generi: dal romanzo *Confessioni di una maschera* di Yukio Mishima (仮面の告白 1948, tr. it. 1969) al film di Derek Jarman, girato integralmente in latino, *Sebastien* (1976).

Nello spettacolo andato in scena il 21 maggio 1911 a Parigi al Théâtre du Châtelet, con spettatori d’eccezione quali Marcel Proust (che apprezzò particolarmente l’opera) e l’arcivescovo di Parigi (che invece la osteggiò in tutti i modi, dopo averla vista) la figura di Sebastiano fu impersonata dall’attrice saffica

Ida Rubinstein, a rafforzare ulteriormente l'ambiguità erotica e dei generi (oggi si direbbe la *queerness*) della rappresentazione, in una sorta di mistero medievale apocrifo, della durata di ben cinque ore<sup>1318</sup>.

Ganimede è citato nel contesto dello Zodiaco, con l'identificazione canonica nelle fonti classiche con Acquario: in particolare sembra essere presa a modello la descrizione degli *Astronomica* di Igino [3.5]. Riporta il passo della didascalìa alla fine del II atto, *La chambre magique*<sup>1319</sup>:

Le Verseau gracieux, semblable à l'échanson Ganymède, se détourne du Capricorne à la queue trifide et renverse l'urne pleine, du côté des Poissons.

L'Aquario grazioso, simile al coppiere Ganimede, volgendo il dorso al Capricorno dalla trifida coda, rovescia l'urna piena dalla parte dei Pesci.

Infine, un possibile rimando a Ganimede, con connessione allo stesso Sebastiano, attraverso il ricordo confuso e delirante di un amore travolgente, appare anche nel libro-testamento di D'Annunzio: *Il libro segreto* (1935).

Lo scrittore fa verosimilmente riferimento all'attrice-feticcio Ida Rubinstein con «mio Sebastiano invito», mostrando poi la volontà di identificarsi, o meglio compiere la metamorfosi, nel «coppiere cretese»<sup>1320</sup>: una metamorfosi inversa, dunque, rispetto a quella di Giove in aquila per rapire il suo amasio-coppiere.

Nonostante nel racconto mitico il ragazzo non sia originario di Creta, un collegamento con l'isola può derivare dalla versione alternativa ambientata a Creta (con Minosse rapitore), oppure dalla confusione con l'omonimo monte Ida cretese in cui fu cresciuto Zeus.

Potrebbe però esserci anche la sovrapposizione con la raffigurazione dei coppieri cretesi nei propilei meridionali del Palazzo di Cnosso, scavato nei primi del Novecento da Arthur Evans [fig. 8.2].

---

<sup>1318</sup> Dell'ossessione per San Sebastiano di D'Annunzio e dell'identificazione dello stesso poeta con il santo parlano sia Piero Chiara nella *Vita di Gabriele d'Annunzio* (1978) sia Giordano Bruno Guerri in *La mia vita carnale*. Vd. Guerri 2013, p. 76. Per una lettura *queer* dell'opera vd. Clemente 2021.

<sup>1319</sup> La traduzione, approvata dall'autore, è quella di Ettore Janni. Cito dall'edizione bilingue a cura di Sorge 2013, p. 213, p. 378.

<sup>1320</sup> La perifrasi 'coppiere cretese' indica Ganimede secondo Pietro Gibellini, curatore dell'edizione da cui cito: Gibellini 2013, p. 371.

Riporto il testo dalla prosa dannunziana, in cui la pulsione d'amore si miscida con quella di morte<sup>1321</sup>:

Liberai de' cosciali e delle gambiere le gambe del mio Sebastiano invitto, quando vidi l'arciere d'Emeso in tutt'arme; anche d'usatti e di solerette. ebbe una calzatura non conosciuta, quella di stanotte: non coturno, non socco, non talare alato: connessa con l'arte morbida che mòdula una chioma ambrosia, una cesarie intonsa. non so.

L'amore de' primi tempi, l'amore del tempo di Cleopatra e di Sheherazade mi rifluisce nel cuore aumentato come il fiume dalla alluvione subitanea.

[...]

Ella è fisa nella invenzione di sé. ansa nell'inventarsi, con ambe le mani che comprimono il petto palpitante.

Ora nel sogno il palagio è novamente deserto. Nel sogno appaiono e spariscono le vicende dell'incantesimo letale. gli anelli di tutti i pianeti ròtano intorno al 'Gioco della Rosa e della Morte'.

E come ritroverò le mie parole d'amore? e come ritroverò la metamorfosi del mio corpo in quel del coppiere cretese?

Si consideri che la figura del coppiere ricorre già nella prima produzione dannunziana: penso in particolare a un libidinoso sonetto pubblicato nella raccolta giovanile *Isaotta Guttadauro ed altre poesie* (1886).

Il poeta poco più che ventenne si identifica anche qui con la figura del coppiere, connessa alla pulsione erotica per una donna che, tuttavia, mostra i lineamenti da statua classica d'efebo (*Donna Clara*, II, vv. 5-8)<sup>1322</sup>:

E chinato su lei, muto coppiere  
Guardo le forme dilettevolmente  
La sua testa d'Ermète adolescente  
E la sagliente spira de 'l bicchiere.

---

<sup>1321</sup> Gibellini 2013, p. 371.

<sup>1322</sup> Cito direttamente dalla prima edizione digitalizzata su Google Libri: Gabriele D'Annunzio, *Isaotta Guttadauro ed altre poesie*, Editrice La Tribuna, Roma 1886, p. 253.

Fig. 8.2 : *Coppiere cretese*, affresco, propilei meridionali del Palazzo di Cnosso (ala ovest), Heraklion, Creta, ca. 1450-1400 a. C.



Wikimedia Commons

### 8.2.2 *Il ratto di Ganimede di Saba: una figura del silenzio*

Nella poesia *Il rapimento di Ganimede di Mediterranee* (Mondadori, 1946) Umberto Saba conserva diversi elementi tradizionali del mito, al contempo offrendo una prospettiva personale degli avvenimenti e indagando la psiche di Ganimede, sotto il cui archetipo mitico si cela la figura del giovane Federico Almansi (1924-1978) [vd. *infra*]. Questi aspetti si allineano con l'interpretazione modernista della poesia di Saba fornita recentemente da studiosi quali Romano Luperini e Stefano Carrai<sup>1323</sup>. E anche con la celebre definizione di Gianfranco Contini su Saba come poeta «psicanalitico prima della psicanalisi»<sup>1324</sup>.

Luperini ha infatti definito il carattere specifico del modernismo poetico di Saba come «la ricostruzione del senso attraverso procedimenti» di «tipo analitico

---

<sup>1323</sup> Luperini 2015, pp. 92-100; Carrai 2017.

<sup>1324</sup> Contini 1974, p. 28.

e freudiano»<sup>1325</sup>. Per Saba il recupero del mito risulta legato allo scavo psicologico nella storia del sé, e si inserisce quindi in una relazione dialettica con il silenzio e con il non detto. Carrai, nello specifico, ha individuato la «svolta stilistica in direzione modernista» della poesia sabiana nei primi anni '30: essa è caratterizzata da una semplificazione dell'espressione e da una riduzione del vocabolario, ma anche da una diretta influenza della psicoanalisi (oltre a Sigmund Freud, è fondamentale l'apporto del suo allievo triestino Edoardo Weiss, medico psicanalista di Saba dal 1929, nonché autore di *Elementi di psicoanalisi*, pubblicato per Hoepli nel 1931 con la prefazione dello stesso Freud).

Come ha osservato Guido Mazzoni, fu Montale per primo a parlare per l'opera di Saba di «classicismo *sui generis* e quasi paradossale»<sup>1326</sup>; pertanto il suo approccio al mito ganimedeo si potrebbe anche sintetizzare nella formula di 'classicismo modernista', poiché l'approccio classicheggiante e nostalgico al mito, come risultano essere quello di Gozzano e di altri poeti nati nell'Ottocento, è innervato da una tensione conoscitiva dei moti interiori e psichici nel presente.

La poesia su Ganimede si inserisce in una raccolta densa di personaggi mitologici, spesso connessi al mare, da Ulisse (con cui il poeta si identifica: nella poesia *Mediterranea* e in quella di chiusura *Ulisse*) a Telemaco (cui è assimilato invece Federico Almansi: *Tre poesie a Telemaco*). Per Bart Van den Bossche, *Mediterranee* è infatti tra le raccolte del *Canzoniere* di Saba una di quelle con maggiore frequenza di richiami alla mitologia, e «le isotopie [...] si intrecciano nel cronotopo dell'«antico mare perduto»»<sup>1327</sup>.

In particolar modo, dopo il testo di apertura *Entello* (speculare all'*Ulisse* del finale della raccolta) e le *Tre poesie alla musa*, si colloca il componimento su Ganimede, presentato in coppia con un testo dedicato a un altro celebre giovinetto della classicità, Narciso. Le due poesie, nell'ordine *Il ratto di Ganimede e Narciso*

---

<sup>1325</sup> Luperini 2015, p. 98.

<sup>1326</sup> La citazione proviene dal saggio *Umberto Saba*, raccolto in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vd. Zampa 1996, t. I, p. 118. Cfr. Mazzoni 2002, pp. 40-42. A parlare di «una sorta di inedito classicismo modernista, declinato in modi originali e sostanzialmente fra loro alternativi», per Saba, Montale e Ungaretti, è Luperini 2015, p. 98.

<sup>1327</sup> Van den Bossche 2008, pp. 169-172. L'espressione «antico mare perduto» compare nella poesia *Ebbri canti* (v. 10). Sui miti antichi in *Mediterranee* cfr. Mazzoli 2007, pp. 21-47; in generale sul mito nell'opera di Saba vd. Cinquegrani 2007, pp. 243-262.

al fonte, recano indicativamente il titolo collettivo *Due antiche favole*. Riporto, innanzi tutto, il testo della poesia *Il ratto di Ganimede*<sup>1328</sup>:

Era un giorno fra i giorni. Era sereno  
l'Ida; le capre brucavano in pace,  
date in guardia a pastore adolescente.  
Solo il cane qua e là vagava inquieto.

Sul volto del fanciullo ombre passavano.  
Forse troppo severo il re suo padre.  
Forse anelava ai compagni  
– sull'Ida  
erano molti della stessa età,

che tutti delle stesse gare amanti,  
per il bacio di un serto, violenti  
si abbracciavano a un coro d'alte grida. –  
Bianche in cielo correvano le nubi.

Sempre il cane su e giù fiutava all'erta,  
ed il gregge più unito in sé stringevasi.  
Ai presagi insensibile, il pastore,  
oblioso al suo compito, sognava.

Fulminava dal cielo aquila fosca.  
Si sbandavano greggi, si sgolava  
il cane.

Già dell'azzurro il fanciullo  
bagnava un'ultima volta la terra.

---

<sup>1328</sup> Cito direttamente da Saba 1946, pp. 29-30, riproducendo anche la spaziatura autoriale. La prima edizione di *Mediterranee* venne pubblicata nel dicembre del 1946 sulla collana «Lo specchio» di Arnoldo Mondadori, a cui è indirizzata la lettera di apertura del poeta (con data: maggio 1946). Non vi sono varianti nella versione inclusa nel *Canzoniere*, per cui vedi l'edizione Stara 1988, p. 533, che riporta il testo dell'edizione postuma definitiva del *Canzoniere* del 1965, con l'aggiunta di 'poesie rifiutate' e 'poesie disperse' (*Canzoniere apocrifo*).

La poesia è ripartita in cinque stanze di quattro endecasillabi, con delle forti cesure suggerite dalla spaziatura autoriale: interne nel v. 7 e nel v. 19, in posizione finale al v. 12. Inoltre lo spazio bianco tra la quarta e l'ultima quartina è volutamente maggiore rispetto alle altre stanze, a rimarcare l'azione principale della *fabula*: ovvero la discesa fulminea dell'aquila che rapisce il fanciullo.

Le prime quattro stanze sono invece incentrate sull'antefatto, visto dalla sola prospettiva del ragazzo: un «pastore adolescente» (v. 3). Non vengono infatti mai nominati Giove, Ebe, Giunone o qualsivoglia altra figura dell'Olimpo.

Il primo verso rende la sensazione di sospensione e apparente serenità, da idillio, con le capre che brucano. Fa da contrappunto il preciso toponimo del monte Ida, ripetuto due volte in posizione chiave di *enjambement* (v. 2, v. 7). Vi sono elementi ripresi dalle fonti antiche e in particolar modo da Virgilio: Ganimede è il giovane figlio del re dei Troiani e viene rapito sul monte Ida da un'aquila che lo porta in cielo. In particolare, compare un cane «inquieto» (v. 4), che torna anche nelle ultime due stanze, ricorrente dall'iconografia classica e attestato in Virgilio (però al plurale: «canum latratus», *Aen.* 5.257).

A differenza dell'ecfrasi dell'*Eneide*, tuttavia, e in sintonia con il *Dialogo di Zeus e Ganimede* di Luciano [3.1] e con il soggetto pariniano *Ganimede rapito* per Villa Reale [7.3.2], Ganimede figura come pastore e non come cacciatore.

Vi sono anche numerosi altri aspetti caratteristici dell'elaborazione di Saba. Innanzi tutto, l'interesse del poeta si sposta in senso introspettivo sulla figura di Ganimede, sul cui volto passano delle «ombre» (v. 5), da intendersi metaforicamente come dei turbamenti interiori, non esplicitati. Nei versi successivi il poeta ne suggerisce soltanto la possibile natura: il conflitto con la rigida figura paterna («troppo severo», v. 6), il rapporto di desiderio verso i compagni di gioco suoi coetanei, cui è dedicata la quartina centrale della poesia.

La terza quartina presenta una digressione sulle gare degli adolescenti, con sottili allusioni erotiche, mediante l'utilizzo in posizioni-chiave di lemmi volutamente polisemici: «amanti» (v. 9), «bacio» (v. 10), «abbracciavano» (v. 11)<sup>1329</sup>. È possibile ipotizzare che queste gare siano delle lotte, sia per motivi

---

<sup>1329</sup> Riprendo l'osservazione di Barberi Squarotti 2011, pp. 74-75, per cui «l'esperienza sessuale, e le gare di lotta, ne sono il preannuncio, e non per nulla Saba dice che i compagni e Ganimede erano "tutti delle stesse gare amanti" (il termine "amanti" rileva più nettamente a quali gare

interni al testo (l'utilizzo del termine «violenti», v. 8), sia considerando l'esordio della racconta all'insegna del pugile Entello, di virgiliana memoria<sup>1330</sup>, con cui il poeta sembra identificarsi nel ricordo giovanile di sé.

Pertanto nella figura di Ganimede potrebbe instaurarsi una riflessione su sé stesso da ragazzo, oltre che su colui che risulta l'ispiratore diretto del testo, il 'ragazzo celeste' Federico Almansi [vd. *infra*], ovvero il dedicatario dell'intera raccolta, insieme alla figura femminile (la moglie Lina), che a differenza del ragazzo appare distante, come è espresso nell'incipit di *Entello* (vv. 1-6)<sup>1331</sup>:

Per una donna lontana e un ragazzo  
che mi ascolta, celeste,  
ho scritte, io vecchio, queste  
poesie. Ricordo  
come in me lieto le ripenso, antico  
pugile. Entello era il suo nome. Vinse

A partire dal verso finale della quartina centrale del *Ratto di Ganimede*, e in tutta la quarta stanza, lo sguardo del poeta si sposta, generando suspense, sull'ambiente circostante, che inizia ad apparire minaccioso. Il cielo si fa nuvoloso, compare di nuovo la figura del cane irrequieto, le greggi si stringono. Se gli animali risultano ipersensibili, come se fossero istintivamente presaghi di quel che sta per accadere, Ganimede figura come del tutto ignaro: si addormenta e sogna. Ed è plausibile che per il motivo del sonno/sogno di Ganimede, Saba sia debitore al passo dantesco di *Purgatorio IX* (vv. 19-33) [4.3].

Nella quinta stanza si verifica infine l'intervento del rapace, cui conseguono le sole reazioni di sgomento degli altri animali: di nuovo, reagiscono cane e greggi, non compare nessun umano. Il finale aggiunge un particolare insolito rispetto alla tradizione letteraria (non solo classica): la minzione del ragazzo durante il volo.

---

partecipano i ragazzi), che lottavano “per il bacio di un serto” (e ancora il bacio è fortemente allusivo), e che “violenti / si abbracciavano a un coro d’alte grida»” (e l’abbracciarsi è già la similitudine del reciproco desiderio dell’atto amoroso».

<sup>1330</sup> L'eroe sicano Entello, abile pugilatore, compare nello stesso libro dell'*Eneide* in cui figura l'ecfrasi ganimedea, sconfiggendo Darete nel pugilato (*Aen.* 5. 363-484).

<sup>1331</sup> Saba 1946, p. 19.

Il dettaglio è ripreso dal noto dipinto di Rembrandt del 1635 conservato a Dresda [fig. 8.3], che non trova antecedenti attestazioni. La conferma che sia questo il modello di riferimento proviene da una lettera inviata da Saba alla figlia Linuccia (Milano, 27 marzo 1946), che riporto per intero<sup>1332</sup>:

Questi due ultimi giorni mi sono un poco ‘divertito’. Federico ha ritrovato fra le sue vecchie carte, l’abbozzo di una poesia che gli avevo spedita da Trieste. Era proprio un abbozzo. Ma mi sono accorto che in quell’abbozzo si poteva cavare qualcosa; ne ho cavata infatti una delle mie poesie più ‘belle’. L’immagine dell’ultimo verso è presa da un quadro non ricordo più se di Rembrandt o di Rubens, o forse di un altro, nel quale si vede Ganimede rapito dall’aquila che, dallo spavento provato, fa pipì in aria. Nessuno però sa dirmi il nome dell’autore, benché il quadro sia celebre

Saba parla di una bozza rudimentale inviata in precedenza ad Almansi e ritrovata fra le sue carte. Interessante notare come l’autore consideri con orgoglio il testo uno dei suoi più riusciti. Infine, forse con consapevolezza della peculiarità del dettaglio di Ganimede che urina durante l’elevamento in cielo, Saba spiega la provenienza: una fonte iconografica, benché mostri dubbi sul nome dell’artista.

In realtà, soltanto il dettaglio del *puer mingens* è ripreso da Rembrandt; per il resto è verosimile pensare che Saba avesse in mente anche il dipinto dell’elevazione in cielo di Peter Paul Rubens, in cui Ganimede è rappresentato come un giovane ragazzo particolarmente sensuale [fig. 8.4].

Rembrandt creò infatti una parodia del mito, ritraendo Ganimede come un poppante spaventato dall’aquila, traendo spunto per il dettaglio dell’urinazione

---

<sup>1332</sup> Cito dall’edizione delle lettere famigliari (1945-1953) a cura di Lavezzi, Sacconi 1987, p. 53. Il 5 maggio 1946 Saba invia un’altra lettera a Linuccia con riferimento alla poesia: «Ti ho mandata una mia poesia *Il ratto di Ganimede*. Oggi te ne mando un’altra – pure molto ‘mediterranea’ – Narciso. A me piace assai, e sono, malgrado tutto, contento di averla scritta. Ti prego, se ti è possibile, di leggerla astraendoti dalla malinconia di questa mia lettera, così come hai letto, mesi fa, le cinque *Mediterranee*», Lavezzi, Sacconi 1987, p. 56. Il carteggio tra Federico Almansi e Saba risulta quasi interamente disperso o distrutto: sono state pubblicate due lettere di Saba a Federico nell’edizione di lettere scelte (1902-1957) a cura di Marcovecchio 1983, altre due inedite sono conservate al Centro Manoscritti di Pavia. Cfr. Lavezzi 2015, p. 61 (n. 79).

probabilmente dal *Manneken Pis* (letteralmente ‘bambino che pisca’), ancora oggi simbolo di Bruxelles<sup>1333</sup>.

Fig. 8.3 : Rembrandt, *Ganimede sulle ali dell'aquila*, olio su tela, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Gal.-Nr. 1558), 1635



Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Online Collection

---

<sup>1333</sup> «Although Rembrandt may have been aware of some such popular myths surrounding the Manneken, he is unlikely to have accepted the more labored associations with Christian themes. All the artist wanted was a familiar image to represent the function of Aquarius, and he turned to the original symbolism of the Manneken-Pis and similar fountain figures to express the second, astral part of the Ganymede story», Russell 1977, p. 15. Il modello di Ganimede poppante (ma non *mingens*) di Rembrandt verrà ripreso in diverse opere, come nei dipinti di Nicolaes Maes: *George de Vicq come Ganimede* (1681), *Il ratto di Ganimede* (1678), *Doppio ritratto di due bambini come Ganimede ed Ebe* (1978), *Tre bambini come Cerere, Ganimede e Diana* (1673), *Quattro bambini come Cerere, Ganimede, Cherubino e Diana* (1673). Cfr. Saslow 1986, pp. 162-163, che sostiene che il dipinto di Rembrandt rappresenti l'apice di un processo di de-erotizzazione e infantilizzazione del mito iniziato dal periodo della Controriforma. Questa tesi appare però troppo rigida e semplicistica: non tiene conto nemmeno di fonti letterarie come l'*Adone* di Marino, e non corrisponde alla realtà effettiva. Ganimede nel corso del Seicento e successivamente mantiene il suo portato erotico in modo inequivocabile [7].

Saba quindi riprende indubbiamente questo dettaglio di Rembrandt, che allude in modo originale anche alla funzione di *Aquarius*, ovvero colui che riversa i liquidi, ma in una dimensione divergente, più erotica ‘alla Rubens’<sup>1334</sup>.

Fig. 8.4 : Peter Paul Rubens, *Il rapimento di Ganimede*, olio su tela, Museo del Prado, Madrid (inv. P001679), 1636-1638



Wikimedia Commons

---

<sup>1334</sup> Il dettaglio nella poesia potrebbe alludere a un orgasmo, Saba configurerebbe una «immagine segnatamente erotica che rimanda agli umori bassi, ai sudori delle lotte dei ragazzi, alla perdita di fluidi che caratterizza anche l’ejaculazione. Si tratta, in definitiva, e per quanto velata dalla cornice mitica e dall’ambiguità lessicale (‘bagnava’), di un’immagine di rapimento estatico», Baldoni 2006, p. 100.

Come si evince dall'epistolario, la figura di Almansì è determinante nella composizione della poesia su Ganimede, così come nella strutturazione dell'intera raccolta di *Mediterranee*. Se la prima bozza della poesia risale verosimilmente all'estate del 1945, trascorsa da Saba a Trieste, la ripresa della scrittura avvenne nella primavera del 1946, in seguito alle richieste dello stesso 'scolaro celeste'.

In estrema sintesi, Saba conobbe Federico già quando era bambino nel 1932, frequentando a Padova la libreria antiquaria del padre Emanuele Almansì che, nell'aprile 1953, subì per altro un processo a Milano per tentato omicidio del figlio. Federico dal 1949 aveva infatti iniziato a manifestare i primi segni di schizofrenia, e il padre giustificò il suo gesto (fallito, per inesperienza nel maneggiare la pistola) con la motivazione di avere voluto alleviare il terribile dolore del figlio, ormai stremato dalla schizofrenia: un male ereditario. Quando Federico divenne adolescente Saba iniziò a intessere un affettuoso e profondo rapporto maestro-allievo con il tormentato e bellissimo ragazzo, anch'egli di origini ebreë (ma da parte paterna) e con un precoce interesse per la poesia.

La frequentazione tra i due fu portata avanti dopo la separazione degli anni della guerra, a Milano (via Andrea Doria, 7), dove la famiglia Almansì si era trasferita, e di cui Saba spesso fu ospite proprio tra il 1945 e il 1947 (Federico dopo l'8 settembre 1943 fu partigiano in Val d'Ossola).

Come ha scritto Baldoni, «con questo compagno – si farebbe fatica ad usare una parola diversa – il poeta instaurò una relazione prossima, affettiva, creativa, che seppur caratterizzata anche dalla differenza d'età non ha molto in comune con la pederastia penniana, o con l'ossessione pasoliniana per i giovani corpi proletari»<sup>1335</sup>: si tratta infatti di un rapporto continuamente trasfigurato dalla vita all'arte della poesia.

---

<sup>1335</sup> «Si tratta, semplicemente, di una delle grandi storie d'amore del Novecento letterario italiano che ancora attende di essere riconosciuta come tale», Baldoni 2023, p. 21. Sulla centralità della figura di Almansì nella poesia sabiana della 'terza stagione' (1933-1954), non solo in *Mediterranee*, vd. Baldoni 2023, pp. 115-125. Sul rapporto Almansì-Saba sono di riferimento gli studi di Gianfranca Lavezzi, di cui ricordo il più recente: Lavezzi 2015, pp. 31-66. Estremamente preziosi per la ricostruzione di questo rapporto sono il romanzo documentario dello scrittore Emilio Jona (1927-), lontano cugino e amico di Federico Almansì, intitolato *Lo scolaro celeste* (Neri Pozza, Vicenza 2012), e l'epistolario tra Saba e Sergio Ferrero (1946-1954), altro amico di gioventù di Federico, il quale lo introdusse al poeta triestino: vd. Saba, Ferrero 2015. Cfr. Baldoni 2023, pp. 9-10 (n. 2).

Se Saba configurò Federico come Ganimede (e Narciso, e Telemaco) in *Mediterranee*; anche lo scolaro immaginò il maestro come un antico dio. Dopo la pubblicazione della raccolta del poeta triestino per Mondadori, vide la luce l'unico libro dello 'scolaro celeste' per Fussi, nel 1948: libro che raccoglie poesie datate dal 1938 al 1946, con una rara e piuttosto estesa prefazione di Saba<sup>1336</sup>.

Un'analisi delle poesie edite e inedite di Almansì, in rapporto a quelle di Saba, meriterebbe certamente uno studio approfondito<sup>1337</sup>. Mi limito qui a riportare due testi piuttosto indicativi, che potrebbero illuminare alcuni aspetti del *Ratto di Ganimede* sabiano.

In un primo testo, Almansì ravvisa in Saba la sua unica autentica figura amicale, in opposizione al padre che lo ha in «odio» e al resto dei parenti. Nella poesia sabiana, si dice che uno dei motivi delle 'ombre' di Ganimede è dovuto alla severa figura paterna. Inoltre, nella poesia sabiana assume un rilievo centrale la figura dell'irrequieto cane, mentre a un cane senza amore Almansì qui si paragona<sup>1338</sup>:

Tra parenti mi muovo neri e gravi,  
come giovane cane senz'amore.  
Ho un amico, un poeta, in odio al padre;  
per lui vede la mia anima perduta.  
E mi mandano a scuola: duri banchi,  
a imparare virtù e sapienza.

In un'altra poesia del giovane poeta, Saba viene configurato invece esplicitamente non solo come maestro ma anche come un dio. Così come Saba trasfigurava Federico in un ragazzo divino e celeste in *Mediterranee*, Almansì immaginava Umberto come un dio adulto e saggio, una sorta di Giove sceso in

---

<sup>1336</sup> La prefazione fu scritta nel 1946, perché le poesie di Almansì furono inizialmente accettate da Mondadori. Un dattiloscritto con correzioni manoscritte autografe a matita è conservato al Centro Manoscritti di Pavia. Il libro di Almansì reca il semplice titolo di *Poesie (1938-1946)*. In tempi più recenti i testi dello 'scolaro celeste' prefati da Saba sono stati ripubblicati insieme all'inedita raccolta *Attesa*: vd. Almansì 2015.

<sup>1337</sup> Ho ripreso lo spunto dall'esaustivo e recente contributo di Tatasciore 2020, pp. 7-48, che analizza insieme le *Due antiche favole* sabiane di Ganimede e di Narciso.

<sup>1338</sup> Per la caratterizzazione di Ganimede come pastore, e non come cacciatore, potrebbe poi forse avere influito il fatto che la madre di Federico fosse una pastora (quasi analfabeta). Cfr. Jona 2015.

terra dal cielo per salvarlo (e non sarebbe questo, tra le poesie di Almansì, l'unico esempio)<sup>1339</sup>:

Un dio, maestro, ti vedevo in terra.  
Buona voce punivi con amore.  
Insegnavi speranze e beni rari.  
Fioriva la mia fresca età alla tua,  
stanca, al declino. E nella chiara estate  
a te venivo lungo il fiume, dove  
di tante cose mi parlavi ignote.

Piuttosto significative al riguardo sono anche diverse lettere dell'epistolario alla moglie Lina e alla figlia Linuccia. Si considerino ad esempio le parole rivolte alla moglie Lina in cui è riportato un discorso di Federico, il quale configura il suo avvicinamento a Saba come un rapimento, una sottrazione al padre biologico. Sembra dunque venire ricalcato da vicino il modello arcaico della *fabula* di Ganimede, per cui il ragazzo viene sottratto innanzi tutto al padre Troo<sup>1340</sup>:

Federico dice che suo padre ha ragione di odiarmi: «Mi hai – dice – interamente rubato a lui. Se io avessi un giorno un figlio, e un figlio come Federico, non permetterei che un Saba me lo portasse via».

Emilio Jona, nel romanzo documentario *Lo scolaro celeste* (2015) – scritto anche grazie ai propri ricordi personali (egli stesso dormì a casa Almansì in via Doria, negli anni in cui Saba vi fu ospite) e a una serie di documenti ancora oggi non interamente editi – fa pronunciare a Saba le seguenti parole, in cui Federico è associato (anche) a Ganimede: «Ma che tu esista è un prodigio, e il pensiero di te, che tu viva, mi consola di tutto, mi riempie di una tenerezza quasi disumana. Tu, dei miei giovani amici il più caro, tu quasi figlio per me, io quasi madre, tu nelle tante vesti che ti ho dato, Narciso, Ganimede, Telemaco che guarda il mare e attende l'arrivo di Ulisse» (*Mio buon Federico*, cap. 12).

---

<sup>1339</sup> Almansì 1948, p. 13.

<sup>1340</sup> Cito da Marcovecchio 1983, p. 194. Il passo è stato segnalato da Cinquegrani 2007, p. 253.

Al di là degli aspetti biografici, trasfigurati nel mito e nella poesia, e al di là delle possibili interferenze con la poesia di Almansì, il Ganimede di Saba letterariamente può essere letto come una figura della sospensione, e in particolare del silenzio. Già nella tradizione precedente, con le dovute eccezioni, il ragazzo troiano era stato spesso ritratto come un giovane passivo, senza parole, rappresentando l'effetto travolgente del contatto con il divino e la connessione tra eros, bellezza e immortalità.

Come ha osservato Danièle Auger spesso il tema del silenzio nel mito di Ganimede si riflette anche stilisticamente attraverso l'uso di ellissi e allusioni, al punto che si potrebbe parlare di una «histoire sans paroles»<sup>1341</sup>: minimi sono gli elementi chiave del mito e le parole per raccontarlo risultano misurate e spesso insufficienti per offrire il punto di vista del ragazzo.

Inoltre la rappresentazione di Ganimede nella letteratura può assumere questa caratterizzazione per un'altra ragione significativa: nelle scene di vita tra i celesti, Ganimede rimane privo di parola. Questa giustapposizione tra la reticenza dei poeti e il silenzio del personaggio può portare a una più profonda esplorazione della costruzione enigmatica del mito ganimedeo nella poesia di Saba.

Vorrei dunque presentare un'ulteriore analisi del testo, incentrata sul tema del silenzio, in cinque punti: il silenzio di Ganimede, il silenzio come desiderio (omoerotico) inespresso, il silenzio infranto della natura, il silenzio finale di Ganimede, il silenzio come destino:

1. Silenzio di Ganimede: calma e serenità regnano sul Monte Ida nei primi versi. Il giovane pastore, Ganimede, è silenzioso e pensieroso mentre veglia sulle capre. Questo silenzio iniziale può riflettere la tranquillità della scena pastorale, dove la natura e la vita sembrano coesistere armoniosamente. Tuttavia, l'assenza di un dialogo diretto evidenzia la tensione del non detto, che potrebbe suggerire ulteriori significati. L'associazione innovativa tra Ganimede e le capre può recare un significato più profondo, se si considera l'intera opera di Saba. *La capra* è una delle poesie più celebri del poeta (inclusa in *Casa e campagna*, 1909-1910): l'io poetico sembra voler parlare solo con l'animale, rifiutando il dialogo umano per

---

<sup>1341</sup> Auger 2008, p. 37.

stabilire un legame fraterno con la capra, emblema di una condizione solitaria e di dolore non compreso dagli altri.

2. Silenzio come desiderio omoerotico inespresso: la poesia suggerisce pensieri e desideri non del tutto esplicitati. Le ombre che passano sul volto di Ganimede indicano una turbolenza interiore che rimane inespressa, in contrasto con la manifestazione di «alte grida» (v. 11) dei coetanei che giocano e lottano in un contesto di festa. Il silenzio di Ganimede, come suggerisce il poeta, può essere interpretato come un anelito verso i compagni («anelava», v. 7, echeggia il virgiliano «anhelanti similis», *Aen.* 5.254), forse di natura intima omosessuale. Questo aspetto è taciuto ma aleggia sullo sfondo, aggiungendo complessità alla poesia e sollevando domande sui desideri inespressi di Ganimede.

3. Silenzio infranto della natura: la quiete della scena pastorale è interrotta dall'improvvisa apparizione dell'«aquila fosca» (v. 17), termine anch'esso ambivalente: da una parte indica il piumaggio, dall'altra suggerisce una tinta metaforicamente funesta. Il silenzio della natura, rappresentato dalla pace delle capre e dall'immobilità del paesaggio, viene infranto da questo evento inaspettato. Inoltre il verbo 'fulminare' può evocare l'idea del tuono che rompe il silenzio. La discesa dell'aquila è rapida e decisa, contrastando nettamente con la lentezza delle precedenti scene. Al momento della discesa, l'unico rumore è dato dall'abbaiare del cane, ma Ganimede in precedenza non aveva sentito verosimilmente alcun avvertimento perché stava sognando, immerso nel suo silenzio onirico.

4. Silenzio finale di Ganimede: Ganimede, mentre viene portato via dall'aquila, allontanandosi dal regno terreno, potrebbe esperire un significato finale del silenzio. Ganimede non urla, non emette alcun suono, e lo stesso poeta si astiene dal commentare ciò che sta accadendo. Attraverso un'ellissi, ci si trova di fronte a un finale aperto, incerto. Il dettaglio ambiguo con cui il poeta conclude la poesia è quello di una minzione di Ganimede nelle acque azzurre o nell'azzurro del cielo. Si consideri poi che la parola 'azzurro' a livello macrotestuale risulta una «tessera discorsiva presente in modo capillare nelle raccolta»<sup>1342</sup> e che può rimandare anche al colore degli occhi di Federico Almansi, il ragazzo 'celeste' cui si allude nella poesia di apertura *Entello*. L'ultima volta di Ganimede sulla terra può essere

---

<sup>1342</sup> Van den Bossche 2007, p. 170.

vista come un momento di commiato e accettazione del suo destino, segnato da un profondo silenzio. L'ascesa verso il cielo potrebbe essere letta sia in senso positivo, per l'unione con il divino, sia in senso negativo, come un modo eufemistico per indicare la morte, o comunque la scomparsa dal mondo umano, che non aveva saputo comprendere il suo silenzio.

5. Silenzio come destino: la poesia suggerisce che il destino di Ganimede si formi silenziosamente, poiché egli è del tutto inconsapevole della discesa imminente dell'aquila. In sintesi, il silenzio che circonda il destino di Ganimede sottolinea quanto imprevedibile possa essere la vita e come il silenzio possa fare da sfondo a cambiamenti profondi. La parola «destino», d'altronde, è presente nel primo verso della poesia *Narciso al fonte* («Quando giunse Narciso al suo destino», v. 1), speculare a quella di Ganimede. Entrambe le favole ritraggono in un contesto pastorale un giovane diverso dagli altri, solitario: Narciso è «dai pastori deserto e dalle greggi / nell'ombra di un boschetto azzurro fonte», da notare l'uso dei termini 'ombra' e 'azzurro', ricorrenti con densa significazione simbolica nel *Ratto di Ganimede*. Inoltre, se Ganimede anelava ai coetanei e vi era un riferimento al bacio, Narciso «cercò la bocca / che cercava la sua viva anelante» (vv. 6-7). La differenza sta dunque nella direzione del desiderio: verso sé stesso nel caso di Narciso, verso l'esterno (ma inespresso) nel caso di Ganimede. Anche Narciso, nonostante il finale tragico – e tragico potrebbe apparire anche il finale del rapimento di Ganimede (un eufemismo per indicarne la scomparsa) – è detto però «caro agli dèi», perché «si mutò in fiore» (v. 9). Pertanto entrambi i miti possono essere letti al contempo anche in senso positivo.

In sintesi, *Il ratto di Ganimede* di Saba sfrutta il silenzio come uno strumento letterario sfaccettato. Serve a sottolineare pensieri interiori e desideri non espressi, crea un contrasto tra serenità e caos, suggerisce motivi legati all'attrazione tra persone dello stesso sesso e al destino celestiale. Centrale risulta sicuramente il rapporto con le fonti classiche e con l'iconografia, ma fondamentale è anche la figura biografica di Federico Almansì, trasfigurazione vivente dell'archetipo di Ganimede. Attraverso uno uso sapiente del silenzio e della parola, la poesia di Saba aggiunge profondità e complessità all'esplorazione dei nuclei tematici che si trovano sotto la superficie di una scena pastorale solo apparentemente idilliaca.

E nel finale il poeta invita quindi a contemplare l'ultimo misterioso silenzio del destino di Ganimede che, del suo azzurro e dell'azzurro del cielo e del mare, «bagnava un'ultima volta la terra» (v. 20).

## 8.3 Trasfigurazioni surrealistiche di Ganimede: Savinio e Pasolini

### 8.3.1 La ‘donna Ganimede’ di Savinio

Un interessante riferimento a un Ganimede donna – una ‘Ganimeda’ si potrebbe dire<sup>1343</sup> – compare in *Tragedia dell’infanzia*, narrazione dai toni rapsodici e surrealistici di Alberto Savinio (1891-1952, pseudonimo di Andrea Francesco Alberto de Chirico).

La genesi del libro risale ai primi anni Venti, ma venne pubblicato per la prima volta nel 1937, a Roma, per le Edizioni della Cometa. Come ha osservato Paola Italia, curatrice dell’edizione per Adelphi, il tema cardine dell’infanzia per Savinio si configura come un luogo dello spirito, metafisico, fiabesco e dolente, un tempio da cui si riversa la luce abbacinante delle gremità, con i suoi miti e archetipi<sup>1344</sup>. Lo spaziotempo tragico dell’infanzia è trasfigurato su basi autobiografiche: come nota Giovanna Caltagirone «al principio c’è un luogo originario da dove salpò Argo, la prima nave: alle pendici del Pelio è l’antica Jolco, la Volos in cui nacque de Chirico e Savinio visse i suoi primi anni»<sup>1345</sup>.

In una scena al teatro Lanarà avviene il rapimento aereo di una donna bellissima e inquietante: un surrealistico e capovolto ratto di Ganimede, per cui il rapito, o meglio la rapita, diviene poi soggetto attivo e predatorio.

Infatti se la donna Ganimede è ghermita sul palco da un variopinto volatile, nella vita è lei che ruba l’amico Cimone dall’infanzia di Savinio. Lei, detta anche «l’Ignota» e «l’Intrusa», «irretiva nel suo potere foscamente adorabile», e si configurava come una «donna polare, amica alle stelle ma nemica a noi che amiamo nel pianto» (*Il teatro Lanarà*, cap. 9)<sup>1346</sup>.

L’episodio si conclude quindi con il pianto e con l’ultimo addio di cuore di Savinio a Cimone: «Spinto uno sguardo nelle riposte sedi del Male, intravisto ciò che i bambini non debbono vedere, piansi. E di là dai fiumi maledetti, come i

---

<sup>1343</sup> Il termine ‘Ganimeda’, in greco Γανυμήδα, è attestato nella *Periegesi* di Pausania per indicare la divinità (probabilmente Ebe) a cui gli abitanti di Flio dedicarono un santuario (2.13.3).

<sup>1344</sup> Vd. Italia 2001, edizione da cui cito.

<sup>1345</sup> Caltagirone 2007, p. 235. Ringrazio Giovanna Caltagirone per i preziosi consigli in merito anche ad altri punti, come per la segnalazione del volume di Barbarisi 2000 su Giuseppe Parini.

<sup>1346</sup> Italia 2001, p. 68.

marinai da una all'altra sponda dell'oceano, il mio cuore, o Cimone, ti mandò l'ultimo addio».

In questo surrealistico rovesciamento non solo Ganimede trasfigura in donna, ma il ribaltamento è anche nel ruolo stesso della figura rapita. Dopo l'episodio della donna Ganimede, Cimone risulta infatti perduto come intimo del protagonista autobiografico, ed è ormai da dimenticare: «Confidarmi. Ma con chi? Con Cimone? Forse. Ma a lui, stregato dall'Ignota, non bisogna più pensare»<sup>1347</sup>.

Rispetto alla favola di Ganimede, vi è anche un altro particolare straniante, l'animale che rapisce la sua preda – detta 'disumana', come se fosse un *monstrum* – non è un'aquila ma un più mite e colorato airone<sup>1348</sup>:

Il fantasma del Male si levò dal mezzo della platea, si appoggiò col gomito al frontale del Lanarà, stette a guardarci con l'occhio pieno d'ombra.

Dal sommo di quel volto su cui la pietà non si era mai riflessa, un airone affondava gli artigli nei capelli sparti in bande merodiane, spiegava le penne per rapire quella preda disumana, quel Ganimede donna.

[...]

Malgrado l'uccello con le penne iridescenti, malgrado le maniche a coscia e gli orecchini scintillanti, malgrado il pallore lunare del volto e la luce radiante degli occhi, la compagna di Cimone ispira paura e repulsione.

È possibile che vi sia un'influenza del dipinto *Ganymede* di Christian Wilhelm Allers (1857-1915), in cui la figura del giovane efebo è ritratto con vesti e lineamenti femminili [fig. 8.5]. L'opera è firmata come W. Andresen, pseudonimo che iniziò a utilizzare dopo lo scandalo a tinte omosessuali del 1902, noto come il caso 'Capri-Sodoma' (sorto sulle pagine del quotidiano «La Propaganda», e rinfocolato poi sul «Mattino», con feroci interventi di Matilde Serao), che portò l'artista alla fuga preventiva dall'Italia e l'imprenditore Friedrich Alfred Krupp alla morte dopo il ritorno in Germania (verosimilmente si suicidò)<sup>1349</sup>.

---

<sup>1347</sup> Italia, 2001, p. 100.

<sup>1348</sup> Italia 2001, p. 66, p. 67.

<sup>1349</sup> Cfr. Fiorani 1996, pp. 23-24.

Fig. 8.5 : Christian Wilhelm Allers, *Ganymede*, olio su tela, Collezione privata, 1913/1914



Wikimedia Commons

Savinio ricorda poi in *La nascita di Venere. Scritti sull'arte* il dipinto *Il ratto di Ganimede* di Rembrandt [fig. 8.3] come esempio di «drammaticità spettrale», opera che «offre una primizia di questo sentimento immaginativo, ma naturalmente grottesco»<sup>1350</sup>.

Ganimede in rapporto a una deprecabile statuaria in cemento è ricordato anche in *Ascolto il tuo cuore, città*, pubblicato nel febbraio del 1944, a proposito dei «Giardini di Venezia» che «sono abitati da statue mitologiche in buon numero. C'è Plutone, C'è Ganimede con l'aquila. C'è Ati. C'è Acchelloo che gronda acqua, ma non si capisce perché si porti addosso tanti ci e tanti elle. Peccato che queste statue siano di cemento, che è la materia più brutta e ignobile che ci sia, e

---

<sup>1350</sup> Cito dall'edizione a cura di Montesano, Trione 2007 (ed. digitale 2017).

per di più ferite, snasate, mutile»<sup>1351</sup>. Nonostante la critica alla fattura delle statue e allo stato di conservazione, Savinio scrive che esse sono in grado di consolarlo «e trasportano egualmente il mio pensiero in quel dorato mondo dei miti, che è il mio mondo ‘naturale’».

Al suo concetto di naturalezza dei miti, lo scrittore oppone la visione agostiniana, da cui dissente, per cui il mito è una finzione da condannare moralisticamente (Agostino infatti parla di *stuprum* per la *fabula ganymedeae*, vd. 3.4): «Dissentito in questo da un Padre della Chiesa. Sant’Agostino non amava le finzioni mitologiche, nelle quali vedeva un incoraggiamento a peccare».

Ancora, riferimenti saviniani a Ganimede si trovano in due racconti brevi inclusi negli *Scritti dispersi* (1943-1952), volume antologico voluto fortemente da Leonardo Sciascia (1921-1989) e pubblicato da Bompiani soltanto nel 1989.

In un passo di *Giocattoli per grandi*, del 1948, Savinio parla di un mobile ideato alcuni anni prima insieme all’amico, artista poliedrico, Enrico Galassi (1907-1980), che «avrebbe narrato la divina storia dell’Olimpo», con «gli amori di Marte e Venere, come cose da non guardare se non con i débiti accorgimenti, nascosti nel fondo di un cassetto, e in altro cassetto quelli di Giove e Ganimede, e per di più munito di serratura a segreto»<sup>1352</sup>.

Il termine Ganimede, con un divertente gioco di parole e un’inversione di ruoli con Giove, è utilizzato da Savinio in senso antonomastico sarcasticamente per parlare dello stilista Christian Dior (1905-1957), in un altro scritto del 1950, intitolato *Ricomincia la strage dell’«Egretta alba alba»*<sup>1353</sup>:

Figlio di quel fabbricante di concimi chimici, è il Christian Dior che da alcuni anni è il Giove della moda femminile. In quel tempo egli Giove ancora non era ma appena Ganimede, e socio di un altro Ganimede nella proprietà e direzione di una galleria d’arte, sita nei pressi di rue La Boétie, a Parigi.

---

<sup>1351</sup> Cito dall’edizione Adelphi, vd. Savinio 1984, p. 43.

<sup>1352</sup> Cito dall’edizione a cura di Italia 2004, p. 846.

<sup>1353</sup> Italia 2004, pp. 1267-1268.

In questo raccontino critico sulla moda, Savinio parla dell'airone bianco – volatile che al posto dell'aquila in *Tragedia dell'infanzia* rapisce la 'Ganimeda' – come di un volatile timido e pauroso, specie che il «commercio delle egrette», dovuto alla moda lanciata da Dior dei cappellini femminili con le piume, aveva quasi portato all'estinzione nell'Europa meridionale, suo habitat naturale.

### 8.3.2 Pasolini e il rovesciamento del mito ganimedeeo

La scena del rapimento per mezzo dell'aquila di Ganimede sta alla base, attraverso la mediazione di Dante, anche di una trasfigurazione onirica con tratti fortemente stranianti e surrealistici presente in *Poema per un verso di Shakespeare* di Pier Paolo Pasolini (1922-1975), lungo componimento pubblicato nella silloge *Poesie in forma di rosa* (1964).

Prima di alcune osservazioni al riguardo, rendo conto di una menzione esplicita del nome di Ganimede nell'opera narrativa di Pasolini. In *Amado mio*, titolo desunto dalla canzone del film *Gilda* (1946) di Charles Vidor con protagonista Rita Hayworth, il contadino friulano Benito viene disegnato dal protagonista Desiderio come una statua di Erme/Ganimede.

Il racconto ambientato nel Friuli del secondo dopoguerra fu scritto tra il 1947 e il 1948, con ulteriori aggiunte risalenti al primo periodo romano. Tuttavia venne pubblicato soltanto postumo, insieme ad *Atti impuri*, nel 1982 per la collana garzantiana «Le mosche bianche», a cura di Concetta Angeli, con uno scritto dell'amico poeta Attilio Bertolucci.

Nel passo in questione, sul finire del primo capitolo, è lo stesso Benito a scoprirsi rassomigliante alla figura delineata da Desiderio e a rallegrarsene<sup>1354</sup>:

Benito andava riconoscendosi un poco alla volta nel disegno (Desi infatti aveva tradito Van Gogh o Scipione per fare un disegno neoclassico, che paresse la riproduzione di un Erme o di un Ganimede: l'amore è machiavellico)» e i suoi occhi s'illuminavano di un'illare sorpresa.

---

<sup>1354</sup> Cito dall'edizione dei «Meridiani» a cura di Siti, De Laude 1998, vol. I, p. 219. Cfr. l'edizione Angeli 1982, p. 142.

Se sotto i panni del protagonista dal nome parlante, Desiderio, si cela l'io autobiografico, in quello di Benito è nascosto verosimilmente Tonuti, l'allievo pasoliniano Antonio Spagnol (1930-2017)<sup>1355</sup>. Poco dopo il ragazzo viene definito da Desi un angelo, quindi verrà da lui rinominato nel corso del racconto Iasis, in sintonia con l'epigramma in memoria di un prostituto, *Tomba di Iasis*, di Costantino Kavafis (1863-1933)<sup>1356</sup>.

E proprio Kavafis risulta la fonte del passo in cui si trova la menzione pasoliniana di Ganimede. Nella poesia sopracitata dedicata all'efebo defunto (sembrerebbe per motivi legati alla foga di una passione sconsiderata), tuttavia, il fanciullo è associato a un Ermete e a un Narciso.

L'introduzione della figura di Ganimede rappresenta uno scostamento, ed è quindi una scelta prettamente pasoliniana. Lo scrittore la preferisce forse a quella di Narciso, perché il protagonista non ha tratti narcisistici: accondiscenderà anche all'amore, rappresentando il puro incanto dell'efebo<sup>1357</sup>.

Inoltre, come osservato da Andrea Cerica, Pasolini poté essere influenzato dal manuale di Pericle Ducati *L'arte classica* (I ed. 1920, II ed. 1927, III ed. 1939, IV ed. 1944) su cui si formò. Il volume reca infatti nel frontespizio interno una riproduzione dell'elevazione di Ganimede presente nella custodia dello specchio bronzeo d'età ellenistica conservato a Berlino [fig. 2.24]. Inoltre, nel libro, appaiono descrizioni del rapimento di Ganimede in senso sublimante e della sua figura in senso 'angelico' (si ricordi che Benito, come Ganimede, ha un duplice aspetto: celestiale-angelico, e sensuale-erotico alla Iasis)<sup>1358</sup>:

È un ritmo audace di linee in fortissima torsione, degno, per questa fase di arte, di un artista così innovatore come Scopa; da questo schema agitatissimo del corpo, in

---

<sup>1355</sup> Tonuti Spagnol risulterebbe «il Benito di *Amado mio*, il Nisiuti di *Atti impuri*, il T. del *Canzoniere per T.*, nonché il fanciullo anonimo di molti altri versi», Cerica 2021, p. 24. Di famiglia umilissima, divenne membro attivo dell'*Academiuta di lenga furlana* (1945), fondata da Pasolini, continuando a poetare in friulano con riconoscimenti fino all'età avanzata (la sua carriera fu nell'ambito delle assicurazioni). In tempi recenti è stato pubblicato un volume in cui Antonio Spagnol ricorda Pasolini a cura di Clarotto 2018.

<sup>1356</sup> Sull'influenza della poesia di Kavafis nel primo romanzo pasoliniano e in particolare sulla concezione dell'amato come un dio adolescente vd. Cerica 2021.

<sup>1357</sup> Cfr. Cerica 2021, p. 14.

<sup>1358</sup> Ducati 1939, p. 402, p. 448. Cfr. Cerica 2022, p. 93.

cui pare che la carne abbia fremiti, emana quel trasporto impetuoso, quella follia mistica, che gli antichi esaltavano nella creazione scopadea».

L'aquila di Zeus coi vanni non già superbamente spiegati, ma quasi racchiusi e raccolti per l'insolito incarico che le è stato affidato, con delicato tocco dei suoi artigli, fasciati da drappo, solleva la tenera figura di Ganimede, che ci apparisce come un angelico adolescente in magnifica torsione di tutto il corpo.

Vengo ora al caso di trasfigurazione poetica del mito ganimedeo che, a mio avviso, risente fortemente del dettato dantesco, rimandando a studi futuri approfondimenti ulteriori sulla presenza del mito di Ganimede nella poetica pasoliniana<sup>1359</sup>.

*Poema per un verso di Shakespeare* si configura come un prosimetro con alternanza di versi liberi, prosa frammentata e spazi bianchi, come a indicare un testo-diario volutamente *in fieri*, dall'andamento quasi delirante, ricco di nessi e voli pindarici<sup>1360</sup>. L'io del peculiare poemetto, che in origine era stato pensato in terzine dantesche, è vorticante. Nell'accatastarsi di numerose e disparate immagini visionarie, come in un montaggio cinematografico surrealistico, compare anche il rapimento da parte di un rapace di un capretto-lupo, cui il poeta si paragona.

Il verso shakespeariano evocato nel titolo è quello pronunciato nell'atto finale dell'*Otello* dal personaggio di Iago (scena II)<sup>1361</sup>: *Demand me nothing: what you know, you know: / From this time forth I never will speak word*. Questi due versi sono la «scintilla che causa il magma metrico e stilistico di questa affabulazione, ricca di digressioni, inserzioni allucinate, panoramiche e ribellioni»<sup>1362</sup>.

*Poema per un verso di Shakespeare* rappresenta insieme a *Una disperata vitalità* il «passaggio dal testo classico delle prime poesie 'civili' di Pasolini [...]

---

<sup>1359</sup> Per approfondimenti sul rapporto con Dante di Pasolini, autore anche di una riscrittura della *Commedia* mai ultimata, nota come *Divina Mimesis*, rimando a Patti 2016.

<sup>1360</sup> Il componimento apre la sezione *Una disperata vitalità*, la quarta di *Poesie in forma di rosa*, pubblicato nel 1964 per Garzanti, in due edizioni: una uscita in aprile e una fortemente revisionata in giugno. Cfr. Siti 2003, vol. I, pp. 1703-1708, 1724-1728. Cito dall'edizione Siti 2003, vol. I, pp. 1160-1174. Per un'edizione critica della poesia con analisi delle numerose varianti (cinque versioni complete e una parziale) vd. Onofri 1984, pp. 697-732.

<sup>1361</sup> Ricordo il cortometraggio di Pasolini *Che cosa sono le nuvole?*, quarto episodio del film collettivo *Capriccio all'italiana* (1968): una rivisitazione in un teatro di marionette dell'*Otello*, con protagonisti Ninetto Davoli come Otello, Totò come Iago, Laura Betti come Desdemona (compaiono anche Domenico Modugno, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia e Adriana Asti).

<sup>1362</sup> Onofri 1984, p. 698.

che hanno alla loro base la terzina dantesca [...] ai componenti del furore ideologico e della rottura metrico-stilistica»<sup>1363</sup>. Tale rottura dalla tradizione troverà luogo in modo decisivo nell'ultimo libro in versi di Pasolini: *Trasumanar e organizzar* (1971), che già nel titolo reca un rimando dantesco al tema del 'trasumanare', fondamentale – come si è visto – anche nella rielaborazione dantesca del mito di Ganimede [4.3].

L'ipotesi che in questo poemetto possa avere agito sottotraccia il mito ganimedeo, e in particolare la trasfigurazione dantesca, può essere corroborata dalla considerazione delle varianti, studiate nel contributo filologico di Sandro Onofri<sup>1364</sup>. Da quest'ultimo riporto i versi iniziali del frammento cancellato a penna con tratti obliqui da Pasolini, che avrebbe dovuto rappresentare la conclusione:

Breve mora!, ahi,  
Eccomi ora dipinto di sotto in su,  
Ganimede e l'Aquila, o Icaro e il Sole,  
nel buio, nell'incendio

Si evince da questo frammento come Pasolini avesse in mente l'immagine dell'aquila rapitrice con collegamento a Ganimede, e che pensasse a un rovesciamento del motivo dantesco dell'elevazione verso Dio.

La figura del poeta risulta 'visivamente' rovesciata, come in una pittura; «l'incendio» del volo di Pasolini (parola già dantesca per la trasfigurazione del ratto ganimedeo, *Purg.* 9.32) è all'insegna del buio, e non della luce di Dio e di Lucia, connessi al significato simbolico dell'aquila nella *Commedia*.

Il testo pubblicato in *Poesia in forma di rosa* non si apre con una lucente doppia aurora, come in *Purgatorio IX*, ma con il mattino buio di una giornata piovosa e grigia, con la presenza nella casa romana del poeta di un inquietante uccello dormiente, dall'identità ambigua<sup>1365</sup>:

---

<sup>1363</sup> Onofri 1984, p. 697.

<sup>1364</sup> Le diverse redazioni del testo sono raccolte in vari fascicoli dell'Archivio Pasolini: A, fasc. D (ff. 185-217); B (ff. 527-545); B (ff. 176-195); B (ff. 136-154); B (ff. 113-130). Vd. Onofri 1984, pp. 697-732.

<sup>1365</sup> Siti 2003, p. 1161.

Nell'angolo buio delle dieci del mattino,      mi lascia:  
e se ne sta come un uccello dei mesi di pioggia –  
emigrato da terre che non hanno ancora un nome –

L'ambiguità del volatile è anche di genere, infatti nel corso del poema talvolta il poeta lo/la interpella al maschile, talaltra al femminile: è detto sia «uccellaccio» sia «uccellaccia», si parla di un generico «uccello», compare però anche un riferimento affettuoso quale «uccelletto friulano», come se il volatile non rappresentasse Dio o qualsivoglia presenza esterna, ma forse una parte stessa del poeta, con cui l'io combatte in un'ardimentosa lotta a ritroso<sup>1366</sup>.

Anche il colore del volatile risulta incerto, come appare nei primi veri e propri versi del poema, dopo la prima lunga parte in prosa<sup>1367</sup>:

uccellaccia nera, che ti fingi bianca  
come una sposa di paese, con ali di rapace  
nei teneri grigiori del Friuli

Nel corso del prosimetro pasoliniano il pennuto trasporta il poeta non alle porte del Purgatorio, come nel caso di Dante, ma ripercorre in volo numerose tappe archetipiche dell'immaginario del poeta: dal Friuli della gioventù, alla periferia romana, dall'Africa, all'Oriente (con riferimento ai suoi viaggi), fino a Milano: simbolo italiano della «Nuova Preistoria», ovvero del moralismo borghese del «Neo-capitalismo» (espressioni usate da Pasolini stesso nel poema).

Il poeta configura una lotta amorosa e infuocata con il volatile, immaginandosi come un capretto e come un lupo. Questa doppia-identificazione ossimorica indica, da una parte, il lato naïf e puro del poeta; dall'altra, il carattere aggressivo e corrosivo (nei confronti del boom economico e della società *tout court*): due

---

<sup>1366</sup> «Si inizia a insinuare nel lettore esperto il sospetto che il mostro alato altro non sia che la coscienza del poeta, impaurita dal tarlo del futuro: motore della società borghese, progressiva; del quale Pasolini vorrebbe finalmente disfarsi in maniera definitiva», Cerica 2022, p. 249.

<sup>1367</sup> Siti 2003, p. 1162.

istanze che caratterizzano il componimento, l'elegia tragico-amorosa e la satira socio-politica mordace, e se si vuole l'intera poetica pasoliniana<sup>1368</sup>.

Riporto l'indicativo passo che descrive il risveglio del volatile, detto «periodico», come a dire che non si tratti di un evento unico, ma di un sogno-visione ricorrente<sup>1369</sup>:

Viene, e lottiamo senza più parole. Un'aquila sul capretto: un capretto però, che morde come un lupo. Mi abbranca, e mi trascina su. C'è una nuvola fatta di bagliore arancione. È come un'isola, con intorno il bordo della marea [...].

Un passo successivo fa riferimento all'aspetto violento e al contempo passionale di tale scontro aereo, con metafore amorose cruento. Si fa riferimento, come in Dante, anche a un fuoco e a una montagna: il tempo però è quello rovesciato del tramonto<sup>1370</sup>:

Siamo lì, abbrancati come una mantide che fa l'amore con un passerotto. E, visti da lontano, sui pendii del fuoco arancione, glaciale di quella nube alla periferia di Roma, si potrebbe essere incerti se è coito, sonno o duello all'ultimo sangue. Finché resta – e resta a lungo – la luce su quella montagna di luce d'aranci, su quell'ombrella spumeggiante...

Il poeta viene continuamente sollevato in cielo e deposto al suolo, come in una serie di «continue iterazioni visionarie»<sup>1371</sup>, espressione dello stesso componimento pasoliniano, che può rimandare ancora al sogno dantesco come *visio*.

Il volo pasoliniano come quello di Dante-Ganimede ha forti connotazioni metapoetiche, come si deduce dalla stessa citazione dell'*Otello* di Shakespeare: ha a che fare con il tema della parola poetica, con quello della conoscenza e con

---

<sup>1368</sup> Cfr. Fusillo 1996, p. 6: «Tutta l'opera pasoliniana si può facilmente schematizzare (come difatti è stato fatto più volte) in una serie di opposizioni binarie. (...) una serie di poli che ruota intorno a un'opposizione primaria, biografica: il mondo (amato) della madre, e il mondo (odiato) del padre».

<sup>1369</sup> Siti 2003, p. 1163.

<sup>1370</sup> Siti 2003, p. 1164.

<sup>1371</sup> Visioni che si configurano (con influenza dell'attività cinematografica) come «il reportage interpolato anaforicamente al motivo dell'abiura», Siti 2003, p. 1171.

quello della morte. Non è assente peraltro una tensione metafisica, come si evince da un altro passo del prosimetro, per cui la lotta non si verifica solo per questioni intime e sociali, ma riguarda il fine ultimo della vita<sup>1372</sup>:

Lì, su quella nube nera di un temporale che non c'è, sospesi, abbracciati, rantolanti, lottiamo per la suprema meta della vita (!).

Si conclude, dunque, il componimento dopo una serie di appassionati voli-visioni con un «Grido, nel cielo dove dondolò la mia culla»<sup>1373</sup>, che viene riportato graficamente in stampatello maiuscolo, terminando all'insegna dell'abiura di un tempo che ha fatto «DEL SOCIALISMO UN CATTOLICESIMO UGUALMENTE NOIOSO!»: «ABIURO DAL RIDICOLO DECENNIO».

---

<sup>1372</sup> Siti 2003, p. 1165.

<sup>1373</sup> Siti 2003, p. 1174.

## 8.4 Gadda: la via negata (e giocosa) di Ganimede

### 8.4.1 Ganimede VS Anchise: *Psicanalisi e letteratura, Cui non risere parentes*

Carlo Emilio Gadda (1893-1973), figura emblematica della letteratura italiana del Novecento, è noto per la complessità stilistica e la profondità dei suoi lavori letterari, caratterizzati da una notevole varietà di riferimenti culturali, tra cui non mancano quelli all'antichità classica, in particolar modo latina<sup>1374</sup>. Tra i numerosi elementi mitologici presenti nel *corpus* delle sue opere, il mito di Ganimede emerge in modo particolarmente significativo, rappresentando uno dei casi più interessanti di riuso di tale mito nella prosa del Novecento italiano.

Il nome di Ganimede compare in diversi contesti delle opere gaddiane: nel testo *Cui non risere parentes* connesso alla genesi di *Cognizione del dolore*, nel saggio *Psicanalisi e letteratura*, nel romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (cap. 9), e in due testi di *Il primo libro delle favole* (75, 76).

Gadda gioca sulla favola, sul nome, sull'immaginario visivo-iconografico di Ganimede, senza rinunciare a imprimere la propria impronta stilistica e concettuale, andando a individuare in Ganimede un vero e proprio simbolo di una delle possibili vie dell'eros (a lui, personalmente, negata).

Bisogna considerare che l'approccio dell'Ingegnere al mito proviene da un impianto razionalistico-positivistico, che lo porta a una relazione critica con le favole antiche. Di conseguenza anche la *fabula ganymedea*, contrariamente al caso Saba [8.2.2], viene demitizzata. La figura di Ganimede può divenire oggetto di gioco linguistico, o di parodia scherzosa, ma anche di un'indagine rigorosa, influenzata da Freud e dalla psicanalisi, che porta a individuare uno specifico valore psichico-immaginifico della figura mitica, anche con l'ausilio dell'arte visiva, con uno speciale legame con Raffaello Sanzio.

Gadda, insieme agli stessi Saba e Savinio, risulta infatti uno dei pochissimi autori della letteratura italiana nati nell'Ottocento (tardo) che considerarono la

---

<sup>1374</sup> «La filologia classica era l'area verso la quale Gadda asseriva di sentirsi più portato negli anni giovanili», osserva Narducci 2003, p. 63. Tra le zone meno esplorate nella ricchissima bibliografia secondaria su Gadda vi è il rapporto con il mito, difatti come osservava Genna 2018, p. 115, «oggi manca un lavoro organico su questo argomento». Sul mito in Gadda vd. Lorenzini 1995, pp. 319-351; Benussi 2007, pp. 315-323; Antonello 2008; Genna 2022.

psicanalisi come componente imprescindibile della cultura moderna, una disciplina *in fieri* da cui attingere, in un'epoca in cui il fascismo e la cultura idealistica crociana la ostracizzavano.

Come ha notato Pierpaolo Antonello, sia a livello collettivo sia individuale, i «miti riacquistano valore per Gadda soprattutto come sintesi di contenuti psichici, come precipitato di inferenze affettivo-conoscitive». Secondo la lettura di Stefania Petruzelli, lo scrittore è «nutrito della stessa radice illuministico-positivista su cui si fonda il pensiero freudiano» e non risulta «mai disposto a rinunciare alla componente razionalistica», pertanto «assume il mito quale bifronte epitome di inconscio e di tensione euristica verso il reale: quale “parvenza” che in sé inabissa, ma anche disvela una verità»<sup>1375</sup>.

Gadda riconosce un valore che definisce «psicodinamico, o psicagogistico» a un mito, a patto che sia in grado di trasformare «in tensione pragmatica le istanze più profonde del nostro essere, una nostra scelta o intellettuale o istintiva [...] un'idea partecipata con intera coscienza di uomini, e di maturi alle operazioni del cervello» (*Miti del somaro: SVP*, 904)<sup>1376</sup>.

Come si evince da diversi suoi scritti, il mito di Ganimede sembra svolgere una funzione in tale senso nella mente e nell'immaginario letterario gaddiani.

Raffaello, in particolar modo, rappresenta una «intensa predilezione da parte di Gadda»<sup>1377</sup>, come risulta dal passo di una sezione inedita di *Eros e Priapo*, segnalato da Giorgio Pinotti, in cui la pittura di Raffaello risulterebbe più gradita a Dio delle preghiere ripetute con indolenza: «Io credo di credere che Dio sia più lieto dell'offerta d'un quadro di Raffaello o anche d'una tarsia negli stalli del coro che d'una pigrizia espressa in ristagnanti meditazioni» (*SGF* II, 1039). Poco più avanti Gadda parla anche del feticcio, evidenziando come si possa arrivare

---

<sup>1375</sup> Petruzelli 2017.

<sup>1376</sup> Citerò tra parentesi nel corpo principale dall'edizione garzantiana delle *Opere* di Carlo Emilio Gadda diretta da Dante Isella adottando le seguenti sigle: *RR I: Romanzi e Racconti I*, a cura di R. Rodondi *et al.* 1994 (I ed. 1988); *RR II: Romanzi e Racconti II*, a cura di G. Pinotti *et al.* 1994 (I ed. 1989); *SGF I: Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando *et al.* 1991; *SGF II: Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di C. Vela *et al.* 1992; *SVP: Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri *et al.*, 1993. Per *Cui non risere parentes* cito dall'edizione della *Cognizione del dolore* di Manzotti 1987, pp. 525-535. Per *Il primo libro delle Favole* mi avvalgo anche dell'edizione Vela 1990. Segnalo le recenti edizioni per Adelphi delle singole opere di Carlo Emilio Gadda, sotto la direzione di Paola Italia, Giorgio Pinotti e Claudio Vela. In particolare per l'edizione del *Pasticciaccio* vd. Pinotti 2018.

<sup>1377</sup> Pinotti 2007, p. 189.

all'idolatria quando «la nostra disponibilità erotica ripiega completamente sul simbolo, sull'oggetto-stazione emblematico, dimenticandone la funzione mediatrice». Questo avviene nelle «fasi ingenuie del sentimento (ragazzi, donne)», quella in cui «è la libido [sic] normale (omo ed etero) che trascina con sé la idolatria» (*SGF* II, 1040).

L'approccio di Gadda nei confronti della figura di Ganimede non è, come nel caso di Saba, quello dell'immediata fascinazione attraverso una configurazione idealizzante nel reale. Se è vero che Ganimede rappresenta un feticcio gaddiano, si manifesta nei suoi confronti più come un'identificazione irrisolta, imperfetta, negata dall'esterno.

Difatti, nel medesimo passo, lo scrittore aggiunge che «Innamorati di un sovrano illustre siamo un po' tutti. Io e Dante di Cesare». E come si vedrà, a proposito del *Primo libro delle favole*, a proposito dell'aquila vi sono ulteriori sovrapposizioni tra Dante e il *Kaesar* [8.4.2].

A fornire una visione più chiara della 'funzione Ganimede' nell'opera di Gadda è indubbiamente il saggio *Psicanalisi e letteratura*: uscito sulla «Rassegna d'Italia» nell'aprile 1949, venne utilizzato come testo di una conferenza tenuta a Firenze l'anno precedente in febbraio; ma l'elaborazione risalirebbe al 1946<sup>1378</sup>.

Esso risulta fondamentalmente un'apologia di Freud e si configura come l'unico contributo gaddiano incentrato nello specifico sulle teorie freudiane.

Il tema cardine affrontato è quello del rapporto madre-figlio, o meglio il «groviglio di rapporti psichici tra il bambino e la madre, tra il bambino e la balia» (*SGF* I, 458). Come scrive Petruzelli, «l'*excursus* si mostra come un esplicito vettore dell'autoanalisi gaddiana», con «letture psicologiche e biografiche, autorizzate implicitamente da Freud», che tuttavia risultano alquanto originali nella «peculiare attitudine gaddiana di mostrare una psicologia del profondo ancora nelle vesti antiche»<sup>1379</sup>.

D'altronde, come scrive Gadda, «la psicanalisi, in verità, può concorrere allo smontaggio di un'idea-sintesi che noi ci formiamo di noi stessi, come un'officina

---

<sup>1378</sup> Il saggio è stato poi incluso in *I viaggi la morte* (Garzanti, 1958), presente in *SGF* I.

<sup>1379</sup> Petruzelli 2017. Su Gadda lettore 'infedele' di psicologia e psicanalisi cfr. Baldi 2021.

di riparazioni può smontare un'automobile. Anche un pupazzo può essere smontato dalla psicanalisi» (*SGF I*: 457).

Lo scrittore muove quindi un'accusa di ipocrisia e miopia alla cultura italiana che, nel nome del «decoro dell'anima» (*SGF I*, 455), *alias* il moralismo, ha preferito «non leggere», «non guardare», «non vedere», «ostacolare le acquisizioni dell'analisi» per timore, benché non sia possibile «distruggere la validità dei reperti» (*SGF I*, 456).

Nello specifico, Gadda si scaglia contro un filologo che, nel recensire un «manualetto di psicanalisi» (*SGF I*, 457), disprezzava e snobbava il noto assunto freudiano per cui «il bambino è il perverso polimorfo», sostenendo semplicisticamente la tesi dell'innocenza della fanciullezza. L'illustre professore riportava due esempi: uno letterario-poetico desunto dal finale della IV ecloga di Virgilio (vv. 65-66), uno iconografico-pittorico proveniente dalla *Madonna del Cardellino* e dalla *Madonna della Seggiola* di Raffaello.

Gadda ricorda, innanzi tutto, come Raffaello abbia affrescato una 'lunetta' a Villa Farnesina, con una scena ambientata in Olimpo, poco visibile poiché in alto, ma che suggerisce tutt'altra lettura (erotica). Il riferimento è al bacio di Giove e Cupido di Raffaello, che Gadda interpreta tuttavia come un bacio tra Giove e Ganimede, come viene confermato dal testo *Cui non risere parentes*.

Emilio Manzotti ha ipotizzato che lo scrittore potesse riferirsi in realtà al *Ratto di Ganimede* della Sala di Galatea di Baldassari Peruzzi [fig. 5.3]<sup>1380</sup>. Si tratta però di un esagono, quindi «non si giustificerebbero – oltre che il termine stesso di “lunetta” – né la collocazione “in Olimpo” né, tantomeno, le “sfumature psicologiche”»<sup>1381</sup> di cui Gadda parla. Pertanto, Giorgio Pinotti, prendendo giustamente in considerazione anche i riferimenti a Ganimede e Raffaello del *Primo libro delle favole* [8.4.2], ha spiegato come Gadda alluda in realtà all'erotico bacio di Giove e Cupido, erroneamente interpretato come Ganimede [fig. 8.6].

L'interpretazione del dio alato come Ganimede, come si è visto [7.1.3], risale a Vasari (*Vite dei pittori*, III. Rafael da Urbino); ma è possibile che abbia influenzato Gadda anche la diffusione dell'iconografia del bacio tra Giove e

---

<sup>1380</sup> Manzotti 1987, p. 534.

<sup>1381</sup> Pinotti 2007, p. 191.

Ganimede, a partire dal finto affresco storico di Anton Raphael Mengs [fig. 8.7], che Winckelmann si illuse fosse un'opera risalente davvero all'antichità, senza riuscire a scoprire la verità prima della morte<sup>1382</sup>.

Fig. 8.6 a-b : Raffaello Sanzio e aiuti, *Giove bacia Cupido (Ganimede)*, affresco, Loggia di Psiche, Villa della Farnesina, Roma, 1515-1518



Wikimedia Commons; Rome Sweet Rome Guide

<sup>1382</sup> Cfr. Rossi Pinelli 2009, pp. 213-216, 259-262, 264-266.

Fig. 8.7 : Anton Raphael Mengs, *Giove bacia Ganimede*, affresco staccato e riportato su tela, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma (inv. 1339), ca. 1758



Museo Radio 3 RAI

Dopo il caso di Raffaello, Gadda affronta l'esempio virgiliano per mostrare esattamente il contrario di quanto riportato dal filologo; per delineare quindi due vie dell'eros, dette entrambi 'dolci': quella rappresentata da Ganimede (omosessuale) e quella rappresentata da Anchise (eterosessuale)<sup>1383</sup>.

<sup>1383</sup> Come osserva Petruzelli 2017: «Contrariamente a questo [il Diomede-Ganimede del *Pasticciaccio*, vd. 8.4.3] e altri esempi in cui l'argomento è celato dietro allusioni, in *Psicanalisi e letteratura* il riferimento all'omosessualità, condensato nella figura di Ganimede, è esplicito».

Entrambi furono presentati come esempi amorosi connessi già nell'*Inno ad Afrodite* I [2.2], di cui Gadda potrebbe avere tenuto conto. Riporto il passo in questione (*SGF* I, 460):

(Vorremmo trascurare la lunetta della Farnesina, di piccole dimensioni, invero, e situata in alto, molto in alto, in Olimpo, dove nessuno può percepirne le sfumature psicologiche e sofisticare al riguardo.)

Dell'ecloga virgiliana erano riportati due versi in chiusura, quart'ultimo, terz'ultimo: non il penultimo e non l'ultimo, poiché la zappa sui piedi fa male a tutti, anche a chi adopera Virgilio per far contento un trombone. I due versi citati erano questi:

« Comincia, o bambino, a riconoscere la mamma al sorriso, col sorriso: alla mamma dieci mesi hanno recato lunghe sofferenze. »

Senonché a questo soave incitamento pediatrico, anzi nipiologico, fanno seguito i due versi taciuti:

« Comincia, o bambino: quello a cui i genitori non han saputo sorridere – Né un dio lo degnò della sua mensa, né una dea lo degnò del suo talamo. »

Comunque debba interpretarsi l'allusione mitologica, che da taluni – non da tutti – è riferita a Vulcano, e alla sua deformità e alle sue sfortune maritali, sta di fatto che il poeta ammette:

1) che ci siano dei genitori i quali non sorridono ai figli;

2) che la grazia e la venustà della persona, la luce del sorriso, degli occhi, conquistano, a chi ne ha sortito da natura, la simpatia dei genitori e però del prossimo, il favore dei potenti: e dischiudono al fortunato le dolci vie dell'amore.

Neanisco, e biondo, riceve il noto incarico d'attorno la mensa presieduta da Giove; Anchise ed efebo accede ai penetrali di Venere, e al talamo che ne costituisce il principale "ornamento"

Come ha osservato Pinotti, «il passo, assente nella redazione apparsa in rivista, è fra l'altro sfregiato da una vistosa corruttela, giacché "efebo" si riferisce palesemente non già ad Anchise ma a Ganimede»<sup>1384</sup>.

Al di là di ciò, Ganimede è caratterizzato con il tradizionale termine di 'biondo' (presente sempre a partire dall'*Inno ad Afrodite* I, 202), che ricorrerà

---

<sup>1384</sup> Pinotti 2007, p. 187, n. 17.

anche a proposito di Diomede-Ganimede nel *Pasticciaccio* [8.4.3], e con il pittoresco attributo ‘neanisco’, che sembrerebbe un originale calco gaddiano dal greco antico νεανίσκος (‘giovane uomo’).

Gadda pone in evidenza l’utilità biologico-evoluzionistica della bellezza, nella fattispecie ‘grazia’ e ‘venustà’, doti che possiedono entrambi i troiani: Ganimede scelto da Giove, e Anchise scelto da Venere, che sarebbero nell’interpretazione gaddiana il *Deus* e la *Dea* virgiliani: «Incipe, parve puer, cui non risere parentes, / nec Deus hunc mensa, Dea nec dignata cubili est» (*Ecl.* 4.62-63).

A queste due possibili vie, entrambe sane, si contrappone una terza via deforme e abnorme simboleggiata da Vulcano (a cui alluderebbe Virgilio), caratterizzata dallo sviluppo psicosessuale interrotto del *parvus puer*, che si verifica quando i genitori metaforicamente ‘non sorridono al bambino’<sup>1385</sup>. E, come risulta con più evidenza dal testo *Cui non risere parentes*, Gadda sembrerebbe fondamentalmente identificarsi, suo malgrado, in questa terza via, laddove le pressioni della famiglia e della società l’avrebbero portato a seguire la ‘via della riproduzione’ di Anchise [vd. *infra*]. Petruzelli osserva che nell’*Iliade* Vulcano è deforme in quanto zoppo e in una scena svolge goffamente il ruolo di coppiere (quello di Ganimede), suscitando le risa di scherno degli dèi (*Il.* 597-600).

In ogni caso, Virgilio mostrerebbe una consapevolezza psicanalitica proto-freudiana per Gadda, che successivamente reca ulteriori esempi per esprimere come Freud in realtà non abbia inventato nulla di nuovo, ma abbia soltanto sistematizzato qualcosa di già presente in modo disseminato nei miti e nella letteratura (*SGF* I, 462): «il dubbio che Freud non abbia scoperto nulla di interamente nuovo, ma soltanto ordinato, schematizzato, sistemato, ridotto in termini un materiale probante già noto da secoli».

Come ha evidenziato Alessandro Fo, Virgilio riveste un ruolo fondamentale «nella percezione che Gadda ha o si costruisce della propria evoluzione

---

<sup>1385</sup> Come nota Petruzelli 2017, «la mostruosità del dio, causa o conseguenza di un inalterato rifiuto parentale, è assunta da Gadda quale emblema dell’abnormità erotica e di un’infelicità primigenia, di una nevrosi, tra complesso edipico e virilità frustrata, indagata all’ombra di Virgilio». Gadda affronta in modo problematico la tematica omosessuale, parlando di ‘anomalia’, in due articoli raccolti in successione in *I viaggi la morte*. Rispettivamente, recensisce il romanzo breve *Agostino* (1943) di Alberto Moravia (*Agostino: SGF* I, 606-611), e il *Journal du voleur* (1949) di Jean Genet (*Il faut d’abord être coupable: SGF* I, 612-622). Anche nel *Journal* di Genet Ganimede svolge una funzione intrinsecamente legata all’omosessualità. Al riguardo vd. Salinas 2008, pp. 263-272. Sulla questione gaddiana cfr. Rebaudengo 2002; Pinotti 2007.

psicologica»<sup>1386</sup>. La prima riflessione legata a questi versi risale al 1928 con «l'affiorare del tema nella *Meditazione milanese*»<sup>1387</sup>, saggio incompiuto dall'impianto filosofico, una sorta di leopardiano «zibaldone di pensieri»<sup>1388</sup>, pubblicato la prima volta postumo nel 1974.

Gadda compie dunque una lettura drammatica della chiusa virgiliana, esibita con «una forzatura netta (sebbene 'autentica' e 'onesta')»<sup>1389</sup> nella traduzione dell'espressione virgiliana *cui non risere parentes*. Questa espressione è ripresa da Gadda ora con «quello a cui i genitori non hanno saputo sorridere» (*Meditazione milanese*, SVP, 885; *Psicanalisi e letteratura*, RR I, 460), ora con «a cui i genitori non hanno potuto sorridere» (*Gli anni*, SGF I, 229; *Psicanalisi e letteratura*, RR I, 469).

In *Psicanalisi e letteratura* torna di nuovo la traduzione dell'espressione virgiliana, ma con la variante 'potuto sorridere', a proposito di Giacomo Leopardi. Il recanatese, con cui Gadda si sente profondamente affine<sup>1390</sup>, è associato ad Arthur Rimbaud, rappresentando i «due grandi poeti» (SGF I, 469) casi emblematici di *pueri* a cui i genitori non hanno sorriso. Da una parte, c'è una generica «delusione narcisistica dei genitori, al riscontrare la qualità impropria o la forma difettiva della prole», dall'altra, Leopardi e Rimbaud sono accomunati dalla presenza di una madre impositiva e anaffettiva (Adelaide Antici, Vitalie Rimbaud; simili alla madre di Gadda: Adele Lehr): «si tratta, nell'uno e nell'altro, di una reazione infantile, poi giovanile e virile; al contegno e, più, all'indole e, forse, all'intrinseca struttura mentale e "qualità " della madre»<sup>1391</sup>.

---

<sup>1386</sup> Fo 2002, p. 217.

<sup>1387</sup> Fo 2002, p. 218 (n. 40).

<sup>1388</sup> Antonello 2008.

<sup>1389</sup> Fo 2002, p. 217.

<sup>1390</sup> Come scrive Ceccherelli 2008, Gadda «sente Leopardi come qualcuno con cui condividere le stesse vicissitudini, un fratello di vita e di dolore; oppure come figura di se stesso, nello stesso modo in cui Adelaide Antici era figura di Adele Lehr». La madre di Leopardi è menzionata tre volte nell'opera gaddiana e risulta una madre castrante: «prefigurazione di Adele Lehr: la mamma altrettanto austera di Gadda». Sia la madre di Gadda sia quella di Leopardi sono presenti nelle poesie di *La linea del cielo* (Garzanti, 2018) di Franco Buffoni, silloge in cui compare anche una menzione di Ganimede [8.5.2].

<sup>1391</sup> Per quanto riguarda Rimbaud, Gadda qui cita *Le bateau ivre*, mente si rifà a *Une saison en enfer* nel testo *Cui non risere parentes*. Inoltre si consideri che in «*I viaggi la morte*, il saggio solariano dedicato nel 1927 ai poeti simbolisti Baudelaire e Rimbaud, Gadda assumeva l'immagine del *bateau ivre* rimbaudiano, proletica proiezione autobiografica del fecondo ma distruttivo *dérèglement* del soggetto poetante (SGF I 572)», Bonifacino 2002.

A rendere più chiaro il complesso discorso sui meccanismi di identificazione è uno dei frammenti gaddiani pubblicato per la prima volta in appendice a *La cognizione del dolore* a cura di Emilio Manzotti (Einaudi, 1987). Il testo, intitolato *Cui non risere parentes*<sup>1392</sup>, fa parte del materiale non inserito nel corpo del romanzo, rimasto incompiuto negli anni dell'uscita a puntate su «Letteratura» dal 1938 al 1941. La genesi dell'opera è successiva alla morte della madre del 1936 e risale ai primi mesi del 1337: il romanzo fu poi pubblicato nel 1963, per Einaudi, con prefazione di Gianfranco Contini.

Il protagonista del testo è il personaggio principale della *Cognizione del dolore* Gonzalo Pirobutirro: paziente del dottor Higuero, caratterizzato da un rapporto conflittuale con i genitori e in particolare con la madre. Si tratta notoriamente di un *alter ego* dell'autore: infatti è un ingegnere-filosofo, appassionato di classici e romanziere.

Il protagonista autobiografico viene presentato come un bambino timido e puro («bimbo puro e inerme, chiuso a doppio giro dalla belva, quando Dio si era allontanato dalle cose», p. 530), la cui natura più intima è stata soppressa dalle figure genitoriali: «aveva continuamente dovuto tremare davanti alla libido sadica degli educatori» (p. 527). Evidenti, anche in questo caso, sono i nessi autobiografici (p. 535):

Bisognò essere molto severi con lui, percuoterlo ferocemente, minacciandolo continuamente di morte, perché crescesse sano e forte, e potesse un giorno laurearsi al caro Politecnico di Pastrufazio e arrivare a pagar lui le tasse.

Gonzalo è diventato da grande un uomo che non ha conosciuto l'amore, e senza figli, come è espresso nel folgorante *incipit* del brano (p. 527):

La sua vita non aveva conosciuto stagione: non primavera, sotto la ferula della miseria e del sadismo materno: non estate, né dolce autunno, né carità di figli, né nulla.

---

<sup>1392</sup> Il testo è pubblicato con varianti e redazioni anteriori da Manzotti 1987, pp. 525-535, da cui cito.

La sua figura rappresenta l'opposto del prototipo del ragazzo bellissimo e vitalistico, incarnato nel *Pasticciaccio* da Diomede-Ganimede Lanciani [8.4.3]. Con un ossimoro Gadda definisce Gonzalo un «bamboccio senile»; il passaggio che immediatamente precede l'espressione è efficace nel tratteggiare la sensazione di persona desolata, non risolta (p. 532):

La sua anima-bestia, di ibrido, non era che un vuoto crocicchio, dove le strade del dolore e della conoscenza si intersecavano senza tensione vitale, lontanando nel tempo, verso deserti di stupidità.

A questo discorso, come riporta Manzotti, si aggiunge lo sviluppo del tema virgiliano, affrontato in un frammento che risulta di redazione anteriore, ed è riportato in nota, inframmezzato dai commenti del critico. Lo riporto per intero (pp. 534-535):

ed egli, eunuco lukonese senza nozze, avrebbe dovuto scusarsi delle nozze mancate rispetto ai figli degli eroi e alle figlie degli imboscanti. Il mantovano (che anche lui aveva mancata la moglie, oh! . . . . vitellone) è da taluni considerato come un energeta: e come potrebbe essere altrimenti? Un accademico lo aveva perfino proposto ad esempio latino, in compagnia di Raffaello, contro le aberrazioni della psicologia postbellica. Ma Raffaello ha pur dipinto ai Chigi la lunetta della futura Farnesina nonché Accademia, e il Mantovano, forse per aver troppo bazzicato giudei nel “giardino” della diletta Partenope aveva chiuso l'elegia messianica (la 4<sup>a</sup>) con seguenti testuali dattili ed encomiabili spondei (addotti come pezze d'appoggio dall'Accademico) :

incipi parve puer, risu cognoscere matrem  
matri longa decem tulerunt fastidia menses

E aveva però continuato e concluso con questi altri (non addotti dall'Accademico, forse perché giudicati, da quell'integro maestro, una pessima pezza d'appoggio):

incipi, parve puer: cui non risere parentes  
nec deus hunc mensa dea nec dignata cubili est.

L'esegesi aveva dato la stura ad intere biblioteche di commentari. Ed egli, col suo nasone, dichiarò così: per arrivare ad essere Ganimede od Anchise, un biondo e ben retribuito efebo dell'Ellade o rustico e villosa un padre della Licia e poi del

Lazio, bisogna che i genitori umani o divini abbiano sorriso al tuo vagito infantile e non ti abbiano recato a colpa d'aver fatto pipì e pupù nella culla. (Né di scavalcare il muriccio, durante la siesta del mondo e delle campane, per cogliere e rubacchiar, ankamò zerpe, “le pere della signora Biffi”).

Innanzitutto, Gonzalo-Gadda non solo risulta ‘senza nozze’, ma avrebbe pure dovuto scusarsi di tale mancanza. Fondamentalmente, al protagonista, è negata la via di Anchise, come se vi fosse un’impossibilità di partenza, o una qualche forma di impotenza, come suggerisce l’impiego del termine ‘eunuco’.

E anche in questo passo, anteriore rispetto al discorso di *Psicanalisi e letteratura*, la via di Ganimede si contrappone alla via di Anchise, prospettando due modelli diversi di vita, ed entrambi felici: uno quello ‘omosessuale’, uno quello ‘eterosessuale’. Vengono inoltre anche qui prospettate allo stesso modo le due figure di Virgilio e Raffaello.

Anche Virgilio non si sposò mai, e anche questo è un punto in comune con Gadda: perciò viene definito dall’io con affetto ironico ‘vitellone’. La figura dell’Accademico, che corrisponde al professore filologo di *Psicanalisi e letteratura*, sfrutta gli esempi di Virgilio e Raffaello, a suo favore, per criticare lo sviluppo postbellico della psicologia, considerata un’aberrazione.

In questa versione maggiormente romanzata e meno saggistica, appaiono ulteriori elementi di caratterizzazione per Ganimede. Il ragazzo viene detto in senso piuttosto ampio ‘dell’Ellade’, e non frigio o troiano, in antitesi rispetto ad Anchise, associato all’Oriente (Lidia) e all’Italia (del Lazio in quanto progenitore di Enea e dunque dei Romani). I due risultano anche esteticamente agli antipodi, non solo per l’orientamento, data la divinità con cui si congiungono (Giove e Venere): il biondo Ganimede è caratterizzato da una bellezza efebica, Anchise è un uomo virile e peloso. L’aggettivo ‘retribuito’ associato a Ganimede potrebbe recare una doppia valenza: da una parte la retribuzione potrebbe indicare il compenso per essere stato rapito, ovvero l’onore di risiedere in cielo tra le divinità, dall’altra, potrebbe alludere a una funzione di concubino.

Entrambi i destini sembrano risultare felici e non sarebbero stati possibili se i genitori si fossero comportati in maniera oppressiva e non avessero sorriso loro in tenera età.

Nel testo centrale di *Cui non risere parentes*, non essendo potuto divenire né Ganimede né Anchise, il personaggio *alter ego* di Gadda spiega quindi che, senza amore, «tutto il restante della sua vita era stata feroce demolizione dello sporco e presuntuoso credo altrui» (p. 527).

#### 8.4.2 Favole ganimedee: a confronto con Vittoria Madurelli Berti

Ganimede compare in due testi epigrafici (n. 75, n. 76) dei 186 che compongono *Il primo libro delle favole*: un'originale raccolta di 'favole' da intendersi non tanto come racconti mitici o favolistici, ma come *nugae* dalla battuta fulminante, spesso mordaci, sarcastiche, paradossali. Delle «picciole fave o vero minimissime favuzze o faville d'un foco sopr'a duo rocchietti stento e d'una manata di stipa» (*SGF*, II, 55) le definisce l'autore nella *Nota bibliografica* che accompagnò la pubblicazione, datata 14 maggio 1952 (Roma).

Riporto ora il testo delle due favole in oggetto, che apparvero per la prima volta nel 1939 sull'almanacco milanese «Il Tesoretto» (*SGF* II, 28-29)<sup>1393</sup>:

75

Quando l'aquila ebbe rapito Ganimede, si disse: «che bel pollo!».

76

Raphael Sanzio soffuse di un dolce rossore le guance di Ganimede.

Si tratta di due favole minime: la prima dal sapore luciano, risente forse di un epigramma di Marziale (5.55), in cui l'io intervista l'aquila a proposito del rapimento di Ganimede con quattro domande, a cui corrispondono quattro lapidarie risposte della *volucrum regina*. Inoltre Marziale viene citato proprio nella 'favilla' precedente, forse con riferimento a un doppio senso osceno: «Crisòbulo stoico, secondo l'opinione di Marziale, non sedette mai» (74).

Gadda fa riferimento all'aquila anche in altri testi del libro, mostrando di conoscerne il significato simbolico. Tra gli epigrammi di poco antecedenti nella successione macrostrutturale, in uno si fa riferimento a Dante, nell'altro al valore

---

<sup>1393</sup> Lo osserva Claudio Vela nel suo commento, sempre in *SGF* II, 903-949.

di insegna militare: «Il poeta Alighieri sostenne che l'aquila è "l'uccel di Dio"» (71); «L'aquila volò a lungo. Indi si appollaiò sull'elmo del Kaiser» (72). Ed è possibile che con *Kaiser* vi sia anche un'allusione a Cesare<sup>1394</sup>.

In entrambi i testi 71 e 72 appare un'ironia sottile sulla credenza connessa al mito per cui l'aquila sarebbe un animale superiore, divino. Ancora, Gadda fa del sarcasmo sulla pretesa superiorità dell'aquila nella favola 122 (a confronto con il gufo). Il possibile legame con le faville ganimedee è suggerito poi dall'utilizzo del verbo 'appollaiare' della favola 72, corradicale di 'pollo', riferito dalla voce dell'aquila a Ganimede nella favola 75.

A tale riguardo, non è da escludere un doppio senso osceno: infatti il termine latino *pullus* può indicare il pulcino ma anche un giovane amasio. E in questo senso fu utilizzato da Arnobio per Ganimede: *pullus* di Giove (*Adv. nat.* 4.22). Inoltre, se l'aquila è «l'uccel di Dio», e si appollaia sull'elmo del *Kaiser*, a maggior ragione può esservi l'allusione al rapimento per fini erotici da parte di Zeus/Giove.

Nella favola 76, si fa riferimento a un'opera di Raffaello non meglio precisata in cui apparirebbe il rossore di Ganimede, forse come segno di pudore nei confronti del tema amoroso. In questo caso, sembra che ci sia un sincero apprezzamento da parte di Gadda nei confronti dell'opera in questione e dell'artista. Infatti Gadda fa riferimento a Raffaello anche in altre favole, come nella brevissima 106: «Raphael Sanzio era dignissimo giovine» (cfr. *favola* 109).

Incrociando questo discorso, come suggerito da Claudio Vela<sup>1395</sup>, con le menzioni della 'lunetta' di Raffaello in *Cui non risere parentes* e in *Psicanalisi e letteratura*, sembra non ci siano più dubbi sull'identificazione proposta da Giorgio

---

<sup>1394</sup> Anche in una lettera giovanile di Cesare Pavese emerge una profonda conoscenza del mito ganimedeo, che comprende anche la consapevolezza del valore dell'aquila come insegna militare. Nell'opera dello scrittore piemontese, in cui pure il mito greco ha un ruolo centrale, la favola di Ganimede non sembra però rivestire un peso specifico: in *Dialoghi con Leucò*, per esempio, un capitolo è dedicato a Giacinto, *Il fiore*, ma non a Ganimede. Mi riferisco alla lettera che si dipana come un originale racconto breve inviata a Leone Ginzburg il 20 agosto 1929 da Bibiana (dove Pavese fungeva da precettore a un ragazzo ginnasiale, figlio del conte Bodo): vd. *Mondo* 1966, p. 133.

<sup>1395</sup> Inoltre secondo il commento di Vela 1990, p. 151, le *favole* 75, 75, 106 sarebbero intessute «da criptiche allusioni all'omosessualità». Lo studioso segue però Manzotti 1987, p. 534, nella poco convincente identificazione della 'lunetta' con l'esagono ganimedeo affrescato da Peruzzi. Cfr. Pinotti 2007, pp. 190-191.

Pinotti: infatti nell'affresco raffaellesco si può cogliere il rossore evidente che colora le gote del giovine baciato da Giove [fig. 8.6].

Inoltre, come nota sempre Pinotti, il fatto che Ganimede appaia alato (benché nella volontà di Raffaello la figura rappresenterebbe più verosimilmente Cupido), potrebbe avere suggerito la spiritosa battuta di 'pollo'. La malizia insita in questo lemma potrebbe leggersi anche in rapporto alla favola 18, in cui protagonista è il cinico Aristippo che diffidò della «virtù sublimativa del digiuno» e si sgranocchiò «un pollo ai ferri, presolo dall'ala», per concludersi la favoletta con la massima ironica: «Del pollo il volo, del dindo il passo» (*SGF* II, 16).

Questo trattamento giocoso del mito di Ganimede, a mo' di epigramma, ha un precedente ottocentesco, con buona probabilità ignoto a Gadda, nella poesia epigrammatica di Vittoria Madurelli Berti (1794-1841), una delle varie autrici della letteratura italiana che meriterebbe di essere riscoperta e maggiormente valorizzata<sup>1396</sup>.

La letterata vicentina aveva esordito con il poemetto eroicomico in terza rima *La Festa della Ruota*, poi ripubblicato in una seconda versione nel 1833 (*La Ruota*), in cui compariva l'espressione antonomastica 'vecchio ganimede' [8.1].

Con il nome arcadico di Dafnide Eretenia pubblicò per i Tipi della Minerva a Padova la sua raccolta intitolata *Epigrammi* (1824); mentre la successiva dal titolo *Versi* (Tipologia Andreola, Venezia, 1827) fu stampata con il suo nome reale, risultando più varia, e concludendosi con una breve autobiografia in prosa: *La mia vita* (forse influenzata dal modello alfieriano).

Già in *Epigrammi* emergeva un debito soprattutto nei confronti di Marziale, ma anche una conoscenza della satira pariniana. Inoltre, al di là della vicinanza agli stilemi arcadici e neoclassici, la sua poesia seppe mostrare con una certa originalità di avere assorbito istanze romantiche, e in particolare di porsi in dialogo con autori pressoché coevi, quali Ugo Foscolo e Giovanni Berchet. Madurelli Berti, inoltre, non si limitò al solo ambito classico e italiano: fu anche traduttrice di una ballata del poeta romantico inglese Robert Southey (1774-1843): *Donica novella di Southey. Versione libera di Vittoria Madurelli Berti*

---

<sup>1396</sup> Sulla scrittrice si veda il volume a cura di Contilli, Scarparolo 2006.

*accademica poliglotta pubblicata pel nuovo anno 1832* (Tipografia Parise e Compagno, Vicenza 1831).

I brevi testi su Ganimede appaiono in *Versi*, nella sezione *Madrigali ed Epigrammi* (20, 34)<sup>1397</sup>:

XX

Che un augel Ganimede abbia portato,  
Fola non è di vati menzogneri,  
Se con ciò chiaramente han dimostrato,  
Che i Ganimedi sono assai leggeri.

XXXIV. AD UN GALANTE

Ganimede novello alla lindura,  
Agli atti, al portamento, alla figura,  
Tu alla mensa de' Numi  
Poter esser ministro anco presumi!  
Or, poich' hanno i celesti il lor coppiere,  
Tu agl'infernali puoi versar da bere.

Si tratta di componimenti in rima, rispettivamente di quattro versi (endecasillabi: ABAB), e di sei versi (endecasillabi, con un settenario al v. 3: AAbBCC), da cui si evince il debito nei confronti di Marziale (l'uso di ministro dal ricorrente *minister*; cfr. 3.3). Con l'autore latino, di cui riscrive liberamente cinque epigrammi nei *Versi*, Madurelli Berti condivide lo spirito irridente ma divertito, scevro da toni moralistici esacerbati. E non appare un trattamento volgarmente esplicito, come in Marziale.

Particolarmente originale risulta la fusione tra l'uso antonomastico di 'ganimede/ganimedi' e l'uso del nome proprio con riferimento al mito: come se l'autrice si rivolgesse ai contemporanei ma al contempo volesse mantenere un'aderenza alla favola antica, per suscitare ilarità.

Nel primo epigramma, senza titolo, mostra anche di conoscere la tradizione evemeristica e patristica del mito di Ganimede, per cui i poeti sono accusati di

---

<sup>1397</sup> Cito direttamente dalla *princeps* del 1827 digitalizzata su Google Libri (p. 179, p. 185).

avere inventato la favola. Con originalità, la poetessa fa una battuta sfruttando il doppio senso di ‘leggerezza’ associabile a Ganimede: la leggerezza (e leggiadria) fisica che gli permette di essere innalzato in aria, e la leggerezza di spirito, morale, per indicare la superficialità che connota il termine ‘ganimede’ in senso comune.

Nel secondo componimento, la battuta si lega invece al fatto che il galante spererebbe di competere con il vero Ganimede, quello del mito. Tuttavia – gli spiega la poetessa – non ha *chance* alcuna di potere essere scelto da Zeus/Giove, ma al massimo potrebbe versare da bere agli infernali.

Anche in questo caso si trova quindi un originale ribaltamento del motivo ricorrente nella poesia italiana, dal Medioevo all’età moderna, del paragone dell’amato con Ganimede: il comune mortale non è amato dall’io femminile e non risulta per nulla paragonabile al Ganimede del mito.

Non è da escludere che Madurelli Berti potesse conoscere l’epigramma di Ausonio (53), in cui Glaucia è definito (non in senso ironico, ma nobilitante) come il Ganimede ‘elisio’, ovvero infernale, di Plutone.

Al di là di ciò, mi è sembrato opportuno dare conto di questi epigrammi per quel senso di ‘contemporaneità’ con cui Madurelli Berti mostra di affrontare il mito, da una prospettiva originale. Come nelle favole di Gadda viene adoperato uno spirito giocoso e divertito, nella forma lapidaria dell’epigramma, rievocando i portati principali del mito ganimedeo: dal volo aereo alla bellezza del giovane.

#### **8.4.3 Ganimede-Diomedede del *Pasticciaccio*: trasfigurazione e *lapsus***

*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, l’opera di maggiore successo di Gadda, venne pubblicata nel 1957 per Garzanti, ma anch’essa era stata anticipata nel 1946 su «Letteratura». Non mi dilungo sul complesso intreccio del romanzo<sup>1398</sup>, per focalizzarmi subito sul personaggio associabile (a suo modo) a Ganimede.

Uno dei sospettati del furto degli ori della vedova Menegazzi e dell’omicidio di Liliana Balducci si chiama Diomedede Lanciani. Si tratta di un prestante elettricista disoccupato di Grottaferrata, che si è dato alla professione di gigolò per turiste,

---

<sup>1398</sup> Rimando per approfondimenti alla *Nota al testo* della recente riedizione a cura di Pinotti 2018.

prestando i «suoi conforti irruenti» (*RR II*, 178) a una contessa dalla parlata veneziana, nonché a Zamira, proprietaria del laboratorio di maglieria ai Due Santi.

Il nome di Diomede rimanda all'epica e al mito antico, così come quello del fratello: Ascanio, venditore di porchetta. La pantalonaia Ines Cionini è innamorata di Diomede e lo presenta come il suo ragazzo, detto suo 'paino' (sei occorrenze, di cui una insieme al sinonimo 'ganzerino', *RR II*, 146), termine utilizzato da Gadda con valore sinonimico rispetto al sostantivo comune 'ganimede' (nel suo significato primario, per il GDLI, di 'bellimbusto, damerino').

Diomede è per antonomasia un peculiare 'ganimede', con cui il nome per altro fa rima. In un passo del IX capitolo il brigadiere Pestalozzi compie una sorta di *lapsus* nominale, in merito alla schedatura del sospettato, con una sostituzione del nome di Diomede con Ganimede, per maggiore memorabilità (*RR II*, 248-249):

doveva funzionare come quel biondo là della Ines, come il Ganimede Lanciani, ch'era stato il dio biondo e invisibile dell'interrogatorio a Santo Stefano: e in questo racimolo alquanto vizzo la cupidità della cerca si racchetò. Ganimede era nominativo più facilmente schedabile, negli archivi di memoria, che non invece Diomede.

Secondo Petruzelli, «il lapsus sembra tradire una latenza omoerotica che l'autore proietta nel personaggio tacitamente, ma di certo consciamente, e formalizza in tal caso con l'allusione mitologica»<sup>1399</sup>. Quasi tutte le figure di estrazione popolare sono rappresentate come avvenenti nel romanzo gaddiano, ma il ragazzo di Ines spicca configurandosi esplicitamente come un 'dio biondo'.

La scelta del nome Diomede per il piacente elettricista-gigolò romano mostra un'ironia antifrastica rispetto all'eroe omerico, ma può trovare un nesso rispetto al cognome Lanciani, con riferimento alla lancia del guerriero Diomede.

Compare infatti un gioco di parole tra Lanciani e Lanciere: «il Diomede Lanciani, 'o lanci-ère, avesse altresì conceduti suoi conforti irruenti (tali sempre, lasciò intuire la ragazza, i suoi) alla matura bettoliera sarta e tintora, smacchiatrice d'abiti militari e civili» (*RR II*, 178).

---

<sup>1399</sup> Petruzelli 2017.

Questo nesso può recare anche un'ulteriore allusione erotica in relazione all'arcangelo Michele, al quale Diomede Lanciani viene associato (*RR II*, 178)<sup>1400</sup>:

Il silente e impreveduto apparire di lui dalla scaluccia: un giovane di singolare avvenenza, certo, biondo come un arcangelo, ma senza spada: di ritorno dall'aver dato lancia in Abisso. L'Abisso, quella volta, doveva aver accusato la botta. Una botta da felicitarsene.

L'emersione di questa associazione a Ganimede ha certamente a che fare con il ricorrente motivo nel *Pasticcaccio* dell'inconoscibilità dei nomi, ma in questo caso specifico mostra anche una certa aderenza con il personaggio.

Il nome di Ganimede risulta inconsciamente più memorabile per indicare 'Diomede Lanciani', per la connessione prototipica con l'area semantica della bellezza e dell'eros, oltre alla specifica caratteristica visivo-iconografica del colore biondo di capelli, su cui il narratore e i personaggi insistono a più riprese. E come abbiamo visto, anche negli altri passaggi dell'opera di Gadda, Ganimede è sempre accompagnato dall'attributo 'biondo' [8.4.1-2]

Il ragazzo rientra infatti «nella schiera dei giovani irresistibili cui appartiene anche Giuliano Valdarena, “biondo come un angelo” nelle parole di Liliana, schiera che rappresenta il corrispettivo maschile delle “vergini”»<sup>1401</sup>.

Nello specifico, Diomede Lanciani afferisce a un prototipo di ragazzo fisicamente vigoroso e sfrontato sensualmente, vitalistico e simil-pasoliniano, che insieme a personaggi di altre opere gaddiane è accomunato anche da una precisa età, avente a che fare con «il rito di passaggio d'età, dai diciotto ai diciannove anni, in cui ci si affaccia alla vita con un respiro troppo ampio per non rimanere soffocati alla prima prova adulta»<sup>1402</sup>.

---

<sup>1400</sup> «Con una dissacrante similitudine, il paino, concluso un atto sessuale, è paragonato all'arcangelo Michele», Petruzelli 2017. Maria Antonietta Terzoli ha segnalato la pala di Iseo di Francesco Hayez, raffigurante un biondo arcangelo Michele che conficca la lancia con vigore, come chiaro esempio di erotismo della figura. Vd. Terzoli 2013, p. 154.

<sup>1401</sup> Pinotti 2003.

<sup>1402</sup> Rebaudengo 2002. Gli altri personaggi ricordati dallo studioso come fedeli al prototipo – nella voce 'Ragazzi' della *Pocket Gadda Encyclopedia* disponibile su *The Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS)* – sono Grifonetto Lampugnani di *Racconto italiano di ignoto del novecento*, il tenente Dalti di *Novella seconda*, e Vittorio del racconto tardo *Prima divisione nella notte*.

E Ganimede in questo senso rappresenta il prototipo mitologico del *puer aeternus*, del ragazzo eternamente giovane, il cui rito di passaggio non porta a una trasformazione in adulto, ma alla conservazione del suo aspetto, nel fiore della bellezza, e in quanto tale degno di essere innalzato in cielo con massimi onori<sup>1403</sup>.

In precedenza, con la consueta sferzante ironia gaddiana, Diomede-Ganimede era stato ritratto d'altronde anche come un perfetto rappresentante di bellezza 'ariana' delle popolazioni latine e sabelliche (*RR II*, 167):

Un tipo! Un viso di quelli, proprio, che il quindicinale «Difesa della razza», quindici anni dopo, avrebbe recato a testimonianza di arianesimo splendido: della gente latina e sabellica. Per copia conforme: sì. Era biondo, certo: la foto lo asseriva: un volto maschio, un ciuffo! La bocca, un taglio diritto. Sopra al vivere delle gotte e del collo du occhi fermi, strafottenti: che promettevano il meglio, alle ragazze, alle serve, il peggio a loro deperolati risparmi. Un tipo spavaldo, fatto per essere accerchiato e conteso, inseguito e raggiunto, e poi rigalato un po' da tutte, secondo le disponibilità di ciascuna. Uno da rappresentare in bellezza il Lazio e la sua disponibilità di ciascuna.

Si può parlare quindi di un peculiare caso di trasfigurazione della figura del mito in un personaggio romanzesco della realtà contemporanea all'autore.

Come nel caso del racconto pasoliniano *Amado mio*, il portato erotico della figura mitica è applicato a un ragazzo non di regali origini ma, al contrario, umili.

Nel caso di Gadda, rispetto a Pasolini, vi è però un rapporto meno attivamente partecipato all'eros dei ragazzi: verso «i corpi maschili, sfrontatamente belli, [...] si espande il malinconico e spossessato sguardo gaddiano», e quindi spesso con sarcasmo le caratteristiche di questo prototipo diventano «oggetto di invidia»<sup>1404</sup>.

In conclusione, la figura di Ganimede nell'opera di Gadda meriterebbe certamente approfondimenti, con ulteriori considerazioni e possibili altri collegamenti. Però già da questa analisi si può evincere, credo, come Ganimede

---

<sup>1403</sup> Secondo James Hillman, di scuola junghiana, Ganimede e Icaro rappresentano l'archetipo del *puer*, caratterizzato da tensione verticale ed eventuale caduta (a cui è opposto quello del *senex* rappresentato da Saturno): «per forza il Puer è debole sulla terra, perché il Puer non appartiene alla terra. La sua direzione è verticale [...]. A causa di questo accesso diretto, verticale allo spirito, di questa immediatezza dove visione della meta da raggiungere e meta stessa sono una cosa sola, la velocità, la fretta – perfino la scorciatoia – sono indispensabili», Hillman 1999, p. 98.

<sup>1404</sup> Rebaudengo 2002.

rivesta un ruolo determinante non (solo) per il racconto mitologico in sé, ma in quanto prototipo trasfigurato in un umile ragazzo vitalistico (Diomede), e in quanto simbolo di una specifica via (omo)erotica. Una via che nella vita sembrerebbe essergli stata negata (Gonzalo), agendo dunque come una funzione ‘psicodinamica’ – per dirla con le parole dello stesso Gadda – che nutre e pervade la sua opera.

## 8.5 Ganimede tra Novecento e Duemila: da Buffoni a Mina

### 8.5.1 La persistenza contemporanea di Ganimede tra letteratura, arti visive e marketing

In questo ultimo capitolo intendo mostrare come la persistenza del mito e della figura di Ganimede prosegua anche nel tardo Novecento fino ai primi decenni del Duemila. Mi concentrerò in particolar modo sul *case study* di Franco Buffoni (1948-), uno dei maggiori poeti italiani operanti a cavallo tra i due secoli [8.2], per concludere con alcune considerazioni sulla presenza di Ganimede nell'ambito della letteratura musicale italiana di ambito più popolare (la canzone *Ganimede* di Mina del 1991), e sulla ballata per musica *Ganimede* (2013, edita postuma nel 2023) di una delle voci più riconoscibili della nuova poesia italiana, quella di Gabriele Galloni (1995-2020) [8.3].

In questo primo paragrafo intendo però delineare un quadro più ampio, in senso comparatistico, per mettere in rilievo come la figura di Ganimede sia stata elaborata e riadattata fino ai nostri tempi in svariati modi: sia nell'ambito dell'alta letteratura in prosa, sia in quello artistico-figurativo, sia in diversi settori produttivi non inerenti strettamente all'arte, attraverso lo sfruttamento onnivoro (anche del mito greco) da parte del marketing.

Innanzitutto, si può constatare come Ganimede rivesta un ruolo precipuo, se non iconico, nell'immaginario omosessuale (colto, perlomeno) contemporaneo, al punto che il suo nome compare nei titoli di due rilevanti saggi sul tema 'omosessualità e cultura' del tardo Novecento, rispettivamente, di ambito storico-culturale e socio-psicologico. Mi riferisco, per il primo caso, a *Le Rapt de Ganymède* (1989) di Dominique Fernandez (1929-), tradotto in italiano per Bompiani nel 1991 (*Il ratto di Ganimede*, I ed. tascabile 1992), con l'aggiunta del sottotitolo *La presenza omosessuale nell'arte e nella società*. Nella seconda parte del saggio appare un'indagine sul tema attraverso la pittura, la scultura, il melodramma e il cinema, mentre la prima parte verte maggiormente sulla questione storico-politica della repressione omosessuale, con considerazioni anche su vari testi letterari.

A conferma del valore simbolico che conserva la figura di Ganimede, Fernandez per la proclamazione del 2007 a membro della storica *Académie française*, ha scelto indicativamente di far figurare Ganimede sul pomello della sua *épée d'académicien*, a simboleggiare il primo componente dell'accademia apertamente gay. Fece parte dell'Accademia francese anche Jean Cocteau (1889-1963) che nella sua *épée* decorata di diamanti, realizzata da Cartier nel 1955, aveva però scelto di raffigurare Orfeo e la lira. La figura di Ganimede compare in modo significativo anche nell'opera della prima componente donna dell'Accademia, Marguerite Yourcenar (1903-1987).

Al di là dei riferimenti nel celebre *Mémoires d'Hadrien* (1951), la novella *Une belle matinée* (1982) di Yourcenar riprende il personaggio Rosalind di *As You Like It* (1599-1600), che assume le sembianze di un ragazzo con il nome di *Ganymede*. Poiché nel teatro shakespeariano i personaggi femminili erano interpretati da attori, la *queerness* della rappresentazione viene ripresa e ulteriormente capovolta da Yourcenar: il protagonista pre-adolescente Lazare si presenta infatti al suo maestro come Ganimede nelle vesti di Rosalinda, citando a suo modo i versi di Shakespeare, e con uno spirito teso a giocare sulla fluidità dei generi.

Se Ganimede è inteso da Fernandez come una delle prime icone culturali *lato sensu* dell'omosessualità, da Vittorio Lingiardi (1960), scrittore, psichiatra e professore di Psicodinamica alla Sapienza di Roma, è analizzato come archetipo, in senso junghiano, di uno specifico tipo di relazione omosessuale asimmetrica, nel saggio *Compagni d'amore. Da Ganimede a Batman. Identità e mito nelle omosessualità maschili* (1997, nel 2002 tradotto in inglese negli Stati Uniti)<sup>1405</sup>.

A rappresentare anche visivamente il ruolo iconico di Ganimede in ambito LGBTQ+ è l'arte *camp* e *pop-kitsch*<sup>1406</sup> di Pierre et Gilles, Pierre Commoy (1950) e Gilles Blanchard (1953), duo francese che contamina la fotografia con la pittura, riferimenti mitologici e icone sacre con personaggi ed elementi vari della

---

<sup>1405</sup> In ambito italiano è indicativo che *Le pillole di Ganimede* sia il titolo scelto per il primo telegiornale sperimentale a tematica LGBTQ+, condotto da Stefano Campagna (1962-2014) sull'emittente privata laziale Teleregione: la puntata pilota andò in onda il 28 giugno 1994 con ospite Massimo Consoli (1946-2007).

<sup>1406</sup> Sull'estetica artificiosa ed enfatica del *camp* è fondamentale il saggio, del 1964, *Notes on Camp* di Susan Sontag (1933-2004). Per approfondimenti rimando agli studi di Fabio Cleto: vd. Cleto 2008. Sul *Kitsch* nell'arte vd. Dorflès 2023 (I ed. 1968).

contemporaneità, per cui si può parlare di una «Antiquité fantasmée»<sup>1407</sup>. Il duo ha realizzato un trittico su Ganimede nel 2001, intitolato *Ganymède (Frédéric Lenfant)* [fig. 8.8 a-b], con tre opere accomunate dal rapporto affettuoso di Ganimede con l'aquila, in uno sfondo roccioso brullo che appare quasi fantasticamente sottomarino. Nel quadro centrale il modello biondo (Frédéric) appare totalmente nudo; osserva negli occhi l'aquila in picchiata, da cui fuoriescono come dei raggi laser: una posa assolutamente originale. Nei quadri laterali, in particolar modo in quello alla destra rispetto all'opera centrale, sembra essere ripresa l'iconografia neoclassica di Thorvaldsen, con Ganimede seduto che abbevera il volatile; nell'altra Ganimede abbraccia teneramente l'aquila.

Fig. 8.8 a-b : Pierre et Gilles, *Ganymède (Frédéric Lenfant)* I, II, III, fotografia montata su alluminio e pittura, Collection Pinault, Paris, 2001



© Pierre et Gilles

<sup>1407</sup> Besnard 2018, a cui rimando per ulteriori riferimenti bibliografici sul duo artistico.

Ganimede è stato impiegato anche nell'arte astratta. Uno dei primi esempi da considerare sono le installazioni *freestanding combined*, con approccio neo-dadaista, di Robert Rauschenberg (1925-2008) che, mediante sperimentazione su diversi materiali, contamina l'espressionismo tedesco con la Pop Art.

In particolar modo le due opere *Canyon* e *Pail for Ganymede* (1959) risultano una decostruzione parodistica del *Ratto di Ganimede* di Rembrandt – ripreso già da Saba [8.2.2] – a sua volta parodico nei confronti della *fabula* classica e dell'iconografia del rapimento diffusa nel Rinascimento italiano [fig. 8.3].

In *Canyon* la tela si trasforma in una bacheca tridimensionale: in primo piano è inserita un'aquila imbalsamata pitturata di grigio, mentre nello sfondo, tra i ritagli di giornale dell'epoca, compare in un quadretto la fotografia in bianco e nero di un bambino di pochi anni, che tende il braccio sinistro verso l'alto [fig. 8.9].

Non si verifica nessun rapimento, ma l'artista compie una decostruzione della scena del ratto raffigurata da Rembrandt più di tre secoli prima. Sono inoltre appesi alla tela due oggetti sferici, incartati con fogli di giornale, che sembrerebbero essere due uova, con un legame rispetto all'aquila imbalsamata, ma che potrebbero alludere anche a dei testicoli. Vi sarebbe, dunque, al di là delle allusioni sessuali (appare anche un cuscino attaccato con un cordino che rimanda al letto), una possibile critica socio-politica: non si può non ricordare che l'aquila è il simbolo di potere degli Stati Uniti d'America (d'altronde anche il titolo *Canyon* rimanda agli *States*)<sup>1408</sup>.

Il *Secchio di Ganimede* è invece una lamiera metallica con legno smaltato, una manopola, un ingranaggio e una lattina, che consiste in una prosecuzione umoristica di *Canyon*: poiché potrebbe risultare l'oggetto che raccoglie l'urina di Ganimede, prodotta per lo spavento del rapimento dell'aquila, oppure una stilizzazione dello stesso efebo<sup>1409</sup> [fig. 8.10].

Anche il poeta contemporaneo Jericho Brown, premio Pulitzer 2020, nella sua poesia *Ganymede* (inclusa in *The Tradition*, 2019)<sup>1410</sup> sfrutta il mito di Ganimede per veicolare una critica rispetto ai temi sociali della giustizia, legata in questo

---

<sup>1408</sup> Per approfondimenti e ulteriori riferimenti bibliografici rimando al contributo di Crow 1997.

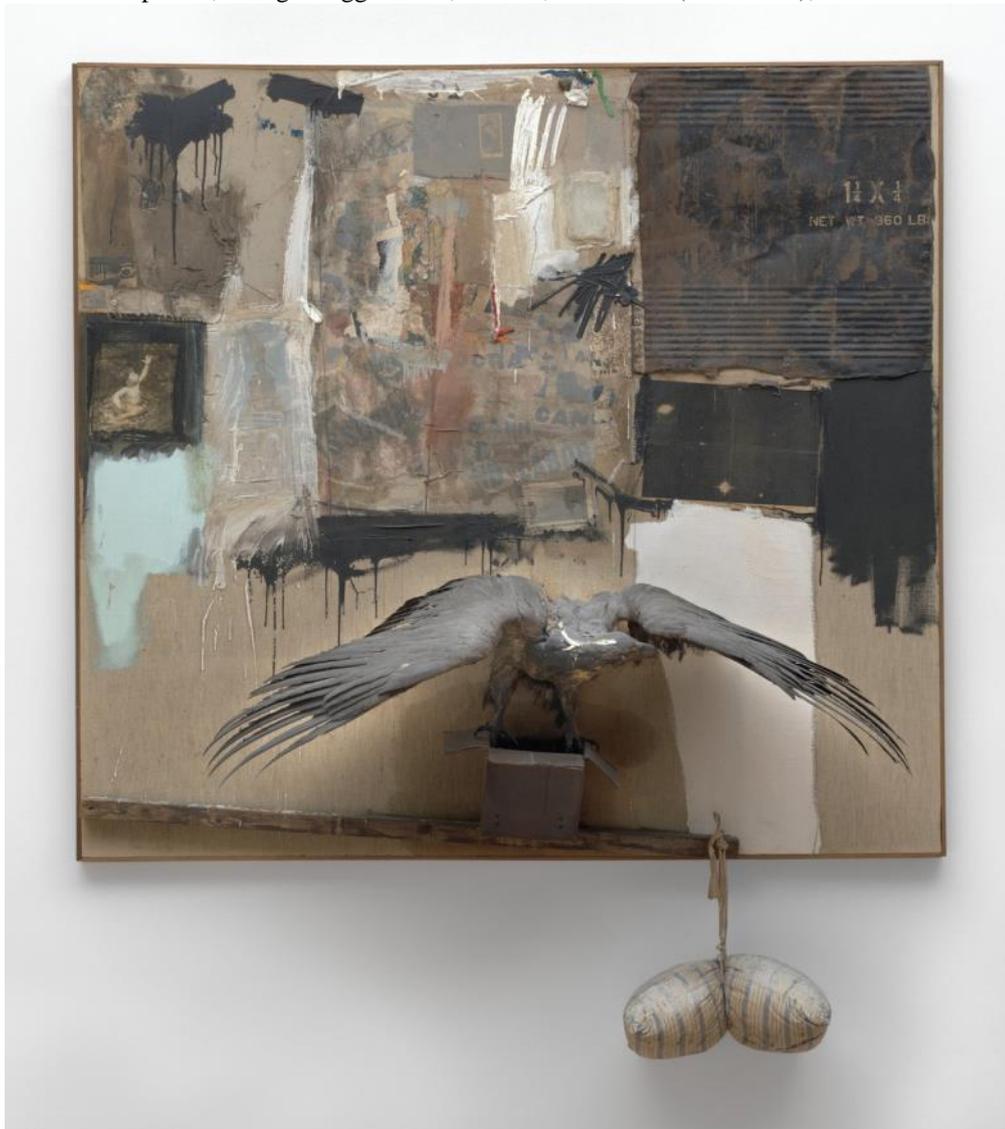
<sup>1409</sup> Cfr. Crow 1997.

<sup>1410</sup> La silloge è stata tradotta come *La Tradizione*, da Antonella Francini, per Donzelli, nel 2022.

caso a due specifiche questioni contemporanee, la *queerness* e la *blackness*, che rispecchiano l'identità dell'autore in rapporto alla tradizione [2.1].

A una rilettura satirica e ironico-giocosa del mito di Ganimede, che congloba versioni molteplici del mito antico fino alla pubblicità ganimedea della Budweiser [vd. *infra*], è dedicato anche il recente libro di poesie in prosa *Ganymede's Dog* (McGill-Queen's University Press, 2019) di John Emil Vincent.

Fig. 8.9 : Robert Rauschenberg, *Canyon*, freestanding combine: pittura, collage e oggetti vari, MoMA, New York (1782.2012), 1959



MoMA; © Robert Rauschenberg Foundation;

Fig. 8.10 : Robert Rauschenberg, *Pail for Ganymede*, freestanding combine: lamiera e smalto su legno con manovella, ingranaggio, ceralacca e lattina di latta, Robert Rauschenberg Foundation, New York (59.020), 1959



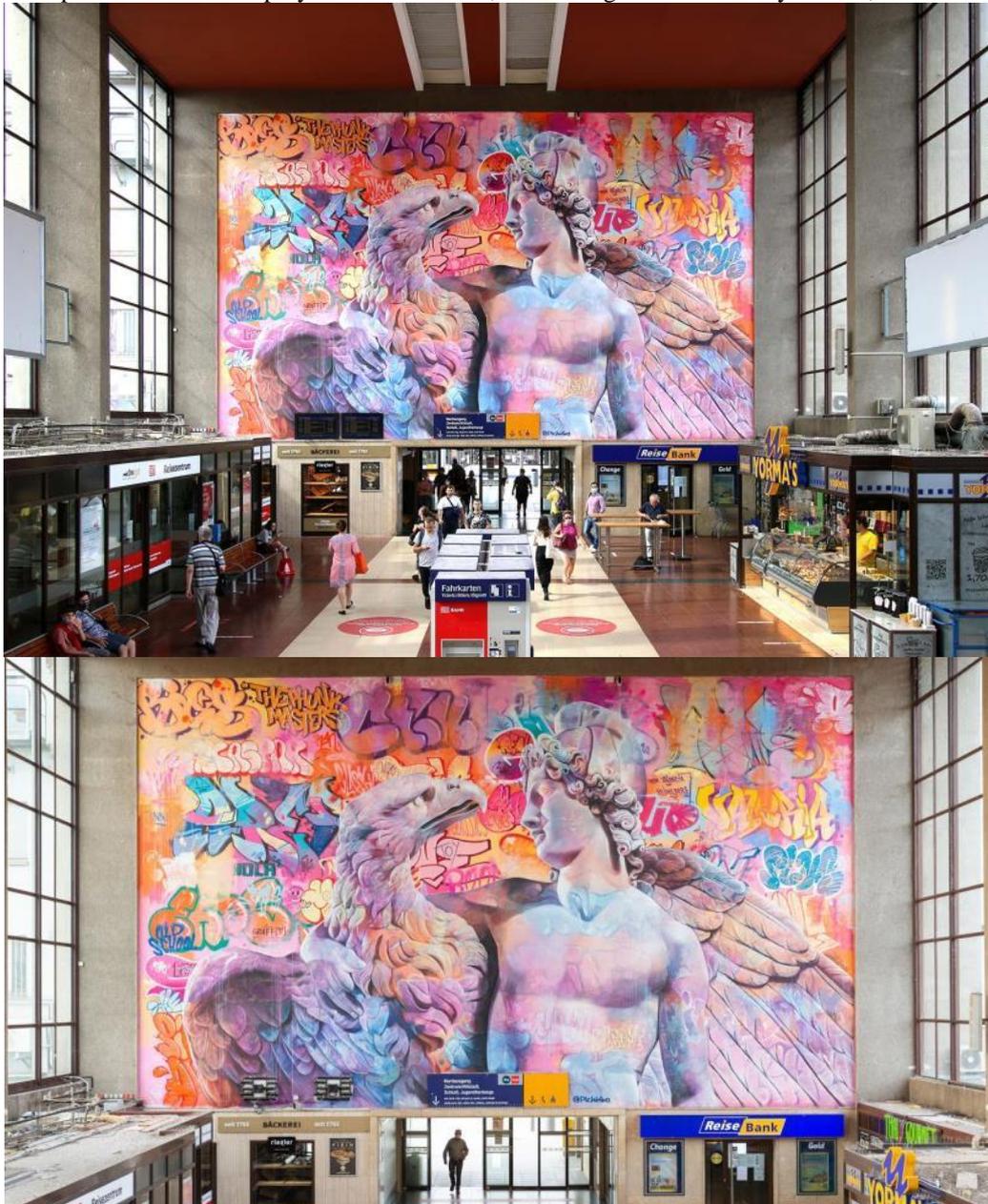
© Robert Rauschenberg Foundation

Se in questo caso il mito è sfruttato per veicolare dei significati legati a una disamina politico-sociale e si pone in rapporto critico-parodistico con la tradizione, in altri casi la figura di Ganimede è valorizzata spiccatamente per il suo portato classico, con reinserimento in nuovi contesti, come nell'opera del 2018 *Copiosi et bellissimi mirti* di Ileana Florescu, esposta agli Uffizi [2.4]

L'inserimento dei miti classici può avvenire anche in contesti urbani della società contemporanea. Mi riferisco in particolar modo alla *street art* mitologico-

urbana di PichiAvo, duo artistico valenciano che ha realizzato un enorme graffito all'ingresso della stazione dei treni di Heidelberg, ricalcando con colori sgargianti il modello della statuaria romana di ispirazione ellenistica, con Ganimede stante abbracciato con sguardo suadente all'aquila [fig. 8.11].

Fig. 8.11 : PichiAvo, *Ganimede e l'aquila alla stazione dei treni di Heidelberg*, pittura murale con spray e vernice acrilica, Heidelberg Central Railway Station, 2020



[www.pichiavo.com](http://www.pichiavo.com)

Al di là dei dell'impiego di Ganimede come icona dell'omoerotismo e delle rielaborazioni nell'arte contemporanea, il mito ganimedeo trova dei risuoni anche nella letteratura italiana in prosa alta di fine secolo (sulla poesia vd. 8.5.2-3), così come in ambito di marketing, anche al di là del portato erotico.

Tre menzioni di Ganimede compaiono in quello che è considerato il capolavoro dello storico direttore di Adelphi, Roberto Calasso (1941-2021): *Le nozze di Cadmo e Armonia* (2004, I ed. 1988)<sup>1411</sup>, un lavoro di originale riscrittura mitografica della grecoità. Il titolo si riferisce a quella che fu l'occasione ultima di incontro tra dèi dell'Olimpo ed esseri umani: la festa per le nozze di Armonia data in sposa da Zeus a Cadmo per aver liberato la città di Tebe.

Il libro si apre con l'indicativa epigrafe sallustiana: «Queste storie non avvennero mai, ma sono sempre». A Ganimede non è dedicata una digressione *ad hoc*, tuttavia il suo personaggio compare in tre diversi episodi.

Il primo vede protagonista Dioniso in lacrime per la morte del fanciullo amato Ampelo. Calasso recupera un raro passo delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli [3.1], in cui Ganimede è menzionato come coppiere rappresentato nelle dodici tavole di Armonia (*D.* 12.39-40, 12.105). Pertanto quando le «Ore guardavano la quarta tavola» tra il «Leone» e la «Vergine» trovarono anche «Ganimede con una coppa in mano» (p. 51).

Il secondo episodio è una breve digressione che parrebbe di originale invenzione e ha come protagonista Ermes (p. 305):

Hermes soffriva, innamorato di Afrodite, perché la dea non gli dava ascolto. Zeus lo commiserava. Mentre Afrodite si bagnava nell'Acheloo, mandò un'aquila a rapirle una "pantofola" (soccum). L'aquila, con la pantofola nel becco, volò verso l'Egitto per consegnarla a Hermes. Afrodite la inseguì fino alla città di Amitarnia. Lì trovò la pantofola e il dio innamorato. In cambio della pantofola, Afrodite donò a Hermes il suo corpo. Per gratitudine, Hermes insediò l'aquila nel cielo, sopra Ganimede, che un giorno dall'aquila era stato rapito.

---

<sup>1411</sup> L'opera fa parte di una serie iniziata con *La rovina di Kasch* (1983), libro incentrato sulla figura del re-sacro 'frazeriano', a partire dall'Africa; che prosegue – dopo il secondo volume delle *Nozze di Cadmo e Armonia* – con *Ka* (1996), basato sulla mitologia indiana, e con ulteriori volumi a partire dagli anni Duemila. Per *Le nozze* cito dalla nuova edizione accresciuta e illustrata, stampata per la prima volta nel 2004.

Calasso elabora una sorta di parodia giocosa del ratto ganimedeo, con altri protagonisti: poiché l'aquila è inviata dal dio messaggero (e non da Zeus) innamorato di Afrodite (e non di Ganimede) per rapire una pantofola. L'oggetto rapito viene quindi restituito alla dea da Ermes soltanto dopo un congiungimento amoroso. Se nelle fonti classiche l'aquila era posta tra le stelle per la gratitudine dovuta al rapimento di Ganimede, in questo caso la collocazione si spiega con questa originale *fabula* avente per protagonisti Afrodite ed Ermes. Il legame con il mito ganimedeo è sancito dal fatto che la costellazione risulti – come è di fatto nelle mappe del cielo – sopra alla costellazione di Acquario, detta di 'Ganimede'.

Il terzo passo in questione vede protagonista Afrodite e si rifà a un altro episodio secondario del mito ganimedeo: la scena di gioco con Eros, proveniente dalle *Argonautiche* (3.129-144) di Apollonio Rodio [3.1], già ripresa nella letteratura italiana da Marino nell'*Adone* (3.17) [7.1.1]. Venere giunge nel «frutteto di Zeus» in cerca del figlio e lo trova mentre «stava giocano a dadi con Ganimede, vinceva e barava» (p. 364). In sintesi da Calasso sono ripresi degli aspetti piuttosto ricercati del mito di Ganimede, che fanno riferimento alla sua vita celeste e mai al pregresso terrestre: non mancano spunti innovativi.

Il valore di coppiere e/o la straordinaria bellezza di Ganimede sono stati sfruttati anche da diverse campagne di marketing, che vanno dal settore delle bevande a quello della profumeria, di cui in parte si è già detto [1.3].

Mi limito qui ad approfondire un caso particolarmente curioso, forse il primo in tale ambito, estremamente significativo su come il mito di Ganimede persista anche nel racconto paraletterario. Se Parini immaginò Ganimede come servitore dei gelati [7.4], a inizio Novecento risale la campagna pubblicitaria della birra Budweiser, nota come *the king of beer*, prodotta a Saint Louis Missouri dal 1876, appartenente all'azienda statunitense Anheuser-Busch. Venne ideata dall'imprenditore di origini tedesche Adolphus Busch (1839-1913), cofondatore della Anheuser-Busch, sfruttando proprio la figura di Ganimede per il legame con le bevande e con gli dèi.

La stampa dell'insegna pubblicitaria del 1905 non giocò tanto sul 're' Giove quanto sulla figura del giovane coppiere trasportato in Olimpo dall'aquila,

rielaborando il *Ganymed* dell'artista tedesco Johann Frank Kirchbach (1859-1912), a partire da un'incisione risalente al 1894 [fig. 8.12 a-b].

Rispetto all'opera di Kirchbach, il quasi nudo Ganimede statunitense tiene una birra in mano, mentre viene sollevato in cielo dall'aquila. In basso, sulla destra, è presente il seguente motto: *Modern version of Ganymede. Introduction of Budweiser to the gods* [fig. 8.13]. Il ruolo di coppiere di Ganimede è quindi sfruttato per veicolare il messaggio di una bevanda divina, che non è più l'antico nettare ma la 'moderna' birra Budweiser, introdotta presso gli dèi (ossia i clienti).

La campagna pubblicitaria con Ganimede protagonista e con lo stesso identico motto non venne più ripresa per decenni, ma fu riutilizzata in una serie commemorativa tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del Novecento.

L'iconografia della nuova serie presenta però alcune varianti rispetto a quella di inizio secolo: la bottiglia di birra è trattenuta dagli artigli dell'aquila, mentre Ganimede, relativamente più coperto e con fattezze leggermente diverse, tiene in mano un certificato in cui appare la scritta principale: *Budweiser's Greatest Triumph* [fig. 8.14]. Questa iconografia della seconda serie di Ganimede è impiegata in diversi oggetti del *merchandising* Budweiser: dai poster ai vassoi metallici (1987), dai boccali per la birra (1993) ai piattini in ceramica (1994).

Al 1997 risale invece un nuovo sistema di vinificazione italiano, brevettato dall'enologo Francesco Marin, ed esportato su scala globale: denominato proprio in onore dell'οἰνοχόος degli dèi 'Metodo Ganimede'. Non appare però, a parte il legame con il vino, uno *storytelling* aziendale (Ganimede srl) connesso al mito.

Come ultimo esempio riporto quello ancora più recente del profumo francese *Ganymede* (2019), ideato dal *couturier* Marc-Antoine Barros con il profumiere Quintin Bisch. La descrizione ufficiale del prodotto di nicchia non gioca soltanto sull'aspetto seduttivo della bellezza irresistibile di Ganimede, ma offre diversi rimandi, anche spaziali, con riferimento a Ganimede come satellite di Giove: «Ganymede, the rocky satellite of Jupiter discovered in 1610 by Galileo, is both luminous and covered with salt-water oceans. It acquired its name from Greek

mythology: a young man, Ganymede, was kidnapped by gods who had been so enthralled by his beauty that he was offered immortality»<sup>1412</sup>.

Fig. 8.12 a : Johann Frank Kirchbach, *Ganymed*, olio su tela, ubicazione sconosciuta, ca. 1884  
Fig. 8.12 b : Johann Frank Kirchbach (incisione da), *Ganymed*, Palazzo Grimani, Venezia, 1892

a-b



Artnet (a); Wikimedia Commons (b)

---

<sup>1412</sup> Cito dal sito ufficiale di Marc Antoine Bairros [Sitografia]. Del *Ganymede* di Barros esistono due versioni: *EDP* (2019), *Extrait* (2023). Nel 2022 è stato lanciato anche un profumo *Ganymedes* di Patrice Martin.

Fig. 8.13 : *Modern version of Ganymede. Introduction of Budweiser to the gods*, stampa su legno, insegna pubblicitaria basata su un'opera di Johann Frank Kirchbach, stampato da Palm, Fechteler & Co., New York & Chicago, ca. 1905



WorthPoint

Fig. 8.14 : *Modern version of Ganymede. Introduction of Budweiser to the gods*, Ganymede serie II, stampa su vassoio metallico, merchandising Anheuser Busch Inc., 1987



### 8.5.2 Ganimede nell'opera di Buffoni: dall'esordio poetico del 1979 alla *biofiction* anni Duemila

Come ha osservato Guido Mazzoni nel 2012, presentando all'Università degli Studi di Siena l'antologia sulla poesia a tematica omosessuale del Novecento di Luca Baldoni (*Le parole tra gli uomini*), Franco Buffoni si configura al riguardo come il poeta di riferimento degli ultimi decenni: dopo Umberto Saba, Sandro Penna, Pier Paolo Pasolini, Dario Bellezza, ha rappresentato una svolta innovativa per l'impostazione di un discorso omorivendicativo in poesia, che considera in modo critico diverse tradizioni letterarie e di pensiero<sup>1413</sup>.

La formazione da anglista e da comparatista certamente influisce in modo decisivo sulle novità introdotte dal discorso di Buffoni, e sul suo stesso dettato poetico. Difatti molto spesso nella sua opera le citazioni classiche, e anche quelle mitologiche, sono mediate da autori inglesi di cui si è occupato per decenni come accademico e come traduttore: su tutti Byron, ma anche altri romantici inglesi, e autori quali Chaucer, Shakespeare, i poeti pastorali scozzesi del Settecento Ramsay e Fergusson, Auden<sup>1414</sup>.

La figura di Ganimede appare nel suo esordio poetico, promosso da Giovanni Raboni (1932-2004) sul n. 54 dei «Quaderni della Fenice» di Guanda, intitolato *Nell'acqua degli occhi* (1979, pp. 43-59)<sup>1415</sup>. Uno dei 29 componimenti di questa esile ma densa raccolta è intitolato *Ganimede*<sup>1416</sup>.

Si consideri che soltanto a partire da *Scuola di Atene*, pubblicato nel 1991, vi sarà un *coming out* poetico esplicito dello scrittore, mentre nella produzione fine anni Settanta e anni Ottanta la poesia di Buffoni si caratterizza per un originale e ipercolto gusto postmoderno<sup>1417</sup>, teso tra amarezza, giocosità e *persiflage*, ricco di

---

<sup>1413</sup> Cfr. Ottonello 2022, pp. 10-11. Cfr. Baldoni 2012. Si segnala il rilevante saggio di Mazzoni 2005, pp. 135-141, sul libro di poesia centrale di Buffoni, la silloge uscita per «Lo Specchio» Mondadori nel 2000: *Il Profilo del Rosa* (nella II ed., Pellegrini, 2023, il saggio compare come postfazione).

<sup>1414</sup> Rimando per approfondimenti sempre alla monografia su Buffoni: vd. Ottonello 2022.

<sup>1415</sup> In precedenza, nel 1978, Raboni aveva promosso la pubblicazione dei primi inediti di Buffoni: apparsi su «Paragone», n. 346, pp. 86-85. Raboni firma anche la prefazione della seconda più densa raccolta di Buffoni: *I tre desideri* (San Marco dei Giustiniani, 1984).

<sup>1416</sup> In un capitolo del saggio *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e sull'essere tradotti* (Interlinea, 2016, I ed. 2007), Buffoni racconta le singolari vicende traduttive in inglese e tedesco della sua poesia *Ganimede* (*Il traduttore tradotto*, pp. 239-41).

<sup>1417</sup> Per la stagione più matura di Buffoni si può parlare invece di un orizzonte di transmodernità: cfr. Ottonello 2022, pp. 281-290.

riferimenti culturali alla classicità, alla storia dell'arte e a molteplici tradizioni culturali extra-italiane (su tutte quella anglosassone). Riporto il testo, prima di procedere all'analisi (pp. 55-56):

Imbastendo un piano  
d'abbandono randagio  
contava le Erinni  
sedendo a bell'agio.  
Metteva nell'abbandono  
il lato vile  
d'autostoppista servile  
appena raccolto  
e rideva tenuto  
pensando che infine  
Mercurio  
contava quel tanto  
che basta per dire  
«son io» per entrare.

Se non vi fosse il titolo *Ganimede* si faticherebbe a riconoscere la figura mitologica. Non si tratta infatti di una variazione sul mito, ma di una vera e propria trasfigurazione del ragazzo troiano in un autostoppista degli anni Settanta.

*Ganimede* è il terzo testo della raccolta con riferimenti mitologici, tutti velatamente omoerotici, dopo *Enkidu* (p. 48) e *Difesa d'ufficio d'Achille* (p. 50): poesie che si rifanno rispettivamente al rapporto tra Patroclo e Achille, e a quello tra Enkidu e Gilgamesh, dell'omonimo poema sumero-babilonese, senza attuare però delle trasfigurazioni, ma riferendosi ai personaggi tramandati dalla tradizione con delle rifunzionalizzazioni.

In questo caso, inoltre, si può parlare di motivi omoerotici *stricto sensu*, per quanto non siano espliciti, laddove negli altri due testi mitologici appare al massimo una velata omoaffettività. Nello specifico, ricorre il motivo degli atti erotici furtivi presente anche in altri testi della silloge, da *Il postdatato risolto* a *Per tutti i Walter* (quest'ultimo assume però connotazioni tragiche, trattando di suicidio).

Il *Ganimede* di Buffoni appare come una figura ai margini: il movimento verticale di ascesa celeste è sostituito da quello orizzontale della strada, al vettore animale dell'aquila subentra la moderna autovettura meccanica. La scelta di intitolare il testo a *Ganimede* e attuare questa trasfigurazione si può spiegare, verosimilmente, con il comune esito del 'viaggio' per il giovane autostoppista e per la figura del mito greco, che prevede un rapporto amoroso con un uomo. Il Ganimede autostoppista risulta però una figura attiva, che non subisce un rapimento, ma progetta volontariamente un abbandono.

Buffoni fa poi riferimento alle figure mitologiche delle Erinni, mai associate dalla tradizione classica o italiana al mito ganimedeo: si tratta di divinità ancestrali, connesse piuttosto al mito di Oreste, che perseguitano chi ha una macchia di impurità. Pertanto le temibili Erinni potrebbero leggersi in senso metaforico come i tormenti interiori che Ganimede conta mentre imbastisce l'azione di fuga: d'altronde un rapporto non pacificato con i sensi di colpa e l'angoscia è suggerito dall'utilizzo di lemmi quali 'abbandono' e 'vile' (ed è presente nell'intera raccolta).

Un altro aspetto innovativo da considerare è che eccezionalmente Ganimede non è associato a Giove, ma a Mercurio, che nelle fonti classiche – se citato a proposito di Ganimede (raramente) – risulta piuttosto un intermediario dell'azione principale (nell'*Inno ad Afrodite* I è mediatore tra Zeus e il padre Troo; cfr. 2.2).

Mercurio è il dio legato alla strada, al viaggio, oltre che al furto, che ritorna spesso nell'immaginario e nell'opera di Buffoni, divenendo parte della sua 'mitologia personale', con associazione all'eros, all'edonismo e al motivo dei *pueri* furbi (con connessione all'opera di Byron e anche al Mercurio shakespeariano)<sup>1418</sup>.

Da un certo punto di vista, si può dire che il Ganimede-autostoppista di Buffoni risulti piuttosto distante sia dal Ganimede-Federico sabiano sia dal Ganimede-Benito pasoliniano, poiché non si verifica un'idealizzazione del *puer*. Il riuso

---

<sup>1418</sup> Ad esempio, *Quaranta a quindici* (Crocetti, 1987), si apre con i versi che echeggiano l'esordio di *The Lake Isle* di Ezra Pound «Oh Mercurio dio della truffa / Dammi un tavolo e un'antologia / E venti ragazzi davanti» (*O God, O Venus, O Mercury, patron of thieves, / Give me in due time, I beseech you, a little tobacco-shop*). In *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli, 2015) compare l'associazione Mercurio-Cristo come contraltare a Venere-Maria: e alla sua figura si contrappone Apollo, posato e serafico, in *Scuola di Atene* (L'Arzanà, 1991). Cfr Ottonello 2022, p. 70.

della poesia di Buffoni è più affine – come spirito, con le dovute differenze – al Diomede-Ganimede di Gadda, per l'accostamento irriverente ed eroticamente allusivo tra una figura del mito e un personaggio umile, di strada.

Ganimede è poi menzionato anche nel finale di un'altra poesia più matura di Buffoni, *Ultime cene*, apparsa per la prima volta in *Del maestro in bottega* (Empiria, 2001), poi inclusa anche in *La linea del cielo* (Garzanti, 2018).

Compare nella sezione che dà titolo al peculiare libro costituito da poesie inedite (40), edite (40), riflessioni di poetica e sulla traduzione: *Del maestro in bottega*. Come ha osservato Massimo Gezzi, la sezione consta di otto «poesie nate da un'idea preesistente», «da concetti in cerca di similitudini e metafore per incarnarsi», tra cui quella ricavata dall'arte «che associa l'incapacità di abbracciare col pensiero contemporaneamente tutta l'esistenza all'immagine»<sup>1419</sup>.

Nel settimo testo, *Ultime cene*, lo stimolo nasce da vari dipinti che rappresentano la scena evangelica con Giovanni al fianco di Gesù, poggiato sul suo grembo, in genere alla sua sinistra, come nel *Cenacolo della Badia di Passignano* del Ghirlandaio, in cui appare come uno «Sleeping boy da Lullaby» per la posizione di dormiente accoccolato sul Cristo.

Tra le varie 'ultime cene' nominate, lo sguardo del poeta si concentra in modo speciale sul *Cenacolo della Calza* di Franciabigio, del 1512, in cui Giovanni è alla destra di Gesù [fig. 8.15]. Nella seconda parte del componimento c'è un mutamento di ritmi e di metrica: prevale il settenario e tornano rime e assonanze a fine verso, nello stile tipico del 'primo' Buffoni.

Si tratta di una poesia ironica e divertita, con allusioni omoerotiche: Giovanni è guardato come un ragazzino amato da Gesù, con richiamo al rapporto tra Ganimede e Giove, nei versi finali (vv. 22-28)<sup>1420</sup>:

Perché a destra il colore  
Di Giovanni stordisce  
Ben più della luce  
Di finestra in cornice

---

<sup>1419</sup> Gezzi 2003, p. 46.

<sup>1420</sup> Non ci sono varianti del testo, pubblicato in *Del maestro in Bottega* (pp. 62-63) e poi in *La linea del cielo* (pp. 125-126).

Al grembo vòlto il rapito

Da postura con Giove

Ganimede impigrito.

L'identificazione di Ganimede con Giovanni e quella di Gesù con Giove non è un'invenzione del poeta, ma risale alla tradizione medievale, comparando nell'*Ovidius moralizatus* di Berchorius [4.13.1].

Piuttosto originale è invece l'associazione della vicinanza fisica tra Giovanni e Gesù del dipinto a quella di Giove e Ganimede in Olimpo. Infatti Giovanni è definito 'rapito' e il *link* del poeta è dato da una precisa immagine di Ganimede 'impigrito' sul petto di Giovanni.

È possibile che si tratti di una figurazione di fantasia dell'autore, scaturita dal rapporto di intimità tra i due attestato dalle fonti classiche. Esiste però un dipinto con *Ganimede e Giove* del 1878 dell'artista Christian Griepenkerl (1839-1916), pittore noto anche perché fu colui che da insegnante bocciò il giovane Adolf Hitler nella prova di ingresso all'Accademia di belle arti di Vienna. Nel suo dipinto il sensuale efebo poggia la testa bionda sul petto nudo del dio, anch'egli dormiente come il ragazzo. Alla destra di Giove si trova l'aquila distratta, sulla sinistra Prometeo tenta di approfittarne per rubare il fuoco [fig. 8.16].

L'immagine di Giovanni inclinato affettuosamente verso Gesù deriva in realtà dallo stesso *Vangelo* di Giovanni: egli risulta tra i discepoli (εἷς ἐκ τῶν μαθητῶν) quello che Gesù amava (ὃν ἠγάπα [ὁ] Ἰησοῦς) e durante l'ultima cena stava seduto a tavola con il capo appoggiato sul petto dello stesso Gesù (ἦν ἀνακείμενος αὐτοῦ ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ)<sup>1421</sup>.

L'interpretazione di Giovanni come fanciullo efebico (prediletto da Gesù) si trova anche in altri poeti italiani novecenteschi. Si considerino per esempio i

---

<sup>1421</sup> *Giovanni* 13,23. Il testo greco è ripreso dalla Perseus Digital Library [Sitografia]. Questa la traduzione ufficiale della C.E.I.: «Ora uno dei discepoli, quello che Gesù amava, si trovava a tavola al fianco di Gesù», che traduce ἐν τῷ κόλπῳ con 'al fianco' e non con 'in grembo/sul petto'. Così invece la *Vulgata* di Gerolamo: «Erat recumbens unus ex discipulis eius in sinu Iesu, quem diligebat Iesus». Cfr. Houghton 2015. «Malgrado il verbo ἀγαπάω non sia necessariamente da leggere in senso erotico (per cui in greco verrebbe usato preferibilmente ἐράω), la posizione assunta da Giovanni e la sua raffigurazione nei vari dipinti come un giovane dai tratti effeminati permettono all'autore di cogliere la dimensione omoerotica, che per altro gode di una lunga tradizione [...]. Questo motivo viene poi ripreso e sviluppato da Buffoni in successive poesie pubblicate nella *Linea del cielo*. Occorre tenere presente che, per l'autore, Omero, Cristo e Shakespeare sono da interpretare come "contesti culturali" (p. 123)», Ottonello 2022, pp. 214-215.

quinari di *Passione* di Pasolini, da *L'usignolo della Chiesa cattolica*, uscito per Longanesi nel 1958: «Soave fanciullo, / corpo leggero, / ricci di luce... / è San Giovanni» (V, 8-11)<sup>1422</sup>, a cui Buffoni aggiunge la connotazione di Ganimede.

Fig. 8.15 : Franciabigio, *Cenacolo della Calza*, affresco, Chiesa di San Giovanni Battista della Calza, Firenze, 1514 [dettaglio]



Wikimedia Commons

Fig. 8.16 : Christian Griepenkerl, *Giove e Ganimede (Il furto del fuoco)*, olio su tela, Niedersächsisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg, 1878 [dettaglio]



Wikimedia Commons

Nei riusi poetici del mito ganimedeo di Buffoni si fa quindi riferimento al rapporto amoroso tra Giove e Ganimede, non al momento del rapimento, né tantomeno al volatile. L'aquila però ricorre numerose volte nella silloge *Jucci* (Mondadori, 2014), associata all'omonima 'amata' femminile della gioventù,

<sup>1422</sup> Cito da *Tutte le poesie*, a cura di Siti 2003, t. I, p. 390.

scomparsa prematuramente per un tumore. Nella silloge in cui predominano gli ambienti alpini, dai toni tragico-elegiaci, si alternano in dialogo l'io autobiografico di Buffoni e quello di Jucci *post mortem*. Viene affrontato principalmente il tema dell'impossibilità di un'unione perfetta tra i due, per via della progressiva scoperta dell'omosessualità dell'io maschile. In particolare, per la sovrapposizione tra la figura femminile e l'aquila si veda la poesia *L'aquila* (p. 84); ma riferimenti espliciti al volatile si trovano anche in altri quattro testi: *I rifugi segnati* (p. 27), *Da principio erano le cime* (p. 30), *Il bene oscuro* (p. 35), *Una donna in grembiule nero* (p. 103).

Riferimenti a Ganimede appaiono, invece, anche nei peculiari romanzi di Buffoni, che risalgono alla fase matura della sua opera (ai decenni del Duemila) e si possono definire *biofiction*, per la contaminazione della narrativa finzionale con il racconto documentario della vita d'altri o di sé<sup>1423</sup>.

Nel caso di *Il servo di Byron* (Fazi, 2012), la vita dello scrittore inglese – tradotto già negli anni Ottanta da Buffoni, oggetto di monografia, ed echeggiato ricorrentemente nella sua poesia – viene raccontata attraverso la voce del servo Fletcher. Nel capitolo 13, intitolato *Shelley*, il servo ricorda l'adorazione di Byron per «Richard Barnfield, autore alla fine del Cinquecento di venti sonetti sull'amore idealizzato “dedicati a Ganimede”» (p. 78).

Barnfield esordì ventunenne con i due libri di sestine di *The Affectionate Shepherd*, pubblicato a Londra nel novembre del 1594, ritraendo l'amore appassionato del pastore Dafni (maschera dell'autore) per Ganimede (prototipo dell'amato), e prendendo a modello la seconda ecloga virgiliana. Sonetti omoerotici appaiono poi nel secondo lavoro di Barnfield, che vide la luce nel gennaio del 1595: *Cynthia, with certain Sonnets, and the legend of Cassandra*. Buffoni ha tradotto il sonetto *Sighing, and sadly sitting by my Love (Sedevo triste accanto a lui)* nel suo quaderno di traduzioni *Una piccola tabaccheria* (Marcos y Marcos, 2012).

Nello stesso passo, Fletcher parla anche di Shelley che compie un'associazione tra Ganimede e il *fair youth* dei sonetti di Shakespeare e il 'signor mio' (Tommaso de' Cavalieri) dei sonetti di Michelangelo. Appare poi un parallelismo tra Fletcher

---

<sup>1423</sup> Cfr. Ottonello 2022, pp. 255-267.

e Ganimede, con allusione al volo in cielo e al ruolo di partner sessuale di Ganimede in Olimpo; Byron quindi è implicitamente trasfigurato in Zeus/Giove: «Fu allora che il padrone mi fece un gesto inequivocabile: significava che dovevo prepararmi perché quella sera in paradiso ci sarei volato io».

Nel romanzo appare anche un altro riferimento al poeta inglese come al padre degli dèi, e a un suo amato come Ganimede. Si trova nel secondo capitolo, intitolato *Edleston*, nome del ragazzo a cui Byron era molto legato ai tempi del liceo a Harrow (p. 14):

Anche perché vidi quanto my Lord soffrì nel lasciare Harrow, alla fine dei corsi. In una poesia giunse a definire Harrow il suo Ida, con riferimento al monte sulla cui sommità Giove rapì Ganimede. E Giove era lui, mentre Ganimede...

Infine ulteriori riferimenti a Ganimede si trovano nell'ultimo lavoro narrativo di Buffoni, fresco di stampa, che ripercorre a livello finzionale la sua adolescenza anni Sessanta: *Il Gesuita* (FVE, 2023). Oltre a essere riportata la poesia *Sighing, and sadly sitting by my Love* di Barnfield, definita *lato sensu* come «uno dei sonetti a Ganimede» (p. 44), il protagonista Franco compie una visita a Roma, con il gesuita Klaus e il giovane statunitense Jason, alla cosiddetta basilica neopitagorica in cui si trova lo stucco di Ganimede [fig. 2.25]. La presenza di questa peculiare raffigurazione sul soffitto della navata centrale genera un dialogo sul portato culturale della figura del mito (pp. 123-124):

Klaus strabuzza gli occhi. Jason continua:

Penso che sia mancato davvero poco... che il cristianesimo non si sia appropriato anche di Ganimede.

Se no oggi avremmo un san Ganimede martire, *Sebastian like*, che sopportò torture pur di non cedere alle lusinghe di un peccatore lascivo e cattivissimo, aggiungo e resto in attesa dell'immane:

Franco sei terribile! di Klaus.

### 8.5.3 Ganimede tra musica e scomparsa: Mina e Gabriele Galloni

Se anche al di fuori della letteratura, nel corso dell'Ottocento, ebbe molto successo il *Ganymed* di Goethe – musicato in un *Lied* da Franz Schubert (Op. 19 No. 3, D. 544), poi da Carl Loewe (Op. 81 No. 5), e ancora da Hugo Wolf (Goethe-Lieder, no. 50) [4.3.5] – Ganimede compare come protagonista anche nella musica pop italiana contemporanea<sup>1424</sup>.

Mina Mazzini (1940-), nel doppio disco *Ti conosco mascherina*, uscito il 12 ottobre 1990 per PDU, ha scelto infatti di incidere un brano dedicato alla figura del mito, intitolato *Ganimede* (disco 2, traccia 7, m. 4.01). La cantante, pur non essendo autrice del brano (testo di Samuele Cerri, musica di Francesco Sandi), ne diventa 'co-autrice' grazie a un'esecuzione *sui generis* di carattere introspettivo, sensuale ed empatico nei confronti del giovane rapito<sup>1425</sup>.

L'artista, ritratta in copertina da Mauro Balletti come una musa dissonante e picassiana, offre un'interpretazione onirica e sognante del brano. Con una voce oracolare si rivolge a un 'tu' (verosimilmente quello di Zeus/Giove, mai nominato, ma soltanto alluso), raccontando del sonno di un Ganimede sospirante ed esitante, in terza persona.

La canzone offre una prospettiva ribaltata rispetto alla tradizione classica del mito, sia perché proviene da una voce femminile, sia perché è ricercata l'introspezione nei confronti del ragazzo, punto in comune con *Il ratto di Ganimede* sabiano [8.2.2].

Come nella poesia di Saba, anche in questo testo ricorre il sostantivo al plurale 'ombre', da intendersi metaforicamente, e si insiste ripetutamente sul motivo

---

<sup>1424</sup> Come si evince da una ricerca in rete, e in particolare su Spotify, il nome di Ganimede, soprattutto in inglese *Ganymede*, è utilizzato per diversi nomi di gruppi o artisti solisti, e anche come titolo di singolo o di album. Tuttavia, in molti casi, a differenza della canzone di Mina, non vi è alcun legame con il mito, ma piuttosto con la fantascienza, dato che *Ganymede/Ganimede* è il satellite di Giove. Si consideri che nel romanzo fantascientifico, già dal tardo Ottocento, il corpo celeste Ganimede diventa il *setting* distopico in cui sono ambientate numerose storie futuristiche. L'esempio più noto è forse *Christmas on Ganymede* di Isaac Asimov (1942). Cfr. nota 76.

<sup>1425</sup> A Mina è stato dedicato recentemente un convegno internazionale all'Università degli Studi di Torino: *La voce del silenzio: presenza e assenza di un'icona pop*, a cura di Giulia Muggeo, Gabriele Rigola e Jacopo Tomatis, 25-26 marzo 2021. Un volume miscelaneo di riferimento per un approccio critico a Mina – con contributi, fra gli altri, di Edoardo Sanguineti, Roberto Favaro, Maurizio Franco, Mauro De Luigi – è quello a cura di Fabbri, Pestalozza 1998.

dell'addormentamento di Ganimede. È dunque plausibile che la poesia di *Mediterranee* sia una delle fonti di ispirazione del testo composto da Cerri.

La canzone racconta del momento anteriore al rapimento, a cui si sottintende soltanto, e in modo piuttosto enigmatico. Il finale è aperto e sospeso, la voce di Mina annuncia il risveglio di Ganimede, facendosi poi muta, e lasciando spazio soltanto alla musica, senza più alcuna parola:

Si addormentò Ganimede  
Per ritrovare te  
Ha illuse palpebre scese  
Lui domandò di te  
Esitò sospirando  
Sospirando esitò  
Esitò  
Sospirando esitò  
Poi sospirò  
Svegliate le ombre distese  
Poi lui si raccontò  
Di chi gli prese, non chiese  
Per ascoltarsi un po'  
Esitò sospirando  
Sospirando esitò  
Esitò  
Sospirando esitò  
Poi si svegliò

L'interpretazione di Mina è quindi un'ulteriore riprova di come il racconto di Ganimede, per la sua stessa costituzione mitologica, si possa prestare a letture sfumate, senza che vi sia mai una lettura ultima e definitiva.

Senza contare il mondo dell'oralità preomerico, di cui così poco si conosce, l'avventura – sempre a venire – mitologica di Ganimede trova il suo inizio letterario dai tempi remoti dell'*Iliade*, e persiste, tra variazioni, trasfigurazioni, risemantizzazioni, da Platone a Virgilio, da Cicerone a Ovidio, da Agostino ai

ritmi medievali latini del XII secolo, fino alle letterature delle lingue europee moderne e alla cultura contemporanea *tout court*.

Nella letteratura italiana, su cui ho incentrato principalmente l'analisi, si trovano rielaborazioni di Ganimede di svariato taglio fra gli autori più celebri (e in moltissimi considerati minori): Dante, Petrarca, Boccaccio, Alberti, Poliziano, Boiardo, Ariosto, Tasso, Marino, Parini, Alfieri, Leopardi, Saba, Gadda, Pasolini, fino a giungere alla contemporaneità con Calasso e Buffoni.

Concludo dunque questa ricerca con il caso di Gabriele Galloni. L'analisi del suo *Ganimede* risulta infatti altamente funzionale sia per una sintesi dei nuclei del mito messi in luce, volta per volta, nei singoli capitoli<sup>1426</sup>, sia in relazione al discorso critico condotto in questo ultimo capitolo sulla persistenza contemporanea del mito ganimedeo e sui molteplici portati della *fabula*, compresa la connessione simbolico-archetipica della figura di Ganimede con l'omoerotismo<sup>1427</sup>.

Galloni – nato a Roma nel 1995 e attivo nel secondo decennio del XXI secolo – è considerato una delle voci di rilievo della nuova generazione poetica italiana. Nonostante la precoce scomparsa a venticinque anni (2020), la sua produzione poetica è piuttosto folta, ed è stata recentemente raccolta in volume per Crocetti: *Sulla riva dei corpi e delle anime* (a cura di Alessandro Moscè, 2023). Il suo esordio letterario è costituito dalla breve silloge *Slittamenti* (con una nota di Antonio Veneziani, Augh Edizioni, 2017), a cui seguono, come a formare un trittico, *In che luce cadranno* (con una nota di Antonio Bux, RPLibri, 2018) e *Creatura breve* (Ensemble, 2018).

Il suo lavoro più maturo è *L'estate del mondo* (Marco Saya Edizioni, 2019), pubblicato lo stesso anno dell'uscita della sua unica opera narrativa, una raccolta di racconti brevi: *Sonno giapponese* (Italic Pequod, 2019). Postume sono apparse la plaquette *Bestiario dei giorni di festa* (Ensemble, 2021) e una raccolta di prose

---

<sup>1426</sup> Per una sintesi schematica dei risultati si rimanda invece al repertorio di fonti principali, suddiviso in tre tabelle e posto in appendice.

<sup>1427</sup> Agli anni Novanta risale una raccolta che reca il nome di Ganimede nel titolo: l'esordio poetico di Massimiliano Palmese (1966-), con introduzione di Giuseppe Yusuf Conte: *Lettere di Ganimede* (Gazebo, 1994). Di fondo c'è una relazione amorosa asimmetrica: non solo dal punto di vista anagrafico. L'autore delle brevi lettere, Ganimede, risulta 'rapito' nell'orbita di un uomo carismatico e vi si abbandona come se fosse un'iniziazione, un rito di passaggio all'età adulta, per approdare possibilmente a una visione meno ingenua e più complessa del mondo.

e poesie dell'adolescenza: *La luna sulle case popolari. Poesie e prose sui luoghi dell'anima* (a cura di Adele Costanzo, con un'introduzione di Roberto Renna e una nota di Antonio Veneziani, ChiPiùNeArt Edizioni, 2021)<sup>1428</sup>.

In quest'ultima pubblicazione è stato però trascurato un componimento scritto per essere musicato, risalente al 2013, intitolato proprio *Ganimede*, pubblicato solo recentemente su «MediumPoesia»<sup>1429</sup>.

Il giovane poeta romano nel componimento *Ganimede* ha rielaborato il mito mostrando debiti diretti nei confronti dell'estesa tradizione classica e italiana che, in estrema sintesi, ha interpretato la figura principalmente in due modi, non sempre disgiunti: carnale-erotico (poiché Ganimede diviene amasio, oltre che coppiere, di Zeus/Giove), trascendente-ascetico (poiché Ganimede rappresenta un caso eccezionale di mortale straordinariamente bello, che ascende in cielo e ottiene eterna giovinezza e immortalità).

Questa posizione dipartita, proposta già a suo tempo dalla tesi di Mayo (1963, *Amor spiritualis et carnalis: aspects of the myth of Ganymede in art*), non va però interpretata in maniera rigida, come ho inteso mostrare nelle singole analisi critiche fornite nei vari capitoli.

Difatti, se nella lettura di Dante è fondamentale l'aspetto della trascendenza, non si può comunque non prendere in considerazione il portato (omo)erotico della *fabula*, per una comprensione più profonda del passo. Allo stesso modo, in autori novecenteschi come Saba e Gadda, in cui prevale indubbiamente una lettura (omo)erotica, materialistica e psicanalitica, non si può eludere il rapporto *lato sensu* con il divino e il nucleo 'tanatologico' fondante il mito: l'eterna giovinezza e l'immortalità conferite a un giovane straordinariamente bello dal padre divino.

Passo ora a un'analisi ravvicinata dell'ultimo testo. Il *Ganimede* di Galloni, a livello stilistico-formale, si configura come una peculiare 'ballata' costituita da tre rare strofe eptastiche, di endecasillabi perfetti, con schema rimico ABABABCC, e la scelta di definirla 'ballata' risale al poeta, per indicare la gioia festante dell'innamoramento.

---

<sup>1428</sup> Inoltre, con delle provocatorie pubblicazioni in rete nel 2018, «Galloni aveva dato scandalo nel mondo letterario e editoriale con l'eteronimo Olimpia Buonpastore e le grandguignolesche poesie di *Corpo di mamma*», Batisti 2020, contributo a cui rimando per un'equilibrata messa a fuoco sulla poetica e sulla figura di Galloni.

<sup>1429</sup> Pubblicazione a cura di Ottonello 2023.

Se il testo è un inedito pubblicato postumo in rivista digitale soltanto nel 2023, a dieci anni prima risale la versione musicata e riscritta in una chiave cristologica dall'organista e teologo morale Dario Coppola, con l'accordo del poeta<sup>1430</sup>.

In questa versione, l'amore per Ganimede espresso dall'io poetico muta in quello per Cristo. D'altronde la lettura di Ganimede come *figura Christi* non è nuova, ma risale al Medioevo, e in particolare all'*Ovide moralisé* [4.12.1].

Prima delle considerazioni finali, riporto il testo originale di Galloni, per cui bisogna tenere in considerazione che fu scritto appositamente con l'idea che vi potesse essere una partitura musicale alla base<sup>1431</sup>:

Dolce è il dolore come un'onda lenta  
che a poco a poco unisce i nostri sessi,  
Ganimede; il dolore che ci tenta  
la carne, che ci stringe negli amplessi,  
Ganimede; la morsa sonnolenta  
a cui ci abbandoniamo a poco a poco,  
senza pensieri, dolce, santo fuoco.

La notte è silenziosa e ancora bianca  
di stelle; silenziosa come i baci  
dei fiori sulle tombe vuote, e bianca  
come un leggero crepitio di braci  
che tutto intorno a noi brucia e si sfianca,  
pallido e silenzioso. E tu mi guardi,  
mi ti avvicini pieno di riguardi...

Stringiti a me, più forte. La tua bocca  
non abbia che il singhiozzo bianco e lieve  
della mia carne, Ganimede, tocca  
l'amore, stringi, bacia. Il sogno beve  
l'ultima voluttà del corpo... bocca  
di fiore, bocca che non si concede,

---

<sup>1430</sup> La versione musicata da Dario Coppola nel 2013, con il titolo *Symbolum '13*, è reperibile in rete su YouTube. Recentemente è stata resa disponibile anche la versione musicata di *Ganimede*.

<sup>1431</sup> Cito da Ottonello 2023.

amore: forza, sogna. Ganimede...

Colpisce la genuinità dello slancio verso la figura del mito, nonostante una certa scolasticità della composizione, data anche dalla giovanissima età del poeta (diciottenne all'epoca), similmente al caso cinquecentesco del *Ganimede rapito*, eroticamente meno esplicito, per cui ho avanzato l'ipotesi di attribuzione a un adolescente Torquato Tasso [6].

Si trovano già *in nuce* alcuni stilemi del 'gallonismo': «una cifra tematica e stilistica così distintiva da rischiare il precoce automanierismo»<sup>1432</sup>, come ha scritto Roberto Batisti, caratterizzata dal dialogo costante tra i morti e i vivi, da una sessualità obliqua che si fa sempre veicolo d'altro, dal culto intimistico della memoria, e dall'ossessione per l'estate.

La tenue musicalità dell'endecasillabo è segnata da contrappunti dolorosi, ed è debitrice soprattutto alla linea antinovecentista sabiana, in particolare alla poesia per i fanciulli di Sandro Penna (1906-1977), e ancora ai poeti tardo-novecenteschi della 'scuola romana' come Gino Scartaghiande (1951-) e Antonio Veneziani (1949-), con cui Galloni collaborò attivamente.

Si registrano caratteristici giochi anaforici, riprese interne di una nutrita serie di parole-chiave (dolore; dolce; silenziosa/o, bocca, fiore/i), e ancora l'utilizzo insistito della rima identica (bianca-bianca, bocca-bocca), della rima inclusiva (lenta-sonnolenta, guardi-riguardi) e della rima paronomastica (baci-braci).

Al di là dell'aspetto omoerotico, questa versione congloba diversi nuclei presenti nella tradizione letteraria italiana di Ganimede. I riferimenti al fuoco, a una dimensione sacrale e all'abbandono del corpo nel sonno fanno ipotizzare una conoscenza diretta del passo dantesco di *Purgatorio IX* e/o alla reinterpretazione neoplatonica di Landino e di Michelangelo («Ganimede; la morsa sonnolenta / a cui ci abbandoniamo a poco a poco, / senza pensieri, dolce, santo fuoco», vv. 5-7). Tuttavia, a differenza della *Commedia*, qui appare una peculiare ambientazione notturna.

Parimenti, la lettura omoerotica con toni musicali può mostrare affinità con quella condotta da Poliziano nell'*Orfeo* [5.3.3], mentre la presenza del motivo dei

---

<sup>1432</sup> Batisti 2020.

baci è una caratteristica dell'*Adone* mariniano [7.1.1], e ancora l'invito finale a sognare può echeggiare la lettura di Saba [8.2.1], autore prediletto di Galloni.

Questi elementi della sfaccettata tradizione, che risuonano più o meno consapevolmente, sono affrontati in modo originale, grazie soprattutto alla prospettiva dell'Io lirico: un adolescente coetaneo, o poco più grande, di Ganimede. Si configura un'unione terrestre, fisico-erotica, al contempo celeste e divina: ma come se per una volta a parlare a Ganimede fosse un altro Ganimede, dentro allo stesso fuoco d'amore, teso anche lui alla scomparsa: ἀφανισμός.



## Repertorio delle fonti in ordine cronologico

Il repertorio è tripartito e raccoglie in totale un centinaio di fonti letterarie greche, latine e italiane tra quelle analizzate. La cronologia proposta risulta approssimativa per l'assenza di datazioni esatte di molte opere: in diversi casi si indica la data della trascrizione, della composizione, oppure della prima pubblicazione. Con un trattino '-' e con la 'x' si segnalano, rispettivamente, l'assenza e la presenza di un elemento del mito.

Nella prima tabella, riporto una trentina di fonti greche tra le più rilevanti per la ricezione del mito da Omero alle fonti bizantine fino al XII secolo. Mi servo delle Abbreviazioni SLL [Sitografia].

Nella seconda tabella, riporto una trentina di fonti latine tra le più rilevanti per la ricezione del mito da Plauto fino al 'rinascimento del XII secolo'. Mi servo delle Abbreviazioni TLL [Sitografia].

Nella terza tabella, infine, riporto una quarantina di fonti tra le più significative della letteratura italiana dal XIII al XXI secolo: prevalentemente in volgare, alcune in latino, una in greco (l'epigramma di Poliziano).

### I. Ganimede nella letteratura greca

Fonte (datazione)	Provenienza e genealogia di Ganimede	Azione primaria del mito	Risultato e conseguenze	Aquila	Altri elementi e attributi
Hom. <i>Il. 5. 265-7</i> (VIII/VI)	figlio di Troo	Zeus dà in compenso dei cavalli veloci a Troo per Ganimede	-	-	i cavalli sono motivo di onore per Enea e per i Troiani
Hom. <i>Il. 20.230-5</i> (VIII/VI)	figlio di Troo, nipote di Erittonio, fratello di Ilo e Assaraco	Gan. portato via per aria dagli dèi	coppiere di Zeus, abita tra gli immortali	-	Gan.: il più bello dei mortali
<i>Il. Parv. fr. 6</i> (VII)	figlio di Laomedonte	riscatto di Gan. attraverso l'offerta di una vite d'oro	-	-	Efesto forgia la vite d'oro e la consegna a Zeus
h.Ven. 1 (VII)	figlio di Troo	Gan. sollevato per aria da una tempesta divina + dono dei cavalli da parte di Zeus a Troo piangente per compensare il lutto	coppiere degli dèi, vive tra gli immortali nella dimora di Zeus, è onorato dagli dèi	-	Gan.: biondo, bellissimo; nesso con la sfera amorosa: parla Afrodite; Hermes intermediario di Zeus e Troo

Thgn. 1345-50 (VI)	-	Zeus bramò Ganimede, lo rapì e lo elevò al cielo	è reso divino da Zeus	-	Zeus coglie il fiore d'adolescenza; il poeta lo prende a modello
Hellanic. fr. 26b-d (VI/V)	figlio di Troo (deducibile)	Zeus dà dei cavalli immortali a Troo in cambio di Ganimede	-	-	nesso con Laomedonte per le vicende della figlia Esione e di Eracle
Pind. O. 1.40-45 (tpq 476)	figlio di Laomedonte (deducibile)	Gan. giunge nella veneranda dimora di Zeus (dopo Pelope)	al servizio di Zeus	-	precedente di Pelope rapito da Poseidone (da cui si deduce la discendenza da Laomedonte)
E. Tr. 820-838 (415)	figlio di Laomedonte	-	bello e felice in Olimpo svolge il ruolo di coppiere non curandosi del destino di Troia	-	le Troiane accusano Ganimede di pensare ai lussi in Olimpo, avendo dimenticato la sua patria
E. IA 1049-53 (post 407)	Dardanide; Frigio	-	coppiere e amasio di Zeus	-	legame con il lusso (crateri d'oro)
Pl. Phdr. 255c-d (IV)	-	amore di Zeus per Gan.: ἕμερος (desiderio) che eleva	-	-	il desiderio per la bellezza si rispecchia nell'amato e fa spuntare le ali
Pl. Lg. 1.636c-d (IV)	Cretesi inventori del mito	amore di Zeus per Ganimede	-	-	il mito è inventato per giustificare le pratiche omoerotiche
X. Smp. 8.30 (IV)	-	Gan. portato in Olimpo perché piacevole per l'anima e non per il corpo	onorato tra gli dèi	-	prima spiegazione etimologica del nome di Gan.: γάνυμαι+μήδεα
Theoc. 15.123-124 (III)	-	Gan. trasportato dall'aquila a Zeus	-	x	ecfrasi di una κλίνη (aquile bianche, poiché di avorio)
Theoc. 20.40-41 (III)	-	Zeus si tramutò in aquila e rapì Ganimede per amore	-	x	Gan.: mandriano (apostrofe di un bovaro a Zeus)
Call. AP 12.230 (III)	-	Zeus un tempo amò Gan.	-	-	Gan: bei capelli; paragone del poeta a Zeus e dell'amato a Gan.

A.R. 3.11.114-27 (III)	-	Zeus rapisce Gan. per desiderio della sua bellezza	vive tra gli immortali; scena di gioco con Eros agli astragali nel giardino fiorito di Zeus	-	Gan. perde ed è silenzioso, Eros vince e ride
Eratosth. <i>Cat.</i> 1.26/30 (III)	-	Ganimede trasportato in cielo dall'aquila di Zeus	coppiere del nettare; immortale; catasterismo in Acquario	x	Gan.: bellezza eccezionale
Dosiad.Hist. fr. 3a (III)	-	Gan. rapito da Minosse nel lido <i>Arpagia</i> per scopi erotici	si suicida lanciandosi da un dirupo	-	Minosse seppellisce Gan. e racconta al padre che fu rapito da una tempesta
Phanocl. 4 (III)	-	rapimento di Tantalo, poi consegna a Zeus	il ratto di Gan. causa una guerra	-	-
Alc.Mess <i>AP</i> 12.64 (III/II)	-	Zeus tramutato in aquila rapitore di Ganimede	coppiere	x	timore del poeta che Zeus possa rapire l'amato
Paus. 5.24.5 (II d. C.)	figlio di Troo	rapimento degli dèi per Zeus	mescitore di vino	-	dono dei cavalli a Troo
Apollod. 2.5.9 (II/III)	-	rapimento di Gan. da parte di Zeus e dono delle cavalle in compenso	-	-	le cavalle donate da Zeus sono richieste da Eracle a Laomedonte
Apollod. 3.12.2 (II/III)	figlio di Troo e Calliroe (figlia di Scamandro), fratello di Cleopatra, Ilo e Assaraco	rapimento di Gan. da parte di Zeus per mezzo dell'aquila	coppiere degli dèi in cielo	x	bellezza di Gan.; legame etimologico con l'acqua attraverso la madre
Ath. 13.77K (II/III)	proveniente dall'Eubea (versione dei Calcidesi) o da Creta (secondo Echemene)	Gan. rapito da Zeus in un mirteto detto <i>Ἀρπάγιον</i> (Eubea), oppure a Creta da Minosse	-	-	sono riportate versioni alternative di tipo evemeristico
Hdn. 1.11.2 (II/III)	fratello di Ilo	rapimento per motivi amorosi da parte di Tantalo (re dei Lidi)	guerra causata dal rapimento con battaglia a Pessinunte (Frigia) tra Ilo e Tantalo	-	l'autore riporta che secondo altri la guerra fu dovuta invece a motivi di frontiera
Luc. <i>D.Dial.</i> 4 (III d. C.)	Troiano/Frigio (deducibile per i riferimenti al monte Ida e alla cima del Gargaro)	Zeus tramutato in aquila rapisce Ganimede; poi intrattiene un dialogo con lui	vita in Olimpo: coppiere (istruito da Ermete); massimi onori	x	dialogo tra Gan. e Zeus basato sugli equivoci; Zeus chiede un bacio a Gan.; Gan.: pastorello

			tra gli dèi; compagno di giochi di Eros; catasterismo in Acquario		ingenuo e infantile, interessato alla sua vita a Troia
Luc. <i>D.Dial.</i> 5 (III d. C.)	Frigio, barbaro (monte Ida)	Zeus rapisce Ganimede sul monte Ida (Era lo rinfaccia)	coppiere in Olimpo; amasio di Giove con gelosia di Era (motivo dei baci)	-	dialogo tra Era e Zeus su Ganimede e la gelosia che provoca alla dea; Gan.: molle ed effeminato
Nonn. <i>D.</i> 11.134-9 (V)	-	Ganimede cavalca attivamente l'aquila in cielo	vita presso la corte di Zeus	x	parla Ate rivolgendosi ad Ampelo (giovane amato da Dioniso)
Malala, <i>Chron.</i> 4.10 (VI)	figlio di Troo (re dei Frigi)	Ganimede rapito da Tantalo (re dei Micenei) per sospetto che sia una spia	si ammala e muore, viene sepolto da Tantalo in un tempio di Zeus. Viene inventato il rapimento dell'aquila per alleviare il lutto al padre	x	Gan.: ambasciatore giovane e bello, molto amato dal padre, inviato da lui in Europa alla corte di Tantalo per recare offerte a Zeus
Tzetze, <i>ad Lycph.</i> 34 (XII)	fratello di Laomedonte (dunque figlio di Ilo)	Gan. rapito da Zeus con compenso di cavalli immortali	-	-	legame con le vicende di Laomedonte, Esione ed Eracle

## II. Ganimede nella letteratura latina classica, tardoantica e medievale

Fonte (datazione)	Provenienza e genealogia di Ganimede	Azione primaria del mito	Risultato e conseguenze	Aquila	Altri elementi e attributi
Plaut. <i>Menaech.</i> 143-6 (III/II)	-	rapimento di Gan. da parte dell'aquila	-	x	Gan. nominato alla latina come <i>Catameitus</i> ; raffigurato in una <i>tabula picta</i>
Acc. <i>Trag.</i> 653a-c (II)	figlio di Troo, fratello di Ilo e Assaraco	-	-	-	Gan. nominato alla latina come <i>Catamitus</i>
Cic. <i>Tusc.</i> 1.65.5 (45 a. C.)	figlio di Laomedonte	Gan. rapito dagli dèi per Zeus data la sua bellezza ( <i>fabula inventata da Omero</i> )	coppiere di Zeus e suo amasio (cfr. <i>Tusc.</i> 4.71.3: <i>licentia</i> ); <i>iniuria</i> per il padre di Gan.	-	Gan. nominato alla greca come <i>Ganymedes</i> (cfr. <i>Phil.</i> 2.77, <i>frg. inc.</i> 29.1: <i>catamitus</i> usato come insulto)
Prop. 2.30.27-30 (28 a. C.)	Troia	rapimento da parte di Giove tramutato in aquila	-	x	l'aquila vola sui tetti di Troia; motivo amoroso
Verg. <i>Aen.</i> 5.249-57 (ca. 29-19)	Monte Ida (selvoso)	rapimento di Gan. da parte dell'aquila ( <i>armiger</i> ) di Giove	- (cfr. <i>Aen.</i> 1.28: gli onori del rapito Ganimede)	x	Gan.: fiero, caccia i cervi; disperazione dei vecchi custodi e latrati dei cani; ecfrasi di una clàmide d'oro donata da Enea a Cloanto
Hor. <i>Carm.</i> 4.4.1-4 (13 a. C.)	- (cfr. <i>Carm.</i> 3.20.9: Monte Ida ricco di fiumi)	rapimento di Gan. da parte dell'aquila per volere di Zeus	-	x	Gan.: biondo; primato dell'aquila tra i volatili per il rapimento di Gan.
Ov. <i>Met.</i> 10.155-61 (ca. 2-8)	Frigio (cfr. <i>Met.</i> 11.756: figlio di Troo, fratello di Ilo e Assaraco)	rapimento da parte di Giove tramutato in aquila	riempie i calici e serve il nettare a Giove	x	Giove arde d'amore per Gan.; Giunone lo odia
Ov. <i>Fast.</i> 1.651-2, 2.145-6 (9 d. C.)	Monte Ida ( <i>Idaeus</i> )	-	Aquario: mescitore di bevande con il nettare (cfr. <i>Fast.</i> 6.46-7: rabbia di Giunone)	-	Gan.: giovane, si mostra dalla vita in su; nominato mediante perifrasi (giovane ideo, portatore d'acqua)

Germ. 315-320 (I/I)	Frigio (legame con Troia)	rapimento di Gan. da parte dell'aquila	catasterismo in Acquario; distruzione di Troia a causa della passione di Giove per Gan.	x	<i>Aquila</i> : custode della <i>sagitta</i> (freccia di Amore scagliata a Giove)
Hyg., <i>Astr.</i> 2.16, 29 (I/I o II/III)	-	rapimento di Gan. da parte dell'aquila per Giove	coppiere; catasterismo in Acquario	x	Gan.: versa l'acqua; Giove: innamorato; Aquila: unico uccello che può volare contro i raggi del sole
Hyg., <i>Fab.</i> 224, 271, 273 (I/I o II/III)	figlio di Assaraco (224), o Erittonio (271)	-	immortale, catasterismo in Acquario (224); amato da Giove (271)	-	tra gli 8 <i>ephebi formosissimi</i> (271); rimando all'ecfrasi virgiliana (273)
Mart. 1.6 (I d. C.)	-	rapimento di Gan. da parte dell'aquila per Zeus	- (ricorrente come <i>minister</i> : cfr. Marziale in 'Bibliografia')	x	Gan.: <i>puer</i> lasciato illeso durante il ratto; esempio ironico di <i>miraculum</i>
Stat. <i>Theb.</i> 1.543-51 (I ex.)	Frigio, (riferimento a Troia e alla cima del Gargaro che si allontanano)	rapimento di Gan. da parte dell'aquila di Giove	coppiere	x	aquila: ali fulve; i compagni di Gan. sono tristi, latrano i cani; prospettiva aerea
Apul. <i>Met.</i> 6.15 (II ex.)	Frigio	l'aquila solleva Gan. in Olimpo su ordine di Cupido per Giove	coppiere	x	(cfr. 6.4: <i>rusticitas</i> di Ganimede, coppiere di Zeus alle nozze di Amore e Psiche)
Tert. <i>Nat.</i> 2.10.11-12 (II/III)	-	ascesa in cielo (biasimata)	amasio di Giove; catasterismo (allusione)	-	paragone Antinoo- Ganimede (prostituti)
Lact. <i>Inst.</i> 1.11.19-22 (III/IV)	di stirpe regale (cfr. 1.23.2: genia troiana da Dardano)	Gan. rapito dall'esercito di Giove con l'aquila come insegna o da una sua nave con il nume tutelare di un'aquila	- (cfr. 2.16.17: gelosia di Giunone)	x aquila come insegna militare	rapimento con fine sessuale; la <i>fabula ganymedea</i> è un'invenzione dei poeti

Hier. <i>Chron.</i> pp. 78-79 Helm, 40-44 (ca. 380-381)	figlio di Troo	Gan. rapito da Tantalo (non è precisato un motivo erotico; fonte dichiarata: Fanocle)	guerra tra Troo e Tantalo	x aquila: inven- zione dei poeti	datazione precisa per il ratto di Gan: <i>anno ab Abrham</i> 654 = 1358 a. C. (traduzione dell'opera perduta di Eusebio)
Hier. <i>Ad Gen.</i> 40 (IV/V)	-	-	coppiere (ruolo nobile); amasio di Giove	-	parallelo di Ganimede con il coppiere del Re d'Egitto incarcerato insieme a Giuseppe; primo uso del termine <i>pincerna</i> per Gan. ( <i>Cathamitus</i> )
Aug. <i>Civ.</i> 18.13 (ca. 413-426)	-	Gan. rapito da Tantalo per stupro	- (cfr. 7.26: ascesa in cielo infamante, nella favola pagana)	-	si parla di crimine di Tantalo ( <i>nefas</i> ); poi è stata inventata la <i>fabula</i> poetica
Oros., <i>Hist.</i> 1.12.4-5 (ca. 417-418)	figlio di Troo (re dei Dardanidi)	Gan. rapito da Tantalo (re dei Frigi), poi consegna a Giove (fonte dichiarata: Fanocle)	causa di un grande conflitto	-	Gan.: <i>puer.</i> Giove: desiderio sessuale ( <i>libido</i> ); Tantalo: autore di fatti <i>turpes</i>
Fulg. <i>Myth.</i> 1.20 (V/VI)	-	Ganimede preda bellica rapita da esercito/navi di Giove con emblema dell'aquila	-	x aquila insegna militare <i>aurea</i>	spiegazione evemeristica; parallelo con il rapimento di Europa (via nave, con immagine del toro)
Isid. <i>Orig.</i> 8.11.34-6 (ca. 600-625)	-	Gan. rapito da Giove sotto forma di aquila	stupro	x	Gan.: <i>puer.</i> Giove: <i>inpudicus</i> . Gli dèi greci sono <i>turpes</i> : esempio negativo per gli uomini
Myth. 1.184 (ca. VIII-IX)	figlio di Troo (figlio di Priamo)	Gan. rapito da un'aquila sul monte Ida per volere di Giove	sostituisce Ebe (figlia di Minosse) in Olimpo come <i>pincerna deorum</i>	x	Gan.: cacciatore bellissimo; ipotesi: Giove ha preso Gan. per evitargli abusi di altri

Mythogr. 2.198 (ca. IX-X)	figlio di Troo e di Calliroe	Gan. rapito da un'aquila sul monte Ida	sostituisce Ebe (figlia di Giunone) come <i>pincerna</i> ; gelosia di Giunone (invenzione dei poeti)	x anche come insegna militare	Gan: bel corpo, cacciatore; rapito per evitare che subisse infamia; viene poi riportata la versione evemeristica
Mythogr. 3.5, 15.11 (ca. XII)	figlio di Troo	Gan. rapito da Giove sull'Ida con aquila come insegna nell'esercito	sostituisce Ebe (figlia di Giunone); catasterismo in Acquario e legame con i temporali	x anche come insegna militare	Gan.: bellissimo e ottimo cacciatore; Giove poi racconterà di essersi tramutato in aquila
<i>Altercatio Ganymedis et Helene</i> (XII)	Dardanide	dialogo tra Ganimede ed Elena ( <i>post raptum</i> ; onirico)	unione tra Ganimede ed Elena	-	il poeta disteso sull'erba sogna un dibattito sull'amore omo/etero tra Ganimede ed Elena (ritmo tramandato anche oralmente); alla fine i due si uniscono in matrimonio e il poeta chiede pietà a Dio nel caso commettesse gli atti esaltati da Ganimede nella <i>altercatio</i>

### III. Ganimede nella letteratura italiana

Fonte (datazione)	Vox loquens e identità	Ubicazione	Tipologia di riuso del mito	Aquila (o altri mezzi)	Elementi-chiave
Brunetto, <i>Tesoro volg.</i> 1.28.3 (XIII ex.)	narratore esterno: Gan. troiano (cfr. 1.32.2: figlio di Troo, fratello di Ilo)	Troia	riflessione (versione evemeristica originale; modello: Orosio)	-	Gan. vittima di guerra tra Danao e discendenti di Dardano: la sua morte è la prima causa dell'odio tra Greci e Troiani
Dante, <i>Purg.</i> 9.19-33 (ca. 1316)	l'Io si identifica in sogno con Gan. rapito dall'aquila	onirica (Purgatorio)	trasfigurazione (originale senza precedenti classici)	x (Lucia)	sogno; ascensione; immedesimazione; fuoco; doppio; motivo metapoetico (poeta come Ganimede)
Guido da Pisa, <i>Fiorita</i> 63 (1321-37)	narratore esterno: Giove sotto forma di aquila rapisce Gan. e lo fa suo pincerna	Troia (Giove va a Troia, venuto a conoscenza della bellezza del 'garzone')	riflessione (riferimento esplicito a molteplici fonti: Ovidio, Dante, Fulgenzio, Isidoro)	x	prima occorrenza di 'pincerna' in volg.; rapimento; innamoramento di Giove; versione evemeristica; catasterismo in Acquario
Petrarca, <i>RVF</i> 23.165-6 (ca. 1330-56)	l'Io si identifica nell'aquila di Giove	-	trasfigurazione (esempio)	x	metamorfosi; innalzamento di Laura al posto di Ganimede (alluso)
Petrarca, <i>Afr.</i> 3.140-2 (ca. 1338-53)	Lelio: raffigurazione di Gan. sollevato dall'aquila verso le stelle	palazzo di Atlante (Troia)	variazione (ecfrasi)	x	Ganimede (giovane dell'Ida)-Giove; elevazione al cielo (cfr. <i>Afr.</i> 8.858-61: <i>Laomedonteus puer</i> ); allusione al catasterismo (cfr. <i>Afr.</i> 3.132-4)
Boccaccio, <i>Chiosa al Teseida</i> , 1.29.4 (1340-1)	narratore esterno: racconto su Ebe sostituita da Ganimede (bellissimo figlio di Laomedonte)	Olimpo	variazione (innovativa; cfr. <i>Gen.</i> 9.2: storia sviluppata con ulteriori dettagli; fonte 'fantomatica': <i>Theodontius</i> )	-	Ebe (figlia di Giunone) inciampa, mostra le pudenda, viene sostituita come pincerna da Ganimede per volere di Giove; catasterismo in Acquario
Boccaccio, <i>Gen.</i> 6.4 (ca. 1350-75)	narratore esterno: Gan. figlio di Troo (in altri passi figlio di Ilo o Laomedonte (cfr. Bibl.))	Troia, Ida, Olimpo	riflessione (5 modelli: Virgilio, Ovidio, Fulgenzio, Eusebio-Gerolamo, Leonzio: fonte orale)	x anche come insegna militare	trattamento esteso del mito di Gan. con numerose versioni: poetiche, evemeristiche, con riferimento al catasterismo

Beccari, <i>Rime</i> 49.86-90 [Bellucci = Manetti 42] (ca. 1352-3)	Io femminile: Giove, dopo aver rapito Gan., porta in cielo con sé il suo amato	Olimpo (realtà contemp. all'autore)	variazione (paragone di Gan. con l'amato)	-	lode della bellezza interiore ed esteriore di un ragazzo scomparso prematuro con associazione a Ganimede
Saviozzo, <i>Rime</i> 25.1-4 (XIV-XV)	Io femminile: Ganimede come esempio paradigmatico di bellezza (cfr. 74.73-76)	-	variazione (paragone di Gan. con l'amato)	-	Ganimede invocato insieme a Narciso, Ipolito, Polidoro, in un canto per l'amato che non ricambia l'amore
Bartolomea Mattugliani, <i>Inclito, glorioso e chiaro duce,</i> 126-9 (XV in.)	Io femminile autobiogr.: non è interessata al rapimento di Gan. da parte di Giove	Olimpo (realtà contemp. all'autrice)	variazione (prospettiva femminile inedita)	-	rifiuto del ratto di Ganimede e dell'assalto amoroso del pretendente; l'Io contrappone a Gan. celebri figure femminili che respinsero l'amore carnale
Alberti, <i>Momus</i> , II (ca. 1443- 50)	Momo: gli dèi hanno rapito anche i Ganimedi e non lasciano niente agli uomini	Olimpo	variazione (satirica); antonomasia vossianica	-	Ganimede come prototipo di bel ragazzo, legato alla sfera del piacere (cfr. altre menzioni di Gan. nell'opera di Alberti in Bibl.)
Poliziano, <i>Stanze</i> (1475-8; rev. 1491-4)	Io esterno: Giove si trasforma in aquila per portare in cielo Gan.	luogo del ratto non precisato, luogo d'arrivo: 'celeste coro'	variazione (modello principale: Ovidio, <i>Met.</i> 10)	x	motivo amoroso; Gan.: bello, biondo; dettagli originali: Gan. nudo, cinto d'edera nel corpo e di cipresso nel capo
Poliziano, <i>Orfeo</i> (1480)	Orfeo: Giove si gode in cielo Gan. e rifiuta il genere femminile	Olimpo	variazione (modello principale: Ovidio, <i>Met.</i> 10)	-	dimensione omoerotica; rifiuto dell'amore femminile; altro esempio: Ercole e Illa
Poliziano, <i>Ep.</i> 29.1-4 (1481)	l'Io invita Giove a godersi Gan. in cielo e a non rubare il suo amato	Olimpo (realtà contemp. all'autore)	variazione (paragone di Gan. con l'amato)	-	dimensione omoerotica esplicita: l'amato Chiomadoro come Ganimede
Landino, <i>Comm. a Purg. IX</i> (1481)	commentatore: Gan. = mente umana; l'aquila = Lucia (grazia illuminante); Giove = Dio	-	riflessione (allegorizzante)	x	lettura neoplatonica: Ganimede (Dante) abbandona la vita terrena per quella contemplativa, per intervento divino

Boiardo, <i>Orl. Inn.</i> 3.2.5-7 (1483)	Mandricardo: Gan. rapito da un'aquila bianca (diventa poi nera: lutto per Ettore)	palazzo delle armi di Ettore (dipinto della loggia)	variazione (epica: ecfrasi)	x	Ganimede bel cacciatore; nobilitazione del mito; motivo celebrativo degli Estensi
Ariosto, <i>Orl. Fur.</i> 4.47 (1516)	Bradamante: l'amato Ruggiero paragonato a Gan. mentre si leva in volo sull'ippogrifo	cielo	variazione (epica + paragone di Gan. all'amato)	x	ippogrifo al posto dell'aquila; bellezza e nobiltà di Gan.-Ruggiero; motivo celebrativo degli Estensi; apprensione di Bradamante
Alciato, <i>Emblemata, In Deo laetandum</i> (1531)	Io esterno: Gan. troiano elevato dall'aquila di Giove = mente umana che si allietta in Dio	- (paesaggi vari come sfondo nelle xilografie)	variazione (allegorizzante: legame con Landino e con l'etimologia di Gan. fornita da Senofonte)	x	lettura neoplatonica; emblematica (immagine-testo); etimologia; l'amore profano non è motivo di elevazione
Dolce, <i>Trasform., Ganimede, e sua rapina</i> (1553)	Orfeo: Gan. rapito da Giove sotto forma d'aquila e portato in cielo	Ida, Troia, Olimpo	variazione (modello principale Ovidio + Virgilio, con elementi originali)	x	racconto anche delle vicende <i>ante raptum</i> (Ganimede cacciatore, bagno nel ruscello, riposo); rapimento; motivo amoroso
Fracastoro, <i>De anima, incipit</i> (1555)	Giove invita Gan. a dimenticare Troia e a godere del suo nuovo <i>status</i> (canto eseguito da un <i>puer</i> con la cetra)	Monte Ida, Olimpo	variazione (allegorizzante: distacco da Troia come distacco dalla vita terrena; rapimento dell'aquila come elevazione)	x	lettura neoplatonica; assenza erotismo; Ganimede pronipote di Giove; canto per smuovere le anime
T. Tasso (attr.), <i>Ganimede rapito</i> (ca. 1557)	Io esterno: Gan. (figlio di Laomedonte) rapito da Giove sotto forma d'aquila e portato in cielo	Ida, Troia, Olimpo	variazione (la più estesa della lett. italiana con modello principale le <i>Trasformazioni</i> di Dolce)	x	Ganimede protagonista (non parla mai: cacciatore, bagno nel ruscello, riposo); discorso di Giove a Ganimede; omoerotismo
Anguillara, <i>Met., Ganimede rapito da Giove</i> (1561)	Orfeo: Gan. (figlio di Troo) rapito da Giove sotto forma d'aquila sostituisce Ebe	Ida, Olimpo	variazione (modello principale Ovidio + Boccaccio, con elementi originali)	x	digressione su Ebe e sulla sua sostituzione da parte di Ganimede come coppiere in Olimpo

Conti, <i>Myth.</i> , 13 (1567)	Io esterno: i saggi hanno inventato il mito di Gan. nascondendovi una verità	-	riflessione (allegorizzante)	x	lettura neoplatonica; critica delle interpretazioni evemeristiche ed erotiche
Bruno, <i>Spaccio de la bestia trionfante</i> (1584)	Sofia in dialogo con Saulino: Ganimede ha perso ormai la sua grazia straordinaria e Giove non è più interessato a lui	Olimpo	variazione (satirica originale: modello Luciano)	-	esempio di Ganimede per indicare come Giove e il mondo degli dèi stiano cambiando; motivo dei peli che crescono (colpa di Saturno); Apollo vuole mandare Gan. all'università
Marino, <i>Galeria, Ritratti, Poeti volg.</i> , 13/13a (1619)	Bonfadio: Gan. come simbolo della sodomia	Troia (rogo a Genova, 9 luglio 1550)	variazione (accostamento originale)	-	ricordo di Bonfadio arso sul rogo per sodomia; Ganimede contrapposto a Elena
Marino, <i>Adone</i> , 5.32-44 (1623)	Mercurio: Ganimede (figlio del re di Frigia) rapito da Giove sotto forma d'aquila e divenuto suo coppiere e amasio	Olimpo (Ida, Troia)	variazione (originale; con molteplici modelli; cfr. altre numerose menzioni nell' <i>Adone</i> in Bibliografia)	x	insistenza divertita sui baci di Giove a Gan.; Mercurio racconta ad Adone 5 esempi di fanciulli legati a una divinità tra cui Gan. (da rozzo cacciatore a coppiere divino)
Cesare Abelli, <i>Il ratto di Ganimede</i> (1623)	più voci: Giove, Mercurio Ganimede, coro di cacciatori	Olimpo, boschi del Monte Ida	variazione (originale; opera con protagonista Ganimede)	x	intermedio musicale; Gan. bellissimo cacciatore fiero e coraggioso (caccia al cinghiale, rapimento finale dell'aquila)
Parini, <i>Fr. della Notte</i> , 1.1-10, 8.vers. 3/4 (1765-1801)	Io esterno: ganimedi come servitori del gelato	festa di palazzo del Giovin Signore	risemantizzaz. (satirica)	-	Gan. biondo e seduttivo; un 'ganimede' slancia sguardi seduttivi a una 'cinzia'
Alfieri, <i>Rime</i> 1 (1776-89)	Io esterno: Gan. ('Idèò') rapito da Giove sotto forma d'aquila	Monte Ida	variazione (cfr. <i>Vita</i> di Alfieri; vd. Bibliografia)	x	rapimento forzato contro la volontà di Ganimede; baci di Giove; filtro iconografico
Leopardi, <i>Zib.</i> 1840.1 (4 ott. 1821)	Io esterno: Ganimede simbolo della pederastia	Grecia (non precisato)	riflessione (cfr. <i>Zib.</i> 2369-74: riflessione etimologico-linguistica)	-	discorso su letteratura e pederastia; confronto tra letteratura antica e moderna

Vittoria Madurelli Berti, <i>Ep. 20, 34</i> (1827)	l'Io fa ironia sul mito di Gan. e si rivolge 'ad un galante'	Olimpo (realtà contemp. all'autrice)	risemantizzaz. + variazione (satiriche)	x un augel	satira; gioco di parole; parodia sul mito; Ganimede coppiere e leggero
Alberto Savinio, <i>Tragedia dell'infanzia</i> cap. 9 (1937)	Io autob.: 'donna Ganimede' a sua volta 'rapisce' il suo amico d'infanzia	teatro Lanarà (onirico)	trasfigurazione	x airone	donna Ganimede come <i>femme fatale</i> ; elemento onirico; ribaltamento dei ruoli rapito-rapitore
Gadda, <i>Cui non risere parentes</i> (1337-41)	Io esterno onnisciente (autob.): Ganimede prototipo psicologico omosessuale contrapposto ad Anchise	-	riflessione (rilettura influenzata dalla psicanalisi; cfr. <i>Psicanalisi e letteratura</i> e altre opere di Gadda in Bibliografia)	- (aquila nelle <i>Favole</i> , 75)	Gan. biondo e felice, amato da un Dio (Giove) come Anchise (Venere): via omosessuale VS via etero (entrambe negate a Gonzalo-Gadda); rapporto con Raffaello per il motivo del bacio
Saba, <i>Il ratto di Ganimede</i> (1946)	Io esterno (empatico): Gan. pastore adolescente con turbe interiori e rapporto conflittuale con il padre	Monte Ida	variazione (con spunti originali di vario tipo)	x	introspezione sul fanciullo (raccordo autobiogr. con Federico Almansì); omoerotismo; filtro iconografico (pipì di Rembrandt); presenza del cane; finale aperto
Pasolini, <i>Poema per un verso di Shakespeare</i> (1964)	Io poetico si identifica con Gan. (soltanto alluso: capretto-lupo)	casa di Roma più altri luoghi vari (aspetto onirico)	trasfigurazione	x uccello non definito	rovesciamento del sogno ganimedeo di Dante
Franco Buffoni, <i>Ganimede</i> (1979)	Io esterno (empatico): Gan. è un autostoppista	strada: Italia anni Settanta	trasfigurazione	- auto-mobile	omoerotismo; altri personaggi del mito secondari: Mercurio, Erinni
Mina, <i>Ganimede</i> (1991)	Io esterno (empatico): Ganimede addormentato alla fine si risveglia	-	variazione (modello: Saba)	-	testo per musica; dimensione allusiva, misteriosa, sognante
Gabriele Galloni, <i>Ganimede</i> (2013)	Io poetico (giovane) si rivolge a Ganimede	luogo imprecisato notturno	variazione/trasfigurazione	-	motivo amoroso; baci; fuoco; commistione con elemento sacrale



## Bibliografia

### I. Fonti primarie su Ganimede<sup>1433</sup>

- Abelli, C. : Cesare Abelli, *Il ratto di Ganimede* [Cesare Abelli, *Le sirene confuse, Il giudizio di Mida, Thebe redificata, Il ratto di Ganimede. Drammatici del sig. Cesare Abelli recitati in musica per intramedij col Filarmindo tragicomedia pastorale dell'illustriss. sig. co. Ridolfo Campeggi, in Bologna l'anno 1623*, stampati per gli heredi del Cochi, a istanza di Pellegrino Golfarini, Bologna 1623; mia edizione: vd. 7.2.2].
- Accio, *Tragoediarum fragmenta*, fr. 653b [LLT].
- Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, 2.35-38 [TLG].
- Agli, A. : Antonio degli Agli, *O Padre eterno, onde a noi nasce e piove*, 1.79-81 [Lanza 1973].
- Agostini, N. : Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar con le sue allegorie in prosa, Di Saturno mutato in cavallo, Capitolo de Iove et Ganimede, De Ganimede, Allegoria de Ganimede* [edizione mia: VI. Testi su Ganimede, I].
- Agostino da Scarperia, *Della città di Dio di sant'Agostino volgarizzata*, 7.26, 18.13 [Gigli 1842].
- Agostino di Ippona, *De civitate Dei contra Paganos (La città di Dio)*, 7.26, 18.13; *De utilitate credendi (L'utilità del credere)*, 7.17 [LLT].
- Alano di Lilla (Alanus ab Insulis o Alane de Lille), *De planctu Naturae (Il lamento della Natura)*, 8.117-120 [Wetherbee 2013].
- Alberico di Londra (Albericus Londoniensis o Albricus), *De deorum imaginibus libellus, De Iove (2)* [Munckerus 1681].
- Alberti, L. B. : Leon Battista Alberti, *De pictura*, I, II [Grayson 1973, vol. III; per la redazione volgare cfr. Bertolini 2012; per quella latina cfr. Sinisgalli 2006]; *Pontifex*, 190 [Piccardi 2007]; *Musca* [Grayson 2005]; *Momus sive de principe*, I, II [Consolo 1986] [BiBit].
- Alceo Comico, *Ganymedes*, fr. 2-9 [Kassel, Austin 1991; cfr. Orth 2013].
- Alceo di Messene, *Antologia Palatina*, 12.64 [Pontani 1981].
- Alciati, A. : Andrea Giovanni Alciati, *Emblemata, In Deo laetandum (Che l'uomo deve in Dio allegrarsi)* [Alciato at Glasgow; Gabriele 2015].
- Aldelmo di Malmesbury (Aldhelm, Aldhelmus Malmesberiensis), *Aenigmata*, 57. *Aquila* [The Riddle Ages].

---

<sup>1433</sup> Riporto tra parentesi quadre l'indicazione dell'edizione critica cartacea o digitale di cui mi sono servito, rimandando alla bibliografia secondaria e alla sitografia per i riferimenti completi al riguardo. In alcuni casi ho consultato il manoscritto o la *princeps*, in altri casi mi sono avvalso di più edizioni, di cui rendo conto.

- Aldegati, M. : Marcantonio Aldegati, *Elegiae, Amorem creatum in calamitatem mortalium*, 2.55-61 [Poeti d'Italia in Lingua Latina].
- Alfieri, V. : Vittorio Alfieri, *Rime*, 1. *Volea gridar, fuggir volea, ma vinto* [Cedrati 2015, n. 26]; *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, 3.6, 4.3 [Ferrero, Rettori 1978; cfr. Cerruti 2007]; *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo sul buono o mal impiego degli anni virili. Dal 1774 in poi* [Ferrero, Rettori 1978].
- Alighieri, D. : vd. Dante Alighieri.
- Alighieri, P. : Pietro Alighieri, *Commento I a Purgatorio IX, Commento II a Purgatorio IX* [DDP].
- Altercatio Ganymedis et Helene* [Lenzen 1973; cfr. Stehling 1984; Boswell 1989].
- Anassandride, fr. 58 [Kassel, Austin 1991].
- Andreini, I. : Isabella Andreini, *Mirtilla*, Atto II, Scena III [*Mirtilla, favola pastorale della Signora Isabella Andreini, dedicata all'Illustrissima et Eccellentissima Sig. Donna Lavina della Rovere, marchesa del Vasto*, In Verona, per Sebastiano delle Donne e Camillo Franceschi compagni, 1588]; *Lettere*, 147. *Dell'astutia delle donne* [*Lettere d'Isabella Andreini padovana, comica gelosa, et academica intenta nominata l'Accesa*, In Venetia : appresso Marc'Antonio Zaltieri : ad istantia di Gieronimo Bordon, 1607].
- Angilu di Capua di Missina (Angelo di Capua), *Istoria di Eneas*, 5.87 [Folena 1956].
- Anguillara, G. A. : Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima, Ganimede rapito da Giove* [edizione mia: VI. Testi su Ganimede, IV].
- Anonimo di Sulmona, *Fragmenta*, 1.30 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Anonimo Fiorentino, *Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Anonimo Lombardo, *Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Anthologia Latina*, 72, 617.6, 619.6, 624.6, 636, 761 Riese : vd. *Versus serpentini, Carmina duodecim sapientum, De sphaera celesti*.
- Antidoto cuius Venus indiscreta choheret* [Boswell 1989; Stehling 1984].
- Antifane, *Ganymedes*, fr. 1-2 [Kassel, Austin 1991].
- Antipatro di Tessalonica, *Antologia Palatina*, 9.65 [Pontani 1981].
- Antologia Palatina*, An., 5.65, 12.66, 12.67, 12.69 [Pontani 1978; Pontani 1981]; cfr. Alceo di Messene (12.64), Antipatro di Tessalonica (9.65), Apolonide (16.49), Callimaco (12.230), Dioscoride (12.37), Giulio Leonida (12.20), Lucillio (11.88), Meleagro (12.65, 12.68, 12.70, 12.133), Stratone di Sardi (12.194, 12.199, 12.220, 12.221, 12.254).
- Apollodoro (Pseudo-), *Bibliotheca (Biblioteca)*, 2.5.9; 3.12.2 [TLG; cfr. Guidorizzi, Frazer 1995; Scarpi 2008].
- Apollonio Rodio, *Argonautiche*, 3.114-127 [Paduano, Fusillo 1999].
- Apolonide, *Antologia Palatina*, 16.49 (= *Antologia Planudea*, 49) [Pontani 1981].
- Apuleio, *Metamorfosi*, 1.12, 6.15, 6.24, 11.8 [Nicolini 2005].

- Aretino, P. : Pietro Aretino, *Rime d'encomio, Capitolo in laude del magnanimo S. Duca d'Urbino*, 94-99 [Aquilecchia, Romano 1992]; *Lettere sull'arte*, 34, 90, 495 [Camesasca 1957]; *Ragionamento della Nanna e della Antonia fatto a Roma sotto una ficaia, Giornata prima, Seconda giornata* [Borsellino, Procaccioli 1984].
- Arguijo, J. : Juan de Arguijo, *Júpiter a Ganimédes* [menzione; cfr. Barnard 2004].
- Ariosto, L. : Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 4.47, 7.20, 16.100, 34.78 [Bigi, Zampese 2012; cfr. Caretti 1992; Paparelli 2006].
- Aristofane, *La pace*, 720-725 [Olson 1998].
- Aristotele, *Poetica*, 1461a.30 [TLG].
- Arnobio, *Adversus nationes (Difesa della vera religione)*, 4.26, 5.22, 5.44, 7.33 [LLT].
- Arnolfo d'Orléans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, 6.7 [Ghisalberti 1932].
- Ateneo di Naucrati, *Deipnosofisti*, 2.8, 3.74, 13.77-79 Kaibel [Digital Athenaeus Project].
- Aulo Gellio, *Noctes Atticae (Notti attiche)*, 6.11.6 [LLT].
- Aurelio Vittore (Pseudo-), *Epitome de Caesaribus*, 1.22 [LLT].
- Ausonio, *Epigrammi*, 53. *De Glaucia in matura morte praevento* [Canali 2007].
- Avieno, *Aratea*, 550, 645-649, 827, 832-835, 838, 1273 (cfr. 694, 1008, 1105, 1258) [Soubiran 1981].
- Azzolino, L. : Lorenzo Azzolino (Azzolini), *Satira contro la lussuria*, 255, 292-293, 583-633 [Ms. Pal. 211, B].
- Balbi, G. : Girolamo Balbi, *Carmina*, 51.5, 64.4 [Poeti d'Italia in Lingua Latina].
- Balderico di Bourgueil (Baldricus Burgulianus, Baudri de Bourgueil), *Carmina*, 3.23-25, 7.118-122, 8.107, 77.94-107, 134.183-184, 154.237-250 [Hilbert 1979; Tilliette 1998-2002].
- Bandello, M. : Matteo Bandello, *Novelle*, 3.11 *Dui giovini vestiti di bianco sono con una burla da un altro giovine beffati* [Flora 1943].
- Bandettini, T. : Teresa Bandettini, *La morte d'Adone. Poemetto*, 3.75 [*La morte d'Adone poemetto*, di Teresa Bandettini fra gli Arcadi Amarilli Etrusca, in Modena : presso la Società tipografica, 1790]; *Inno ad Afrodite I* (cfr. *Inni omerici*) [*Poesie varie*, di Teresa Bandettini Landucci, tomo I, presso Luigi Mussi, Parma 1805].
- Baratella, A. : Antonio Baratella, *Polidoreys, Proemium alterum* (2.97), 2.834 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Barnfield, R. : Richard Barnfield, *The Affectionate Shepherd; Sonnet 10, Thus was my love, thus was my Ganymed* [cfr. Buffoni, F.].
- Beccadelli, A. : Antonio Beccadelli detto il Panormita, *Hermaphroditus, Lauridius ad auctorem de flagrantissimo amore suo* (1.28), *Ad Lauridium responsio de amore suo* (1.29) [Poeti d'Italia in Lingua Latina].

- Beccari da Ferrara, A. : Antonio Beccari da Ferrara, *Rime, Però che 'l bene e 'l mal morir depende* (49 Bellucci = 42 Manetti), 86-90 [Bellucci 1967; Manetti 2000; cfr. Bellucci 1972].
- Bembo, P. : Pietro Bembo, *Asolani*, 2.18 [Dilemmi 1991].
- Bene da Firenze, *Candelabrum*, 8.4 [ALIM].
- Benvenuto da Imola, *Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Benzoni d'Alba, *Ad Heinricum IV imperatorem libri VII*, 4.31 [ALIM].
- Bernardo di Cluny (Bernardo di Morlaix, Bernardus Morlanensis), *De contemptu mundi*, 3.190-195 [Bibliotheca Augustana; Stehling 1984].
- Bersuire, P. : Pierre Bersuire (Petrus Berchorius), *Ovidius moralizatus*, 10.7 [Piqueras Yagüe 2020].
- Boccaccio, G. : Boccaccio Giovanni, *Filocolo*, 2.7.11, 2.42.16, 5.8.22 [Quaglio 1967]; *Teseida delle nozze d'Emilia*, 9.29.4 [Limentani 1964]; *Chiose al Teseida*, 9.29.4 [Limentani 1964]; *Elegia di Madonna Fiammetta*, 5.28 [Delcorno 1994]; *Genealogiae deorum gentilium*, 6.2, 6.4, 9.2, 12.1, 13.16 [Zaccaria 1998]; *De casibus virorum illustrium*, 7.2 [Ricci, Zaccaria 1983]; *Epistolae*, 2, 3 [Auzzas 1992].
- Boccalini, T. : Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, I, *Ragguaglio 10* [*De' ragguagli di Parnaso del signor Traiano Boccalini romano. Centuria prima*, Ciotti, Venezia 1611].
- Bocchi, A. : Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque, Vera in cognitione dei, cultuque voluptas* (symb. 76, I ed. 1555 = 78, II ed. 1974), *Sculptoris iam nunc Ganymedem cerne Leocrae. Pacati emblema hoc corporis, atque animi est* (symb. 77, I ed. 1555 = 79, II ed. 1974) [Marongiu 2002, cat. 27-28; cfr. Kruszynski 1985].
- Boiardo, M. M. : Matteo Maria Boiardo, *Amores libri tres*, 1.49 *Quando ebbe il mondo mai tal meraviglia?* (12-14), 3.25 *Nel doloroso cor dolce rivene* (30-31) [Zanato 2012]; *Carte de Triumph (Tarocchi)*, 2.14 [Tisconi Benvenuti 2015]; *Pastorale*, 6.7-9, 92-93 [Montagnani 2015]; *Inamoramento de Orlando (Orlando innamorato)*, 3.2.5-7 [Canosa 2012; cfr. Tisconi Benvenuti, Montagnani 1999]; *I dilettevoli dialogi, le vere narrationi, le facete epistole di Luciano Philosopho* (dubbia attribuzione, vd. Lonigo, N.)
- Bon, G. : Giacomo Bon, *De raptu Cerberi, sub figura Herculis Christi praeludium dedicatum Leoni X pont. max.*, 1.89 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Bono Giamboni, *Storie contra i Pagani di Paolo Orosio volgarizzate*, 1.11.1-2 (ed. Tassi) = 1.44.2-3 (ed. Matasci) [Tassi 1849; Matasci 2020].
- Bonsignori, G. : Giovanni de' Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare, Esordio*, 3; *Tavola delle Rubriche*; 6.20, 6.all. FF; 10.12, 10.all. F, 10.13; 1.28 [Ardissino 2001; per l'edizione a stampa del 1497 vd. BEIC].
- Botelho, A. : Abel Botelho, *O Barão de Lavos* [menzione; Weich 2008].
- Braccesi, A. : Alessandro Braccesi, *Epigrammatum libellus*, 36.2 [Poeti d'Italia in lingua latina].

- Bracciolini, F. : Francesco Bracciolini, *Scherno degli dèi*, 2.36, 7.40, 9.27, 10.46, 14.33, 15.53, 19.56, 19.61 [*Dello scherno de gli dei, poema piaceuole del sig. Francesco Bracciolini, con la Filide ciuettina, e col' Batino dell'istesso autore*, in Firenze : appresso i Giunti, 1618].
- Bracciolini, P. : Poggio Bracciolini, *Diodori Siculi bibliothecae historicae libri quo supersunt I-VI*, 4.73.5 [cfr. Sideri 2022]; *Facetiae*, 188 [Bibliotheca Augustana].
- Briet, P. : Philippe Briet, *Annales mundi sive Chronicon Universale*, Augustae Vindel. & Dilingae, sumptibus Joannis Caspari Bencard, bibliopolae 1696 (I ed. Paris, 1662-1663), p. 53.
- Bronzino, A. : Agnolo Bronzino, *Rime in burla, Il piato del Bronzino pittore*, 8.226-228; *Del ravanello*, 96-97 [Petrucci Nardelli 1988].
- Brown, J. : Jericho Brown, *Ganymede*, in *The Tradition*, The Copper Canyon Press, Port Townsend (WA), 2019 [tr. it. Francini 2022, pp. 18-19].
- Brunetto Latini, *Livres dou Tresor*, 1.28.3, 1.32.2; *Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni* (Pseudo-Bono Giamboni), 1.28.3, 1.32.2 [Carmody 1948; Gaitier 1878-1883].
- Bruni, L. : Leonardo Bruni Aretino, *L'aquila volante*, 1.6 [*Libro intitulado aquila uolante che se dilecta de scriptura antica et pigliasse piacere de ogni storia questa opereta se la faze amica ...* (Leonardo Aretino). Impresa in Venetia : per Piero di Quarengii Bergamascho, 1506. Adi. vi. del mese de Mazo].
- Bruno, Giordano : Giordano Bruno, *Candelaio*, Proprologo [Aquilecchia, Barberi Squarotti, Hersant 1993]; *La Cena de le ceneri*, Atto I, Dialogo II [ICONOS: dalla princeps]; *Spaccio de la bestia trionfante*, Dialogo I, Parte I [Ciliberti 2000]; *Ars memoriae*, *Lumine de claro ne mens peregrina vagetur* (8); *Triginta sigillorum explicatio*, *Lumine de claro ne mens peregrina vagetur* (8), *Tabulae, quae nonus est sigillus, explicatio* (7); *Oratio consolatoria* (1 luglio 1589); *De triplici minimo et mensura*, *De principiis mensurae et figurae liber* (3, 10), *De mensura liber* (1.5, 1.8, 2.8, 2.9, 2.12, 3.4, 3.12); *De monade, numero et figura*, 5, *Flumen*, *Nereidum sigillum exprimens quadratum*, *Sigillum Iunonis delineans, curvilineum tetragonum circulo inscribo et circumscribo*; *De imaginum, signorum et idearum compositione*, 2.3; *De innumerabilibus, immenso et infigurabili, seu De universo et mundis libri octo*, 8.10 [Ordine 1999: per tutte le opere latine].
- Buffoni, F. : Franco Buffoni, *Ganimede*, in *Nell'acqua degli occhi*, «Quaderni della Fenice», n. 54, Guanda, Parma 1979, pp. 55-56; *Ultime cene*, in *Del maestro in Bottega*, Empiria, Roma 2001, pp. 62-63, poi in *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018, pp. 125-126; *Il traduttore tradotto*, in *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e sull'essere tradotti*, Interlinea, Novara 2016 (I ed. 2007), pp. 239-41; *Sedevo triste accanto a lui* (traduzione da Richard Barnfield, *Sighing, and sadly sitting by my Love*), in *Una piccola tabaccheria*,

- Marcos y Marcos, Milano 2012, p. 35; *Il servo di Byron*, Fazi, Roma 2012, pp. 14, 78; *Il Gesuita*, FVE, Milano 2023, pp. 123-24.
- Buonaccorsi, F. : Filippo Buonaccorsi, detto Callimaco Esperiente, *Epigrammatum libri duo, Ad Iollam* (155.3-4), *Ad Platinam* (91.3-4) [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Buonarroti, M. : vd. Michelangelo
- Burchiello, *Rime*, 23. *Cicerbitaccia verde e pagonazza*; 51. *Cesare imperador vago et onesto*; 170. *Vintecchattro e poi sette in sul posciaio*, 10-14 [Zaccarello 2000; cfr. Lanza 2010].
- Busenello, G. F. : Giovanni Francesco Busenello, *Lettera in lode dell'Adone* [Borzelli, Nicolini 1911-1912].
- Businello, M. : Marco Businello, *Rime*, *Questi son quei begli ochi et quelle chiome* (4), *Le forgie di collui che a paro a paro* (9), *Chi vòl veder Atheon andar al fonte* (47), *Tristo huom, che sei dal rivardar di Pluto* (60), *Quando che Jove il fior d'ogni beltate* (69) [Largaioli<sup>1434</sup>].
- Busson : *Dizionario universale di medicina, di chirurgia, di notomia, di chimica, di farmacia, di botanica, d'istoria naturale &c. del Signor James*, a cui precede un Discorso Istorico intorno all'Origine e Progressi della Medicina, tradotto dall'originale inglese dai signori Diderot, Eidous e Toussaint, riveduto, corretto, ed accresciuto dal Sig. Giuliano Busson, dottor reggente della facoltà di Medicina di Parigi, GAB = LIX, Per Giambattista Pasquali, Venezia 1753, t. VII, p. 69.
- Calasso, R. : Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, nuova edizione accresciuta e illustrata, Adelphi, Milano 2004 (I ed. 1988), pp. 51, 305, 364.
- Calderini, D. : Domizio Calderini, *Carmina*, 3.4 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Callimaco Esperiente : vd. Buonaccorsi, F.
- Callimaco, *Epigrammi*, 58 Zanetto (= 52 Meineke = 12.230 *Antologia Palatina*) [Zanetto 1992].
- Campanile, A. : Achille Campanile, *Giovinotti, non esageriamo! (e sia detto anche alle ragazze) nonché ai vecchi e alle persone di mezza età*, Fratelli Treves, Milano 1929; *Trattato delle barzellette. Con florilegio, silloge, repertorio, divisione per materie, enciclopedia alfabetica e storica, ad uso delle scuole, università, famiglie, comunità, signore sole, viaggiatori, tipi sedentari e professori della Sorbona*, Rizzoli, Milano 1961 [menzione].
- Campanino : vd. Settimuleuio, A.
- Canianini, G. D. : Gian Domenico Canianini, *Epitaphium Lobregadi*, 1.35.4 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Canini, G. A. : Giovanni Angelo Canini, *Ganimede*, in Id., *Iconografia, cioè Disegni d'imagini de famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità*, Stamperia d'Ignatio de' Lazari, Roma 1669, pp. 70-71.

---

<sup>1434</sup> Ringrazio Andrea Largaioli – che sta allestendo l'edizione critica delle *Rime* di Businello – per avermi messo a disposizione in anteprima i testi, e Andrea Comboni per la segnalazione.

- Capriano, G. P. : Giovan Pietro Capriano, *Della vera poetica*, 5 [Weinberg 1970].
- Carducci, G. : Giovanni Carducci, *Lettera ad Angelo Solerti*, 17 maggio 1893 [trascrizione mia dall'autografo conservato presso la Biblioteca Angelo Mai: vd. 6.7; cfr. Valgimigli 1955].
- Carmina Burana*, 65.31.3 (*De Phyllide et Flora*), 226.9-11 (*De mundi statu*) [Bibliotheca Augustana].
- Carmina duodecim sapientum* (= *Anth. Lat.* 495-638), *sap.* 143.16 (*Anth. Lat.* 636.16), *sap.* 123.6 (*AL* 617.6), *sap.* 126.6 (*AL* 619.6), *sap.* 130.6 (*AL* 624.6) [LLT; cfr. Friedrich 2002; Martorelli 2018].
- Carmina Priapea*, 3.5-6 [LLT].
- Cartari, V. : Vincenzo Cartari, *Le immagini degli dèi*, 3. *Apollo, Febo e il Sole*, 5. *Giove* [Volpi 1996].
- Cataloghi regionari* (*Curiosum urbis Romae regionum XIII, Notitia urbis Romae*), *Regio septima, Lacus Ganymedis* [Aronen 1996; Platner, Ashby 1929].
- Cavaliere, Tommaso de' : Tommaso de' Cavaliere, *Lettera a Michelangelo*, 6 settembre 1533 (Archivio Buonarroti, VII, 142) [Marongiu 2002, cat. 20].
- Cedreno, G. : Giorgio Cedreno, *Compendium historiarum*, 1, p. 211 Tartaglia, 1-18 [Tartaglia 2016].
- Ceffi, F. : Filippo Ceffi, *Pistole di Ovidio Nasone*, 16.198-200 [Zaggia 2009, 2014, 2015].
- Cellini, B. : Benvenuto Cellini, *Sonetti scritti in carcere*, 22. *Già tutti i Santi, ancor Saturno e Giove* (9-11), 23. *Porca fortuna, s' tu scoprivi prima* (1-4) [Ferrero, Carrara 1971]; *Vita*, 2.20, 59, 61, 62, 63 [Davico Bonino 1982].
- Centlivre, S. : Susanna Centlivre, *L'amante ardito o sia i tutori burlati. Traduzione dall'inglese della commedia intitolata in quella lingua "A bold stroke for a wife" di M. Susanna Cent-Livre*, In Livorno : per Gio. Paolo Fantechi e Compagni, 1754, p. 6.
- Cernuda, L. : Luis Cernuda, *El Águila* [menzione; cfr. Serrano de la Torre 2001].
- Chaucer, G. : Geoffrey Chaucer, *The House of Fame* [menzione; cfr. Steadman 1960; Schibanoff 2006].
- Chiabrera, G. : Gabriele Chiabrera, *Canzoni*, 4. *Fama, che d'auree piume*, 32 [Gabriello Chiabrera, Fulvio Testi, *Biblioteca enciclopedica italiana*, vol. XXIV, *Opere di Gabriello Chiabrera*, Nicolò Bettoni e Comp., Milano 1834].
- Chiari, P. : Pietro Chiari, *La francese in Italia, o sia, Memorie critiche di madama N. N. / scritte da la medesima, e pubblicate dall'abate Pietro Chiari*, Presso Angelo Pasinelli, Venezia 1760, p. 71; *La veneziana di spirito, ossia le avventure d'una veneziana ben nata scritte da lei medesima, e ridotte in altrettante massime le più giovevoli a formare una donna di spirito*, presso Giammaria Bassaglia, Venezia 1786/1786, vol. II, p. 42.
- Chiose ambrosiane, a Purgatorio IX* [DDP].
- Chiose Cagliaritane, a Purgatorio IX* [DDP].

- Chiose Cassinesi, Chiose sincrone a Purgatorio IX* [DDP].
- Chiose Vernon, a Purgatorio IX* [DDP].
- Christine de Pizan, *Epistre de Othea (Epître d'Othéa)*, 53 [Parussa 1999].
- Cicerone, *Tusculanae disputationes*, 1.65.5, 4.71.3; *De natura deorum*, 1.112.5; *Philippicae*, 2.77; *Orationum incertarum fragmenta*, 29.1 [LLT].
- Cinelli Calvoli, G. : Giovanni Cinelli Calvoli, *Bozze delle Belterre di Firenze*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Magl. XIII, 34, c. 175r. [cit. in Pizzorusso 2020].
- Cinzio, G. G. : Giambattista Girardi Cinzio, *Egle*, Atto V, Scena V [Cremante 1988]; *L'uomo di corte: discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe*, 2.1, 2.4 [Moretti 1989]; *Ercole*, 21.6.1-4, 22.18.1-2 [BiBit: basato su editio princeps, 1557].
- Claudio Donato, *Interpretationes vergilianae*, 1.22-25 [LLT].
- CLE (*Carmina Latina Epigraphica*, hrsg. v. F. Bücheler - E. Lommatzsch, Teubner Leipzig 1930), *Poesie latine epigrafiche*, 397, 1994 [MQDQ].
- Clemente Alessandrino, *Protrettico*, 2.33.5, 4.49.1; *Stromati*, 1.21.137 [TLG].
- Cleopatra e Marc'Antonio Tragedia*, Atto I, *Ercole* [Rossi 1998].
- Codice cassinese, Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Coluzzi, N. : Ormido Leuttronio (Nicolò Coluzzi), *Già la mia mente del tuo nume è piena*, in *Rime degli Arcadi*, Tomo Undicesimo, In Roma : per Antonio de' Rossi, 1749, p. 245.
- Commento veneto all'Ars amandi*, 2.109-110 [Lippi Bigazzi 1987].
- Commodiano, *Instructiones, De fulmine ipsius Iovis audite*, 1.6.18 [LLT].
- Conti, N. : Natale Conti, *Mythologiae, sive Explicationum fabularum libri decem*, 13. *De Ganymede* [Mulryan, Brown 2007].
- Coppetta Beccuti, F. : Francesco Beccuti detto il Coppetta, *Rime d'amore*, 5.60-61 *Bello più di Ganimede*; *Rime satiriche e burlesche*, 192. *Contro la pederastia* (56-57); *Rime varie*, 163. *All'amata di Alessi, affinché gli sia benigna* 15.1-2 [Chiorboli 1912].
- Correggio, N. : Niccolò da Correggio, *Fabula di Cefalo*, 121-128; *Psiche*, 146, 167; *Rime*, 156, 185, 209, 277; *Rime extravaganti*, 16 [Tissoni Benvenuti 1969].
- Cosmico, N. L. : Niccolò Lelio Cosmico, *Elegiae*, 1.5, 1.10 [ms. C.M. 830, Biblioteca del Museo Civico, Padova, c. 13r., c33r.; Gretter 2023].
- Crudeli, T. : Tommaso Crudeli, *Fragmento (Perché pensosa e mesta)*, 128-130 [Rabboni 2000].
- D'Annunzio, G. : Gabriele D'Annunzio, *Taccuino*, 16 [Raimondi, Andreoli, Lorenzini 1989, vol. II, p. 1291]; *Il fuoco*, 2. *L'impero del silenzio* [Raimondi, Andreoli, Lorenzini 1989, vol. II, pp. 419-420]; *Martyre de Saint Sébastien (Il martirio di San Sebastiano)*, II Atto, *La chambre magique (La camera magica)* [Sorge 2013, p. 213, p. 378]; *Il libro segreto* [Gibellini 2013, p. 371].

- D'Arco, N. : Nicolò D'Arco, *Numeri qui feruntur omnes*, 294.2 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Da Ponte, L. : Lorenzo Da Ponte, *Così fan tutte*, Atto II, Scena I [Beghelli 1990].
- Damasceno, G.: (Pseudo-)Giovanni Damasceno, *Vitae sanctorum Barlaam eremitae et Josaphat India regis*, 28, pag. 408, 12-18 [TLG].
- Dante Alighieri, *Commedia, Purgatorio*, 9.19-33 [Inglese 2021; cfr. Bellomo, Carrai 2018; Petrocchi 1994]; cfr. *De vulgari eloquentia*, 2.4.11 [Mengaldo 1996].
- Davanzati, M. : Mariotto Davanzati, 1. *Inclito, franco, giusto signor mio*, 1.27-32; *Gentil donne e leggiadre, o pulcellette*, 5.31-34 [Lanza 1973].
- Dazzi, A. : Andrea Dazzi, *Ad Angelum Politianum*, in *Andree Dactii patricii et academici Florentini Poemata*, Florentiae, apud Laurentium Torrentinum, 1549, c. 40r.
- De Grandis, V. : Vincenzo De Grandis, *Capriccio per musica. Ganimedi alla danza* [edizione mia: vd. 7.2.3; ms. Mus. F. 1360, Biblioteca Estense di Modena, cc. 28r.-30v.].
- De sodomita prelato* [ms. C 58, Zentralbibliothek Zürich, c. 5v.; Boswell 1989; Stehling 1984].
- De sphaera celesti*, *Anthologia Latina* 761.67 Riese [LLT].
- Della Casa, G. : Giovanni Della Casa, *Il Galateo ovvero de' Costumi*, 28 [Scarpa 1990].
- Demostene (Pseudo-), *Erotico*, 61.30 [Butcher 1903; cfr. Clavaud 1974; Worthington 2007].
- Di Costanzo, A. : Angelo Di Costanzo, *Ministra al falso dio l'aquila impura* [Gallo 1843].
- Di Leo, M. : Mario Di Leo, *L'amore prigioniero*, 1.90.3-4 [Parente 1942].
- Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica (Biblioteca storica)*, 4.75.3-5 [TLG].
- Diogene il Cinico, *Ganymedes* [opera non pervenuta: vd. Diogene Laerzio].
- Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, 6.79-80 [TLG].
- Diomede, *Ars grammatica*, GLK, I, 2, p. 422, 13; 3, p. 480, 25-26; 3, p. 483, 14 [Keil 1857].
- Dionigi di Alicarnasso, *Antichità romane*, 1.62.2; *Arte retorica*, 6.5.14 [TLG].
- Dioscoride, *Antologia Palatina*, 12.37 [Pontani 1981].
- Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Tomo ottavo, Tipografia della R. C. A., Roma 1838, pp. 422-424.
- Ditti il Cretese : vd. Lucio Settimo, *Efemeridi della guerra di Troia*, 2.26, 4.62.
- Dolce, L. : Lodovico Dolce, *Le trasformazioni, Ganimede, e sua rapina* [mia edizione: VI. Testi su Ganimede, II].
- Domenico da Prato, 34. *Nel vago tempo che Febo ritorna*, 71-74; 41. *Già con lo estivo tempo ambo i Gemelli*, 113-119 [Lanza 1973].
- Doni, A. F. : Anton Francesco Doni, *I Marmi, Lo svegliato academico peregrino* [Chiorboli 1928; Girotto, Rizzarelli 2017].

- Dosiade di Creta, fr. 3a (FHG IV = *Schol. Il. Y*, 234) [DFGH].
- Draconzio, *Romulea, De raptu Helenae*, 8.476-479 [LLT].
- Eccheardo di Aura, *Chronicon universale*, MGH, t. VI, p. 41 [dMGH – digitalisierte MGH-Editionen].
- Echemene di Creta, fr. 1 (FHG IV = Ath. 13.77K: vd. Ateneo) [DFGH].
- Elegiae in Maecenatem*, 1.87-92 [LLT].
- Ellanico di Lesbo, *Troica*, fr. 26b-d [Fowler 2013].
- Equicola, M. : Mario Equicola, *Libro de natura de amore*, 2.5 [Ricci 1999].
- Eraclito il Paradosografo (Mitografo), *De incredibilibus*, 28 [TLG].
- Erasmus da Rotterdam (Desiderius Erasmus), *Adagia*, 1.3.1.108, 1.5.35.195, 3.7.1.869, 3.7.1.875, 3.7.1.882; *Colloquia familiaria. Diversoria Adagia* [LLT].
- Eratostene (Pseudo-), *Epitome dei Catasterismi*, 1.26, 1.30 [Sansoni 2009; Hard 2015].
- Erodiano, *Historia ab excessu divi Marci (Storia dell'impero dopo Marco Aurelio)*, 1.11.2 [TLG].
- Esiodo, *Oxyrhynchus Papyri*, fr. 1359 [fr. 4 Grenfell, Hunt 1915 = 172 Merkelbach, West 1967 = (assente) Most 2007 = 82 Colonna 1977 = 120 Cassanmagnago 2009 + fr. 2 Grenfell-Hunt = 177 M-W = 121 Most = 85 Colonna = 121 Cassanmagnago].
- Eubulo, *Ganymedes*, fr. 1-2 [Kassel, Austin 1986, pp. 188-273; cfr. Hunter 2004].
- Euripide, *Troiane*, 820-838 [Barlow 1988; Kovacs 2018]; *Oreste*, 1391-1393 [Di Benedetto 1965; Biehl 1965; Romagnoli 1930]; *Ifigenia in Aulide*, 1049-1053 [Turato 2016]; *Il Ciclope*, 577-589 [Seaford 1984; Ussher 1978; Napolitano 2003].
- Eusebio, *Chronicon* (vd. Gerolamo); *Preparatio evangelica*, 2.6.8-9, 5.34.6, 8.14.7, 13.20.1 [TLG].
- Eustazio, *Commentario all'Iliade*, 20.232-235 [TLG].
- Eutiche, *Ars de verbo*, GLK, V, p. 468, 2 (= Varrone, *Catamitus*, 74) [Keil 1868].
- Fagioli, G. B. : Giovan Battista Fagioli, *Amante gobbo*, 231-232 [*Rime piacevoli di Gio. Batista Fagioli*, parte V, per Salvatore e Gian-Domen. Marescandoli, Lucca 1733, c. 213].
- Fanocle, *Gli amori o i belli*, fr. 4 [Powell 1925].
- Festo, *De verborum significatu* : vd. Paolo Diacono.
- Filarete (Antonio Averlino), *Libro architettonico (o Trattato di architettura)*, 17.23 [Finoli, Grassi 1972].
- Filelfo, F. : Francesco Filelfo, *Satyrae hecatosticae* (5.7.35) [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Filone Alessandrino (Giudeo, o di Alessandria), *De somniis*, 2.183, 2.249; *De providentia*, 2.7.7 [TLG].

- Filosseno, M. : Marcello Filosseno, *Sylue de Marcello Philoxeno taruisino poeta clarissimo. Capitoli iuuenili. Capitoli senili. Stramotti senili. Disperatte. Sonetti senili. Satyre*. Impresso in la inclyta citta di Venetia : per Nicolo Brenta, 1507 a di primo Iunio, c. 81v.
- Filostrato il Giovane (Minore), *Immagini*, 1.8 [Ghedini, Colpo, Novello 2004].
- Filostrato l'Ateniese, *Vita di Apollonio*, 3.27 [Del Corno 2016]; *Lettere*, 1.8, 1.33 [Perseus Digital Library].
- Firenzuola, A. : Agnolo Firenzuola, *La prima veste de' discorsi degli animali; Rime*, 7. *Alma gentil che pria che l'uman velo* (11), 60. *Non concede a ognun chi ognun governa* (9-11) [Seroni 1958].
- Firmico Materno, *De errore profanarum religionum*, 5.44, 12.2 [LLT].
- Flores rethorici*, 338-339 [Camargo 1992].
- Folengo, T. : Teofilo Folengo, *Maccheronee, Moschaea (red. Tusculanensis, 3.481-484; red. Cipadensis, Moscheis red. Vigasi Cocaii, 3.337-340)* [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Forcellini, E. : Egidio Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon: Onomasticon*, s. v. *Ganymedes* [DLD].
- Forteguerra, N. : Niccolò Forteguerra, *Ricciardetto*, 2.40.7, 6.23 [*Ricciardetto di Niccolò Carteromaco*. In Parigi [i.e. Venezia] : a spese di Francesco Pitteri libraio veneziano, 1738]; *Raccolta di rime piacevoli*, 5.17-19 [*Raccolta di rime piacevoli di Niccolò Forteguerra tra gli arcadi Nidalmo Tiseo non mai per avanti pubblicate*. Parte prima. In Genova, 1765].
- Fortini, G. : Giovanni di ser Dino Fortini (corrispondente di Filippo Scarlatti), *O almo infra' gentil mortali un sole* [Lanza 1975].
- Foscolo, U. : Ugo Foscolo, *Epistolario*, 1609, 1822, 2172 [BiBit]; *Sulla traduzione dell'Odissea* [Santini 1933]; *Note alla Chioma di Berenice, Hydrochoi* [Gambarin 1972].
- Fracastoro, G. : Girolamo Fracastoro, *Fracastorius sive de anima, Ne timeas, Troiane Puer, quod in ardua tantum* [Poeti d'Italia in Lingua Latina; cfr. Peruzzi 1999].
- Francesco da Buti, *Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Franco, N. : Nicolò Franco, *Rime contro Pietro Aretino*, 284. *Giove, se tu non dormi a capo chino*, 12-14 [Carabba 1916].
- Franco, V. : Veronica Franco, *Terze rime*, 25. *Non vorrei da l'un canto esser mai stata*, 169-171 [Salza 1913].
- Freculfo di Lisieux (Frechulfus Lexoviensis), *Historiarum libri XII*, 1.2.22, 1.2.17 [Allen 2002].
- Fulgenzio Mitografo, *Mythologiarum libri tres (Mitologie)*, 1.20 [Helm 1898; digilibLT].
- Gadda, C. E. : Carlo Emilio Gadda, *Psicanalisi e letteratura*, SGF I, 460 [Orlando et al. 1991]; *Cognizione del dolore*, Appendice. *Cui non risere parentes* [Manzotti 1987, pp. 534-535]; *Il primo libro delle favole*, 75, 76 (SGF II, 28-

- 29) [Vela 1990; *Vela et al.* 1992]; *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 9 (RR II, 248-249) [Pinotti et al. 1994; Pinotti 2018].
- Gallo, E. : Egidio Gallo, *De viridario Augustini Chigii vera libellus*, 1.256-258 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Galloni, G. : Gabriele Galloni, *Ganimede* (ballata inedita) [Otonello 2023].
- Garzoni, T. : Thomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Appresso Gio. Battista Somascho, Venezia 1585; cfr. Bronzini 1996; Cherchi, Collina 1996, p. 14, 540, 628, 795, 800, 936, 942.
- Genet, J. : Jean Genet, *Journal du voleur* [menzione; cfr. Salinas 2008].
- Germanico, *Aratea*, 315-320, fr. 4.133-135 [LLT].
- Gerolamo da Este, *Carmina*, 10.8 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Gerolamo, *Commento a Genesi* 40; *Omie su Geremia*, 2.3.4; *Chronicon, praefatio* 27, p. 13 Helm, 4-6; *Chronicon*, I, pp. 78-79 Helm, 40-44 [The Tertullian Project; Helm 1956].
- Gervasio di Melkley (Gervasius de saltu lacteo), *Ars versificaoria*, 97.2 [Gräbener 1965].
- Gherardi, G. : Giovanni Gherardi da Prato, 5. *Gigli, rose, vivole in vassel d'oro* [Lanza 1973].
- Giamboni, B. : vd. Bono Giamboni
- Gidino da Sommacampagna, *Trattato e Arte deli Rithimi Volgari*, 1.132.20 (*Soneto bilingue: Sì cum nos dit de Virgile la ystoire*), cfr. 10.29-46 [Caprettini 1993].
- Giovanni del Virgilio, *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos*, 10.6 [ICONOS; Ghisalberti 1933].
- Giovanni di Salisbury, *Policraticus*, 1.4 [Bibliotheca Augustana].
- Giovanni Scotto Eriugena, *Glossemata de Prudentio*, L&S C713; *Annotationes in Marcianum (Martianum Capellam)*, L&S C704 [CLT].
- Giovenale, *Satire*, 5.59-64 [Santorelli 2013], 9.22-23 [Bellandi 2021], 13.43 [LLT].
- Giraldi, L. G. : Lilio Gregorio Giraldi, *Hebe*, in *De Deis Gentium varia et multiplex Historia, in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignota explicantur, et pleraque clarius tractantur*. Ad Herculem Estensem II. Ferrariensem Ducem IV. Lilio Gregorio Gyraldo Ferrariensi auctore, per Ioannem Oporinum, Basileae 1548, pp. 461-462.
- Giuliano l'Apostata, *I Cesari*, 8.17 [TLG].
- Giulio Leonida, *Antologia Palatina*, 12.20 [Pontani 1981].
- Giusti, G. : Giuseppe Giusti, *Brindisi* [Romussi 2013].
- Giustino, *Prima apologia*, 21.5, 25.2 [TLG]
- Goethe, J. W. : Johann Wolfgang von Goethe, *Ganymed*, in *Vermischte Gedichte dei Goethes Schriften*, G. J. Göschen, Leipzig 1789, vol. VIII, pp. 210-211.

- Góngora, L. : Luis de Góngora, *Soledades; Sonetos*, 1.39, 1.87 [menzione; cfr. Roses 2010; Teulade 2018].
- Gozzano, G. : Guido Gozzano, *La vittima – Sirventese* [Masoero 1993, p. 143]; *Poesie sparse, Il viale delle Statue*, 17 [Baldissoni 2013]; *Torino suburbana. La gran cuoca*, in Guido Gozzano, *Cara Torino. Poesie e prose scelte*, illustrate da Giulio Da Milano, con saggi di Carola Prosperi, Marziano Bernardi e testimonianze varie, A. Viglono, Torino 1975, p. 194];
- Grattinara, D. : Domenico Grattinara, *Cavalier Fiorentino bravo dilettante in ballo*, in *Rime di Domenico Grattinara romano fra gli arcadi Rinato Pindario*. In Venezia : nella stamperia Coleti, 1765, p. 64.
- Gualtieri, L. : Lorenzo Spirito Gualtieri da Perugia, *Ouidio Metamorphoseos uulgare. Traducto in terza rima per Laurentio Spirito da Perosia*, Perugia : per Hieronymo de Francesco Cartholaro, adi 23 de nouembre 1519 [ms. XIII F.35, Biblioteca nazionale di Napoli; cfr. Guthmüller 1971].
- Gualtiero di Châtillon, *Alexandreis (Alessandreide)*, 1.454-456 [Bernardinello 2019].
- Guglielmo d'Alvernia, *Sermones de sanctis*, 71, 155 [Bibliotheca Augustana].
- Guido da Pisa, *Fiorita di Italia*, 63. *Chome Iove in forma d'aquila rapitte Ganimede troiano* (cfr. 58) [De Nardin 2019]; *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, 14.52-60 [DDP].
- Guido, A. : Antonio di Guido, *Ben è felice questa nostra etade*, 10.34-42 [Lanza 1973].
- Guiducci, M. : Mario Guiducci, *Lezioni sulle 'Rime' di Michelangelo*, I, *Perchè io ti dia fra l'unghie orrida sede* (traduzione da Fracastoro) [Guasti 1863].
- GVI (Griechische Vers-Inschriften I, ed. Werner Peek, Grab-Epigramme, Berlin 1955.) *Iscrizioni greche in versi*, 1318. 9-10, 1765.13-16 [Epigraphy Pakhum].
- Hölderlin, F. : Friedrich Hölderlin, *An den Aether, Der gefesselte Strom (= Ganymed)* [menzione; cfr. Siwica 2011; Garello 2008; Contini 1941].
- Ibico, fr. 289 Davies [Cavallini 1997].
- Igino, *De Astronomia (Mitologia australe)*, 2.16, 2.29 [Charini, Guidorizzi 2009]; *Fabulae (Miti)*, 224, 271, 273 [Gasti 2017].
- Ilario d'Orléans (Hilarius Aurelianensis, Hilary the Englishman), *Versus et Ludi*, 9 (*Ad puerum anglicum*), 13 (*Ad anglicum puer*) [Champollion-Figeac 1838].
- Ildeberto di Lavardin (Hildeburtus Cenomanensis/Lavardinensis), *Carmina minora*, 32 (*De transformatione Ianthes*), 33 (*Ad S. Nepotem*), 48 (*De Ganymede*) [Scott 2001]; *De malitia saeculi*, 1.33.35-44 [Hauréau 1882].
- Ilias parva (Piccola Iliade)*, fr. 6 West = F6 Davies = PEG F29 [West 2003a; Davies 1989; Bernabé 1987; cfr. Kelly 2015; West 2013].
- Inni omerici*, 5 = *Inno ad Afrodite I*, 202-217 [Poli 2010; cfr. West 2003b; Càssola 1975; tr. it. vd. Ventre 2014].
- Ippolito Romano, *Confutazione di tutte le eresie*, 5.14.10, 5.26.34-35 [TLG].

- Isidoro di Siviglia, *Etymologiae sive originum libri (Etimologie)*, 8.11.34-36 [LLT].
- James, R. : Robert James, *Ganimedes*, in *Dizionario universale di medicina, di chirurgia, di notomia, di chimica, di farmacia, di botanica, d'istoria naturale &c. del Signor James, a cui precede un Discorso Istorico intorno all'Origine e Progressi della Medicina*, tradotto dall'originale inglese dai signori Diderot, Eidous e Toussaint, riveduto, corretto, ed accresciuto dal Sig. Giuliano Busson, dottor reggente della facoltà di Medicina di Parigi, GAB = LIX, Per Giambattista Pasquali, Venezia 1753, t. VII, p. 69.
- Johannis de Serravalle, *Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Konrad von Mure (Conradus de Mure), *Fabularius*, s. v. *Aquila*, s. v. *Ganimedes* [LLT].
- Lana, J. : Jacopo della Lana, *Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Landino, C. : Cristoforo Landino, *Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Lapaccini, F. : Filippo Lapaccini, *L'armeggeria di Bartolomeo Benci*, 3.115-121 [Lanza 1975].
- Lasca : Anton Francesco Grazzini (detto il Lasca), *Rime*, 49. *Non già nel dolce suo candido viso* (3-6), 52. *Alla Nannina zinzerà cortigiana* (15-17) [Davico Bonino 1974].
- Latini, B. : vd. Brunetto Latini
- Lattanzio Placido (Pseudo-), *Narrationes fabularum Ovidianarum*, 10.5 [LLT].
- Lattanzio, *Divinae Institutiones (Istituzioni divine)*, 1.10.12-13, 1.11.19, 1.11.22, 1.11.29, 1.23.3, 2.16.17; *Epitome delle Istituzioni*, 11.3 [LLT].
- Laus Pisonis*, 152-154 [Di Brazzano 2004].
- Lazzarelli, L. : Ludovico Lazzarelli, *De gentilium deorum imaginibus*, 1.340 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Le miracole de Roma*, 55. *De la septima regione de Roma* (cfr. *Cataloghi regionari*) [Monaci 1915].
- Leone Ebreo (Jehudah Abrabanel), *Dialoghi d'amore, Filone e Sofia de la comunità d'amore dialogo secondo* [Caramella 1929].
- Leopardi, G. : Giacomo Leopardi, *Inscrizioni greche triopee*, 2.38-40 (vd. Marcello di Side) [Viani 1849]; *Zibaldone*, 1840.1 (4. Ott. 1821), 2370.1 (31. Gen. 1822) [Damiani 1997]; *Commento a RVF*, 23.165-166 [*Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi*. Milano, presso Ant. Fort. Stella e figli, 1826]; *Annotazioni sopra la Cronica d'Eusebio, ad l.* (cfr. Gerolamo) [*Annotazioni sopra la Cronica d'Eusebio pubblicata l'anno MDCCCXVIII in Milano da Angelo Mai e Giovanni Zohrab*. Roma: nella stamperia De Romanis, 1823]
- Leopardi, Gir. : Girolamo Leopardi, *Capitoli e canzoni piacevoli, Capitolo in lode del brachiere* [*Capitoli, e canzoni piacevoli, di Girolamo Leopardi fiorentino, nell'Accademia della Borra, detto il Ricardato*. In Firenze : nella stamperia de' Sermartelli, 1613]

- Leporeo, L. : Ludovico Leporeo, *Centuria di leporeambi*, 39. *Per un zerbino affannato* [Centuria di Leporeambi alfabetici, lirici, satirici faceti, decasillabi, endecasillabi, duodecasillabi, tredecasillabi, vnioni, trifoni, quadrifoni, cinquifoni, sestioni, canzonieri, equidistanti, trimembri, similitudinarij, irripetiti. Di Lodouico Leporeo. In Roma : appresso l'herede del Grignani, 1651].
- Ligorio, P. : Pirro Ligorio, *Codex Tauriniensis X, Laco di Ganymede* [cit. in Lanciani 1975].
- Longo Sofista, *Dafni e Cloe* (4.18.1) [TLG].
- Lonigo, N. : Nicolò da Lonigo (Pseudo; attribuibile a Boiardo), *Epistola 2*, in *I dilettevoli dialogi, le vere narrationi, le facete epistole di Luciano filosofo*, Impresso in Vineggia per Nicolo di Aristotile Libraro detto Zoppino, 1529, c. CXVII (cfr. *Dialogo 14, Dialogo 15, Dialogo 28, Dialogo 29*).
- Lucano, *Farsaglia*, 9.972 [LLT].
- Luciano di Samosata, *Dialoghi degli Dei*, 2. *Eros e Zeus*, 4. *Zeus e Ganimede*, 5. *Era e Zeus*, 6. *Era e Zeus II*, 9. *Poseidone e Hermes*, 20. *Il giudizio delle Dee; Zeus tragedo* (n. 43 Settembrini), *Icaromenippo* (n. 45 Settembrini), *Parlamento degli dèi* (n. 73 Settembrini); Pseudo-Luciano, *Amori* (n. 37 Settembrini), *Caridemo* (n. 77 Settembrini) [Jacobitz 1896; Settembrini 1861-1862].
- Lucillio, *Antologia Palatina*, 11.88 [Pontani 1980].
- Lucio Ampelio, *Liber Memorialis, De duodecim signis*, 2.11.1-4 [LLT].
- Lucio Settimo, *Efemeridi della guerra di Troia*, 2.26, 4.62 [Zanusso 2015].
- Machiavelli, N. : Niccolò Machiavelli, *Rime varie, Canzone (Se avessi l'arco e l'ale)*, 18-21, *Capitolo pastorale (Poscia che all'ombra sotto questo alloro)*, 79-81 [Martelli 2018; cfr. Corsaro, Marcelli 2012].
- Macrobio, *Saturnalia*, 5.16.10-11 [LLT].
- Madurelli Berti, V. : Vittoria Madurelli Berti, *Madrigali ed Epigrammi*, 20, 34, in Id., *Versi*, Tipologia Andreola, Venezia, 1827, p. 179, p. 185; *La Ruota, poemetto eroicomico in 9 canti*, dalla Tipografia del Gabinetto Letterario, Verona 1833, p. 22.
- Maestro Nicolò da Volte (corrispondente di Filippo Scarlatti), *Come mi partirò dal sacro viso*, 4-8 [Lanza 1975].
- Magno, C. : Celio Magno, *Rime*, 351. *Già fu che, stolto, io non credea possente*, 5.5-8 [Quondam 1997].
- Malala, G. : Giovanni Malala, *Chronographia*, 4.10 [TLG].
- Malecarni, F. : Francesco Malecarni, 1. *Nel tempo che riduce il carro d'oro*, 173-194; 6. *Che fai, anima stanca, che pur guardi*, 49-52 [Lanza 1975].
- Manetone, *Apotelesmatica (Degli effetti delle stelle)*, 4.22 [Lightfoot 2023].
- Manganello*, 2 [Reim, Donfrancesco 1984; cfr. Zancani 1982].
- Manilio, *Astronomica*, 5.486-488 (cfr. 2.446, 5.505) [Flores 2001].

- Mantovano B. : Battista Mantovano, *De calamitatibus temporum*, 3.113 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Manzoli, P. A. : Pier Angelo Manzoli detto Marcello Palingenio Stellato, *Zodiacus vitae*, 2.250, 11.131, 11.185, 11.310 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Marcello di Side (attribuite a), *Iscrizioni Triopee*, A, 38-40 (IGUR III 1155) [Epigraphy Pakhum; cfr. Leopardi, G.].
- Marchionne di Coppo Stefani (detto il, Baldassarre Buonaiuti), *Cronaca fiorentina*, 96, rubr. 9, 4.26 [Rodolico 1903].
- Marino, G. : Giambattista Marino, *Adone*, 1.16, 2.60, 3.17, 4.268, 5.32-44, 6.65, 9.131, 11.211, 14.85, 16.221, 17.133, 18.198, 19.98, 20.186, 20.435 [Russo 2013; cfr. Pozzi 1988]; *La Galeria, Favole*, 16. *Ganimede rapito da Giove di Lucilio Gentiloni*, *Ritratti, Poeti volgari*, 13. *Giacomo Bonfadio* [Pieri 1979]; *Rime lugubri*, 24. *In morte di un giovinetto (Se' pur giunto a quel nido almo natio)* [Guercio 1999; cfr. Salvarani 2012]; *Lettere*, 84 (vd. Busenello, G. F.) [Guglielminetti 1966; cfr. Borzelli, Nicolini 1911-1912].
- Marrasio, G. : Giovanni Marrasio, *Angelinetum, Ad divam ut eum cunctis amatoribus anteponat*, 4.1-2 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Marretti, F. : Fabio Marretti, *Metamorfosi di P. Ovidio Nasone tradotti*, 10.155-161 [*Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nella italiana favella, Tomo vigesimosettimo, contiene gli altri cinque libri delle Metamorfosi di P. Ovidio Nasone tradotti da Fabio Maretti*, Nel Regio Ducal Palazzo, Milano 1749 (I ed. 1570), p. 333].
- Marziale, *Epigrammi*, 1.6, 2.43, 3.39, 5.55, 7.50, 7.74, 8.39, 8.46, 8.55, 9.11, 9.16, 9.22, 9.25, 9.36, 9.73, 9.103, 10.20, 10.66, 10.98, 11.22, 11.26, 11.43, 11.104, 13.108 [Norcio 2014].
- Marziano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii (Nozze tra Filologia e Mercurio)*, 4.344 [LLT].
- Mattugliani, B. : Bartolomea Mattugliani, *Inclito, glorioso e chiaro duce*, 127-129 [Fрати 1913].
- Medici, L. : Lorenzo de' Medici, *Ambra (Descriptio hiemis)*, 11.8 [Sanguineti 1992; cfr. Bessi 1986].
- Meglio, A. : Antonio di Meglio, 7. *Alma gentil, nelle più belle membra*, 120-135 [Lanza 1975].
- Melchior Barlaeus, *De raptu Ganymedis liber* [Katona 2002].
- Meleagro, *Antologia Palatina*, 12.65, 12.68, 12.70, 12.133 [Pontani 1981].
- Mestica, E. : Enrico Mestica, *Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Metastasio, P. : Pietro Metastasio, *Rime, Idilli, Il convitto degli dèi*, 13.5-6 [Brunelli 1947].
- Michelangelo Buonarroti, *Lettere*, 140, 141; *Rime*, 80. *I' mi credecti, il primo giorno ch'io* (cfr. 81.12-14, 83.1-4, 85.22-24, 89.5-6) [Mastrocola 2013; cfr. Corsaro, Masi 2016; Guasti 1963]

- Mina, *Ganimede*, in *Ti conosco mascherina*, disco 2, traccia 5 (testo: Samuele Cerri; musica: Francesco Sandi).
- Minucio Felice, *Octavius*, 23.7 [LLT].
- Mitografo Vaticano I, 184, 204.9-10 [Bode 1834; cfr. Zorzetti 1993; Basile 2013].
- Mitografo Vaticano II, 198 [Bode 1834; cfr. Zorzetti, Berlioz 1995; Basile 2013].
- Mitografo Vaticano III, 3.5, 15.11 [Bode 1834; cfr. Garfagnini 2018; Basile 2013].
- Mnasea, fr. 38 (= fr. 30, FHG III = *Schol. Il. Y*, 234 [Cappelletto 2003; DFHG].
- Molza, F. M. : Francesco Maria Molza, *Varia*, 118.1, 140.5 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Montale, E. : Eugenio Montale, *Farfalla di Dinard, Honey* [Scaffai 2021; cfr. Forti, Previtera 1995].
- Monti, V. : Vincenzo Monti, *Le poesie liriche, Versi giovanili*, 14. *Alla nobil donna la signora contessa Eleonora Cicognari, che mirabilmente recitò la parte brillante di Lisetta nella commedia delle Due vedove innamorate*, 38. *A don Filippo Caetani inviandogli la Giunone placata, componimento drammatico per le sue nozze*, 10-12 [ed. Barbera 1858]; *La Feroniade*, 1.587-589 [Valgimigli, Muscetta 1953]; *Al Signor di Montgolfier*, 137-140 [Valgimigli, Muscetta 1953]; *Epistolario*, 2.621, 9.1958 [Bertoldi 1928-1931]; *Iliade* (cfr. Omero) [*Iliade di Omero. Traduzione del cav. Vincenzo Monti*, Quarta edizione riveduta dal traduttore, 2 voll., dalla Società tip. de' classici italiani, Milano, 1825 (I ed. Nicolò Bettoni, Brescia 1810)].
- Morena da Lodi, A. : Andrea Morena da Lodi, *Commento a "Fazio degli Uberti, II Dittamondo, con miniature di Maître des Vitae imperatorum", Aquarius, Vultur volans, Vultur Cadens* [ms. Italien 81, Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France; edizione mia: 4.8.1].
- Muzio, G. : Girolamo Muzio, *Il gentilhuomo*, Libro terzo, Dialogo [BiBit: dalla *princeps* del 1571]; *Battaglie per difesa dell'italica lingua*, 3. *Per la difesa della volgar lingua* [Sodano 1994].
- Nadal, G. G. : Giovanni Girolamo Nadal, *Leandreide*, 2.12, 4.18 [Lippi 1996].
- Naldi, N. : Naldo Naldi, *Epigrammaton liber*, 167 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Navagero, A. : Andrea Navagero, *Lusus*, 57.61 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Nicolaus, fr. 1.31-35 [Kassel, Austin 1989].
- Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, 8.92-96, 10.250-320, 11.134-139, 12.39-40, 12.105, 12.281-282, 14.430-433, 15.279, 17.76-77, 19.158-218; 25.429-450, 27.241-241, 31.252-256, 33.75-99, 39.64-68, 47.95-98 [Rose 1940; cfr. Tissoni 2020].
- Odo, P. : Pietro Odo, *Carmina, De barba tonsa Pauli*, 22.14 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Omero, *Iliade*, 5.265-267; 20.230-235 [TLG; cfr. Mirto, Paduano 2012].
- Onorio Augustodunense, *Imago mundi*, 1.102 [LLT].
- Orazio, *Odi*, 3.20.15-16; 4.4.1-4 [LLT]

- Origene, *Omilie su Geremia* = vd. Gerolamo.
- Orosio, *Historiae adversus paganos (Storie contro i pagani)*, 1.12.3-7 [LLT; cfr. Bono Giamboni].
- Ottimo Commento, a Purgatorio IX* [DDP].
- Ovide moralisé*, 10.724-752, 10.3362-3424 [ICONOS; cfr. Baker *et al.* 2018].
- Ovidio, *Amores*, 1.10.7-8 [LLT]; *Eroidi* 16.199-200 [LLT]; *Metamorfosi* 10.155-161, 11.756 [Barchiesi 2013]; *Fasti*, 1.652, 2.145-146, 2.457-458, 6.46-47 [Stok 1999]; *Tristia*, 2.406 [LLT].
- Ovidius puellarum, *De nuntio sagaci*, v. 8 [Bibliotheca Augustana].
- Palmese, M. : Massimiliano Palmese, *Lettere di Ganimede (1987-1990)*, con introduzione di Giuseppe Yusuf Conte, Gazebo, Firenze 1994.
- Panormita = vd. Beccadelli, A.
- Paolo Diacono, *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome*, p. 7, 9; p. 16, 30; p. 38, 23 [Lindsay 1913].
- Papa Pio II : vd. Piccolimini, E.
- Papyrus Michigan* inv. 3499 (*Callimachi fortasse*) [APIS; Merkelbach 1973, p. 138; Lloyd-Jones 1974, pp. 209-213; Lloyd-Jones, Parsons 1983, pp. 144, 511-512].
- Parini, G. : Giuseppe Parini, *Il Giorno, I frammenti minori della "Notte"*, I (fr. 3 Leporatti), IV<sup>1</sup> (fr. 8), IV<sup>2</sup> (fr. 11) [Isella 1997; Leporatti 2020]; *Soggetti per Palazzo Greppi, Nella Stanza da Caffè: Il Dopopranzo di Giove o sia Ganimede sostituto; Soggetti per Nuovo Palazzo Belgioioso (Villa Reale), Ganimede rapito, Ganimede* [Barbarisi 2000; cfr. Reina 1803; Bartesaghi, Frassica 2016].
- Pascale, L. : Lodovico Pascale, *S'aggira hormai con Ganimede il sole, Quando l'augel che prese Ganimede*, in *Rime volgari di m. Ludovico Pascale da Catharo Dalmatino*, In Vinegia : appresso Steffano et Battista cognati al segno de .s. Moisè, 1549, c. 22, c. 72 [Lyra].
- Pasolini, P. P. : Pier Paolo Pasolini, *Amado mio* [Siti, De Laude 1998, vol. I, p. 219; cfr. Angeli 1982]; *Poesia in forma di rosa, Poema per un verso di Shakespeare* [Siti 2003, vol. I, pp. 1160-1174; cfr. Onofri 1984, pp. 697-732].
- Pausania, *Periegesi della Grecia*, 2.13.3; 5.24.5; 5.26.2 [TLG].
- Pavese, C. : Cesare Pavese, *Lettere, A Leone Ginzburg (20 agosto 1929)* [Mondo 1966].
- Pecora, J. : Jacopo del Pecora da Montepulciano, *Fimerodia*, 2.9.50 [Cursietti 1992].
- Perisauli, F. : Faustino Perisauli, *De triumpho stultitiae*, 2.793 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Pessoa, F. : Fernando Pessoa, *Antinous* [menzione; cfr. Reed 2016].
- Petrarca, F. : Francesco Petrarca, *Postille del codice Parigino Lat. 7880 I: Iliade di Omero tradotta in latino da Leonzio Pilato, a Il. 20.234* [Rossi 2003]; *Postille del Virgilio Ambrosiano, a Aen. 1.28, a Aen. 5.252-257* [Baglio,

- Nebuloni Testa, Petoletti 2006]; *Rerum vulgarium fragmenta*, 23.164-166 [Contini 1964; cfr. Bettarini 2005; Stroppa 2016; Vecchi Galli 2011]; *Africa* 3.141-143, 8.858-861 [Festa 1926; cfr. Lenoir 2002; Laurens 2006-2018; Huss, Regn 2007]; *Bucolicum carmen*, VIII. *Divortium* [Canali, Pellegrini 2005; cfr. De Venuto 1990]; *De otio religioso*, 2.62 [Goletti 2006].
- Petronio, *Satiricon*, 44.1, 59.3, 83.3, 92.3 [Reverdito 1995].
- Petrucelli della Gattina, F. : Francesco Petrucelli della Gattina, *I moribondi del Palazzo Carignano*, Per Fortunato Perelli, Milano 1862, p. 84.
- Piccolomini, E. : Enea Silvio Piccolomini (Papa Pio II), *Chrysis*, 76; *Cinthia*, 17.7 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Pindaro, *Olimpiche*, 1.40-45; 10.99-106 [Gentili 2013].
- Pizzi, G. : Nivildo Amarinzio (Gioacchino Pizzi), *Desio di gloria, ch'a virtù conduce* [*Rime degli Arcadi*, Tomo Dodicesimo, 1759, p. 251].
- Platone, *Fedro*, 255c-d [Reale 1998]; *Le Leggi*, 1.636c-d [Giarrattano, Zadro, Adorno 1993].
- Plauto, *Menaechmi*, 143-144 [Gratwick 1993].
- Plinio il Vecchio, *Naturalis historia* (*Storia naturale*), 34.79 [LLT].
- Poletto, G. : Giacomo Poletto, *Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Poliziano, A. : Angelo Poliziano (Agnolo Ambrogini), *Homerice libri quatuor*, 5.304-307 [Del Lungo 1867]; *Ad Bartholomaeum Fontium*, v. 126 [Bausi 2003]; *Sylva in scabiem*, 45-46 [Orvieto 1989]; *Lusus (in Ginebram)*, 2.5 [Carrai, Inglese 1993]; *Silvae, Ambra*, 18-20 [Bausi 2006; Grilli 1902]; *Commento all'Ambra, Iliaca porrecta manu* (v. 19) [Perosa 1994]; *Liber epigrammatum Graecorum*, 29. *Poesia d'amore per Crisocomo* (Ἐρωτικὸν περὶ τοῦ Χρυσσοκόμου), 1-4 [Pontani 2002]; *Stanze per la giostra*, 1.107 [Bausi 2016]; *Fabula di Orfeo*, vv. 285-292 [Bausi 2006; cfr. Tissoni 1986; Carrai 1990].
- Pontano, G. G.: Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus sive Amorum libri, Casim fontem aegrotus alloquitur*, 2.5.13-28 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Porena, M. : Manfredi Porena, *Commento a Purgatorio IX* [DDP].
- Porfirio, *Commento ai Carmina di Orazio*, 3.20.15-17 [LLT].
- Porta, C. : Carlo Porta, *Poesie*, 87. *La nascita del primm mas'c del cont Pompee Litta Nevod dell'eccellentissem sur duca. Vision*, 25-28 [Isella 1975].
- Post aquile raptus (Dibattito tra Ebe e Ganimede)* [Lenzen 1973; cfr. Boswell 1989; Stehling 1984; Chronopoulos 2017].
- Prior, R. C. A. : Richard Chandler Alexander Prior, *On the Popular Names of British Plants*, s. v. *tansy* [Richard Chandler Alexander Prior, *On the Popular Names of British Plants: Being an Explanation of the Origin and Meaning of the Names of Our Indigenous and Most Commonly Cultivated Species*, Williams & Norgate, London-Edinburgh 1863, p. 23].
- Priuli, G. : Girolamo Priuli, *I diarii*, settembre 1509 [Cessi 1938-1941].
- Properzio, *Elegie*, 2.30.27-30 [LLT].

- Prospero Acrimato Sabino, *Pareneticum carmen*, 5.1 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Prudenzio, *Contra Symmachum*, 1.70, 1.271-277 [LLT].
- Pucci, A. : Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, 25.173-174 [Varvaro 1957].
- Pulci, B. : Bernardo Pulci, 105. *S' tu fussi andata al bel pastor troiano*, 15-16 [Lanza 1975].
- Pulci, L. : Luigi Pulci, *Morgante*, 16. 31.2-5 [Puccini 1989].
- Pusculo, U. : Ubertino Pusculo, *Constantinopoleos libri quatuor*, 1.536, 3.97 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Quatrario, G. : Giovanni Quatrario di Sulmona, *Bursa Exili*, 15.79-80 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Quinto Smirneo, *Posthomerica*, 8.427-450; 14.325 [Lelli 2013].
- Rabano Mauro, *Commentaria in Genesim*, ad *Gen.* 40; *De Universo*, 15.6 [LLT].
- Regio, R. : Raffaele Regio, *In Ovidii Metamorphosin Enarrationes*, 5. 10.155-161 [Iglesias Montiel, Álvarez Morán 2006].
- Ripa, C. : Cesare Ripa, *Iconologia, Fatto favoloso* (ed. accresciuta da Cesare Orlandi) [*Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi patrizio di Città della Pieve accademico agosto*. Tomo primo [di 5 Tomi]. In Perugia : nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764].
- Roccatagliata Ceccardi, C. : Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *Poemi*, 16. *Frammento classico I*, in Id., *Sonetti e Poemi*, Comitato Ligure-Apuano, Empoli, 1910, p. 116.
- Rocco, A. : Antonio Rocco, *L'Alcibiade fanciullo a scola* [Coci 2003, p. 43]. *Roman d'Eneas*, 9135-9140 [Tagliani 2013].
- Rufino (Pseudo-Clemente I), *Clementis Recognitiones*, 10.22.3 [LLT].
- Saba U. : Umberto Saba, *Due favole, Il ratto di Ganimede*, in Id., *Mediterranee*, Mondadori, Milano 1946, pp. 29-30 [cfr. Stara 2001]; *Lettere famigliari, A Linuccia (27 marzo 1946), A Linuccia (5 maggio 1946)* [Lavezzi, Saccani 1987, p. 53, p. 56].
- Saffo, fr. 168F, r. 20 [Neri 2021]
- Salutati, C. : Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis*, 2.19 [Bibliotheca Augustana].
- Sannazaro, I. : Iacopo Sannazaro, *Epigrammata, De Vulturno, et puero regio* (1.24), *Ad amicam* (1.57), *De Hercule, et Ganymede* (2.19), *De Junone, et Ganymede* (2.45) [Frison 2011].
- Sasso, Panfilo : Panfilo Sasso, *Distichum libri*, 2.73.2; *Epigrammaton libri*, 4.33.12 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Savinio A. : Alberto Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, 9. *Il teatro Lanarà* [Italia 2001, pp. 66-67]; *La nascita di Venere. Scritti sull'arte* [Montesano, Trione 2007]; *Ascolto il tuo cuore, città* [ed. Adelphi, Milano 1984, p. 43], *Scritti*

- dispersi, Giocattoli per grandi, Ricomincia la strage dell'«Egretta alba alba»* [Italia 2004, p. 846, pp. 1267-1268].
- Saviozzo : vd. Serdini, S.
- Scarlatti, F. : Filippo Scarlatti, 81. *Non posso più ched e' non si discuopra*, in *Poesie*, 55-58 [Lanza 1975].
- Scholia Basileensia*, ad Ger. Ar. 287 (= p. 85.8-15 Breysig), ad Ger. Ar. 318 (= 91.16.19 Breysig) [Breysig 1867].
- Scholia Sangermanensia*, ad Ger. Ar. 287 (= p. 153.16-19 Breysig) [Breysig 1867].
- Scholia Stroziana*, ad Ger. Ar. 287 (= p. 153.8-13 Breysig), ad Ger. Ar. 318 (= p. 160.7-10 Breysig) [Breysig 1867].
- Scroffa, C. : Camillo Scroffa, *I cantici di Fidentio Glottochrysis ludimagistro*, 8. *Io cantarei tanto melifluamente*, 9-11 [Trifone 1981].
- Senofonte, *Simposio*, 8.29-30 [De Martinis 2013].
- Serdini, S. : Simone Serdini (detto il Saviozzo), *Rime*, 25. *O specchio di Narciso, o Ganimede*, 74. *O magnanime donne, in cui biltate*, 86. *Se Ganimede piacque a l'alti dei* [Pasquini 1965].
- Serlone di Wilton (Serlo de Wiltonia, Serlo of Wilton), *Parisius Paridi* [Stehling 1984; Stijn 2021].
- Sermini da Siena, G. : Gentile Sermini da Siena, *In fresco praticel, fra molti gigli*, 9-13; *Ben ti puoi gloriär più ch'altra degna*, 64 [Mori 2017; Marchi 2012].
- Servio Danielino, *Commento all'Eneide*, 1.28 [LLT].
- Servio, *Commento all'Eneide*, 1.28-31; *Commento alle Bucoliche*, 8.29; *Commento alle Georgiche*, 3.304 [LLT].
- Settembrini, L. : *Opere di Luciano voltate in italiano da Luigi Settembrini*, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1861-1862 (vd. Luciano di Samosata).
- Settimuleio, A. : Antonio Settimuleio Campano detto il Campanino, *Epigrammatum libellus, De puero galerato*, 10.3 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Shakespeare, W. : William Shakespeare, *As you like it; Cymbeline* [menzione; cfr. Parker 2018].
- Silio Italico, *Punica*, 15.421-432 (cfr. 15.93) [LLT].
- Silvestri, D. : Domenico Silvestri, *Consolatio Missa per Dampnem ad Phillidem*, vv. 7-8 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Simeoni, G. : Gabriele Simeoni, 125. *Giove rapisce Ganimede* [La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi, per Giovanni di Tornes, Lione 1559, p. 135].
- Simintendi, A. : Simintendi Arrigo, *Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate*, 10.155-161 [Basi, Guasti 1848, vol. II, p. 227]; *Farsaglia di Lucano volgarizzata*, 9.972 [Marinoni 2011].
- Sincello, G. : Giorgio Sincello (Syncellus Georgius), *Ecloga chronographica*, p. 189 Mosshammer, 16-25 [Mosshammer 1984].

- Sisgoreo, G. : Giorgio Sisgoreo, *Carmina*, 2.29.34 [Poeti d'Italia in lingua latina]. Sofocle, *Colchidi*, fr. 350 (= Ath. 79K: vd. Ateneo) [Radt 1977].
- Speroni, S. : Sperone Speroni, *Dialoghi, Dialogo della discordia, Dialogo dell'amore* [*Opere di M. Sperone Speroni degli Alverotti tratte da' mss. originali*, appresso Domenico Occhi, Venezia 1740]
- Sporeni, G. : Giuseppe Sporeni, *Carmina*, 3.57.25 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Staffeldt, A. W. S. : Adam Wilhelm Shack von Staffeldt, *Ganimed* [Schack von Staffeldt, *Digte*, Forlag hos Andreas Seidelin, Kiobenhavn 1804, pp. 325-343].
- Stazio, *Tebaide*, 1.543-551; *Silvae* 3.4.12-20 [LLT].
- Stefano di Bisanzio, *Ethnica*, 1.443 [TLG].
- Stigliani, T. : Tomaso Stigliani, *Dello occhiale opera difensiuua del caualier fr. Tomaso Stigliani. Scritta in risposta al caualier Gio. Battista Marini. Dedicato all'eccellentiss. sig. conte D'Oliuares*, appresso Pietro Carampello, Venezia 1627, p. 44, 182; *Poesie*, 22. *Quasi viva felluca ed animata*, 11-12 [Croce 1910].
- Storia universale dal principio del mondo sino al presente. Scritto da una compagnia di letterati inglesi, e ricavata da fonti originali*, vol. V [di 70 volumi], A spese di Antonio Foglierini, Amsterdam 1776, p. 309.
- Strabone, *Geografia*, 13.1.11 (cfr. 10.4.21) [TLG].
- Stratone di Sardi, *Epigrammi*, 35, 40, 63, 64, 97 (= *Antologia Palatina*, 12.194, 12.199, 12.220, 12.221, 12.254) [Floridi 2007; cfr. González Rincón 1996; Pontani 1981].
- Strozzi, T. V. : Tito Vespasiano Strozzi, *Borsias (Borsiade)*, 6.539-544 [Poeti d'Italia in lingua latina; cfr. Ludwig 1977].
- Suda*, s. v. *Ilion*; s. v. *Minos* [*Suda On Line*].
- Tartaglia : Giovanni de' Mantelli di Canobio, detto Tartaglia, *Versi d'amore*, 93. *Un vago mostro è apparso de natura* [Saxby 1985].
- Tasso, T. : Torquato Tasso, *Ganimede rapito* (attribuibile a) [Ms. Pal 211, A; mia edizione: VI. Testi su Ganimede, III; cfr. Solerti 1893]; *Postille*, ad *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini nel libro della poetica d'Aristotele* (1461a) (cfr. Aristotele) [Girardi 2009]; *Rogo amoroso*, 517-520 [Sozzi 2013]; *Rime*, 794. *Se d'Icaro leggesti e di Fetonte*, 9-11 [Basile 1994].
- Tassoni, A. : Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, 2.41.8 [BiBit].
- Tebaldeo, A. : Antonio Tebaldeo, *Carmina*, 2.104 [Poeti d'Italia in lingua latina]; *Rime estravaganti*, 367. *Che fai febre crudel? Sei satia anchora*, 462. *Hor veggio ben che in aquila non scese*; *Rime dubbie*, 20. *Non credo più che del masculin sesso* [Basile, Marchand 1992].
- Teocrito, *Idilli*, 12.34-37, 15.123-124, 20.40-41 [Gow 1973; Vox 1997; Legrand 1960].
- Teognide di Megara, 1345-1350 [Vetta 1980; cfr. Romagnoli 1936; Ferrari 2018]
- Tertulliano, *Ad Nationes*, 2.10.11-12; *Apologeticus*, 13.8; *De execrandis gentium diis*, 6.69 (dubbia attribuzione) [LLT].

- Tirso de Molina, *La mejor espigadera, La prudencia en la mujer* [menzione; Rojas 2014].
- Tommaseo, N. : Niccolò Tommaseo, *Commento a Purgatorio IX* [DDP]; *Dizionario della lingua italiana*, s. v. *Ganimede* [Tommaseo-Bellini].
- Tzetze, *Scoli a Licofrone*, 34, 355; *Carmina Iliaca*, 1.93-94 [TLG].
- Uberti, F. : Fazio degli Uberti, *Dittamondo*, 2.2.41, 5.2.79, 5.30.77 [Corsi 1952].
- Uguccione da Pisa, *Derivationes*, C 82 [DaMa; Cecchini *et al.* 2004].
- Ugurgieri, C. : Ciampolo di Meo degli Ugurgieri, *Aeneis. Volgarizzamento senese trecentesco*, 1.28 [Lagomarsini 2018]; *Chiose a Aen.* 1.28, 5.249-257 [Gotti 1858].
- Vai, S. : Stefano Vai, *Rime, Il Gelsomino*, 28-32 [Guasti 1863b].
- Valerio Flacco, *Argonautiche*, 2.408-417, 5.694 [LLT].
- Varrone, *Satire menippeae, Catamitus*, 74 (vd. Eutiche) [Cèbe 1975].
- Vasari, G. : Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, Rafael Urbino, Valerio Vicentino, Giulio Romano, Michelangelo Bonarroti Fiorentino* [Bellosi, Rossi 1986].
- Verga, G. : Giovanni Verga, *Una peccatrice* (1866); *Eros* (1875); *La commedia dell'amore, Dramatis personae* (1890); *Le farfalle, Dramatis personae* (1893) [Intratext].
- Verino, U. : Ugolino Verino, *Epigrammata*, 3.40.1; *Flametta*, 2.10.5, 2.37.7, 2.38.5 [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Verlaine, P. : Paul Verlaine, *Parallèlement, Sur une statue de Ganymède* [menzione].
- Verri, P. : Pietro Verri, *Sul ridicolo* [«Caffè», 2, 1765; Francioni 1998]. *Versus serpentini*, 34. *De Ganymede* [Zurli 2008].
- Vico, G. : Giambattista Vico, *Principi di Scienza Nuova*, 1.122, 2.3.1, 2.42 [Battistini 1990].
- Villani, G. : Giovanni Villani, *Nuova cronica*, 1.6, 1.12 [Porta 1990-1991].
- Vincent, J. E. : John Emil Vincent, *Ganymede's Dog*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2019.
- Vinciguerra, A. : Antonio Vinciguerra, *Mondo riverso, pien di gente iniqua*, 146-147 [Balduino 1980].
- Virgilio, *Eneide*, 1.28; 5.249-257 [Sermonti 2007].
- Viti, P. A. : Pier Antonio Viti, *Commento ai "Tarocchi" di Boiardo* [Solerti 1894, pp. 317-318].
- Vivenzio, P. : Pietro Vivenzio, *Cupido e Ganimede al giuoco*, in Id. *Gemme antiche per la più parte inedite*, [senza indicazione tipografica] Roma 1809, pp. 29-32.
- Winckelmann, J. J. : Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, 2.4 (*Ebe*) [Giovanni Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, 2 voll., A spese dell'autore, Roma 1767]; *Storia Delle Arti Del Disegno, Giove con Ganimede* [*Storia delle arti del disegno*

- presso gli antichi di Giovanni Winkelmann tradotta dal tedesco con note originali degli editori*, due tomi. In Milano : nell'Imperial monistero di S. Ambrogio maggiore, 1779].
- Yourcenar, M. : Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien; Une belle matinée* [menzione, in M. Yourcenar, *Opere*, vol. I. *Romanzi e racconti*, introduzione dell'autrice, cronologia, Bompiani, Milano 2005 (I ed. 1986)].
- Zamberti, B. : Bartolomeo Zamberti, *Dolotechnne* [Poeti d'Italia in lingua latina].
- Zanotti, F. M : Orito Piliaco (Francesco Maria Zanotti), *Quand'io penso all'Augel, che dal Ciel venne* fu antologizzato *Quand'io penso all'Augel, che dal Ciel venne* [*Rime degli Arcadi*, Tomo Quarto, 1717, p. 319].
- Zonvenzoni, R. : Raffaele Zonvenzoni, *Istrias*, 1.26.1, 1.67.24 [Poeti d'Italia in lingua latina].

## II. Bibliografia secondaria

- Abramson, Pinckerton 1995 : Paul R. Abramson, Steven D. Pinkerton (ed.), *Sexual Nature/Sexual Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1995.
- Ackerman 1991 : Robert Ackerman, *The Myth and Ritual School. J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists*, Garland Publishing, New York-London 1991.
- Ackermann 2009 : Silke Ackermann (ed., trad., comm.), *Sternstunden am Kaiserhof. Michael Scotus uns sein «Buch von den Bildern und Zeichen des Himmels*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009.
- Adhémar 1932 : Jean Adhémar, *L'enlèvement de Ganymède sur un chapiteau de Vézelay*, «Bulletin monumental», 91.2, 1932, pp. 290-292.
- Aghelu 2018 : Marialaura Aghelu, *L'esperienza poetica di Simone Serdini da Siena (il Saviozzo). Con il commento della silloge trådita dal ms. Marciano Ital. IX. 347 (=6483)*, Tesi di Dottorato, Università La Sapienza di Roma 2017-2018.
- Agosini 2010 : Matteo Agosini, *Lo scudo di Dioniso (Dionysiaca XXV 380-572)*, «Maia», 62.2-3, 2010, pp. 334-352.
- Agosti 1996 : Gianfranco Agosti, «Una città che si muove tutta verso l'alto». *Classici e comparatistica*, in *Interculturalità. Antropologia/Religioni/Letterature*, a cura di Francesco Stella, «Testimonianze», 384-385, 1996, pp. 123-133.
- Agudo Romeo 2011 : María del Mar Agudo Romeo, *El rapto de Ganimedes en libros de emblemas del siglo XVI*, in *Estudios sobre florilegios y emblemas. "Manet Semper Virtus Odosque Rosae". Homenaje A La Memoria De La Profesora Ana María Aldama Roy*, Beatriz Antón Martín, M<sup>a</sup> José Muñoz Jiménez (eds.), Universidad de Valladolid, Valladolid 2011, pp. 87-98.
- Albi 2017 : Veronica Albi, *Fulgenzio e i Mitografi Vaticani sullo scrittoio di Dante. La tradizione mitografica fulgenziana nelle opere di Dante e nell'esegesi dantesca*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Roma Tre 2016-2017.
- Albi 2021 : Veronica Albi, *Sotto il manto delle favole: la ricezione di Fulgenzio nelle opere di Dante e negli antichi commenti alla Commedia*, Longo, Ravenna 2021.
- Aldimari 1691 : Biagio Aldimari, *Historia genealogica della famiglia Carafa*, Antonio Buffon, Napoli 1691.
- Alessio 2005 : Gian Carlo Alessio (cur.), *Dal Medioevo al Rinascimento*, vol. I, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, Morcelliana, Brescia 2005.
- Allen 2002 : Michael I. Allen (ed.), *Frechulfus Lexoviensis. Opera Omnia*, Brepols, Turnhout 2002.

- Almansi 1948 : Federico Almansi, *Poesie (1938-1946)*, prefazione di Umberto Saba, Fusi, Firenze 1948.
- Almansi 2015 : Federico Almansi, *Attesa. Poesie edite e inedite*, con uno scritto di Umberto Saba, a cura di Francesco Rognoni, Sedizioni, Mergozzo 2015.
- Aloni 2012 : Antonio Aloni, *Collane e cavalli. Tradizioni mitiche e colonizzazione*, in *Approaches to Archaic Greek Poetry*, edited by Xavier Riu, Jaume Pòrtulas, Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Messina, Messina 2012, pp. 3-28.
- Ambrose 1996 : Zuell Philip Ambrose, *Ganymede in Euripides' Cyclops: a study in homosexuality and misogyny*, «NECN», 23.3, 1995-1996, pp. 91-95.
- Amore 1970 : Agostino Amore, *Lucia, santa*, in *Enciclopedia Dantesca*, 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/santa-lucia\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/santa-lucia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)).
- Anderson 1997 : Michael J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Clarendon Press, Oxford 1997.
- Andres 2001: Stefano Andres, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*, ETS, Pisa 2001.
- Anfray 2008 : Clélia Anfray, *Le mythe de Ganymède chez Dante et son illustration par Botticelli, Blake et Doré*, in Véronique Gély (éd.), *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008, pp. 133-144.
- Angeli 1982 : Pier Paolo Paolini, *Amado mio (preceduto da Atti impuri)*, a cura di Concetta Angeli, con uno scritto di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1982.
- Angeli Bernardini 1990 : Paola Angeli Bernardini, *La bellezza dell'amato: Ibico fr. 288 e 289 P.*, «AION(filol)», 12, 1990, pp. 69-80.
- Anselmi 2003 : Gian Mario Anselmi, *Gli universi paralleli della letteratura italiana*, Carocci, Roma 2003.
- Anselmi, Guerra 2006 : Gian Mario Anselmi, Marta Guerra (cur.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gedit Edizioni, Bologna 2006.
- Antonello 2008 : Pierpaolo Antonello, *Mito*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, edited by Federica G. Pedriali, 2008 (<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/mitoantonello.php#dn2>).
- Antonino 2022 : Biancastella Antonino, *Mea, la poetessa che difese il suo onore*, «Il resto del Carlino», 2 marzo 2022, p. 2.
- Aprile 1977 : Giuseppe Aprile, *Dante. Inferni Dentro e Fuori. Omosessualità, antifemminismo e sadomasochismo del poeta*, Il vespro, Palermo 1977.
- Aquilecchia, Barberi Squarotti, Hersant 1993 : Giordano Bruno, *Opere Complete/Oeuvres Completes, vol. I: Candelaio/Chandelier*, édition bilingue

- français-italien, a cura di Giovanni Aquilecchia, Giorgio Barberi Squarotti, Yves Hersant, Les Belles Lettres, Paris 1993.
- Aquilecchia, Romano 1992 : Pietro Aretino, *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, tomo I, Salerno Editrice, Roma 1992.
- Arbizzoni 2003 : Guido Arbizzoni, *Gualtieri, Lorenzo (Spirito)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, 2003 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-gualtieri\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-gualtieri_(Dizionario-Biografico))).
- Ardissino 1993 : Erminia Ardissino, *Saggio per l'edizione critica dell'Ovidio metamorphoseos vulgare di Giovanni di Bonsignori: il Proemio e l'Esordio*, «Traditio», 48, 1993, pp. 107-171.
- Ardissino 2001 : Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, edizione critica di Erminia Ardissino, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2001.
- Arnaldi, Gualdo Rosa, Monti Sabia 1964 : Francesco Arnaldi, Lucia Gualdo Rosa, Liliana Monti Sabia (cur.), *Poeti latini del Quattrocento*, Ricciardi, Milano/Napoli 1964.
- Aronen 1996 : Jaakko Aronen, *Lacus Ganymedis*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. III (H-O), a cura di Eva Margareta Steinby, Edizioni Quasar, Roma, 1996, p. 168.
- Arpaia 2008 : Bruno Arpaia, *Scritti*, in *Il romanzo della politica: la politica nel romanzo*, a cura di Ranieri Polese, Guanda, Roma 2008.
- Arrighetti 1998 : Esiodo, *Opere*, a cura di Graziano Arrighetti, Einaudi, Torino 1998.
- Arrigoni 2019 : Silvia Arrigoni, *Commento al primo libro del 'Contra Symmachum' di Prudenzio*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Venezia 2019.
- Arvas 2021 : Abdulhamit Arvas, *Leander in the Ottoman Mediterranean. The Homoerotics of Abduction in the Global Renaissance*, «English Literary Renaissance», 51.1, 2021, pp. 31-62.
- Asor Rosa 2009 : Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. Vol. I - Le origini e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 2009.
- Auerbach 1966 : Erich Auerbach, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1966 (I ed. 1963; ed. or. *Figura*, 1938), pp. 176-226.
- Auerbach 1966b : Erich Auerbach, *Passi della "Commedia" dantesca illustrati da testi figurati*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1966 (I ed. 1963; ed. or. *Figurative Texts illustrating certain passages of Dante's "Commedia"*, 1946), pp. 239-2560.
- Auerbach 2000 : Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., traduzioni di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, introduzione a cura di Aurelio Roncaglia, Einaudi, Torino 2000 (I ed. 1956; ed. or. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946)

- Auger 2008 : Danièle Auger, *Ganymède dans la poésie grecque: une histoire sans paroles*, in *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, a cura di Véronique Gély, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008, pp. 37-54.
- Aurigemma 1975 : Salvatore Aurigemma, *La Basilica sotterranea neopitagorica di Porta Maggiore in Roma*, Istituto Poligrafo e Zecca dello Stato, Roma 1975 (I ed. 1954).
- Auzzas 1992 : Giovanni Boccaccio, *Epistole e lettere*, a cura di Ginetta Auzzas, con un contributo di Augusto Campana, vol. V, t. I, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, 10 voll., Mondadori, Milano 1992.
- Baglio, Nebuloni Testa, Petoletti 2006 : Francesco Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa, Marco Petoletti, presentazione di Giuseppe Velli, Antenore, Roma 2006.
- Baker et al. 2018 : *Ovide moralisé: édition critique. Livre I*, éd. critique par C. Baker, M. Besseyre, M. Cavagna, S. Cerrito, O. Collet, M. Gaggero, Y. Greub, J. Guillaumin, M. Possamaï-Pérez, V. Rouchon Mouilleron, I. Salvo, T. Städtler, R. Trachsler, Société des anciens textes français, Paris 2018.
- Bakkum 2009 : Gabriël Cornelis Leonides Maria Bakkum, *The Latin dialect of the Ager Faliscus: 150 years of scholarship*, Amsterdam University Press, Vossiuspers 2009.
- Baldassarri 2013 : Torquato Tasso, *Il Gierusalemme*, introduzione, commento e testo critico a cura di Guido Baldassarri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013.
- Baldi 2008 : Caterina Baldi, *I «Tarocchi» del Boiardo nella cultura rinascimentale*, «Acme», 61.3, 2008, pp. 77-108.
- Baldi 2021 : Valentino Baldi, «*Il senso di un io*». *Gadda's long-lasting infidelity as reader of psychology and psychoanalysis*, «Between», 11.21, *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, a cura di Rudolf Behrens, François Bouchard, Silvia Contarini, Claudia Murru, Giulia Perosa, 2021 (<http://www.betweenjournal.it/2021>).
- Baldissone 2013 : Guido Gozzano, *Opere*, a cura di Giusi Baldissone, UTET, Torino 1983 (ed. digitale 2013).
- Baldoni 2006 : Luca Baldoni, «*L'uccello alto nella notte*»: *corpo e spazio (omo)erotico della poesia italiana del Novecento*, «The Italianist», 26.1, 2006, pp. 92-113.
- Baldoni 2012 : Luca Baldoni, *Le parole tra gli uomini. Antologia di poesia gay italiana dal Novecento al presente*, Robin, Roma 2012.
- Baldoni 2023 : Luca Baldoni, *L'altro Saba. L'omoerotismo nel Canzoniere*, Le Lettere, Firenze 2023.

- Balducci 2020 : Marino Alberto Balducci, *Lorenzo De Medici's 'Ambra' and its Poetic, Political and Architectural Symbolism*, «Strumenti critici, Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», 3, 2020, pp. 522-537.
- Balduino 1980 : Armando Balduino (cur.), *Rimatori veneti del Quattrocento*, CLEUP, Padova 1980.
- Ballistreri 1971 : Gianni Ballistreri, *Bonsignori, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, 1971 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bonsignori\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bonsignori_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Baragetti 2012 : Stefania Baragetti, *I poeti e l'accademia. Le «rime degli Arcadi» (1716-1781)*, LED, Milano 2012.
- Baraldi 2008 : Francesca Baraldi, *Il simbolismo dell'aquila nella Commedia dantesca*, «I Castelli di Yale», 9, 2008, pp. 85-101.
- Barański 1996 : Zygmunt G. Barański, *Il carattere riflessivo dei tre sogni purgatoriali* [1989], in Id., «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Scriptorium, Torino 1996, pp. 255-279.
- Barański, Cachey Jr., Lombardo 2019 : Zygmunt G. Barański, Theodore J. Cachey Jr., Luca Lombardo (cur.), *Dante e la cultura fiorentina. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale dei laici*, Salerno Editrice, Roma 2019.
- Barbarisi 2000 : Gennaro Barbarisi (coordinamento e direzione scientifica), *Parini e le arti nella Milano neoclassica*, a cura di Graziella Buccellati e Anna Marchi, testi introduttivi di Gennaro Barbarisi, Fernando Mazzocca, Silvia Morgana, testi di Giuseppe Parini a cura di Gennaro Barbarisi, Silvia Morgana, Università degli Studi di Milano, Milano 2000.
- Barbera 1858 : Vincenzo Monti, *Poesie liriche*, prefazione di Giosuè Carducci, Barbera, Firenze 1858.
- Barberi Squarotti 2011 : Giorgio Barberi Squarotti, *Entello, Ulisse, la matrona e la fanciulla. Saggi su Saba e Campana*, Gammarò, Sestri Levante 2011.
- Barberi Squarotti 2016 : Giorgio Barberi Squarotti, *La poesia, il sacro e il Pâtinoire. Saggi su Gozzano e Pavese*, presentazione di Francesco De Nicola, Gammarò, Sestri Levante 2009 (ed. digitale 2016).
- Barchiesi 2013 : Ovidio, *Metamorfosi*, vol. V (libri X-XII), a cura di Alessandro Barchiesi, commento di Joseph D. Reed, traduzione di Gioachino Chiarini, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2013.
- Barchiesi 2019 : Alessandro Barchiesi, *Virgilian narrative: Ecphrasis*, in *The Cambridge Companion to Vergil*, edited by Charles Martindale and Fiachra Mac Góráin, Cambridge University Press, Cambridge 2019 (I ed. 1997), pp. 413-424.
- Barison 2019 : Giulia Barison, *Un modello ignoto della "Fimerodia" di Jacopo del Pecora da Montepulciano: "Le vaghe rime e il dolce dir d'amore" di*

- Domenico da Montecchiello, «Linguistica e Letteratura», 44.1-2, 2019, pp. 51-67.
- Barkan 1991 : Leonard Barkan, *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford University Press, Stanford 1991.
- Barlow 1986 : Euripides, *Trojan Women*, translation and commentary by Shirley A. Barlow, Aris & Phillips, Warminster 1986, pp. 198-204.
- Barnard 2004 : Mary E. Barnard, *Inscribing Transgression, Siting Identity: Arguijo's Phaëton and Ganymede in Painting and Text*, in *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, a cura di Frederick A. De Armas, Bucknell UP, Lewisburg 2004, pp. 109-129.
- Barolini 1992 : Teodolinda Barolini, *The UnDivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Baroni 2011-2021: Giuseppe Parini, *Edizione nazionale delle opere*, diretta da Giorgio Baroni, voll. 1-14, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2011-2021.
- Barron 1984 : John Penrose Barron, *Ibycus, Gorgias and other poems*, «BICS», 31, 1984, pp. 13-24.
- Bartesaghi, Frassica 2016 : Giuseppe Parini, *Soggetti per artisti*, a cura di Paolo Bartesaghi e Pietro Frassica, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2016.
- Barucci 2012 : Guglielmo Barucci, “*Simile a quel che talvolta si sogna*”. *I sogni del Purgatorio dantesco*, Le Lettere, Firenze 2012.
- Basi, Guasti 1846, 1848, 1850 : Casimiro Basi, Cesare Guasti, *I primi V libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da ser Arrigo Simintendi da Prato*, Ranieri Guasti, Prato 1846 (vol. I); IID., *Gli ultimi cinque libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da Ser Arrigo Simintendi da Prato*, Ranieri Guasti, Prato 1848 (vol. II), 1850 (vol. III).
- Basile 1994 : Torquato Tasso, *Rime*, a cura di Bruno Basile, 2 voll., Salerno Editrice, Roma 1994.
- Basile 2006 : Maria Adelaide Basile, “*Al mattin del ver si sogna*”: *I sogni di Dante nelle albe del Purgatorio*, «Dante», 3, 2006, pp. 41-68.
- Basile, Marchand 1992 : Antonio Tebaldi (Tebaldeo), *Rime*, vol. II di 3 voll. (t. 1, Testi; t. 2, Commento), a cura di Tania Basile e Jean-Jacques Marchand, Franco Cosimo Panini, Modena 1992.
- Batisti 2020 : Roberto Batisti, *Ricordo di Gabriele Galloni*, «La Balena Bianca», 15 settembre 2020 (<https://www.labalenabianca.com/2020/09/15/gabriele-galloni-2/>).
- Battaglia Ricci 2018 : Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 2018.
- Battistini 1990 : Giambattista Vico, *Opere*, a cura di Andrea Battistini, 2 tomi, Mondadori, Milano 1990.
- Bausi 1996 : Angelo Poliziano, *Silvae*, a cura di Francesco Bausi, Olschki, Firenze 1996.

- Bausi 2000 : Francesco Bausi, *Gherardi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 53, 2000 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-gherardi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-gherardi_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Bausi 2003 : Angelo Poliziano, *Due poemetti latini. Elegia a Bartolomeo Fonzio, Epicedio di Albiera degli Albizi*, a cura di Francesco Bausi, Salerno Editrice, Roma 2003.
- Bausi 2006 : Angelo Poliziano, *Poesie*, a cura di Francesco Bausi, UTET, Torino 2006 (ed. digitale 2013).
- Bausi 2014 : Francesco Bausi, *Rime sparse*, in *Enciclopedia machiavelliana*, 2014 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/rime-sparse\\_%28Enciclopedia-machiavelliana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rime-sparse_%28Enciclopedia-machiavelliana%29/)).
- Bausi 2016 : Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di Francesco Bausi, Centro Internazionale di Studi Umanistici, Messina 2016.
- Bausi 2022 : Niccolò Machiavelli, *Lettere*, 3 tomi, direzione e coordinamento di Francesco Bausi, Salerno Editrice, Roma 2012.
- Bayerle 2019 : Henry Bayerle, *Revenge and Mercy in Latin Epic Poetry from Vergil to the Middle Ages*, in *What is the Problem with Revenge*, a cura di Andrew Baker, Seline E. M. Doran, Mary Ann O'Grady, Brill, Leiden 2019 (I ed. 2013), pp. 133-144.
- Bazzoni 2021 : Alberica Bazzoni, *Canone letterario e studi femministi. Dati e prospettive su didattica, manuali e critica letteraria per una trasformazione dell'italianistica*, in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di Guido Mazzoni, Simona Micali, Pierluigi Pellini, Niccolò Scaffai, Matteo Tasca, Del Vecchio Editore, Firenze 2021, pp. 139-162.
- Beekes 2010 : Robert Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, in *Indo-European Etymological Dictionary*, edited by Alexander Lubotsky, vol. I, Brill, Leiden 2010.
- Beghelli 1990 : Marco Beghelli (cur.), *Tutti i libretti di Mozart*, prefazione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano 1990.
- Bellandi 1985 : Franco Bellandi, *Ganimede*, in *Enciclopedia virgiliana*, diretta da Francesco Della Corte, vol. II, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1985, pp. 632-635.
- Bellandi 1991 : Franco Bellandi, *Ganimede, Ascanio e la gioventù troiana*, «Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco», II, 1991, pp. 919-930.
- Bellandi 2021 : Giovenale, *Satira 9*, introduzione, testo, traduzione e commento di Franco Bellandi, De Gruyter, Berlin-Boston 2021.
- Bellini 2009 : Eraldo Bellini, *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, ETS, Pisa 2009.
- Bellomo 1990 : Jacopo di Dante, *Chiose all'Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Antenore, Padova 1990.

- Bellomo 2000 : Saverio Bellomo, “*Fiori*”, “*fiorite*” e “*fioretti*”: *la compilazione storico-mitologica e la sua diffusione*, «La parola del testo», 4, 2000, pp. 217-231.
- Bellomo, Carrai 2018 : Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di Saverio Bellomo, Stefano Carrai, Einaudi, Torino 2018.
- Bellorini 1913-1915 : Giuseppe Parini, *Prose*, a cura di Egidio Bellorini, Laterza, Bari 1913 (vol. I), 1915 (vol. II).
- Bellosi, Rossi 1986 : Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, 2 voll., Einaudi, Torino 1986.
- Bellucci 1967 : Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), *Rime*, a cura di Laura Bellucci, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1967.
- Bellucci 1972 : Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), *Le Rime*, introduzione, testo e commento a cura di Laura Bellucci, Patron, Bologna 1972.
- Belluzzi 1998 : Amedeo Belluzzi, *Giulio Romano*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Belponer 2017 : Maria Belponer, *Mito e letteratura negli studi di Pietro Gibellini*, «Symbolon», n. s. 11.8, 2017, pp. 285-292.
- Beltrami 2007 : Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami, traduzioni e co-curatela di Paolo Squillacioti, Plinio Torri e Sergio Vatteroni, Einaudi, Torino 2007.
- Ben Amara 1998 : Radhouan Ben Amara (cur.), *Viaggiatori d'Oriente e d'Occidente. Variazioni sul mito di Ulisse*, Atti del Convegno internazionale (Cagliari, 27-29 aprile 1998), AV, Cagliari 1999.
- Benedetti 1998 : Laura Benedetti, *L'amante di Orazio impazzì per Eleonora: avventure e sventure del personaggio Tasso attraverso i secoli*, «Italice», 75.2, 1998, pp. 178-191.
- Benedetti 2008 : Raffaele Regio, *In Ovidii Metamorphosin Enarrationes. I (Libri I-IV)*, a cura di Matteo Benedetti, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2008.
- Benedetto 2018 : Giovanni Benedetto, *Trittico fanocleo*, in *Πολυμάθεια. Studi classici offerti a Mario Capasso*, a cura di Paola Davoli e Natascia Pellé, Pensa MultiMedia, Lecce 2018, pp. 429-445.
- Benussi 2007 : Cristina Benussi, *C. E. Gadda, Narciso e Mussolini, Arianna e Richelieu*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, IV. *L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 315-323.
- Bernabé 1987 : Alberto Bernabé (ed.), *Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta*, Pars. I, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Lipsia 1987.

- Bernardinello 2019 : Gualtiero di Châtillon, *Alessandreide*, a cura di Lorenzo Bernardinello, Pacini Editore, Pisa 2019.
- Bertazzoli 2003 : Raffaella Bertazzoli, *Dal neoclassicismo al decadentismo*, vol. III, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, Morcelliana, Brescia 2003.
- Bertazzoli 2009 : Raffaella Bertazzoli, *Percorsi. Miti senza frontiere*, vol. V, tomo I, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, Morcelliana, Brescia 2009.
- Berté, Petoletti 2021 : Monica Berté, Marco Petoletti, *Petrarca on-line*, «Griseldaonline», 20.2, 2021, pp. 11-19.
- Berti 2016 : Emanuele Berti, *Avieno, Arato e i Catasterismi*, in *Poesia delle stelle tra antichità e medioevo. Atti del Convegno internazionale, Pisa Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2013*, a cura di Fabio Guidetti, Edizioni della Normale, Pisa 2016, pp. 301-336.
- Berti 2021 : Emanuele Berti, *Gli Aratea di Germanico come poema augusteo*, in *Germanico Cesare a un passo dall'Impero*, a cura di Marcello Barbanera, Aguaplano, Perugia 2021, pp. 263-291.
- Berti Ceroni, Orsi 2007 : Laura Berti Ceroni e Oriana Orsi, *Bellerofonte e Ganimede . Due favole mitologiche in Pinacoteca*, Mandragora, Firenze 2007.
- Bertoldi 1928-1931 : Vincenzo Monti, *Epistolario*, raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, con Appendice e indice generale, 6 voll., Le Monnier, Firenze 1928 (I, II), 1929 (III, IV), 1930 (V), 1931 (VI).
- Bertolini 1993 : Lucia Bertolini (cur.), *De vera amicitia. I testi del primo Certame Coronario*, edizione critica e commento, Istituto di Studi Rinascimentali/Panini, Ferrara/Modena 1993
- Bertolini 2000 : Lucia Bertolini, *Sulla precedenza della redazione volgare del De pictura di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di Marco Santagata e Alfredo Stussi, ETS, Pisa 2000, pp. 7-36
- Bertolini 2012 : Leon Battista Alberti, *De Pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini, Polistampa, Firenze 2011.
- Bertolio 2022 : Johnny L. Bertolio, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Loescher, Firenze 2022.
- Besnard 2018 : Tiphaine-Annabelle Besnard, *Pierre et Gilles : un art fantasque (« kitsch » ?) pour une Antiquité fantasmée*, «Antiquipop», Fabien Bièvre-Perrin (éd.), 17/03/2018 (<https://antiquipop.hypotheses.org/3352>).
- Bessi 1986 : Lorenzo de' Medici, *Ambra (Descriptio hiemis)*, edizione critica, introduzione, testo e commento di Rossella Bessi, Sansoni, Firenze 1986.
- Besson 2017 : Gisèle Besson, *Écrire après Fulgence: ordre et désordre des mythes chez quelques lecteurs des Mitologiarum Libri*, «Polymnia», 3, 2017, pp. 117-147.

- Bestonso 2011 : Cinzia Bestonso, *Un legislatore corinzio a Tebe: Filolao Bacchiade (Aristot. Pol. 1274 a 31 - b 5)*, «Historika», 1, 2011, pp. 103-122.
- Bettarini 2005 : Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Einaudi, Torino 2005.
- Bettini 1989 : Maurizio Bettini, *Le riscritture del mito*, in *Lo spazio letterario di Roma antica. I: La produzione del testo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina, Salerno Editrice, Roma 1989, pp. 15-35.
- Bettini 1999 : Maurizio Bettini, *Le contraddizioni della nudità*, in *Il nudo. Eros, natura, artificio*, a cura di Gorla Fossi, Giunti, Firenze 1999 (II ed. 2019), pp. 9-21.
- Bettini 2019 : Maurizio Bettini (cur.), *Mythologica. Dèi, eroi, passioni*, Electa, Milano 2019.
- Bettini, Spina 2007 : Maurizio Bettini, Luigi Spina, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2007.
- Bezzola 1961 : Ugo Foscolo, *Tragedie e poesie minori*, a cura di Guido Bezzola, Le Monnier, Firenze 1961.
- Bianchetti 1953 : Gabriele D'Annunzio, *Tutte le opere*, 6 voll., a cura di Egidio Bianchetti, Mondadori, Milano 1953.
- Bianchi Bandinelli, Torelli 1976 : Ranuccio Bianchi Bandinelli, Mario Torelli, *L'arte dell'antichità classica. Etruria-Roma*, UTET, Torino 1976.
- Biehl 1965 : Euripides, *Orestes*, erklärt von Werner Biehl, Akademie, Berlin 1965.
- Bigi, Zampese 2012 : Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, BUR, Milano 2012.
- Birkhan 1984 : Helmut Birkhan, *Qu'est-ce qui est préférable de l'hétérosexualité ou de l'homosexualité? Le témoignage d'un poème latin*, in *Amour, mariage et transgressions au Moyen Age. Université de Picardie, Centre d'Études Médiévales. Actes du colloque des 24-27 mars 1983*, a cura di Danielle Buschinger, André Crépin, Kümmerle, Göppingen 1984, pp. 25-45.
- Bisanti 2013 : Armando Bisanti, *Ildeberto di Lavardin, Balderico di Bourgueil e il mito di Ganimede fra suggestioni ovidiane e condanna moralistica*, «PAN. Rivista di Filologia Latina», 12 n. s., 2023, pp. 137-154.
- Blanco Valdés 2006 : Carmen F. Blanco Valdés, *La città partenopea nel Filocolo di Giovanni Boccaccio*, «Alfinge», 18, 2006, pp. 15-28.
- Blumenberg 1991 : Hans Blumenberg, *L'elaborazione del mito*, traduzione di Bruno Argenton, Il Mulino, Bologna 1991 (ed. or. *Arbeit am Mythos*, 1979).
- Bly 1995 : Mary Bly, *Danaë and Consummation in Petrarch and Heywood*, «Comparative Literary Studies», 32. 3, 1995, pp. 343-359.
- Bode 1834 : Georgius Henricus Bode, *Scriptores rerum mythicarum Latini tres Romae nuper reperti*, 2 voll., Schultze, Celle 1834 [II ed. 1968].

- Boggione, Casalegno 2004 : Valter Boggione, Giovanni Casalegno, *Dizionario del lessico erotico*, UTET Università, Torino 2004, pp. 76-77.
- Boitani 1992 : Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna 1992.
- Boitani 2004 : Piero Boitani, *Parole alate. Voli nella poesia e nella storia da Omero all'11 settembre*, Mondadori, Milano 2004, pp. 135-164.
- Bolognesi 1998 : Giancarlo Bolognesi, *Leopardi e l'armeno*, Vita e pensiero, Milano 2008.
- Bonifacino 2002 : Giuseppe Bonifacino, *Bateau ivre*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, edited by Federica G. Pedriali, 2002 (<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/bateaubonif.php>).
- Bono, Tessitore 1998 : Paola Bono, M. Vittoria Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Mondadori, Milano 1998.
- Bonora 1984 : Giuseppe Parini, *Il Giorno*, a cura di Ettore Bonora, Rusconi, Milano 1984.
- Borgia 1990 : Luigi Borgia, *Sull'arma della Casa Carafa*, «Archivio Storico Italiano», 148.3, 1990, pp. 581-611.
- Borsellino, Procaccioli 1984 : Pietro Aretino, *Ragionamento. Dialogo*, a cura di Nino Borsellino e Paolo Procaccioli, Garzanti, Milano 1984.
- Borzelli, Nicolini 1911-1912 : Giambattista Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, Laterza, Bari 1911 (I vol.), 1912 (II vol.).
- Bosch 1993 : Lynette M. F. Bosch, *Transuming Passion: Ganymede and the Erotics of Humanism by Leonard Barkan* (Review), «Journal of the History of Sexuality», 3, 1993, pp. 491-494.
- Boschi 2023 : Stefano Boschi, *L'Africa di Francesco Petrarca. Con particolare riferimento al libro VI tradotto e commentato*, Tesi di Dottorato, Università La Sapienza di Roma 2022-2023.
- Boswell 1989 : John Boswell, *Cristianità, tolleranza e omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, traduzione di Egle Lauzi, Leonardo Editore, Milano 1989 (ed. or. *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, 1980).
- Boswell 1994 : John Boswell, *Dante and the Sodomites*, «Dante Studies», 112, 1994, pp. 63-76.
- Bothmer 1985 : Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and His World: Vase Painting in Sixth-Century B.C. Athens*, with an introduction by Alan L. Boegehold, The J. Paul Getty Museum, Malibu 1985.
- Bottiglioni 1913 : Gino Bottiglioni, *La lirica latina in Firenze nella seconda metà del sec. XV*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», 25, 1913, pp. 136-144.

- Braden 1995 : Gordon Braden, *Transuming Passion: Ganymede and the Erotics of Humanism by Leonard Barkan* (Review), «Comparative Literature», 47.1, 1995, pp. 90-92.
- Brambilla 2011 : Simona Brambilla (cur.), *La Crusca nei margini. Edizione critica delle postille al Dittamondo di Giulio Perticari e Vincenzo Monti*, ETS, Pisa 2011.
- Branca 1964-1998 : Vittore Branca (cur.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, 10 voll, Mondadori, Milano 1964-1998.
- Bremmer 1980 : Jean Bremmer, *An Enigmatic Indo-European Rite: Paederasty*, «Arethusa», 13.2, 1980, pp. 279-298.
- Breyer 1993 : Gertraud Breyer, *Etruskisches Sprachgut im Lateinischen unter Ausschluss des spezifisch onomastischen Bereichs*, «Orientalia Lovaniensia analecta», 53, Peuters, Leuven 1993.
- Breysig 1867 : Alfredus Breysig (ed.), *Germanicus. 'Scholia Stroziana et Sangermanensia'*, in Id., *Germanici Caesaris Aratea cum scholiis*, Reprograf., Berlin 1867, pp. 105-232;
- Briquet 1907 : Charles-Moïse Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600 / avec 39 figures dans le texte et 16,112 fac-similés de filigranes*, A. Jullien, Genève 1907 (ed. digitalizzata: <https://memoryofpaper.eu/briquet/BR.php>).
- Brogi 2022 : Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.
- Bronzini 1996 : Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di Giovanni Battista Bronzini, Olschky, Firenze 1996.
- Brugnoli 1998 : Giorgio Brugnoli, *Achille amoroso*, in Id., *Studi Danteschi, Vol. 2: I tempi cristiani di Dante e altri studi danteschi*, ETS Edizioni, Pisa 1998, pp. 57-65.
- Brumble 1998 : H. David Brumble, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*, Fitzroy Dearborn, London-Chicago 1998.
- Brunati 1837 : Giuseppe Brunati, *Dizionario degli uomini illustri della Riviera di Salò. Considerata qual era sotto la Rep. Veneta cioè formata dalle sei quadre e distretti antichi di Gargnano, Maderno, Salò, Montagna, Valtenese, e Campagna*, Dalla Tipografia Pogliani, Milano 1837.
- Bruneau 1962 : Philippe Bruneau, *Ganymède et l'aigle: images, caricatures et parodies animales du rapt*, «Bulletin de correspondance hellénique», 86.1, 1962, pp. 193-228.
- Brunelli 1947 : Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Mondadori, Milano 1947.
- Bucchi 2011 : Gabriele Bucchi, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le «Metamorfosi d'Ovidio» di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, ETS, Pisa 2011.

- Buffière 1980 : Félix Buffière, *Eros adolescent: la pédérastie dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris 1980.
- Burckhardt 1958 : Jacob Burckhardt, *La Civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze, 1958 (ed. or. *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 1860)
- Burgwinkle 2004 : William Burgwinkle, "The Form Of Our Desire": *Arnaut Daniel and the Homoerotic Subject in Dante's Commedia*, «Gay and Lesbian Quarterly», 10.4, 2004, pp. 565-597.
- Burlot 2012 : Delphine Burlot, *Chapitre 4. Le Jupiter et Ganymède (1760)*, in Id., *Fabriquer l'antique. Les contrefaçons de peinture murale antique au XVIIIe siècle*, Centre Jean Bérard, Napoli 2012.
- Burnett 1977 : Anne Burnett, *Trojan Women and the Ganymede Ode*, «Yale Classical Studies», 25, *Greek Tragedy*, edited by. T. F. Gould, C. J. Herington, Cambridge University Press, Cambridge 1977, pp. 291-316.
- Burns 2008 : Bryan E. Burns, *Sculpting Antinous*, «Helios», 35.2, 2008, pp. 121-142.
- Butcher 1903 : Samuel Henry Butcher (ed.), *Demosthenis orationes, recognovit brevisque adnotatione critica*, E typographeo Clarendoniano, Oxford 1903.
- Cabani 1995 : Maria Cristina Cabani, *Amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Liguori, Napoli 1995.
- Cabani 2011 : Maria Cristina Cabani, 'Non è finto il destrier, ma naturale': *irrealità e verosimiglianza dell'ippogrifo ariostesco*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 38, 2011, pp. 105-116.
- Cabani 2016 : Maria Cristina Cabani, *Ariosto. I latini e i volgari suoi*, Pacini Fazzi, Lucca 2016.
- Cacciapuoti 2019 : Fabiana Cacciapuoti (cur.), *Il corpo dell'idea. Immaginazione e linguaggio in Vico*, Donzelli, Roma 2019.
- Cacioppo, Di Marco, Margarese 2022 : Sara Manuela Cacioppo, Giovanna Di Marco, Ivana Margarese (cur.), *I miti allo specchio. Riscritture femminili liberamente ispirate al mito*, Mimesis, Milano-Udine 2022.
- Calame 1999 : Claude Calame, *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, translated by Janet Lloyd, Princeton University Press, Princeton 1999 (ed. or *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Laterza, Bari 1992).
- Calenda 2001 : Corrado Calenda, *Purgatorio, IX, le forme del sogno, i miti, il rito*, «Rivista di studi danteschi», 1, 2001, pp. 284-301.
- Caliaro 2005 : Ilvano Caliario, *La poesia del Quattrocento. Fra ornamento e travestimento*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Morcelliana, Brescia 2005, pp. 424.
- Caltagirone 2007 : Giovanna Caltagirone, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, ETS, Pisa 2007.
- Calzolari 1975 : Giuseppe Parini, *Il Giorno. Le Odi*, introduzione e note di Andrea Calzolari, Garzanti, Roma 1975.

- Camargo 1992 : Martin Camargo, *A twelfth-century treatise on 'dictamen' and metaphor*, «Traditio», 47, 1992, pp. 161-213.
- Camesasca 1957 : Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, a cura di Ettore Camesasca, Edizioni del Milione, Milano 1957.
- Campbell 199 : David A. Campbell, *Greek Lyric. Vol. V. The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1993.
- Canali 2007 : Decimo Magno Ausonio. *Epigrammi*, a cura di Luca Canali, Rubbettino, Soveria Mannell (CZ) 2007.
- Canali, Pellegrini 2005 : Francesco Petrarca, *Bucolicum Carmen*, a cura di Luca Canali, collaborazione e note di Maria Pellegrini, Manni, Lecce 2005.
- Canè 2012 : Gianluca Canè, *La lezione di Prometeo e il filologo nell'era digitale*, «Diacronie », 10.2, 2012 (<https://doi.org/10.4000/diacronie.2880>).
- Canina 1841 : Luigi Canina, *Indicazione topografica di Roma antica distribuita nelle XIV regioni*, Dai tipi dello stesso Canina, Roma, 1841 (I ed. 1831).
- Canobbio 2004 : Alberto Canobbio, *Superare divos: evoluzione di un topos (Parte II)*, «Prometheus», 30, 2004, pp. 148-176.
- Canosa 2012 : Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canosa, BUR, Milano 2012.
- Cantarella 2016 : Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Feltrinelli, Milano 2016 (I ed. 1988).
- Cantelmo 2007 : Marinella Cantelmo (cur.), *L'età contemporanea*, vol. IV, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, Morcelliana, Brescia 2007.
- Capasso 1866 : Bartolommeo Capasso, *Il Tasso e la sua famiglia a Sorrento. Ricerche e narrazioni storiche*, Tipi del Commend. G. Nobile, Napoli 1866.
- Cappelletto 2003 : Pietro Cappelletto, *I frammenti di Mnasea. Introduzione testo e commento*, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2003.
- Caprettini 1980 : Gian Paolo Caprettini, *Un retore che si fece poeta. Gidino da Sommacampagna e la costruzione dell'esempio metrico nel "Trattato e arte deli rithimi volgari"*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1980.
- Caprettini 1993 : Gidino da Sommacampagna, *Trattato e Arte deli Rithimi Volgari*, riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di Gian Paolo Caprettini, introduzione e commento di Gabriella Milan, con una prefazione di Gian Paolo Marchi e una nota musicologica di Enrico Paganuzzi, La Grafica Editrice, Vago di Lavagno (VR) 1993.
- Capriglione 2014 : Jolanda C. Capriglione, *Ganimede nel segno dell'Acquario*, in *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego: estudios en honor del profesor Carlos García Gual*, ed. by Aurelio Pérez Jiménez, Libros Pórtico, Zaragoza 2014, pp. 99-114.

- Capuzza 2013 : Bruna Capuzza, *Libro quattordicesimo. Traduzione e note*, in Quinto di Smirne, *Il seguito dell'Iliade*, a cura di Emanuele Lelli, Bompiani, Milano 2013.
- Carabba 1916 : Nicolò Franco, *Rime contro Pietro Aretino*, Carabba Editore, Lanciano 1916.
- Caracciolo, Lofano, Rossi, Tallini 2022 : Daniela Caracciolo, Francesco Lofano, Massimiliano Rossi, Gennaro Tallini (cur.), *Intorno alla «Galeria» di Marino: scritture ecfrastiche tra '600 e '700*, I libri di Emil, Città di Castello (PG) 2022.
- Caramella 1929 : Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di Santino Caramella, Laterza, Bari 1929.
- Carbone 2010 : Diogene di Sinope, *Filosofia del cane*, a cura di di Andrea Libero Carbone, Duepunti edizioni, Palermo 2010
- Carcopino 2020 : Jérôme Carcopino, *La basilica pitagorica di Porta Maggiore. La più commovente testimonianza della spiritualità pagana*, a cura di Guido Boni, Mimesis, Udine-Milano 2020 (ed. or. *La basilique pythagoricienne de la porte majeure*, 1927).
- Cardini, Frale 2017 : Franco Cardini, Barbara Frale, *La congiura. Potere e vendetta nella Firenze dei Medici*, Laterza, Roma-Bari 2017.
- Carducci 1892 : Giosuè Carducci, *Storia del "Giorno" di Giuseppe Parini*, Ditta Nicola Zanichelli, Bologna 1892.
- Caretti 1992 : Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, presentazione di Italo Calvino, 2 voll., Einaudi, Torino 1992 (I ed. 1966).
- Caretti 1993 : Torquato Tasso, *Il Gierusalemme*, a cura di Lanfranco Caretti, Edizioni Zara, Parma 1993.
- Carminati 2011 : Clizia Carminati, *Vita e Morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della Vita di Giovan Battista Baiacca, 1625, e della Relazione della pompa funerale fatta all'Accademia degli Umoristi di Roma, 1626*, I libri di Emil, Bologna 2011.
- Carminati 2012 : Clizia Carminati, *Per una nuova edizione dell'epistolario di Giovan Battista Marino. Testi inediti*, «Studi secenteschi», 53, 2012, pp. 313-341.
- Carminati, Russo 2016 : Clizia Carminati, Emilio Russo (cur.), *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, Edizioni di Archilet, Sarnico (BG) 2016.
- Carmody 1936 : Francis J. Carmody, *Latin Sources of Brunetto Latini's World History*, «Speculum», 11.3, 1936, pp. 359-370.
- Carmody 1948 : Francis J. Carmody (éd.), *Li livres dou trésor de Brunetto Latini*, University of California Press, Berkeley 1948.
- Carpanelli 2017 : Francesco Carpanelli, *Sofocle ed Eschilo. I due atti della Niobe*, in *Frammenti sulla scena*, vol. I, a cura di Luca Austa, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, pp. 3-38.

- Carrai 1990 : Stefano Carrai, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Antenore, Padova 1990.
- Carrai 2017 : Stefano Carrai, *Saba*, Salerno Editrice, Roma 2017.
- Carrai, Inglese 1993 : Stefano Carrai, Giorgio Inglese, *Epigrammi inediti del Poliziano e del Naldi*, «Rinascimento», n. s. 33, 1993, pp. 111-122.
- Carrai, Inglese 2003 : Stefano Carrai, Giorgio Inglese, *La letteratura italiana del Medioevo*, con la collaborazione di Luigi Trenti, Carocci, Roma 2003.
- Carrara 2011 : Laura Carrara, «*The very worst that could have been chosen*»: la funzione dell'exemplum di Titono nell'Inno omerico ad Afrodite, in *Tra panellenismo e tradizioni locali: nuovi contributi*, a cura di Antonio Aloni, Massimiliano Ornaghi, Dipartimento di Scienze dell'Antichità – Università degli Studi di Messina, Messina 2011, pp. 81-116.
- Carson 2020 : Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, traduzione dall'inglese di Patrizio Ceccagnoli, con uno scritto di Antonella Anedda, Utopia, Milano 2020 (ed. or. *Economy of the Unlost*, 1999).
- Carter 2011 : Sarah Carter, 'That female wanton boy': *Ganymede, Iphis, and Myths of Same Sex Desire*, in Id., *Ovidian Myth and Sexual Deviance in Early Modern English Literature*, Palgrave Macmillan, London 2011, pp. 81-114.
- Caruso 2013 : Carlo Caruso, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, Bloomsbury, London-New York 2013.
- Casadei 1986 : Alberto Casadei, *L'esordio del canto XLVI del "Furioso": strategia compositiva e varianti storico-culturali*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 15.1, 1986, pp. 53-93.
- Casamassima 2018 : Francesca Casamassima, *Fetonte, Ganimede e il vello d'oro: alcune anomalie rivelatrici. Immagini e testo nelle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, in *Le forme in novi corpi trasformate». Mito e metamorfosi tra testo e immagine*, a cura di Valeria Merola, Edizioni ae, Ancona 2018, pp. 25-55.
- Cascio 2019 : Gandolfo Cascio, *Il cinghiale e il ragazzo bello. Su «Adone» XVIII*, «Mythos», 13, 2019 (<https://doi.org/10.4000/mythos.918>).
- Cassanmagnago 2009 : Esiodo, *Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolii*, testo greco a fronte, a cura di Cesare Cassanmagnago, Bompiani, Milano 2009.
- Cassata 1998 : Letterio Cassata, *Silio Italico in Petrarca*, «Filologia antica e moderna», 15, 1998, pp. 55-97.
- Càssola 1975 : Filippo Càssola (cur.), *Inni omerici*, Fondazione Valla, Milano 1975.
- Castellana 2009 : Riccardo Castellana, *Personaggio e figura nella Commedia*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di Riccardo Castellana, Artemide, Roma 2009, pp. 77-88.

- Castelvetro 1756 : *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro, edizione corretta illustrata ed accresciuta, siccome dalla seguente prefazione apparisce*, presso Antonio Zatta, 2 tomi, Venezia 1756 (I ed. 1582).
- Cataldi 2006 : Maria Cataldi, *Tarquinia. La tomba 6326 con specchio iscritto*, in *Archeologia in Etruria meridionale, Atti delle giornate di studio in ricordo di Mario Moretti, Civita Castellana, 14-15 novembre 2003*, a cura di Maristella Pandolfini Angeletti, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006, pp. 213-248.
- Catenacci 2013 : Bruno Catenacci, *Commento. Prima Olimpica*, in Pindaro, *Le olimpiche*, introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili, commento a cura di Carmine Catenacci, Pietro Giannini e Liliana Lomientoa, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2013, pp. 355-389.
- Cavallini 1997 : Eleonora Cavallini (cur.), *Ibico. Nel giardino delle vergini*, ARGO, Lecce 1997.
- Cavarero 2002 : Adriana Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Cèbe 1975 : Jean-Pierre Cèbe (éd.), *Varron, Satires ménippées. Édition, traduction et commentaire*, vol. III, École française de Rome, Roma 1975.
- Ceccherelli 2008 : Alessandro Ceccherelli, *Leopardi*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, edited by Federica G. Pedriali, 2008 (<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/leopardiceccherelli.php>).
- Cecchini *et al.* 2004 : Ugucione da Pisa, *Derivationes*, edizione critica princeps a cura di Enzo Cecchini e di Guido Arbizzoni, Settimio Lanciotti, Giorgio Nonni, Maria Grazia Sassi, Alba Tontini, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004.
- Cedrati 2015 : Vittorio Alfieri, *Rime*, a cura di Chiara Cedrati, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015.
- Celesia 1859 : Emanuele Celesia, *Storia letteraria. Jacopo Bonfadio (frammento di maggior lavoro)*, «Rivista Contemporanea», 7.19, pp. 63-75.
- Celli 1972 : Giorgio Colli, *L'omosessualità negli animali, L'omosessualità come «strumento naturale» di difesa contro la sovrappopolazione*, Longanesi, Milano 1972.
- Centrone 2021 : Bruno Centrone, *La seconda polis. Introduzione alle Leggi di Platone*, Carocci, Roma 2021.
- Cerbo 2001 : Anna Cerbo, *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, ETS, Pisa 2001 (II ed. riveduta e ampliata, 2012).
- Cerica 2021 : Andrea Cerica, *Un loro dio. La poesia di Kavafis nel primo romanzo di Pasolini*, ETS, Pisa 2021.
- Cerica 2022 : Andrea Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

- Cerrato 2012 : Daniele Cerrato, *Bartolomea Mattugliani: “tua son, mia honestà conservando”*, «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», 12, 2012, pp. 292-305.
- Cerri 1977 : Angelo Cerri, *La traduzione omerica di Angelo Poliziano (Gli epiteti degli dèi e degli eroi)*, «Acme», 30, 1977, pp. 143-174.
- Cerruti 2007 : Vittorio Alfieri, *Vita*, a cura di Marco Cerruti, BUR, Milano 2007.
- Cervigni 2021 : Dino S. Cervigni, *Dante's Poetry of Dreams*, in *La modernità di Dante. Prospettive semiotiche sulla Commedia*, a cura di Thomas Klinkert, Longo, Ravenna 2021 (ed. or. 1986), pp. 129-142.
- Cesarani 1970 : Remo Cesarani, *Christine de Pizan*, «Enciclopedia Dantesca», 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/christine-de-pizan\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/christine-de-pizan_(Enciclopedia-Dantesca))).
- Cesarini Martinelli 1978 : Angelo Poliziano, *Commento inedito alle Selve di Stazio*, a cura di Lucia Cesarini Martinelli, Sansoni, Firenze 1978.
- Cessi 1938-1941 : *I diarii di Girolamo Priuli, aa. 1494-1512*, a cura di Roberto Cessi, in *Rerum italicarum scriptores*, tomo XXIV, parte III, vol. IV, Zanichelli, Bologna 1938-1941.
- Cestaro 2003 : Gery Cestaro, *'Queering Nature, Queering Gender: Dante and Sodomy'*, in *Dante for the New Millenium*, edited by Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey, Fordham University Press, New York 2003, pp. 90-103.
- Cestaro 2021 : Gary Cestaro, *Queering Dante*, in *The Oxford Handbook of Dante*, edited by Manuele Gragnolati, Elena Lombardi, and Francesca Southerden, Oxford University Press, Oxford 2021, pp. pp. 686-700.
- Champollion-Figeac 1838 : Jacques-Joseph Champollion-Figeac (éd.), *Hilarii versus et ludi*, Techener, Paris 1838.
- Chantraine 1968 : Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksiek, Paris 1968.
- Cherchi, Collina 1996 : Tomaso Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di Paolo Cherchi e Beatrice Collina, 2 volumi, Einaudi, Torino 1996.
- Chiai 2017 : Gian Franco Chiai, *Troia, la Troade ed il Nord Egeo nelle tradizioni mitiche greche. Contributo alla ricostruzione della geografia mitica di una regione nella memoria culturale greca*, Ferdinand Schöningh, Paderborn 2017.
- Chiamenti 1995 : Massimiliano Chiamenti, *Dante Alighieri traduttore*, Le Lettere, Firenze 1995.
- Chiamenti 2009 : Massimiliano Chiamenti, *Dante sodomita*, «Nuovo Rinascimento», 9 febbraio 2009, pp. 1-19.
- Chiara 1978 : Piero Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1978.
- Chiarini 2013 : Gioachino Chiarini, *Traduzione*, in Ovidio, *Metamorfosi*, vol. V (libri X-XII), a cura di Alessandro Barchiesi, commento di Joseph D. Reed, traduzione di Gioachino Chiarini, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2013.

- Chiarini, Guidorizzi 2009 : Iginò, *Mitologia astrale*, a cura di Gioachino Chiarini, Giulio Guidorizzi, Adelphi, Milano 2009.
- Chiodo 1990 : Carmine Chiodo, *La satira «Contra la lussuria» di Lorenzo Azzolino*, in Id., *Il gioco verbale. Studi sulla rimeria satirico-giocosa del Seicento*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 75-89.
- Chiodo, Martignone 1995 : Bernardo Tasso, *Rime*, vol. I, *I tre libri degli Amori*, testo e note a cura di Domenico Chiodo, vol. II, *Libri Quarto e Quinto, Salmi e Odi*, testo e note a cura di Vercingetorige Martignone, RES, Torino 1995.
- Chiorboli 1912 : Giovanni Guidiccioni, Francesco Coppetta Beccuti, *Rime*, a cura di Ezio Chiorboli, Laterza, Bari 1912.
- Chiorboli 1928 : Anton Francesco Doni, *I Marmi*, a cura di Ezio Chiorboli, 2 voll., Laterza, Bari 1928.
- Chronopoulos 2017 : Tina Chronopoulos, *Ganymede in the Medieval classroom: reading an ode by the Roman poet Horace*, «Medium Ævum», 86.2, 2017, pp. 224-248.
- Ciani 1979 : Maria Grazia Ciani, *Dionysos. Variazioni sul mito*, Antenore, Padova 1979.
- Ciani 2018 : Maria Grazia Ciani, *Achille. Una variazione sul mito*, «Engramma», 152, 2018 ([http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3352](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3352)).
- Ciano 2015 : Nunzia Ciano, *Gli Aratea di Cicerone. Saggio di commento ai frammenti di tradizione indiretta*, Tesi di Dottorato, Università Roma Tre 2014/2015.
- Ciappelli 1997 : Giovanni Ciappelli, *Carnevale e Quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997.
- Ciavarani 1870-1884 : Carisio Ciavarani, *Collezione di documenti antichi inediti ed editi rari delle città e terre marchigiane*, 5 voll., Tipografia del Commercio, Ancona 1870 (I), 1872 (II), 1873 (III), 1878 (IV), 1884 (V).
- Cicala 2016 : Maria Cicala, *Le rime di Matteo Correggiaio. Studio ed edizione critica*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II 2016.
- Ciccarelli 2002 : Diego Ciccarelli, *Il notaio Angelo di Capua e l'istoria di Eneas*, in *Segni manuali e decorazioni nei documenti siciliani*, a cura di Diego Ciccarelli, Officina di Studi Medievali, Palermo 2002, pp. 157-180.
- Ciccarese 1992 : Maria Pica Ciccarese, *Il simbolismo dell'aquila. Bibbia e zoologia nell'esegesi cristiana antica*, «Civiltà classica e cristiana», 13.3, 1992, pp. 295-333.
- Ciccone 2016 : Lisa Ciccone, *Quatrario, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-quatrario\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-quatrario_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Ciccone 2020 : Lisa Ciccone, «*Ut testatur Ovidius*»: *Boccaccio lettore dei commenti alle Metamorfosi*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*, Atti

- del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019)*, a cura di Giovanna Frosini, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 77-91.
- Ciliberti 2000 : Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*, introduzione e commento di Michele Ciliberto, BUR, Milano 2000.
- Cinquegrani 2005 : Alessandro Cinquegrani, «Angelo Poliziano. L'evidenza delle favole e il primato della poesia», in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Morcelliana, Brescia 2005, pp. 355-381.
- Cinquegrani 2007 : Alessandro Cinquegrani, *Umberto Saba. «Io sono il matricida Oreste»*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. IV, *L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelm, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 243-262.
- Cinquegrani 2009 : Alessandro Cinquegrani (cur.), *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, vol. V, tomo II, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, Morcelliana, Brescia 2009.
- Cinquegrani 2023 : Alessandro Cinquegrani, *La Fabula di Orfeo di Poliziano e la letteratura del Novecento*, in «*L'umanesimo della parola*». *Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli*, a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2023, pp. 199-211.
- Clarke 2006 : Kenneth Patrick Clarke, *Eagles Mating with Doves: Troilus and Criseyde, II, 925–931, Inferno V and Purgatorio IX*, «Notes and Queries», 53.3, 2006, pp. 297-299.
- Clarotto 2018 : Sergio Clarotto (cur.), *Tonuti (Antonio) Spagnol racconta il Pasolini friulano. Ricordi di un discepolo*, Scripta, Verona 2018.
- Clavaud 1974 : Robert Clavaud (ed., trad.), *Démosthène. Discours d'apparat (Epitaphios, Eroticos)*, Les Belles Lettres, Paris 1974.
- Clemente 2021 : Francis Clemente, «*Le Martyre de Saint Sebastien*» by Gabriele D'Annunzio. *A queer reading*, «Mimesis Journal», 10.2, 2021, pp. 169-191.
- Cleto 2008 : Fabio Cleto (cur.), *PopCamp*, 2 voll., Marcos y Marcos, Milano 2008.
- Coci 2003 : Antonio Rocco, *Alcibiade fanciullo a scola*, a cura di Laura Coci, Salerno Editrice, Roma 2003.
- Colella 2014 : Massimo Colella, «*Parmi ne' sogni di veder Diana*». *Emersioni seleniche nelle Rime di Torquato Tasso*, «Griseldaonline», 14, 2014, pp. 1-34 (<http://www.griseldaonline.it/temi/lune/rime-tasso-colella.html>).
- Colonna 1977 : Esiodo, *Opere*, testo originale greco con traduzione a fronte, a cura di Aristide Colonna, UTET, Torino 1977.
- Coluzzi, Gnerre 2023 : Daniele Coluzzi, Francesco Gnerre, *In disgrazia del cielo e della terra. L'amore omosessuale nella letteratura italiana*, Rogas, Roma 2023.

- Comboni, Zanato 2017 : Andrea Comboni, Tiziano Zanato (cur.), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017.
- Comelli 2913 : Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*, Ledizioni, Milano 2013.
- Condello 2014 : Federico Condello, *Settembrini e Luciano: norme e costanti di una traduzione (primi sondaggi)*, *La tradizione classica e l'unità d'Italia*, Atti del Seminario Napoli - Santa Maria Capua Vetere 2-4 ottobre 2013, a cura di Salvatore Cerasuolo, Maria Luisa Chirico, Serena Cannavale, Cristina Pepe, Natale Rampazzo, Satura Editrice, Napoli 2014.
- Consolo 1986 : Leon Battista Alberti, *Momo, o Del principe*, a cura di Rino Consolo, Costa e Nolan, Genova 1986.
- Conte 2012 : Gabriella Conte, *Rapimenti erotici nella tradizione mitica della Grecia antica*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Palermo 2012.
- Contilli, Scarparolo 2007 : Cristina Contilli, Ines Scarparolo (cur.), *Dall'Arcadia al Romanticismo; il percorso di una poetessa vicentina dell'Ottocento. Vittoria Berti Madurelli*, Carta e Penna, Torino 2007.
- Contini 1941 : Gianfranco Contini (tr.), *Alcune poesie di Hoelderlin*, Parenti, Firenze 1941.
- Contini 1964 : Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Einaudi, Torino 1964.
- Contini 1974 : Gianfranco Contini, *Tre composizioni o 'la metrica' di Saba*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei. Con un'appendice su autori non contemporanei*, edizione aumentata di «Un anno di Letteratura», Einaudi, Torino 1974, pp. 25-33 (I ed. 1947).
- Contini 1984 : Gianfranco Contini (cur.), *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, Mondadori, Milano 1984.
- Contini 1991 : Gianfranco Contini, *La letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze 1991 (I ed. 1970).
- Corradi 2022 : Michele Corradi, *Callia nella letteratura socratica: un paradigma complesso*, «International Socrates Studies», 12, *Socrates and the Socratic Philosophies*, a cura di Claudia Marsico, 2022, pp. 65-78.
- Corradini 2007 : Marco Corradini, *Adone: il tragico e la tragedia*, «Studi secenteschi», 48, 2007, pp. 39-87.
- Corradini 2015 : Torquato Tasso, *Aminta*, cura, introduzione e note di Marco Corradini, prefazione di Guido Baldassarri, BUR, Milano 2015.
- Corsaro 1973 : Francesco Corsaro, *Il mondo del mito negli «Epigrammaton Libri» di Marziale*, «Siculorum Gymnasium», 26, 1973, pp. 171-205.
- Corsaro 1999 : Antonio Corsaro, *La poesia senza pubblico. Teoria, scrittura e diffusione della satira nel primo Seicento*, in Id., *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Vecchiarelli, Manziana 1999, pp. 178-184.

- Corsaro, Marcelli 2012 : Niccolò Machiavelli, *Canti carnascialeschi e Rime varie*, a cura di Antonio Corsaro, Nicoletta Marcelli, in Id., *Scritti in poesia e in prosa*, coordinamento di Francesco Bausi, Salerno Editrice, Roma 2012.
- Corsaro, Masi 2016 : Michelangelo Buonarroti, *Rime e Lettere*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Bompiani, Milano 2016.
- Corsi 1917 : Giuseppe Corsi, *Appunti sul Dittamondo*, Tipografia economica, Fabriano 1917.
- Corsi 1952 : Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di Giuseppe Corsi, 2 voll., Laterza, Bari 1952.
- Cortelazzo, Zolli 1999 : Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Il nuovo etimologico DELI. Dizionario Etimologico*, seconda edizione a cura di Manlio Cortelazzo, Michele A. Cortelazzo, Zanichelli, Bologna 1999.
- Corti 2018 : Maria Corti, *Il canto delle Sirene*, prefazione di Cesare Segre, Bompiani, Milano 2018 (I ed. 1989).
- Costanza 2022 : Salvatore Costanza, *Cupido ludens: Eros playing with astragals in Apollonius Rhodius*, «Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», 3, 2022, pp. 112-155.
- Cosutta 2006 : Fabio Cossutta (cur.), *Dal barocco all'illuminismo*, vol. II, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, Morcelliana, Brescia 2006.
- Cotrozzi 2015 : Annamaria Cotrozzi, *Quotidie peius: un liberto rimpiange il passato (Petronio 44)*, «Studi Classici e Orientali», 61.1, 2015, pp. 431-449.
- Cox, Ferrari 2012 : Virginia Cox, Chiara Ferrari (cur.), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, il Mulino, Bologna 2012.
- Cranston 1993 : Mechthild Cranston, *Transuming Passion: Ganymede and the Erotics of Humanism by Leonard Barkan* (Review), «The Comparatist», 17, 1993, pp. 163-164.
- Cremante 1988 : Renzo Cremante (cur.), *Teatro del Cinquecento*, Ricciardi, Milano 1988.
- Crimi 2005 : Giuseppe Crimi, *L'oscura lingua e il parlar sottile: tradizione e fortuna del Burchiello*, Vecchiarelli, Roma 2005.
- Crimi 2014 : Giuseppe Crimi, *Panfilo, Ganimede*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, 2014 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/ganimede-panfilo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ganimede-panfilo_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Crivelli 2014 : Tatiana Crivelli, *La donzella che nulla teme. Percorsi alternativi nella letteratura italiana fra Sette e Ottocento*, Iacobelli Editore, Roma 2014.
- Croce 1910 : Giovambattista Marino, *Lirici marinisti*, a cura di Benedetto Croce, Laterza, Bari 1910.
- Croce 1913 : Giovambattista Marino, *Poesie varie*, a cura di Benedetto Croce, Laterza, Bari 1913.

- Croce 1918 : Benedetto Croce, *Tre poesie "titaniche" del Goethe. I. Prometeo. II. Canto di Maometto. III. Ganimede*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 16, 1918, pp. 182-187.
- Crompton 2003 : Louis Crompton, *Homosexuality and Civilization*, Harvard University Press, Cambridge 2003.
- Crow 1997 : Thomas Crow, *This is now. Becoming Robert Rauschenberg*, «Artforum», 36.1, 1997 (<https://www.artforum.com/features/this-is-now-224345/>).
- Crupano 2013 : Silvia Crupano, «*Il principe*» di Leon Battista Alberti. *Pensiero civile e filosofia della storia*, Il melangolo, Genova 2013.
- Curi, Lorenzini 1995 : Fausto Curi, Niva Lorenzini (cur.), *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, Pendragon, Bologna 1995.
- Cursiotti 1992 : Jacopo da Montepulciano, *La Fimerodia*, a cura di Mauro Cursiotti, Bulzoni, Roma 1992.
- Curtius 2022 : Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, traduzione di Anna Luzzatto, Mercurio Candela e Corrado Bologna, La nuova Italia, Firenze 2022 (I ed. it. 1992, ed. or. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948).
- D'Addario 1960 : Arnaldo D'Addario, *Agli, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, 1960 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-agli\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-agli_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- D'Alessandro, Furlan 2007 : Leon Battista Alberti, *Momus*, a cura di Paolo D'Alessandro, Francesco Furlan, traduzione italiana, note e postfazione di Mario Martelli, Mondadori, Milano 2007.
- D'Amico 2009 : Silvia D'Amico, *La retorica del mare nella poesia di Torquato Tasso*, in *La mer dans la culture italienne*, a cura di Claude Cazalé Bérard, Susanna Gamboni-Longo, Pierre Girard, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2009, pp. 73-87.
- D'Ancona 1893 : Alessandro D'Ancona (direzione), *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, Anno I, Tipografia del Cav. Francesco Mariotti, Pisa 1893.
- D'Intino 2021 : Franco D'Intino, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2021.
- Dalla 1987 : Danilo Dalla, *Ubi Venus mutatur: Omosessualità e diritto nel mondo romano*, Giuffrè, Milano 1987.
- Damiani 1997 : Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, 3 tomi, Mondadori, Milano 1997.
- Dasen 2018 : Véronique Dasen, *Ganymède ou L'immortalité en jeu*, «Kernos: Revue Internationale et Pluridisciplinaire de Religion Grecque Antique», 31, 2018, pp. 119-140 (<http://journals.openedition.org/kernos/2722>).
- Dasen 2019 : Véronique Dasen, *Hoops and Coming of Age in Greek and Roman Antiquity*, in *Greek and Roman Antiquity. 8th International Toy Research*

- Association World Conference, Jul 2018, Paris, France*, 2019, pp. 1-21 (<https://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/hal-02170802>).
- Davico Bonino 1974 : Anton Francesco Grazzini, *Opere*, a cura di Guido Davico Bonino, UTET, Torino 1974.
- Davico Bonino 1982 : Benvenuto Cellini, *La vita*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 1982 [I ed. 1973].
- Davidson 2009 : James Davidson, *The Greeks and Greek Love. A Bold New Exploration of the Ancient World*, Random House, New York 2009 (I ed. 2007).
- Davies 1989 : Malcolm Davies (ed.), *Epicorum Graecorum fragmenta*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottinga 1989.
- Davies 1991 : Malcolm Davies, *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I. Alcman Stesichorus Ibycus, Oxford University Press, Oxford 1991.
- De Caro 1962 : Gaspare De Caro, *Azzolini, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, 1962 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-azzolini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-azzolini_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- De Grandis 1824 : Vito Maria De Grandis, *Dizionario etimologico-scientifico delle voci italiane di greca origine*, Stamperia francese, Napoli 1824.
- De Maldé 1989 : Vania De Maldé, «*Il mondo in nove forme trasformato*», in *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Dovehouse Editions, Ottawa 1989, pp. 89-101.
- De Martinis 2013 : Senofonte, *Tutti gli scritti socratici: Apologia di Socrate-Memorabili-Economico-Simposio*, a cura di Livia De Martinis, con un'introduzione di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2013.
- De Nardin 2019 : Carla De Nardin, *La 'Fiorita' di Guido da Pisa. Edizione critica e commento del primo libro*, Tesi di Dottorato, Univeristà Ca' Foscari Venezia 2019.
- De Robertis 1967 : Domenico De Robertis, *Interpretazione della "Sylva in scabiam"*, «Rinascimento», 7, 1967, pp. 139-156.
- De Venuto 1990 : Domenico De Venuto, *Il Bucolicum carmen di F. Petrarca. Edizione diplomatica dell'autografo Vat. Lat. 3358*, ETS, Pisa 1990.
- Dekker 2013 : Elly Dekker, *Illustrating the Phaenomena. Celestial Cartography in Antiquity and the Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Del Corno 2011 : Dario Del Corno, *Letteratura greca dalla letteratura arcaica alla letteratura dell'età imperiale*, Principato, Milano 2011 (I ed. 1995).
- Del Corno 2016 : Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di Dario Del Corno, Adelphi, Milano 2016 (I ed. 1978).
- Del Lungo 1867 : Isidoro Del Lungo (cur.), *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, Barbèra, Firenze 1867.
- Delattre 2008 : Charles Delattre, *L'immortalité par défaut, ou l'impossible statut de Ganymède*, in Véronique Gély, *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravisement*

- et ivresse poétique*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008, pp. 55-67.
- Delcorno 1994 : Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Carlo Delcorno, vol. V, t. II, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, 10 voll., Mondadori, Milano 1994.
- Delcorno Branca 2005 : Daniela Delcorno Branca, *Il modello ovidiano nei bassorilievi del palazzo di Venere (Poliziano, "Stanze" I, 95-119)*, «Lettere Italiane», 57.1, 2005, pp. 49-64.
- Delfino 1984 : Giovanni Delfino, *Dei martirii e del pene: il caso Bonfadio, «Sodoma»*, n. 1, 1984, pp. 81-92.
- Dell'Era 1979a : Antonio Dell'Era, *Una miscellanea astronomica medievale: gli 'Scholia Stroziana' a Germanico*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie Scienze Morali Storiche e Filologiche», 8.23.2, 1979, pp. 147-267.
- Dell'Era 1979b : Antonio dell'Era, *Gli Scholia Basileensia a Germanico*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie Scienze Morali Storiche e Filologiche», 8.23.4, 1979, pp. 301-379.
- Della Bianca, Beta 2015 : Luca Della Bianca, Simone Beta, *Il dono di Dioniso. Il vino nella letteratura e nel mito in Grecia e a Roma*, Carocci, Roma 2015.
- Della Bianca, Beta 2022 : Luca Della Bianca, Simone Beta, *Oinos. Il vino nella letteratura greca*, Carocci, Roma 2022.
- Delle Grazie 2009 : Lucia Delle Grazie, *Le due dee. Variazioni sul mito di Cerere e Proserpina*, Aracne, Roma 2009.
- Delvigo 2014 : Maria Luisa Delvigo, *Ut ait Servius: l'auctoritas del commentatore virgiliano nelle Genealogie di Boccaccio*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di Antonio Ferracin e Matteo Venier, Forum, Udine 2014, pp. 133-143.
- Di Benedetto 1965 : Euripidis, *Orestes*, introduzione, testo critico, commento e appendice metrica a cura di Vincenzo Di Benedetto, La nuova Italia, Firenze 1965.
- Di Benedetto 1990 : Vincenzo Di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Einaudi, Torino 1990.
- Di Benedetto 1994 : Vincenzo Di Benedetto, *Nel Laboratorio di Omero*, Einaudi, Torino 1994.
- Di Benedetto 1994b : Vittorio Alfieri, *Mirandomi in appannato specchio*, a cura di Arnaldo di Benedetto, Sellerio Editore, Palermo 1994.
- Di Brazzano 2004 : Stefano Di Brazzano (cur.), *Laus Pisonis. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2004.
- Di Fonzo 2007 : Claudia Di Fonzo, *Dante e il mito: 'retrogradatio' critica*, «L'Alighieri», 29, 2007, pp. 155-160.
- Di Gregorio 2017 : Lamberto Di Gregorio, *L'Idillio XII di Teocrito*, «Aevum», 91.1, 2017, pp. 3-32.

- Di Pietro 1952 : Antonio di Pietro, *Noviziato del Tasso. I. I primi versi e il «Gierusalemme», «Aevum», 26.1, 1952, pp. 1-21.*
- Dilemmi 1991 : Pietro Bembo, *Gli Asolani*, a cura di Giorgio Dilemmi, Accademia della Crusca, Firenze 1991.
- Dillon 1981 : John Dillon, *Ganymede as the Logos. Traces of a Forgotten Allegorization in Philo?*, «The Classical Quarterly», n. s. 31.1, 1981, pp. 183-185.
- Dionisotti 1970 : Carlo Dionisotti, *Salutati, Coluccio*, in *Enciclopedia Dantesca*, 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/coluccio-salutati\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/coluccio-salutati_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)).
- Dionisotti 1985 : Carlo Dionisotti, *Considerazioni sulla morte del Poliziano*, in AA. VV., *Culture et société en Italie: du Moyen âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 1985, pp. 145-156.
- Doglio 1983 : Maria Luisa Doglio, *Metamorfosi, simbolo e favola. Per una lettura delle Stanze del Poliziano*, «Italianistica», 12.2/3, 1983, pp. 196-216.
- Doglio, Stocchi 2019 : Maria Luisa Doglio, Manlio Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi I-XIV. 1716-1781. Un'antologia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2019.
- Domenici 2006 : Ilaria Domenici, *Etruscae fabulae. Mito e rappresentazione*, Giorgio Bretschneider, Roma 2006.
- Domenicucci 2011 : Patrizio Domenicucci, *Osservazioni sul De sphaera caeli (Anth. Lat. 761 Riese)*, in Sedula cura docendi. *Studi sull'Anthologia Latina per/con Riccardo Scarcia*, a cura di Tiziana Privitera e Fabio Stok, ETS, Pisa 2011, pp. 113-122.
- Donà 2003 : Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo l'animale guida e il mito del viaggio*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2003.
- Dorfles 2023 : Gillo Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, contributi di John McHale, Karl Pawek, Ludwig Giesz, Lotte H. Eisner, Ugo Volli, Vittorio Gregotti, Aleksa Čelebonović, saggi di Hermann Broch e Clement Greenberg, Bompiani, Milano 2023 (I ed. 1968).
- Dover 2016 : Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, with Forwards by S. Halliwell, M. Masterson, J. Robson, Bloomsbury, London-New York 2016 (I ed. 1978; ed. it. *L'omosessualità nella Grecia antica*, Einaudi, Torino 1985).
- Dronke 1999 : Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, vol. I, Oxford at the Clarendon Press, Oxford 1999 (I ed. 1965).
- Dummett 1993 : Michael Dummett, *Il mondo e l'angelo. I tarocchi e la loro storia*, Bibliopolis, Napoli 1993.
- Ducati 1939 : Pericle Ducati, *L'arte classica*, UTET, Torino 1939 (I ed. 1920).
- Dümmler 1888 : Ernst Dümmler, *Briefe und Verses des neunten Jahrhunderts*, «Neues Archiv der Gesellschaft für altere deutsche Geschichtskunde», 13, 1888, pp. 358-363.

- Dutschke 1977 : Dennis Dutschke, *Francesco Petrarca Canzone XXIII from First to Final Version*, Longo, Ravenna 1977.
- Edmonds 1959 : John Maxwell Edmonds, *The Fragments of "Attic Comedy" After Meineke, Bergk, and Kock*, vol. II, Brill, Leiden 1959.
- Edwards 1985 : Glenn M. Edwards, *The Two Redactions of Michael Scot's "Liber Introductorius"*, «Traditio», 41, 1985, pp. 329-340.
- Eisler 1987 : Colin Eisler, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society by James Salsow* (Review), «Notes in the History of Art», 6.3, 1987, pp. 34-35.
- Eliade 1993 : Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizioni*, traduzione di Giovanni Cantoni, Lindau, Torino 2018 (ed. or. *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, 1949).
- Eliade 2018 : Mircea Eliade, *Mito e realtà*, traduzione e prefazione di Giovanni Cantoni, Borla, Torino 1993 (ed. or. *Myth and Reality*, 1963).
- Ernout, Meillet 1956 : Alfred Ernout, Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique De La Langue Latine: Histoire de mots*, III ed., Klincksiek, Paris 1956.
- Esposito 2017 : Davide Esposito, *Marco Businello*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2017, pp. 181-190.
- Evelyn-White 1914 : Hugh G. Evelyn-White (transl.), *Hesiod. Homeric Hymns, Epic Cycle, Homerica*, Loeb Classical Library vol. 57, William Heinemann, London 1914.
- Fabbri, Pestalozza 1998 : Franco Fabbri, Luigi Pestalozza (cur.), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano 1998.
- Fabbrini 1979 : Fabrizio Fabbrini, *Paolo Orosio. Uno storico*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1979.
- Faini 2019 : Enrico Faini, "Uno nuovo stato di felicità". *Bono Giamboni volgarizzatore di Orosio*, in *Dante e la cultura fiorentina. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale dei laici*, a cura di Zygmunt G. Barański, Theodore J. Cachey Jr., Luca Lombardo, Salerno Editrice, Roma 2019, pp. 61-78.
- Falzone 2005 : Paolo Falzone, *Leonzio Pilato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, 2005 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/leonzio-pilato\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/leonzio-pilato_(Dizionario-Biografico))).
- Fanfan 2017 : Giovanni Fanfan, *Moduli di rappresentazione corale nelle Troiane di Euripide*, in *Troiane classiche e Contemporanee*, a cura di Francesco Citti, Alessandro Iannucci e Antonio Ziosi, Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2017, pp. 31-47.
- Fanfani 1851 : *Compilazione della Eneide di Virgilio fatta volgare per Ser Andrea Lancia Notaro fiorentino*, a cura di Pietro Fanfani, «l'Etruria», 1, 1851, pp. 162-188, 221-252, 296-318, 497-508, 625-632, 745-760.

- Fanfani 2017 : Giovanni Fanfani, *Moduli di rappresentazione corale nelle Troiane di Euripide*, in *Troiane classiche e contemporanee*, a cura di Francesco Citti, Alessandro Iannucci, Antonio Ziosi, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2017, pp. 31-47.
- Fang 2018 : Yuanyuan Fang, *Ganymede the Cup Bearer: Variations and Receptions of the Ganymede Myth*, «Berkeley Undergraduate Journal of Classics», 7.1, 2018 (<https://escholarship.org/uc/item/9md661nm>).
- Farenga 1991 : Paola Farenga, *Di Costanzo, Angelo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 39, 1991 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-di-costanzo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-di-costanzo_(Dizionario-Biografico)/)).
- Fascetti 2001 : Antonio M. Fascetti, *Fazio degli Uberti. Cronaca di un poeta pisano dimenticato nel 7° centenario della sua nascita*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 2001.
- Fass 2009 : Susanne Fass, *Vergleich künstlerischer, religiöser und gesellschaftlicher Motive in Goethes Prometheus und Ganymed*, Grin Verlag, München 2009.
- Fassò 1978 : Luigi Fassò, *Introduzione*, in Vittorio Alfieri, *Vita, rime e satire*, nuova edizione a cura di Giuseppe G. Ferrero e Mario Rettori, UTET, Torino 1978.
- Fatini 1929 : Giuseppe Fatini, *Ariosto, Orazio*, in *Enciclopedia Italiana*, 1929 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-ariosto\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-ariosto_%28Enciclopedia-Italiana%29/)).
- Fedeli 1998 : Paolo Fedeli, *Poesia d'amore latina*, Einaudi/Gallimard, Torino/Paris 1998.
- Fenzi 2003 : Enrico Fenzi, *Saggi petrarcheschi*, Cadmo, Fiesole 2003.
- Fenzi 2015 : Enrico Fenzi, *L'egloga «Divortium» di Francesco Petrarca (con un'ipotesi su Epyst. III 27 e 28)*, «Petrarchesca», 3, 2015, pp. 11-42.
- Feraboli, Scarcia 2001 : Simonetta Feraboli, Riccardo Scarcia, *Commento*, in Manilio, *Il poema degli astri (Astronomica)*, introduzione e traduzione di Riccardo Scarcia, testo critico a cura di Enrico Flores, commento a cura di Simonetta Feraboli e Riccardo Scarcia, 2 voll., Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2001.
- Fernandelli 2022 : Marco Fernandelli, *Fortuna, tradizione classica, ricezione: tre modi di pensare la sopravvivenza dell'antico*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della Diciassettesima Giornata di Studi. Sestri Levante, 20 marzo 2021*, a cura di Sergio Audano, Il Castello Edizioni, Foggia 2022, pp. 15-52.
- Fernandez 1991 : Dominique Fernandez, *Il ratto di Ganimede. La presenza omosessuale nell'arte e nella società*, traduzione di Fabrizio Ascari, Bompiani, Milano 1991 (ed. or. *Le Rapt de Ganymède*, 1989).
- Fernández Valverde 2019 : Juan Fernández Valverde, *Ganymedes*, in Rosario Moreno Soldevila, Alberto Marina Castillo, Juan Fernández Valverde, A

- prosopography to Martial's epigrams*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, pp. 252-254.
- Ferrari 2007 : Anna Ferrari, *Figure mitologiche*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Cesarani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, 3 voll., UTET, Torino 2007, vol. II (F-O), pp. 852-863.
- Ferrari 2015 : Anna Ferrari, *Dizionario di Mitologia*, De Agostini, Novara 2015 (I ed. *Dizionario di mitologia greca e latina*, 1999).
- Ferrari 2018 : Franco Ferrari, *Uso e riuso del canto simposiale: Teognide e l'elegia greca arcaica*, in *Teognide, Elegie*, a cura di Franco Ferrari, BUR, Milano 2018 (I ed. 1989).
- Ferrarini 1995 : Vittorio Ferrarini [pseud. Giovanni Dall'Orto], *Anche Torquato Tasso*, «Babilonia», 130, 1995, pp. 76-77.
- Ferrero, Carrara 1971 : Benvenuto Cellini, *Opere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero ed Enrico Carrara, UTET, Torino 1971.
- Ferrero, Rettori 1978 : Vittorio Alfieri, *Vita, rime e satire*, nuova edizione a cura di Giuseppe G. Ferrero e Mario Rettori, introduzione di Luigi Fassò, UTET, Torino 1978.
- Ferretti 2012 : Francesco Ferretti, *Torquato Tasso e il mito ovidiano di Cefalo e Procri*, «Rassegna della Letteratura Italiana», 39, 2012, pp. 45-75.
- Ferrari 1992 : Paolo Ferrari, *Commento*, in Callimaco, *Epigrammi*, traduzione di Giuseppe Zanetto, introduzione e commento di Paola Ferrari, Mondadori, Milano 1992.
- Festa 1926 : Francesco Petrarca, *Africa*, edizione critica per cura di Nicola Festa, corredata di un ritratto e cinque tavole fuori testo, Sansoni, Firenze 1926.
- Finoli, Grassi 1972 : Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di Anna Maria Finoli, Liliana Grassi, Il Polifilo, Milano 1972.
- Fiorani 1996 : Tito Fiorani, *Le dimore del mito*, La Conchiglia, Capri 1996.
- Fiori 1983 : Giulio Francesco Fiori, *Introduzione a Il Montoliveto di Torquato Tasso*, a cura di Don Michelangelo Bonaverti Monaco Olivetano, trascrizione e commento a cura di Giuliano R. Palmerini, Centro Storico Olivetano per l'Emilia-Romagna, Ferrara 1983, pp. 3-8.
- Fiorilla 2012 : Maurizio Fiorilla, *I classici nel Canzoniere. Note di lettura e scrittura poetica in Petrarca*, Antenore, Padova 2012.
- Fiorino 2016 : Antonino Fiorino, *Oltre Omero. Aspetti storico-letterari del Ciclo epico troiano*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Palermo 2016.
- Flobert 1976 : Pierre Flobert, *Camille et Ganymède*, in AA. VV., *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. I. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, École Française de Rome, Roma 1976, pp. 303-308.
- Flora 1943 : Francesco Flora (cur.), *Tutte le opere di Matteo Bandello*, vol. II, Mondadori, Milano 1943 (I ed., 2 voll., 1934-1935).
- Flores 2001 : Manilio, *Il poema degli astri (Astronomica)*, introduzione e traduzione di Riccardo Scarcia, testo critico a cura di Enrico Flores, commento

- a cura di Simonetta Feraboli e Riccardo Scarcia, 2 voll., Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2001.
- Floridi 2007 : Stratone di Sardi, *Epigrammi*, testo critico, traduzione e commento a cura di Lucia Floridi, prefazione di Kathryn Gutzwiller, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007.
- Floridi 2012 : Lucia Floridi, De Glaucia in matura morte praevento. *Riflessioni su Auson. ep. 53 Gr.*, «Eikasmos», 23, 2012, pp. 283-300.
- Floris 2020 : Gonaria Floris, *Parodia del mito nel Furioso. Il paradosso di Zenone*, «Cahiers d'études romanes», 40, 2020, pp. 11-31.
- Fo 2002 : Alessandro Fo, *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)*, in *Atti del convegno "Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria". Roma 18-20 ottobre 2000*, a cura di Fernanda Roscetti con la collaborazione di Letizia Lanzetta e Lorenzo Cantatore, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 2002, pp. 181-239.
- Fogli 2011 : Anna Fogli, *"...in ventos vita recessit": la Didone di Giovan Battista Giraldo Cinzio fra invenzione drammaturgica e progetto per la scena*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Ferrara 2009/2011.
- Folena 1956 : *La istoria di Eneas vulgarizzata per Angilu di Capua*, edizione critica a cura di Gianfranco Folena, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1956.
- Folena 1991 : Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991 (I ed. 1973).
- Folgar Brea 2021 : María José Folgar Brea, *Cuando Apolo mató a Ganymedes. El "texte .liij." de la Epistre Othea*, «Medievalia», 53.1, 2021, pp. 5-23.
- Folgar Brea 2022 : María José Folgar Brea, *El capricho de Zeus: Ganymedes desde la Antigüedad a la Edad Media*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela 2022.
- Fontana 2016 : Mirko Fontana, *Cantu tamen allicit omnes. Fenomenologia del sonetto alla burchia*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Pisa 2016.
- Fontana 2020 : Agnese Fontana, *Presenza della greicità antica nella Chronographia di Giovanni Malala*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Genova - Eberhard Karls Universität Tübingen 2020.
- Fornaro, Viccei 2022 : Sotera Fornaro, Raffaella Viccei, *Antigone. Usi e abusi di un mito dal V secolo a. C. alla contemporaneità*, Edizioni di Pagina, Bari 2021.
- Forni 2010 : Giorgio Forni, «Armi» e «ali». *Ironia e illusione nel IV canto del Furioso*, 62.2, 2010, pp. 181-202.
- Forsyth 1976 : Ilene H. Forsyth, *The Ganymede Capital at Vézelay*, «Gesta», 15.1/2, pp. 241-246.
- Forti, Previtiera 1995 : Eugenio Montale, *Opere complete. Prose e racconti*, vol. II, a cura e con introduzione di Marco Forti, note ai testi e varianti a cura di Luisa Previtiera, Mondadori, Milano 1995.

- Foscolo 1921 : Ugo Foscolo, *Saggi di critica storico-letteraria*, vol. I, Le Monnier, Firenze 1921.
- Foucault 2011 : Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità*, vol. I, Feltrinelli, Milano 2011 (ed. or. *La Volonté de savoir*, 1976).
- Foucher 1979 : Louis Foucher, *L'enlèvement de Ganymède*, «Revue Archéologique», n. s. 1, 1979, pp. 189-192.
- Fowler 2013 : Robert L. Fowler, *Early Greek Mythography*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Francini 2012 : Jericho Brown, *La Tradizione*, a cura di Antonella Francini, Donzelli, Roma 2022 (ed. or. *The Tradition*, The Copper Canyon Press, Port Townsend (WA), 2019).
- Francioni 1998 : Gianni Francioni, *Il Caffè 1764-1766*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Frangeskou 1995 : Vassiliki Frangeskou, 'The Homeric Hymn to Aphrodite'. A New Interpretation, «Scripta Classica Israelica», 14, 1995, pp. 1-16.
- Frassinetti 1978 : Paolo Frassinetti, *Recensione a Jean Pierre Cèbe, Varron, Satires Ménippées. Édition, traduction et commentaire*, vol. III (A-O), École Française de Rome, Rome 1975, «Athenaeum», 56, 1978, pp. 439-441.
- Fрати 1913 : Lodovico Frati (cur.), *Rime del Codice Isoldiano*, voll. 2, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1913.
- Frazer 1921 : James George Frazer, *Notes*, in Apollodorus, *The Library*, 2. voll., Harvard University Press/William Heinemann Ltd, Cambridge Mass./London 1921.
- Friedländer 1910 : Paul Friedländer, *Ganymedes*, «RE: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft», 7.1, 1910, pp. 737-749.
- Friedrich 2002 : Anna Friedrich (ed.), *Das Symposium der XII sapientes*, Kommentar und Verfasserfrage, De Gruyter, Berlin-New York 2002.
- Frison 2011 : Chiara Frison, *Gli epigrammi di Jacopo Sannazaro nell'edizione aldina del 1535*, presentazione di Angela Caracciolo Aricò, Il Poligrafo, Venezia 2011.
- Frosini 2014 : Giovanna Frosini, *Volgarizzamenti*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, vol. 2. *Prosa letteraria*, Carocci, Roma 2014, pp. 17-72.
- Frye 2000 : Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, 1957)
- Fumagalli 1985 : Edoardo Fumagalli, *Da Nicolò Leoniceno a Matteo Boiardo: proposta per l'attribuzione del volgarizzamento in prosa del Timone*, «Aevum» 59, 1985, pp. 159-177.
- Funaioli 2011 : Maria Paola Funaioli, *Teodonzio: storia e filologia di un personaggio*, «Intersezioni», 2, 2011, pp. 207-218.

- Furnari 2021 : Gianluca Furnari, *Neolatina #3 – Gli amori pagani di Campanino*, «Layout Magazine», 17 maggio 2021 (<https://www.layoutmagazine.it/neolatina-epigrammi-campanino/>).
- Fusi 2015 : Alessandro Fusi, *Una tendenziosa lezione di storia letteraria (su esegesi e testo di Marziale, VIII 73)*, «Incontri di filologia classica», 14, 2014-2015, pp. 59-89.
- Fusillo 1996 : Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La nuova Italia, Scandicci 1996 (nuova ed. 2022).
- Fusillo 2006 : Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Gabriele 2015 : Andrea Alciato, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, nuova edizione riveduta e ampliata, Adelphi, Milano 2015 (I ed. 2009).
- Gaitier 1878-1883 : Luigi Gaitier (cur.), *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni, raffrontato col testo autentico francese edito da P. Chabaille, emendato con mss. ed illustrato da Luigi Gaitier*, 4 voll., Presso Gaetano Romagnoli, Bologna 1878-1883.
- Gallelo *et al.* 2018: Gianni Gallelo, Elisabetta Cilli, Fulvio Bartoli, Massimo Andretta, Lucio Calcagnile, Agustin Pastor, Miguel de la Guardia, Patrizia Serventi, Alberto Marino, Stefano Benazzi, Giorgio Gruppioni, *Poisoning Histories in the Italian Renaissance: The case of Pico Della Mirandola and Angelo Poliziano*, «Journal of Forensic and Legal Medicine», 56, 2018, pp. 83-89).
- Gallo 1843 : Angelo di Costanzo, *Poesie italiane e latine e prose or per la prima volta ordinate e illustrate con la giunta di molte rime inedite tratte da un antico codice, la versione poetica de' carmi latini e la vita dell'autore*, a opera di Agostino Gallo, Dalla tipografia di Francesco Lao, Palermo 1843.
- Gallo, Nicastrì 1995 : Italo Gallo, Luciano Nicastrì (cur.), *Aetates ovidiane: lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.
- Gambarin 1972 : Ugo Foscolo, *Scritti letterari e politici: dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, Le Monnier, Firenze 1972.
- Gambino Longo 2008 : Susanna Gambino Longo, *La fortuna delle Genealogiae deorum gentilium nel '500 italiano: da Marsilio Ficino a Giorgio Vasari*, «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 115-130.
- Gardini 2021 : Michela Gardini, *Nelle trame del mito. Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*, Mimesis, Udine-Milano 2021.
- Garello 2008 : Edoardo Garello, *La caverna di Ganimede*, introduzione di Stefano Zecchi, Marco Editore, Lungro di Cosenza 2008.
- Garfagnini 2018 : Gian Carlo Garfagnini, *Mythographus Vaticanus Tertius. Un esempio di mitografia e letteratura del XII secolo*, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 2018.

- Garin 2021 : Eugenio Garin, *Umanisti artisti scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, prefazione di Michele Ciliberto, Edizioni della Normale, Pisa 2021 (I ed. 1989).
- Gasti 2017 : Igino, *Miti del mondo classico. Testo latino a fronte*, saggio introduttivo, nuova traduzione e commento di Fabio Gasti, Rusconi, Santarcangelo di Romagna (RN) 2017.
- Gaston 2010 : Robert W. Gaston, *Pirro Ligorio's Roman fountains and the concept of the antique: investigations of the ancient nympheum in Cinquecento antiquarian culture*, in *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*, edited by Kathleen Wren Christian, David J. Drogin, Ashgate, Farnham-Burlington 2010, pp. 223-250.
- Gatti 2014 : Pierluigi Leone Gatti, *Ovid in Antike und Mittelalter. Geschichte der philologischen Rezeption*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2014.
- Gelli 2012 : Emiliano Gelli, *Il mito di Ganimede nella commedia attica del IV secolo*, in *Harmonia: scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, a cura di Guido Bastianini, Walter Lapini, Mauro Tulli, Firenze University Press, Firenze 2012, pp. 349-360.
- Gély 2008 : Véronique Gély (éd.), *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008 (<https://doi.org/10.4000/books.pupo.1737>).
- Genette 1997 : Gérard Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, traduzione di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997 (ed. or. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, 1982).
- Genna 2018 : Giovanni Genna, "Recto" e "verso": il mito in Carlo Emilio Gadda, «Sinestesia», 16, 2018, pp. 115-127.
- Genna 2022 : Giovanni Genna, *Uno squarcio sulla tela dell'oggettività. Studi sul mito in Carlo Emilio Gadda*, La scuola di Pitagora, Napoli 2022.
- Gentili 2013 : Pindaro, *Le olimpiche*, introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili, commento a cura di Carmine Catenacci, Pietro Giannini e Liliana Lomientoa, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2013.
- Gentili, Catenacci 2021 : Bruno Gentili, Carmine Catenacci, *Ibico*, in Id. (cur.), *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, Feltrinelli, Milano 2021, pp. 117-120 (I ed. 2010).
- Gerboni 2010 : Serena Gerboni, *Ibycea. Edizione critica e commento dei frammenti di tradizione papiracea attribuiti a Ibico di Reggio*, (P. Oxy. 1790 + 2081, 2735, 2637, 3538), Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Parma 2010.
- Geremicca 2013 : Antonio Geremicca, *Agnolo Bronzino. «La dotta penna al pennel dotto pari»*, Universitalia, Roma 2013.
- Gezzi 2003 : Massimo Gezzi, *Recensione a 'Franco Buffoni, Del maestro in bottega'*, «Pagine», 14.36, 2003, p. 46.

- Ghedini, Colpo, Novello 2004 : Filostrato Minore, *Le immagini. La prospettiva dello storico dell'arte*, Francesca Ghedini, Isabella Colpo, Marta Novello, con la collaborazione di Elisa Avezzù, Quasar, Roma 2004.
- Ghisalberti 1993 : Fausto Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, Olschki, Firenze 1993.
- Ghisalberti 1932 : Fausto Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans, Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Hoepli, Milano 1932,
- Giarrattano, Zadro, Adorno 1993 : Platone, *Opere complete, Vol. VII. Minosse, Leggi, Epinomide*, traduzione di Cesare Giarrattano, Attilio Zadro, Francesco Adorno, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Gibellini 1993 : Pietro Gibellini, *Mito e letteratura dall'Arcadia al romanticismo*, Tibergraph, Città di Castello (PG) 1993.
- Gibellini 2005-2009 : *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., Morcelliana, Brescia 2003-2009.
- Gibellini 2009 : Pietro Gibellini, *Congedo*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. V, t. II, *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Morcelliana, Brescia 2009, pp. 553-555.
- Gibellini 2013 : Gabriele D'Annunzio, *Il libro segreto*, a cura di Pietro Gibellini, BUR, Milano 2013.
- Gigante 2007 : Claudio Gigante, *Tasso*, Salerno Editrice, Roma 2007.
- Gigante 2019 : Claudio Gigante, *Tasso, Torquato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, 2019 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/torquato-tasso\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/torquato-tasso_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Gigante Lanzara 2018 : Arato di Soli, *Fenomeni*, a cura di Valeria Gigante Lanzara, Garzanti, Milano 2018.
- Gigante, Artico 2022 : Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, introduzione e cura di Claudio Gigante, commento e introduzione ai canti di Tancredi Artico, Mondadori, Milano 2022.
- Gigli Romano 1842 : *Della città di Dio di Santo Aurelio Agostino, volgarizzamento del buon secolo ridotto alla vera lezione col confronto di più testi a penna*, a cura di Ottavio Gigli Romano, 9 voll., Tipografia Salviucci, Roma 1842.
- Gilson 1974 : Étienne Gilson, *Dante et Béatrice*, Vrin, Paris 1974.
- Ginson 2019 : Craig A. Gibson, *Two rhetorical exercises on Ganymede in John Doxapatres' Homiliae in Aphthonium*, «Byzantine and Modern Greek Studies», 43.2, 2019, pp. 181-193.
- Gioeffi 2007 : Massimo Gioeffi, *Il falso Cidone. Amitiés particulières nei commenti tardoantichi a Virgilio*, «CentoPagine», 1, 2007, pp. 47-55.
- Gioeffi 2010 : Massimo Gioeffi (cur.), *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, LED, Milano 2010.

- Girardi 2009 : Torquato Tasso, *Postille*, Tomo II 1-2, a cura di Maria Teresa Girardi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.
- Giroto 2013 : *Rime del Burchiello comentate dal Doni*, edizione critica e commento a cura di Carlo Alberto Giroto, Edizioni della Normale, Pisa 2013.
- Giroto, Rizzarelli 2017 : Anton Francesco Doni, *I Marmi*, a cura di Carlo Alberto Giroto e Giovanna Rizzarelli, premessa di Giovanna Rizzarelli, Olschki, Firenze 2017.
- Giulio 2008 : Rosa Giulio, *Sotto il segno di Athena. L'Ellade eroica tra mito e storia nella letteratura italiana*, Edisud Salerno, Salerno 2008.
- Godman 2015 : Peter Godman, *Rethinking the Carmina Burana (I): The Medieval Context and Modern Reception of the Codex Buranus*, «Journal of Medieval and Early Modern Studies», 45.2, 2015, pp. 245-286.
- Goffis 1970 : Cesare Federico Goffis, *Uberti, Fazio degli*, «Enciclopedia Dantesca», 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/fazio-degli-uberti\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fazio-degli-uberti_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)).
- Goletti 2006 : Francesco Petrarca, *De otio religioso*, a cura di Giulio Goletti, Le Lettere, Firenze 2006.
- González Rincón 1996 : Estratón de Sardes, *Epigramas*, introducción, edición revisada, traducción y comentario de Manuel González Rincón, Universidad de Sevilla, Sevilla 1996.
- González Zymla 2007 : Herbert González Zymla, *Consideraciones sobre la iconografía e iconología del mito de Ganímedes, el troyano, a través del arte antiguo y medieval*, «Troianalexandrina», 7, 2007, pp. 147-187.
- Gorni 1993 : Guglielmo Gorni, *Rime di Marco Businello trascritte da Bartolomeo Sanvito*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni, Ricciardi, Milano-Napoli 1993, pp. 117-131.
- Gorni 2004 : Guglielmo Gorni, *La canzone XXIII o il nodo della lingua di Petrarca*, «Cenobio», 53.4, 2004, pp. 303-314.
- Gotti 1858 : *L'Eneide di Virgilio volgarizzata nel buon secolo della lingua da Ciampolo di Meo degli Ugurgieri senese*, a cura di Aurelio Gotti, Le Monnier, Firenze 1858.
- Gow 1973 : Andrew Sydenham Farrar Gow, *Theocritus*, edited with a Translation and Commentary, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge 1973 (I ed. 1950).
- Gräbener 1965 : Hans-Jürgen Gräbener (ed.), *Gervais von Melkley: Ars Poetica*, Aschendorff, Münster 1965.
- Gragnotati 2013 : Manuele Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Il Saggiatore, Milano 2013.
- Gratwick 1993 : Adrian S. Gratwick, Plautus. *Menaechmi*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

- Graves 2013 : Robert Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano 2013 (ed. or. *Greek Myths*, 1955; II ed. 1959).
- Grayson 1973 : Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, 3 voll., Laterza, Bari 1973.
- Grayson 1998 : Cecil Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, a cura di Paola Claut Olschki, Firenze 1998.
- Grayson 2005 : Cecil Grayson, *Opuscoli inediti di Leon Battista Alberti. Musca, Vita S. Potiti*, ristampa anastatica con prefazione di Cesare Vasoli, Edizioni della Normale, Pisa 2005 (I ed., Olschki, Firenze 1954).
- Greci 1930 : Luigi Greci, *Benvenuto Cellini dei delitti e nei processi fiorentini, ricostruiti attraverso le leggi del tempo*, «Archivio di antropologia criminale», 50, 1930, pp. 342-385, 509-542.
- Greco 1978 : Jacopo Bonfadio, *Le lettere e una scrittura burlesca*, testo con introduzione e commento di Aulo Greco, Bonacci Editore, Roma 1978.
- Gregg 2000 : Christopher Armfield Gregg, *Homoerotic objectification in Roman art: the legacy of Ganymede*, Ph. D. Dissartation, The University of North Carolina at Chapel Hill 2000.
- Grenfell, Hunt 1915 : Bernard Pyne Grenfell, Arthur SurrIDGE Hunt (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. XI, The Egypt Exploration Society, London 1915.
- Gretter 2023 : Johnny Gretter, *Cosmici Carmina: un'edizione critica di alcune elegie inedite di Niccolò Lelio Cosmico*, Università degli studi di Trento 2022/2023.
- Grieco 2017 : Agnese Grieco, *L'atlante delle Sirene. Viaggio sentimentale tra le creature che ci incantano da millenni*, Il Saggiatore, Milano 2017.
- Grilli 1902 : Angelo Poliziano, *Le selve*, recate in versi italiani da Luigi Grilli, S. Lapi, Città di Castello 1902.
- Grilli 2012 : Alessandro Grilli, *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere e desiderio*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- Guasti 1838 : Torquato Tasso, *I Dialoghi*, a cura di Cesare Guasti, 2 voll., Felice Le Monnier, Firenze 1838.
- Guasti 1852-1855 : *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di Cesare Guasti, 5 voll., Felice Le Monnier, Firenze 1852 (I vol.), 1853 (II vol., III vol.), 1854 (IV vol.), 1855 (V vol.)
- Guasti 1863 : Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Cesare Guasti, Loescher, Firenze 1863.
- Guasti 1863b : Stefano Vai (Rimatore pratese del XVI secolo), *Rime*, a cura di Cesare Guasti, presso Gaetano Romagnoli, Bologna 1863.
- Guay 2020 : Jean-François Guay, *L'éphèbe troyen ad astra / eis toùs astéras. Étude iconologique et contextuelle de la mosaïque de Ganymède de la Maison de Dionysos à Néa Paphos (Chypre)*, Mémoire, Université Laval (Quebec) 2020.

- Guercio 1999 : Giambattista Marino, *Rime lugubri*, a cura di Vincenzo Guercio, ISR-Edizioni Panini, Ferrara-Modena 1999.
- Guerri 1931 : Domenico Guerri, *La corrente popolare del Rinascimento. Berte, burle e baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*, Sansoni, Firenze 1931, pp. 149-171.
- Guerri 2013 : Giordano Bruno Guerri, *La mia vita carnale. Amori e passioni di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 2013.
- Guerrieri 2004 : Elisabetta Guerrieri, *Giovanni Gherardi da Prato e Francesco di Marco Datini (con dodici lettere, di cui nove inedite, di Giovanni a Francesco di Marco)*, «Interpres», 23, 2004, pp. 7-53.
- Guerrieri 2021 : Elisabetta Guerrieri, «Come e in che modo si genera l'uomo»: *Giovanni Gherardi fra Dante e Macrobio*, in *Letteratura e Scienze Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Pisa, 12-14 settembre 2019*, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Adi editore, Roma 2021 (<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>).
- Guglielminetti 1966 : Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino 1966.
- Guidorizzi 2006 : Giulio Guidorizzi, *Mito e commedia: il caso di Cratino*, in, *ΚΩΜΩΙΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, a cura di Enrico Medda, Maria Serena Mirto, Maria Pia Pattoni, Edizioni della Normale, Pisa 2006, pp. 119-135.
- Guidorizzi 2009-2012 : Giulio Guidorizzi, *Il mito greco*, 2 voll., Mondadori, Milano 2009 (vol. I), 2012 (vol. II).
- Guidorizzi, Frazer 1995 : Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di Giulio Guidorizzi, James G. Frazer, Adelphi, Milano 1995.
- Guidorizzi, Melotti 2005 : Giulio Guidorizzi, Marxiano Melotti (cur.), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Carocci, Roma 2005.
- Guthmüller 1971 : Bodo Guthmüller, *Un altro autografo di L. Spirito G.*, «Studi e problemi di critica testuale», 2, 1971, pp. 213-221.
- Guthmüller 1981 : Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, premessa di Antonio Lanza, Cadmo, Fiesole 2018 (ed. or. *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, 1981).
- Guthmüller 1997 : Bodo Guthmüller, *Mito, poesia e arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997.
- Guthmüller 2005 : Bodo Guthmüller, *Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un genere*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Morcelliana, Brescia 2005, pp. 505-533.

- Guthmüller 2008 : Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Cadmo, Fiesole 2008.
- Guthmüller 2009 : Bodo Guthmüller, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento*, Carocci, Roma 2009.
- Hakanen 2022 : Ville Hakanen, *Ganymede in the Art of Roman Campania. Ancient Roman Viewers' Experience of Erotic Mythological Art*, Doctoral dissertation, University of Helsinki 2022.
- Halberstam 2011 : Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham 2011.
- Halperin 1990 : David M. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality: and other essays on Greek Love*, Routledge, New York 1990.
- Hammarén, Johansson 2014 : Nils Hammarén, Thomas Johansson, *Homosociality. In Between Power and Intimacy*, «SAGE Open», 2014, pp. 1-11.
- Hard 2015 : Eratosthenes and Hyginus, *Constellation Myths with Aratus's 'Phaenomena'*, edited by Robin Hard, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Hard 2022 : Robin Hard, *The Routledge Handbook of Greek Mythology*, Routledge, New York 2022 (I ed. 2004).
- Hardie 2002 : Philip R. Hardie, *Another look at Virgil's Ganymede*, in *Classics in progress: essays on ancient Greece and Rome*, ed. by Timothy Peter Wiseman, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 333-361.
- Hardwick, Stray 2008 : Lorna Hardwick, Christopher Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Blackwell, Malden-Oxford 2008.
- Harrison 2020 : Stephen Harrison, *Artefact ekphrasis and narrative in epic poetry from Homer to Silius*, in *Structures of Epic Poetry*, a cura di Christiane Reitz, Simone Finkmann, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 773-806.
- Hartmann 2013 : Katharina Hartmann, *I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi. Il canone classico, l'eredità del Petrarca e la tradizione giocosa*, V&R unipress-Bonn University Press, Göttingen 2013.
- Haughton 2015 : Ann Haughton, *Myths of Male Same-Sex Love in the Art of the Italian Renaissance*, *The Warwick Research Journal*, 3.1, 2015, pp. 65-95.
- Hauréau 1882 : Barthélemy Hauréau (éd.), *Mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin*, G. Pedone-Lauriel, Paris 1882.
- Hegel 2012 : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, secondo l'edizione di H. G. Hothto, con le varianti delle lezioni del 1820/21, 1823, 1827, a cura di Francesco Valagussa, con testo tedesco a fronte, Bompiani, Milano 2012, pp. 865-867 (ed. or. *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835).
- Heike 2007 : Esser Heike, *Prometheus' und 'Ganymed' als Höhepunkte des Sturm und Drang. Ein Vergleich*, Grin Verlag, München 2007.
- Hellström 1990 : P. Hellström, *Achilles in Retirement*, «Bulletin of the Museum of Mediterranean and Near East Antiquities», 25, 1990, pp. 19-31.

- Helm 1898 : Rudolf Helm (ed.), *Fabii Planciadis Fulgentii V.C. Opera: accedunt Fabii Claudii Gordiani Fulgentii v.c. de aetatibus mundi et hominis: et S. Fulgentii Episcopi super Thebaiden*, Teubner, Leipzig 1898.
- Helm 1956 : Rudolf Helm (ed.), *Werke, Eusebius .7, Die Chronik des Hieronymus = Hieronymi chronicon*, Bertold Heinz, Berlin 1956.
- Herbig 1949 : Reinhard Herbig (ed.), *Ganymed. Heidelberger Beiträge zur antiken Kunstgeschichte. Anlässlich der 100-Jahr-Feier der Sammlungen des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg*, F. H. Kerle Verlag, Heidelberg 1949.
- Herzner 2015 : Volker Herzner, *Die Sixtinische Decke. Warum Michelangelo malen durfte, was er wollte*, Geog Olms Verlag, Hildesheim 2015.
- Heyam 2020 : Kit Heyam, *The Reputation of Edward II, 1305–169. A Literary Transformation of History*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020.
- Hilbert 1979 : Karlheinz Hilbert, *Baldricus Burgulianus. Carmina*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1979.
- Hillman 1991 : James Hillman, *Animali del sogno*, Raffaello Cortina, Milano 1991.
- Hillman 1999 : James Hillman, *Puer aeternus*, tr. di Adriana Bottini, Adelphi, Milano 1999 (ed. or. *Guild of Pastoral Psychology*, 1964; *Senex e Puer*, 1967).
- Hillman 2014 : James Hillman, *Figure del mito*, tr. di Adriana Bottini, Adelphi, Milano 2014 (ed. or. *Mythic figures*, 2007).
- Hirst 1978 : Michael Hirst, *A Drawing of the Rape of Ganymede by Michelangelo*, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore, vol. II: History of Art. History of Music*, a cura di Sergio Bertelli, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1978, pp. 253-260.
- Hollander 1969 : John Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton University Press, Princeton 1969.
- Hollander 1996 : Robert Hollander, *Dante's harmonious homosexuals (Inferno 16.7-90)*, «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», 27 giugno 1996 (<http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/rh.html>).
- Holloway 2019 : Julia Bolton Holloway, *Le opere di Brunetto Latino. Volume I: Scriba, Dante Alighieri?*, «Florin», 2019, pp. 251-sgg. (<http://www.florin.ms/brunettolatino.html>).
- Holsinger 1996 : Bruce W. Holsinger, *Sodomy and Resurrection. The Homoerotic Subject of the Divine Comedy*, in *Premodern Sexualities*, edited by Louise Fradenburg and Carla Freccero, with the assistance of Kathy Lavezzo, Routledge, New York 1996, pp. 243-274.
- Honnacker 1997 : Hans Honnacker, *L'origine troiana della casa d'Este fornita nell'Orlando furioso di Ludovico Ariosto, nelle edizioni del 1516 e del 1521: una genealogia fra leggenda e storia*, «Schifanoia», 17/18, 1997, pp. 125-133.
- Houghton 2015 : Hugh A. G. Houghton, *The Latin New Testament. A Guide to its Early History, Texts, and Manuscripts*, Oxford University Press, Oxford 2015.

- Howie 2021 : Cary Howie, *Bodies on Fire*, in *The Oxford Handbook of Dante*, edited by Manuele Gragnolati, Elena Lombardi, and Francesca Southerden, Oxford University Press, Oxford 2021, pp. 494-509.
- Howie 2021 : Cary Howie, *Bodies on fire*, in *The Oxford Handbook of Dante*, ed. by Manuele Gragnolati, Elena Lombardi and Francesca Southerden, Oxford University Press, Oxford 2021, pp. 494-509.
- Hub 2021 : Berthold Hub, *Neoplatonism and Biography. Michelangelo's Ganymede before and after Tommaso de' Cavalieri*, in *Iconology, Neoplatonism, and the Arts in the Renaissance*, edited by Berthold Hub and Sergius Kodera, Routledge, New York 2021, pp. 106-136,
- Hub, Kodera 2021 : Berthold Hub, Sergius Kodera (eds.), *Iconology, Neoplatonism, and the Arts in the Renaissance*, Routledge, New York 2021.
- Hubbard 2003 : Thomas K. Hubbard, *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*, University of California Press, London 2003.
- Hubbard 2005 : Thomas K. Hubbard, *Pindar's «Tenth Olympian» and athlete-trainer pederasty*, in *Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the West*, edited by Beert C. Verstraete and Vernon Provençal, Harrington Park Press, Binghamton 2005, pp. 137-171
- Huber-Rebenich 1992 : Gerlinde Huber-Rebenich, *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle «Metamorfosi» di Ovidio*, «Studi umanistici piceni», 12, 1992, pp. 123-133.
- Hughes 2011 : Jessica Hughes, *The myth of return: restoration as reception in eighteenth-century Rome*, «Classical Receptions Journal», 3.1, 2011, pp. 1-28.
- Hunter 2004 : Richard L. Hunter (ed.), *Eubulus. The fragments*, Cambridge University Press, Cambridge 2004 (I ed. 1983).
- Huss, Regn 2007 : Bernhard Huss, Gerhard Regn (éd.), Francesco Petrarca, *Africa*, 2 voll., Dieterich, Mainz 2007.
- Ieranò 2018 : Giorgio Ieranò, *Arianna. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2018 (I ed. 2007).
- Iglesias Montiel, Álvarez Morán 2006 : Rosa M.<sup>a</sup> Iglesias Montiel, M.<sup>a</sup> Consuelo Álvarez Morán, *Raphael Regius y su exégesis de las Metamorfosis Ovidianas*, «Revista de Estudios Latinos (RELat)», 6, 2006, pp. 123-138.
- Inglese 2002 : Giorgio Inglese, *Dante: guida alla Divina Commedia*, Carocci Roma 2002.
- Inglese 2006 : Giorgio Inglese, *Machiavelli, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, 2006 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-machiavelli\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-machiavelli_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Inglese 2021 : Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, 3 tomi, Le Lettere, Firenze 2021.
- Inglese, Trenti, Procaccioli 1991 : Giorgio Inglese, Luigi Trenti, Paolo Procaccioli (cur.), *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e indici. H-Z*, vol. II, Einaudi, Torino 1991 (vol. I, 1990).

- Isella 1975 : Carlo Porta, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1975.
- Isella 1996 : Giuseppe Parini, *Il Giorno*, edizione critica a cura di Dante Isella, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Milano/Parma 1996 (I ed. 1969).
- Italia 2001 : Alberto Savinio, *Tragedia dell'Infanzia*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 2001.
- Italia 2004 : Alberto Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di Paola Italia, Adelphi, Milano 2004.
- Jacobitz 1896 : Karl Jacobitz (ed.), *Luciani Samosatensis Opera*, Teubner, Leipzig 1896.
- Jahn 2020 : Otto Jahn, *Ganymedes*, in *Archäologische Beiträge*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 12-45 (I ed. Druck und Verlag von G. Reimer, Berlin 1847) (<https://doi.org/10.1515/9783111720487-004>).
- James 2004 : Alan James (ed., trans.), Quintus of Smyrna, *The Trojan Epic. Posthomerica*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2004.
- Jesi 1989 : Furio Jesi, *Il mito*, Mondadori, Milano 1989 (I ed. 1973).
- Jesi 2002 : Furio Jesi, *Letteratura e mito*, nuova ed. con un saggio di Andrea Cavalletti, Einaudi, Torino 2002 (I ed. 1968).
- Jesi 2011 : F. Jesi, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, nuova edizione a cura di Andrea Cavalletti, Einaudi, Torino 2001 (I ed. 1979).
- Johnson 2021 : Michael Johnson, *Sexual Ethics in the Medieval Grammar Classroom*, in *Medieval Futurity. Essays for the Future of a Queer Medieval Studies*, edited by Will Rogers and Christopher Michael Roman, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 11-38.
- Jona 2015 : Emilio Jona, *Lo scolaro celeste*, Neri Pozza, Vicenza 2012.
- Jordan 2015 : Mark D. Jordan, *The Invention of Sodomy in Christian Theology*, University of Chicago Press, Chicago 2015.
- Jung, Kerényi 1972 : Carl Gustav Jung, Károly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972 (ed. or. *Einführung in das Wesen der Mythologie*, 1941).
- Kakris 1930 : Johannes Theophanes Kakridis, *Die Pelopssage bei Pindar*, «Zeitschrift für Antike Literatur und ihre Rezeption», 39, 1930, pp. 463-47
- Kassel, Austin 1986 : Rudolf Kassel, Colin Austin, *Poetae Comici Graeci*, vol. V, De Gruyter, Berlin-Boston 1986.
- Kassel, Austin 1989 : Rudolf Kassel, Colin Austin (ed.), *Poetae Comici Graeci*, vol. VII, De Gruyter, Berlin-Boston 1989.
- Kassel, Austin 1991 : Rudolf Kassel, Colin Austin (ed.), *Poetae Comici Graeci*, vol. II, 1991, De Gruyter, Berlin-Boston 1991.
- Katona 2002 : Julianna Katona, *Melchioris Barlaei de Raptu Ganymedis Liber. Edition Und Kommentar*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2002.

- Katzenstein, Savage-Smith 1988 : Raneë Katzenstein, Ernilie Savage-Smith, *The Leiden Aratea. Ancient Constellations in a Medieval Manuscript*, The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988.
- Kay 2001 : Ausonius, *Epigrams*, text with introduction and commentary by Nigel M. Kay, Bloomsbury, London 2001.
- Keil 1857 : Heinrich Keil, *Grammatici Latini, vol. I. Flavii Sosipatri Charisii Artis Grammaticae Libri V, Diomedis Artis Grammaticae Libri III, Ex Charisii Arte Grammatica Excerpta*, Teubner, Lipsia 1857.
- Keil 1868 : Heinrich Keil, *Grammatici Latini, vol. V. Artium Scriptores minores*, Teubner, Lipsia 1868.
- Kelly 2015 : Adrien Kelly, *Ilias parva*, in *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception: A Companion*, Marco Fantuzzi and Christos Tsagalis (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 318-343.
- Kempton 1980 : Gerda Kempton, *Ganymed: Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*, Böhlau Verlag, Köln 1980.
- Kerényi 2011 : Károly Kerényi, *Che cos'è la mitologia*, in Id., *Religione antica*, traduzione di Dora Sassi, Adelphi, Milano 2001, pp. 17-35 (I ed. 1940).
- Kerényi 2015 : Károly Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, traduzione di Vanda Tedeschi, Il Saggiatore, Milano 2015 (I ed. it. 1963; ed. or. *Die Mythologie der Griechen*, 1951).
- Keuls 1997 : Eva C. Keuls, *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Teubner, Stuttgart-Leipzig 1997.
- Keutner 1982 : Herbert Keutner, *Il 'Ganimede' di Battista Lorenzi. Il restauro di un'opera di un Settignanese, catalogo della mostra (Settignano, Misericordia, 30 ottobre - 19 dicembre 1982)*, Eurografica, Firenze 1982.
- King 1991 : Katherine Callen King, *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*, University of California Press, Berkeley 1991.
- Klinkert 2021 : Thomas Klinkert, *La funzione metapoetica ed epistemologica dei sogni nel Purgatorio di Dante*, in *Lecturae Dantis. Letture del Purgatorio*, a cura di Sergio Cristaldi e Sebastiano Italia, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2021, pp. 169-187.
- Kristeller 2005 : Paul Oskar Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Le Lettere, Firenze 2005 (I ed. 1953).
- Koehl : Robert B. Koehl, *The Chieftain Cup and a Minoan Rite of Passage*, «Journal of Hellenic Studies», 106, 1986, pp. 105-107.
- Koerte 1876 : Gustav Koerte, *Il ratto di Ganimede su vasi dipinti (Tavv. d'agg. A. B. C)*, «Annali», 48, 1876, pp. 49-62.
- Kolve 1998 : Verdel Amos Kolve, *Ganymede / Son of Getron: Medieval monasticism and the drama of same-sex desire*, «Speculum», 73.4, 1998, pp. 1014-1067.
- Kondoleon 1995 : Christine Kondoleon, *The Reception Suite. Xenia and Ganymede Mosaics*, in Id., *Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House*

- of *Dionysos*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1995, pp. 119-146 (<https://doi.org/10.7591/9781501727412-005>).
- Kovacs 2018 : Euripides, *Troades*, edited with introduction and commentary by David Kovacs, Oxford University Press, Oxford 2018, pp. 250-261.
- Krauskopf 1980 : Ingrid Krauskopf, *Ganymed und der Schwan*, in *Forschungen und Funde. Festschrift für Bernhard Neutsch*, Friedrich Krinzinger, Bernhard Neutsch, Fritz Krinzinger, Brinna Otto, Elisabeth Walde (cur.), Verlag des Institutes für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, Innsbruck 1980, pp. 243-248.
- Kristeva 2006 : Julia Kristeva, *Soffrire. Conferenza di Quaresima*, in Ead., *Bisogno di credere. Un punto di vista laico*, Donzelli, Roma 2006, pp. 127-141.
- Kruszynski 1985 : Anette Kruszynski, *Der Ganymed-Mythos in Emblematis und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1985.
- Kuefler 2001 : Mathew Kuefler, *The Manly Eunuch. Masculinity, Gender, Ambiguity, and Christian Ideology in Late Antiquity*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2001.
- Kuefler 2006 : Mathew Kuefler (ed.), *The Boswell Thesis: Essays on Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, University of Chicago Press, Chicago 2006.
- Kullmann 1960 : Wolfgang Kullmann, *Die Quellen der Ilias: Troischer Sagenkreis*, Steiner, Wiesbaden 1960, pp. 360-361.
- Kullmann 2015 : Wolfgang Kullmann, *Motif and Source Research: Neoanalysis, Homer, and Cyclic Epic*, in *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception: A Companion*, Marco Fantuzzi and Christos Tsagalis (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 108-125.
- Lagomarsini 2018 : *Virgilio, Aeneis. Volgareggiamento senese trecentesco di Ciampolo di Meo Ugurgieri*, introduzione, edizione critica e glossario a cura di Claudio Lagomarsini, Edizioni della Normale, Pisa 2018.
- Lagona 2000 : Alessandra Lagona, *Il poemetto mitologico nel Cinquecento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, 2000 (a. a. 1998-1999).
- Lamma 1891 : Matteo Correggiari, *Le rime*, a cura di Ernesto Lamma, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna 1891.
- Lanciani 1975 : Rodolfo Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma e le Notizie intorno alle Collezioni Romane di Antichità*, edizione a cura di Carlo Buzzetti, vol. III, Edizioni Quasar, Roma 1975 (I ed. 1907).
- Lanza 1973 : Antonio Lanza (cur.), *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. I, Bulzoni, Bologna Lanza 1973.
- Lanza 1975 : Antonio Lanza (cur.), *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. II, Bulzoni, Bologna 1975.

- Lanza 2010 : *Le poesie autentiche di Domenico di Giovanni detto il Burchiello*, a cura di Antonio Lanza, Aracne, Roma 2010.
- Lanza 2017 : Diego Lanza, *Tempo senza tempo. La riflessione sul mito dal Settecento a oggi*, Carocci, Roma 2017.
- Lanzetta 2007 : Domizia Lanzetta, *Roma orfica e dionisiaca nella Basilica "pitagorica" di Porta Maggiore*, Simmetria, Roma 2007.
- Latacz 2004 : Joachim Latacz, *Troy and Homer: Towards a Solution of an Old Mystery*, translation by Kevin Windle, Rosh Ireland, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 116-117 (ed. or. *Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels*, 2001).
- Laurens 2006-2018 : Pierre Laurens (éd.), F. Petrarque, *L'Afrique / Affrica. I-V*, Les Belles Lettres, Paris 2006; F. Petrarque, *L'Afrique / Affrica. VI-IX*, P. Les Belles Lettres, Paris 2018.
- Lavagetto 1988 : Mario Lavagetto, *Introduzione*, in Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Mondadori, Milano 1988, pp. XI-XCVI.
- Lavezzi 2015 : Gianfranca Lavezzi, *Occhi di cielo aperti sull'abisso : nuovi dati biografici e critici su Federico Almansì*, «Autografo», 53.1, 2015, pp. 31-66.
- Lavezzi, Saccani 1987 : Umberto Saba, *Atroce paese che amo, Lettere famigliari, 1945-1953*, a cura di Gianfranca Lavezzi e Rossana Saccani, Bompiani, Milano 1987.
- Lazzeroni 1998 : Romano Lazzeroni, *La cultura indoeuropea*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Le Boeuffle 1977 : André Le Boeuffle, *Les noms latins d'astres et de constellations*, Les Belles Lettres, Paris 1977.
- Le Goff 1977 : Jacques Le Goff, *I sogni nella cultura e nella psicologia collettiva dell'Occidente medievale* [1971], in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Einaudi, Torino 1977, pp. 279-286.
- Le Goff 2004 : Jacques Le Goff, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa*, traduzione di Francesco Maiello, Laterza, Roma-Bari 2004 (*L'Europe est-elle née au Moyen Âge?*, 2003).
- Lear, Cantarella 2008 : Andrew Lear, Eva Cantarella, *Images of Ancient Greek pederasty. Boys were their gods*, Routledge, London-New York 2008.
- Ledda 2009 : Giuseppe Ledda, *Animali nel Paradiso*, in Id. (cur.), *La poesia della natura nella Divina Commedia. Atti del Convegno internazionale di Studi Ravenna, 10 novembre 2007*, Centro dantesco dei frati minori conventuali, Ravenna 2009, pp. 93-135.
- Ledda 2020 : Giuseppe Ledda, *Il mondo classico nei canti dell'Antipurgatorio (Dante, Purgatorio I-IX)*, «Chroniques Italiennes», 39.2, 2020, pp. 215-245.
- Ledda 2023 : Giuseppe Ledda, *Enciclopedie medievali e bestiario dantesco*, in Id. (cur.), *Dante e le enciclopedie medievali, Atti del Convegno internazionale di Studi Ravenna, 9 novembre 2019*, Centro dantesco dei frati minori conventuali, Ravenna 2023, pp. 191-220.

- Legrand 1960 : Philippe-Ernest Legrand (éd.), *Bucoliques grecs. Tome I Théocrite*, Les Belles Lettres, Paris 1960 (I ed. 1925).
- Lelli 2013 : Quinto di Smirne, *Il seguito dell'Iliade*, a cura di Emanuele Lelli, Bompiani, Milano 2013.
- Lenoir 2002 : Rebecca Lenoir (éd), F. Petrarque, *L'Afrique*, J. Millon, Grenoble 2002.
- Lenzen 1973 : Rudolf Wilhelm Lenzen, *Überlieferungsgeschichtliche und Verfasseruntersuchungen zur lateinischen Liebesdichtung Frankreichs im Hochmittelalter. Anhang, "Altercatio Ganymedis et Helene" und "Ganymed und Hebe" (kritische Editionen)*, Inaugural-Disseration zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1973.
- Leporatti 1990 : Roberto Leporatti, *Per dar luogo a la notte. Sull'elaborazione del Giorno del Parini*, Le Lettere, Firenze 1990.
- Leporatti 2020 : Giuseppe Parini, *Il Giorno. Il Mattino, Il Meriggio, Il Vespro, La Notte*, a cura di Roberto Leporatti, commento di Edoardo Esposito e Antonio di Silvestro, Serra, Pisa-Roma 2020.
- Levi 1920 : Ezio Levi, *Maestro Antonio da Ferrara, rimatore del secolo XIV*, Rassegna Nazionale, Roma 1920.
- Lewis 1983 : Thomas S. W. Lewis, *The Brothers of Ganymede*, «Salmagundi», 58/59, 1982-1983, pp. 147-165.
- Liapis 2020 : Vayos Liapis, *Payback time: metamorphoses of debt and commodity in Pindar's Olympian 10*, «Greece & Rome», 67.1, 2020, pp. 5-27.
- Lightfoot 2023 : Pseudo-Manetho, *Apotelesmatica. Books Four, One, and Five*, edited by Jane Lucy Lightfoot, Oxford University Press, Oxford 2023.
- Liguori 2016 : Marianna Liguori, *Su alcune missive tassiane trasmesse dal codice Falconieri e dal registro di Maurizio Cataneo: lettere 146 e 1537*, in *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, a cura di Clizia Carminati, Emilio Russo, Edizioni di Archilet, Sarnico (BG) 2016, pp. 61-76.
- Lilja 1983 : Saara Lilja, *Homosexuality in Republican and Augustan Rome*, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki 1983.
- Limentani 1964 : Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze di Emilia*, vol. II, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, 10 voll., Mondadori, Milano 1964.
- Lindsay 1913 : W. M. Lindsay (ed.), *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome*, Teubner, Leipzig 1913.
- Lingiardi 1997 : Vittorio Lingiardi, *Compagni d'amore. Da Ganimede a Batman. Identità e mito nelle omosessualità maschili*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
- Lippi 1996 : Giovanni Girolamo Nadal, *Leandreride*, a cura di Emilio Lippi, Antenore, Padova 1996.

- Lippi Bigazzi 1987 : Vanna Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti trecenteschi dell’Ars amandi e dei Rimedia amoris*, 2 voll., Accademia della Crusca, Firenze 1987.
- Lippinscott 2017 : Kristen Lippinscott, *Hyginus, Michael Scot (?) and the Tyranny of Technology in the Early Renaissance*, in *Certissima signa. A Venice Conference on Greek and Latin Astronomical Texts*, edited by Filippomaria Pontani, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia 2017, pp. 213-264.
- Livraghi 2014 : Leyla M. G. Livraghi, *Raptus e deificatio ovidiani nel sistema della Commedia*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid, 5-7 novembre 2012*, a cura di Carlota Cattermole, Celia de Aldama, Chiara Giordano, presentazione di Juan Varela-Portas de Orduña, Ediciones de la Discreta, Madrid 2014, pp. 691-709.
- Lloyd-Jones 1974 : Hugh Lloyd-Jones, *A New Hellenistic Fragment in the Archebulean Metre*, «ZPE», 13, 1974, pp. 209-213.
- Lloyd-Jones, Parsons 1983 : Hugh Lloyd-Jones, Peter Parsons, *Supplementum Hellenisticum*, De Gruyter, Berlin-New York 1983.
- Lombardo 2023 : Luca Lombardo, *Dante lettore di volgarizzamenti? Un inquadramento della questione e prime ipotesi di lavoro*, in *Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell’opera di Dante. In Memoria di Marco Sirtori*, a cura di Luca Bani, Raul Calzoni, Thomas Persico, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2023, pp. 227-254.
- Lomiento 2013 : Liana Lomiento, *Commento. Decima Olimpica*, in Pindaro, *Le olimpiche*, introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili, commento a cura di Carmine Catenacci, Pietro Giannini e Liliana Lomiento, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2013, pp. 555-576.
- Lorenzi 2018 : Cristiano Lorenzi, *Simintendi, Arrigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92, 2018 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/arrigo-simintendi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arrigo-simintendi_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Lorenzini 1995 : Niva Lorenzini, *Gadda, il mito, la “deformazione”*, in *Mito e esperienza letteraria: indagini, proposte, letture*, a cura di Franco Curi e Niva Lorenzini, Pendragon, Bologna 1995, pp. 319-351.
- Ludwig 1977 : Walther Ludwig, *Die Borsias des Tito Strozzi. Ein lateinisches Epos der Renaissance*, Fink, München 1977.
- Lukas 1902 : H. Lukas, *Un Ganymède au Musée de la Maison Carrée*, «Revue Archéologique», 3.41, 1902, pp. 1-4.
- Luperini 2015 : Romano Luperini, *Modernismo*, «Allegoria», 63, 2015, pp. 91-10.
- Macciocca 2018 : Gabriella Macciocca, *Introduzione alla lingua di Roma nel Duecento*, Pacini, Pisa 2018.
- MacDowell 1976 : Douglas M. MacDowell, *Demosthenes LX and LXI. Review of Démosthène: Discours d’apparat by Robert Clavaud*, «The Classical Review», n. s. 26.2, 1976, pp. 171-172.

- Maggi 2018 : Armando Maggi, “*Lo riconosce all'aquila d'argento*”: la sublime bellezza di Ruggiero e la coerenza del canto XXXVI dell'Orlando furioso, «*Italica*» 95.1, 2019, pp. 5-17.
- Maier 1954 : Ida Maier, *Une Page inédite de Politien: la note du Vaticanus Lat. 3617 sur Démétrius Triclinius commentateur d'Homère*, «*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*», 16, 1954, pp. 7-17.
- Malangone 1998 : Christian Malangone, *Parini soggettista. Da Palazzo Greppi a Villa Belgioioso*, «*Arte Lombarda*», 122.1, 1998, pp. 107-113
- Malato 1970 : Enrico Malato, *Ermafrodito*, in *Enciclopedia Dantesca*, 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/ermafrodito\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ermafrodito_(Enciclopedia-Dantesca)/)).
- Mancini 2005 : Loredana Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di sirene antiche*, Il Mulino, Bologna 2005.
- Mandelbaum 1984 : Allen Mandelbaum, «*Ruminando e mirando*»: la capra di Dante, in *I linguaggi del sogno*, a cura di Vittore Branca, Carlo Ossola, Salomon Resnik, Sansoni, Firenze 1984, pp. 407-416.
- Manetti 2000 : *Rime di Antonio da Ferrara (Antonio Beccari) edite per il corpus testuale del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, a cura di Roberta, «*Bollettino dell'Opera del Vocabolario italiano*», 5, 2000, pp. 251-356.
- Mangidis 2003 : Theodoros Mangidis, *Antiphanes' Mythentravestien*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2003.
- Manso 1832 : Giambatista Manso, *Vita di Torquato Tasso*, Riccardo Masi, Bologna 1832, p. 33 (I ed. 1621).
- Manzi 2008 : Attilio Manzi, *La mitologizzazione del testo letterario: le Stanze del Poliziano*, «*Quaderns d'Italià*», 13, 2008, pp. 127-136.
- Manzotti 1987 : Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di Emilio Manzotti, Einaudi, Torino 1987.
- Maragoni 2016 : Gian Piero Maragoni, *Questioni aperte sull'Invettiva contra il vizio nefando*, in *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, a cura di Cristiano Spila, Giuseppe Crimi, RomaTre Press, Roma 2016, pp. 119-130.
- Marazzini 2005 : Claudio Marazzini, *I nomi dei satelliti di Giove: da Galileo a Simon Marius*, «*Lettere Italiane*», 57.3, 2005, pp. 391-407.
- Marcadé 1941 : Jean Marcadé, *Un acrotère central retrouvé à Olympie : rapt de Ganymède*, «*Revue Archéologique*», 6.18, 1941, pp. 259-260.
- Marchand 1977 : Leslie A. Marchand (ed.), *Between Two Worlds Byron's Letters and Journals*, vol. VII, Murray, London 1977, pp. 49-51.
- Marchi 2012 : Pseudo Gentile Sermini, *Novelle*, con commento a cura di Monica Marchi, ETS, Pisa 2012.
- Marchi 2018 : Monica Marchi, *Sermini, Gentile*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92, 2018 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-sermini\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-sermini_(Dizionario-Biografico))).

- Marcovecchio 1983 : Umberto Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di Aldo Marcovecchio, Mondadori, Milano 1983.
- Marcovigi 1971 : Giuseppe Marcovigi, *Pap. Ox. XXXII (1967) 2637 fr. 5(a) 5-7 Lobel*, «SIFC», 42, 1971, pp. 65-78.
- Marcozzi 2002 : Luca Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002.
- Marini, Procaccioli 2016 : Paolo Marini, Paolo Procaccioli (cur.), *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I, Passioni e competenze del letterato*, Vecchiarelli, Manziana 2016.
- Marinoni 2011 : Lucano, *Pharsalia. Volgareizzazione toscano trecentesco*, a cura di Maria Carla Marinoni, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2011.
- Marongiu 2001 : Marcella Marongiu, *Acquario ovvero Ganimede: il mito di Ganimede nelle rappresentazioni astrologiche del Rinascimento*, «Fontes», 4/5.7/10, 2001/2002, pp. 143-162.
- Marongiu 2002 : Marcella Marongiu (cur.), *Il mito di Ganimede: prima e dopo Michelangelo*, Mandragora, Firenze 2002.
- Marongiu 2004 : Marcella Marongiu, *Il mito di Ganimede nel Cinquecento e l'immagine del potere*, in *Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Roberto Guerrini, Maddalena Sanfilippo, Paolo Torriti, Agorà Edizioni, Sarzana (La Spezia) 2004, pp. 1-19.
- Martelli 1979 : Angelo Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, Tallone, Alpignano 1979.
- Martelli 2018 : Niccolò Machiavelli, *Tutte le opere*, secondo l'edizione di Mario Martelli (1971), introduzione di Michele Ciliberto, coordinamento di Pier Davide Accendere, Bompiani, Milano 2018 (I ed. 1971).
- Marti 1970 : Mario Marti, *Beccari, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-beccari\\_res-876ec195-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-beccari_res-876ec195-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico))).
- Martin 1956 : Jean Martin, *Histoire du texte des Phénomènes d'Aratos*, Klincksieck, Paris 1956.
- Martindale, Thomas 2006 : Charles Martindale, Richard F. Thomas (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Blackwell, Maldon-Oxford 2006.
- Martorelli 2018 : Luca Martorelli, *Versus sapientum de diuersis causis*. introduzione, testo critico, traduzione poetica e commento filologico, prefazione di M. Rossellini, Olms-Weidmann, Hildesheim-Zürich-New York 2018.
- Masoero 1984 : Mariarosa Masoero, *Catalogo dei manoscritti di Guido Gozzano*, Olschki, Firenze 1984.
- Masoero 1993 : Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, a cura di Mariarosa Masoero, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993.
- Massera 1925 : Aldo Francesco Massera, *A proposito della Leandreide*, «Archivium Romanicum», 9, 1925, pp. 190-197.

- Mastrocola 2013 : Michelangelo Buonarroti, *Rime e Lettere*, a cura di Paola Mastrocola, De Agostini, Novara 2013 (I ed. 1992).
- Mastrototaro 2002 : Mariacristina Mastrototaro, *La riscrittura del mito: la «Favola di Piramo e Tisbe» di Bernardo Tasso*, «Studi Tassiani», 49-50, 2002, pp. 196-206.
- Matarrese 1998 : Tina Matarrese, *Il volgare a Ferrara all'epoca del Boiardo: dall'emiliano 'illustre' all'italiano 'cortigiano'*, vol. II, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara 13-17 settembre 1994)*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, 2 voll., Antenore, Padova 1998, pp. 611-645.
- Matasci 2020 : Joëlle Matasci, *Le Historiae adversus paganos di Paolo Orosio volgarizzate da Bono Giamboni*, Tesi di perfezionamento in Filologia italiana, Scuola Normale Superiore di Pisa 2019/2020.
- Matasci 2021 : Joëlle Matasci, *Le Historiae adversus paganos volgarizzate da Bono Giamboni: tre carotaggi stilistici*, in *Migrazioni linguistiche e trasmissioni culturali in Italia (secoli XIII-XV)*, a cura di Cosimo Burgassi, Elisa Guadagnini, Giulio Vaccaro, Consiglio Nazionale delle Ricerche Edizioni, Roma 2021, pp. 79-91.
- Mattei 2023 : Lorenzo Mattei, *Storia del melodramma. Da Euridice a Turandot*, Le Monnier, Firenze 2023.
- Matteoli 2019 : Marco Matteoli, *Nel tempio di Mnemosine. L'arte della memoria di Giordano Bruno*, Edizioni della Normale, Pisa 2019.
- Mayer 1927 : Maximilian Mayer, *Zwei etruskische Spiegel*, «Philologische Wochenschrift», 47, 1927, pp. 1533-1536.
- Mayo 1967 : Penelope Cromwell Mayo, *Amor spiritualis et carnalis: aspects of the myth of Ganymede in art*, Ph. D. dissertation, New York University 1967.
- Mazzini 2014 : Innocenzo Mazzini, *La mitologia che parliamo. Personaggi ed episodi mitologici nell'italiano corrente*, con illustrazioni di Faliero Tamburi, eum - Edizioni Universitarie Macerata, Macerata 2014.
- Mazzoli 2007 : Giancarlo Mazozli, *Mediterranee. Gli sguardi di Saba sull'antico*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della terza giornata di studi, Sestri Levante, 24 marzo 2006*, a cura di Emanuele Narducci, Sergio Audano, Luca Fezzi, ETS, Pisa 2007, pp. 21-47.
- Mazzoni 2002 : Guido Mazzoni, *Forme della solitudine*, Marcos y Marcos, Milano 2002.
- Mazzoni 2005 : Guido Mazzoni, *Su Il profilo del Rosa*, in Roberto Cescon, *Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, Pieraldo, Roma 2005, pp. 135-141.
- Mazzuchelli 1746 : Giammaria Mazzuchelli (cur.), *Lettere famigliari di Jacopo Bonfadio di Gazano sulla riviera di Salò con altri suoi componimenti in prosa ed in verso*, parte I, Jacopo Turlini, Brescia 1746 (parte II, 1747).

- Mc Lucas 1983 : John C. McLucas, Ruggiero as Ganymede, Ariosto and the Androgyne: Symmetries of Sex in the Orlando, PhD Thesis, Yale University 1983, pp. 109-110.
- Meer 2019 : Lammert Bouke van den Meer, *Pictorial narratives in Faliscan red figure vase painting*, «Babesch», 94, 2019, pp. 87-96 (<https://doi.org/10.2143/BAB.94.0.3286780>).
- Megale 2003 : Teresa Megale, «Quando B s'abbassa A si alza e Pluton esce in H»: L'«Orfeo» di Leonardo, «Drammaturgia», 1 gennaio 2003 (<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=165>).
- Megna 2009 : Paola Megna, *Le note del Poliziano alla traduzione dell'Iliade*, Università degli studi di Messina. Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2009.
- Meier 1952 : Karl Meier, *Ganymed und der Adler*, «Der Kreis», 20.9, 1952, pp. 14-18.
- Meineke 1970 : Augustus Meineke (collegit et disposuit), *Fragmenta poetarum comoediae mediae*, De Gruyter, Berlin 1970 (I ed. 1840).
- Melloni 1786 : Giovambattista Melloni, *Atti o memorie degli uomini illustri in santità nati o morti in Bologna*, vol. I, Stamperia di Lelio dalla Volpe, Bologna 1786.
- Mengaldo 1996 : Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di di Pier Vincenzo Mengaldo, in Dante Alighieri, *Opere minori*, vol. III, t. I, *De vulgari eloquentia, Monarchia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo e Bruno Nardi, Ricciardi, Milano-Napoli 1996 (I ed. 1968).
- Mercuri 2007 : Roberto Mercuri, *Genesi della tradizione italiana in Dante, Petrarca, Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e Geografia. I. L'età medievale*, opera diretta da Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 2007, p. 229-455.
- Merkelbach, West 1967 : Reinhold Merkelbach, Martin L. West (ed.), *Fragmenta Hesiodae*, Oxford University Press, Oxford 1967.
- Merklebach 1973 : Reinhold Merkelbach, *Wartetext 10, Lyrisches Fragment*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 12, 1973, p. 138.
- Meurs 2009 : Renée Helene van Meurs, *De mythe van Ganymedes: de genese en evolutie van de mythe in de loop van de tijd in teksten en beeldende kunst vanaf de achtste eeuw voor Christus tot de zeventiende eeuw*, Tesi di Laurea, Rijksuniversiteit Groningen 2009.
- Miccoli 1966 : Giovanni Miccoli, *Benzone d'Alba*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, 1966 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/benzone-d-alba\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benzone-d-alba_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Mieli 2018 : Mario Mieli, *L'omoerotismo sublimato quale garanzia di coesione sociale. L'omosessualità in Dante*, in Id., *Elementi di critica omosessuale* Einaudi, Torino 2018 (I ed. 1977), pp. 136-140.

- Milan 2000 : Gabriella Milan, *Gidino da Sommacampagna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, 2000 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/gidino-da-sommacampagna\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gidino-da-sommacampagna_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Miller 1941 : Mary Cecilia Miller, *The Elegiae in Maecenatem. With Introduction, Text, Translation and Commentary*, Ph. D. Dissertation, University of Pennsylvania 1941.
- Mills 2015 : Robert Mills, *Seeing Sodomy in the Middle Ages*, University of Chicago Press, Chicago 2015 (*Ganymede in Hell*, pp. 208-214; *Ganymede Revisited: Ambivalence, Translatio, Divine Love*, pp. 222-235).
- Miralles 1993 : Carles Miralles, *Ridere in Omero*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1993.
- Mirto 2012a : Maria Serena Mirto, *Gli eroi e il poeta*, in *Omero, Iliade*, introduzione a cura di Maria Serena Mirto e Guido Paduano, traduzione di Guido Paduano, illustrazioni di Luigi Mainolfi, contributi di Maria Serena Mirto, Einaudi, Torino 2012 (I ed. 1997), pp. XXXVII-LXIV.
- Mirto 2012b : Maria Serena Mirto, *Commento*, in *Omero, Iliade*, introduzione a cura di Maria Serena Mirto e Guido Paduano, traduzione di Guido Paduano, illustrazioni di Luigi Mainolfi, contributi di Maria Serena Mirto, Einaudi, Torino 2012 (I ed. 1997), pp. 755-1168.
- Mirto, Paduano 2012 : *Omero, Iliade*, introduzione a cura di Maria Serena Mirto e Guido Paduano, traduzione di Guido Paduano, illustrazioni di Luigi Mainolfi, contributi di Maria Serena Mirto, Einaudi, Torino 2012 (I ed. 1997).
- Mitchell 1993 : Stephen Mitchell, *Anatolia. Land, Men and Gods in Asia Minor*, I-II, Clarendon Press, Oxford 1993, pp. 175-176;
- Monaci 1915 : Ernesto Monaci, *Le Miracole de Roma*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 38, 1915, pp. 551-590.
- Monaci 1920 : Ernesto Monaci, *Storie de Troja et de Roma, altrimenti dette Liber Ystoriarum Romanorum*, Società Romana di Storia Patria, Roma 1920.
- Monaco 2016 : Davide Monaco, *La tradizione manoscritta degli Apotelesmatica di Manetone: gli apografi perduti e un codice trascurato di J.A. Fabricius*, «Eikasmos», 27, 2016, pp. 199-220.
- Monat 1983 : Pierre Monat, *Lactance contre Junon*, «Annales littéraires de l'Université de Besançon», 273, *Rencontres avec l'antiquité classique. Hommages à Jean Cousin*, 1983, pp. 259-269.
- Mondin 2007 : Luca Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell'Eneide*, «CentoPagine», 1, 2007, pp. 64-78.
- Mondo 1966 : Cesare Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1966.
- Monro 1884 : David Binning Monro, *The Poems of the Epic Cycle*, «The Journal of Hellenic Studies», 5, 1884, pp. 1-41.

- Montagnani 2006 : Cristina Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Bulzoni, Roma 2006.
- Montagnani 2015 : Matteo Maria Boiardo, *Pastorale*, a cura di Cristina Montagnani, in *Opere di Matteo Maria Boiardo*, vol. IX, *Pastorale, Carte De Triomphi*, a cura di Cristina Montagnani e Antonia Tissoni Benvenuti, Centro Studi Matteo Maria Boiardo/Interlinea, Novara 2015, pp. 11-270.
- Montagnani 2021 : Cristina Montagnani, «*A' fianchi hanno gli sproni / e poeti a Ferrara*»: *esperimenti teatrali alla corte di Ludovico il Moro*, in *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, a cura di Gabriele Baldassari, Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza e Michele Comelli, «Quaderni di Gargnano», 2021, pp. 217-228.
- Montesano, Trione 2007 : Alberto Savinio, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di Giuseppe Montesano, Vincenzo Trione, Adelphi, Milano 2007 (ed. digitale 2017).
- Monteverdi 1930 : Angelo Monteverdi, *Benzone d'Alba*, in *Enciclopedia Italiana*, 1930 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/benzone-d-alba\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benzone-d-alba_%28Enciclopedia-Italiana%29/)).
- Moreschini 1992 : Claudio Moreschini, *I padri*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, opera diretta da Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, 5 voll. in 6 tomi, Salerno Edizioni, Roma 1992-1998, I-I, 1992, pp. 563-604.
- Moretti 1989 : Giovanni Battista Giraldi, *L'uomo di corte: discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe: con appendice di lettere*, a cura di Walter Moretti, Mucchi, Modena 1989.
- Mori 2017 : Gentile Sermini (Antonio Petrucci), *Novelle*, testo restaurato da Edoardo Mori, Bolzano 2017 (edizione restaurata: *Novelle*, di Gentile Sermini da Siena ora per la prima volta raccolte e pubblicate nella loro integrità., In Livorno, Coi tipi di Francesco Vigo, 1874) ([www.mori.bz.it](http://www.mori.bz.it)).
- Morosini 2004 : Roberta Morosini, *Per difetto rintegrare: una lettura del Filocolo di Giovanni Boccaccio*, Longo, Ravenna 2004.
- Morros Mestres 2014 : Bienvenido Morros Mestres, *La Favola di Leandro e d'Ero de Bernardo Tasso: fuentes y contaminaciones con otras fábulas*, «Studi Rinascimentali», 12, 2014, pp. 131-156.
- Mortara Garavelli 1988 : Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988.
- Mosshammer 1998 : Georgius Syncellus, *Ecloga Chronographica*, edidit Alden A. Mosshammer, Teubner, Leipzig 1984.
- Most 2007 : Hesiod, *The Shield Catalogue of Women of Other Fragments*, edited by Glenn W. Most, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2007
- Motta 1997 : Uberto Motta, *Antonio Querenghi (1546-1633) un letterato padovano nella Roma del tardo Rinascimento*, Vita e Pensiero, Milano 1997.

- Mulryan, Brown 2007 : *Natale Conti's Mythologiae*, traduzione in inglese annotata a cura di John Mulryan e Steven Brown, 2 voll., Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies (ACMRS), Tempe 2006.
- Munckerus 1681 : Thomas Munckerus (ed.), *Mythographi Latini. C. Jul. Hyginus. Fab. Planciades Fulgentius. Lactantius Placidus. Albricus Philosophus. Thomas Munckerus omnes ex libris MSS. partim, partim conjecturis verisimilibus emendavit, & commentariis perpetuis, qui instar bibliothecae historiae fabularis esse possint, intruxit. Praemissa est dissertatio de auctore, stylo, & aetate Mythologiae, quae C. Jul. Hygini Aug. Liberti praefert*, 2 T., Ex officina viduae Joannis à Someren, Amsterdam 1681.
- Mureddu 1984 : Patrizia Mureddu, *Formula e tradizione nella poesia di Esiodo*, Edizione dell'Ateneo, Roma 1984.
- Mureddu 2019 : Patrizia Mureddu (cur.), Esiodo, *Teogonia*, saggio introduttivo, nuova traduzione e note a cura di Patrizia Mureddu, Rusconi, Santarcangelo di Romagna (RN) 2019.
- Mussi, Gianuzzi, Manzo 1972 : Luigi Mussi, Remo Gianuzzi, Augusto Manzo, *100 anni di pallone elastico. Storia del gioco del pallone e degli sport sferistici*, prefazione di Ernesto Caballo, Edizioni paoline, Alba 1972 (I ed. 1952).
- Muzzarelli 2007 : Maria Giuseppina Muzzarelli, *Un'italiana alla corte di Francia. Christine de Pizan, intellettuale e donna*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Nannucci 1843 : Vincenzo Nannucci, *Analisi critica dei verbi italiani investigati nella loro prima origine*, Felice Le Monnier, Firenze 1843.
- Napolitano 2013 : Euripide, *Ciclope*, a cura di Michele Napolitano, introduzione di Luigi Enrico Rossi, Marsilio, Venezia 2003.
- Nardini 1771 : Famiano Nardini, *Roma antica*, con note ed osservazioni storico-critiche, Stamperia di Lorenzo Capponi, Roma 1771 (I ed. 1666).
- Narducci 2003 : Emanuele Narducci, *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Olschki, Firenze 2003.
- Navone 2012 : Torquato Tasso, *Rinaldo*, a cura di Matteo Navone, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012.
- Negri 1978 : Renzo Negri, *Cassiani, Giuliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, 1978 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giuliano-cassiani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuliano-cassiani_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Neri 2021 : Camillo Neri (cur.), *Saffo, testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021.
- Nesselrath 1990 : Heinz-Günther Nesselrath, *Die attische mittlere Komödie: Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, De Gruyter, Berlin 1990, pp. 226-241.
- Neutsch 1949 : Bernhard Neutsch, *Spiel mit dem Astragal*, in Reinhard Herbig (ed.), *Ganymed. Heidelberger Beiträge zur antiken Kunstgeschichte*.

- Anlässlich der 100-Jahr-Feier der Sammlungen des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg*, F. H. Kerle Verlag, Heidelberg 1949, pp. 18-28.
- Niccoli 1999 : Ottavia Niccoli, *Garzoni, Tomaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, 1999 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-garzoni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-garzoni_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Nicolai 2016 : Roberto Nicolai, *Dall'epos arcaico all'epillio: alcune riflessioni*, «Aitia», 6, 2016 (<https://doi.org/10.4000/aitia.1368>).
- Nicolini 2005 : Apuleio, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, testo latino a fronte, introduzione, traduzione e note di Lara Nicolini, BUR, Milano 2005.
- Nietzsche 1985 : Friedrich Nietzsche, *Teognide di Megara*, traduzione di Antimo Negri, Laterza, Bari 1985, p. 160 (ed. or. *Dissertatio de Theognide Megarensi*, 1864).
- Nigro 1998 : Maria Antonietta Nigro, *La prima Elegia a Mecenate. Apologia di un ministro e propaganda di regime*, «L'Antiquité Classique», 67, 1998, pp. 137-148.
- Nocentini 2010 : Alberto Nocentini (cur.), *L'etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, con la collaborazione di Alessandro Parenti, Le Monnier, Firenze 2010.
- Nuffelen 2017 : Peter van Nuffelen, *Malalas and the Chronographic Tradition*, in *Die Weltchronik des Johannes Malalas: Quellenfragen, Malalas-Studien*, edited by Laura Carrara, Mischa Meier, Christine Radtke-Jansen, vol. II, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2017, pp. 261-272.
- Odorici 1865 : Federico Odorici, *Memorie storiche della Nazionale Biblioteca di Parma*, in *Atti e memorie della RR. Deputazione di storia Patria per le province modenesi e parmensi*, vol. 3, Per Carlo Vincenzi, Modena 1865, pp. 397-454.
- Odorici 1873 : Federico Odorici, *La Nazionale Biblioteca di Parma. Relazione*, Topografia C. Favalle e Comp., Torino 1873.
- Ogden 2001 : Daniel Ogden (ed.), *The Oxford Handbook of Heracles*, Oxford University Press, New York 2021.
- Olson 1998 : Aristophanes, *Peace*, edited with introduction and commentary by S. Douglas Olson, Clarendon Press, Oxford 1998.
- Onofri 1984 : Sandro Onofri, *Le varianti di Poema per un verso di Shakespeare di P.P. Pasolini*, «Critica Letteraria», 12.45, 1984, pp. 697-732.
- Onorati 2021 : Aldo Onorati, *Dante e gli omosessuali nella 'Commedia' tra 'Inferno' e 'Paradiso'*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 2021 (I ed. 2009).
- Ordine 1999 : Giordano Bruno, *Opere complete*, a cura di Nuccio Ordine, CD Rom, Lexis Progetti Editoriali/Nino Aragno, Roma/Torino 1999.
- Orlando 1966 : Saverio Orlando, *Ars vertendi. La giovanile versione dell'Iliade di Angelo Poliziano*, «Giornale storico della letteratura italiana», 143, 1966, pp. 1-24.

- Orlando *et al.* 1991 : Carlo Emilio Gadda, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, in *Opere* di Carlo Emilio Gadda, edizione diretta da Dante Isella, Garzanti, Milano 1991
- Ormand 2014 : Kirk Ormand, *The Hesiodic 'Catalogue of Women' and Archaic Greece*, Cambridge University Press, New York-Cambridge 2014.
- Orth 2013 : Christian Orth, *Alkaios – Apollopphanes. Einleitung, Übersetzung, Kommentar (Fragmenta Comica 9.1)*, Verlag Antike, Heidelberg 2013.
- Orvieto 1978 : Paolo Orvieto, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Salerno, Roma, 1978.
- Orvieto 1989 : Angelo Poliziano, *Sylva in scabiem*, a cura di Paolo Orvieto, Salerno Editrice, Roma 1989.
- Orvieto 2010 : Paolo Orvieto, *Per una nuova interpretazione delle Stanze di Poliziano*, in *Antichi e i moderni: studi in onore di Roberto Cardini*, a cura di Lucia Bertolini, Donatella Coppini, Polistampa, Firenze 2010, pp. 929-971.
- Otto 2010 : Rudolf Otto, *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, a cura di Riccardo Nanini, Aldo Natale Terrin, traduzione di Carla Broseghini, Morcelliana, Brescia 2010 (ed. or. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, 1917).
- Ottonello 2018 : Francesco Ottonello, *L'omoerotismo nel mondo romano antico*, in Id., *I motivi omoerotici nella poesia di Franco Buffoni tra classico e contemporaneo*, tesi di Laurea Magistrale, relatore Massimo Gioseffi, correlatore Mauro Novelli, Università degli Studi di Milano 2017/2018, pp. 216-231.
- Ottonello 2021 : Francesco Ottonello, *Recensione a "Anne Carson. Economia dell'imperduto"*. Traduzione dall'inglese di Patrizio Ceccagnoli. Con uno scritto di Antonella Anedda", «OBLIO», 41.11, 2021, pp. 204-207.
- Ottonello 2022 : Francesco Ottonello, *Franco Buffoni un classico contemporaneo. Eros, scienza e traduzione*, «Quaderni Per Leggere», collana diretta da Natascia Tonelli e Simone Giusti, Pensa Multimedia, Lecce 2022.
- Ottonello 2022b : Francesco Ottonello, *Latinitas e poesia italiana. Lucrezio nel vortice di Milo De Angelis*, «Configurazioni», 1, 2022, pp. 78-104.
- Ottonello 2023 : Francesco Ottonello, *Un'inedita ballata di Gabriele Galloni: "Ganimede"*, «MediumPoesia», 4 dicembre 2023 (<https://www.mediumpoesia.com/uninedita-ballata-di-gabriele-galloni-ganimede/>).
- Ottria 2023 : Ilaria Ottria, *In dialogo con il Furioso. Il proemio delle Trasformazioni di Lodovico Dolce tra imitazione e variazione*, «AOQU – Forme e modi dell'epica<sup>2</sup>», 4.1, 2023, pp. 197-222.
- Padoan 1970 : Giorgio Padoan, *Nadal, Giovanni Girolamo*, in *Enciclopedia Dantesca*, 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-girolamo-nadal\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-girolamo-nadal_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)).

- Paduano 1994 : Guido Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994.
- Paduano, Fusillo 1999 : Apollonio Rodi, *Le Argonautiche*, traduzione di Guido Paduano, introduzione e commento di Guido Paduano e Massimo Fusillo, BUR, Milano 1999.
- Page 1974 : Denys Lionel Page (ed.), *Supplementum Lyricis Graecis: Poetarum Lyricorum Graecorum fragmenta quae recens innotuerunt*, Oxford University Press, Oxford, 1974.
- Page 1981 : Denys Lionel Page (ed.), *Further Greek epigrams : epigrams before A.D. 50 from the Greek anthology and other sources, not included in Hellenistic epigrams or 'The Garland of Philip'*, revised and prepared for publication by R. D. Dawe and J. Diggle, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- Panofka 1847 : Teodoro Panofka, *Testa di Ganymeda. Giudizio di Paride. Venere la Nera. Lyssa l'insania*, «Buletino archeologico Napoletano», 5.82, 1847, pp. 3-8.
- Panofsky 1999 : Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1999 (ed. or. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, 1939).
- Paolucci 2008 : Paola Paolucci, *Commentario*, in Lorian Zurli (ed.), Nino Scivoletto (trad.), Paola Paolucci (comm.), *Anonymi Versus serpentini (Anthologia Latina, cc. 38-80 Riese = 25-68 Shackleton Bailey)*, Weidmann, Heidelberg 2008.
- Paolucci 2019 : Paola Paolucci, *La palestra di Draconzio*, «Revue des études tardo-antiques», 8, 2018/2019, pp. 145-166.
- Paparelli 2006 : Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Gioacchino Paparelli, BUR, Milano 2006 (I ed. 1974).
- Papp 2010 : Eszter Papp, *I poeti del Certame Coronario presenti nella Raccolta Aragonese*, «Verbum Analecta Neolatina», 12/2, 2010, pp. 436-448.
- Parente 1942 : Marc'Antonio Epicuro, *I drammi e le poesie italiane e latine*, aggiuntovi *L'amore prigioniero* di Mario Di Leo, a cura di Alfredo Parente, Laterza, Bari 1942.
- Parenti 2020 : Giovanni Parenti, *Poeti latini del Cinquecento*, introduzione ed edizione a cura di Massimo Danzi, Edizioni della Normale, Pisa 2020.
- Parker 2018 : Patricia Parker, *Intimations of Ganymede in Cymbeline*, in Id., *Shakespearean Intersections. Language, Contexts, Critical Keywords*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2018, pp. 273-297.
- Parnotte 2018 : Alexandre Parnotte, *Simeoni, Gabriele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 92, 2018 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-simeoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-simeoni_(Dizionario-Biografico)/)).
- Parussa 2021 : Christine de Pizan, *Epistre Othea*, édition de Gabriella Parussa, Droz, Genève 1999.

- Pasquini 1965 : Simone Serdini da Siena detto Il Saviozzo, *Rime*, a cura di Emilio Pasquini, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1965.
- Pasquini 1970 : Emilio Pasquini, *Serdini, Simone, detto il Saviozzo*, «Enciclopedia dantesca», 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/serdini-simone-detto-il-saviozzo\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/serdini-simone-detto-il-saviozzo_(Enciclopedia-Dantesca))).
- Pasquini 1999 : Emilio Pasquini, *Discussione delle relazioni di Picone e Zimmermann*, in *Dante. Mito e poesia, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, a cura di Michelangelo Picone, Tatiana Crivelli, Franco Cesati Editore, Firenze 1999, pp. 42-48.
- Patterson 1999 : John R. Patterson, *Via Lata*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, edited by Eva Margareta Steinby, vol. V (T-Z), Edizioni Quasar, Roma 1999, pp. 139-141.
- Patti 2016 : Emanuela Patti, *Pasolini after Dante. The 'Divine Mimesis' and the politics of representation*, Modern Humanities Research Association, Cambridge 2016.
- Pedretti 1964 : Carlo Pedretti, *Dessins d'une scène, exécutés par Léonard de Vinci pour Charles d'Amboise (1506-1507)*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance, Royaumont, 22-27 mars 1963, études réunies et présentées par Jean Jacquot, avec la collaboration d'Élie Konigson et Marcel Oddon*, CNRS, Paris 1964, pp. 25-34.
- Pedretti 2000 : Carlo Pedretti, «*Non mi fuggir, donzella...*». *Leonardo regista teatrale del Poliziano*, «Arte Lombarda», n. s. 128.1, 2000, pp. 7-16.
- Pegoretti 2014 : Anna Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco. La "Commedia" Egerton 943 della British Library*, Felici Editore, Pisa 2014.
- Peirano 2012 : Irene Peirano, *The Rhetoric of the Roman Fake. Latin Pseudepigrapha in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Pellegrini 2013 : Paolo Pellegrini, *Niccolò da Lonigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, 2013 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-lonigo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-lonigo_(Dizionario-Biografico)/)).
- Pequigney 1991 : Joseph Pequigney, *Sodomy in Dante's Inferno and Purgatorio*, «Representations», 36, 1991, pp. 22-42.
- Pera 1842 : Pietro Pera, *Discorso intorno all'origine progresso e utilità della R. Biblioteca Palatina di Lucca letto alla R. Accademia lucchese il 27 febbraio 1841*, Bertini, Lucca 1842, pp. 263-289.
- Percy 1996 : William Armstrong Percy III, *Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1996.
- Perosa 1954 : *Angeli Politiani Sylva in scabie. Testo inedito*, a cura di Alessandro Perosa, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1954.
- Perosa 1994 : Alessandro Perosa (cur.), *Un commento inedito all'Ambra del Poliziano*, Bulzoni, Roma 1994.

- Pertici 2009 : Roberto Pertici, *Menghini, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, 2009 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-menghini-\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-menghini-(Dizionario-Biografico)/)).
- Pertici 2012 : Petra Pertici, *Lo pseudo Gentile Sermini*, «Estratto dal Bullettino senese di storia patria», 118-119, 2011/2012, pp. 487-491.
- Pertile 1991 : Lino Pertile, *L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella Commedia di Dante*, «The Italianist», 11, 1991, pp. 29-60.
- Pertusi 1964 : Agostino Pertusi, *Leonzio Pilato tra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1964.
- Peruzzi 1999 : Girolamo Fracastoro, *L'anima (Fracastorius sive De anima dialogus)*, edizione critica con traduzione italiana a cura di Enrico Peruzzi, Le Lettere, Firenze 1999.
- Petrocchi 1994 : Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 tomi, Le Lettere, Firenze 1994.
- Petrucci Nardelli 1988 : Angiolo Bronzino, *Rime in burla*, a cura di Franca Petrucelli Nardelli, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1988.
- Petruzelli 2017 : Stefania Petruzelli, *Il «soprappiù» del Logos. Mito e psicanalisi in Gadda*, «Sinestesiaonline», 6.21, 2017 (<http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/ottobre2017-04.pdf>).
- Piccaluga 1978 : Gabriella Ferri Piccaluga, *La bottega di Donato Andrea Fantoni e la committenza bergamasca: precisazioni sull'alcova per le nozze Sottocasa-Lupi*, «Arte Lombarda», n. s. 49, 1978, pp. 46-51.
- Piccardi 2007 : *Leonis Baptiste Alberti Pontifex*, a cura di Andrea Piccardi, Polistampa, Firenze 2007.
- Piccardi 2012 : Daria Gigli Piccardi, *L'oracolo della vendemmia in Nonno (Dion. 12.110-3) e gli oracoli teologici*, «Prometheus», n. s. 1, 2012, pp. 273-281.
- Piccininni : Renata Piccininni, *Il mito di Ganimede in ambiente veneto fra '400 e '500*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, De Luca, Roma 1981, pp. 149-154.
- Pickett 2021 : Brent Pickett, *Homosexuality*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta and Uri Nodelman, 2021 (<https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/homosexuality/>).
- Picone 1999 : Michelangelo Picone, *Dante e i miti*, in *Dante. Mito e poesia, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, a cura di Michelangelo Picone, Tatiana Crivelli, Franco Cesati Editore, Firenze 1999, pp. 21-32.
- Picone 2000 : Michelangelo Picone, *Le metamorfosi dell'amore: una lettura tipologica di 'Purgatorio' IX*, «Italianistica», 29.1, 2000, pp. 9-26.
- Picone, Crivelli 1999 : Michelangelo Picone, Tatiana Crivelli (cur.), *Dante. Mito e poesia, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, Franco Cesati Editore, Firenze 1999.

- Picotti 1955 : Giovanni Battista Picotti, *Ricerche umanistiche*, La Nuova Italia, Firenze 1955, pp. 87-105.
- Pieri 1979 : Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, 2 tomi, Liviana, Padova 1979.
- Pignatelli-Baglioni 1686 : *Scelta di poesie italiane non mai per l'addietro stampate de' più nobili autori del nostro secolo*, Presso Paolo Baglioni, Venezia 1696 [predisposta da Stefano Pignatelli].
- Pinotti 2003 : Giorgio Pinotti, *Liliana Balducci e il suo boja?*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, edited by Federica G. Pedriali, 2003 (<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/pasticciaccio/pinottililiana.php#dednref8>).
- Pinotti 2007 : Giorgio Pinotti, *Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina*, «I quaderni dell'Ingegner», 5, 2007, pp. 185-196.
- Pinotti 2011 : Paola Pinotti, *L'elegia latina: storia di una forma poetica*, Carocci, Roma 2011 (I ed. 2002).
- Pinotti 2018 : Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di Giorgio Pinotti, Adelphi, Milano 2018 (I ed. 1957).
- Pinotti *et al.* 1994 : Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e Racconti*, II, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, in *Opere* di Carlo Emilio Gadda, edizione diretta da Dante Isella, Garzanti, Milano 1994 (I ed. 1989).
- Pintor 1898 : Fortunato Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Nistri, Pisa 1898.
- Piqueras Yagüe 2020 : Pablo Piqueras Yagüe, *El Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire. Texto, Traducción y Estudio*, Murcia, Tesi doctoral, Universidad de Murcia 2020.
- Pirrota 1984 : Nino Pirrota, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984.
- Piscini 1988 : Angela Piscini, *Degli Agostini, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 36, 1988 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-degli-agostini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-degli-agostini_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Pittenger 1996 : Elizabeth Pittenger, *Explicit Ink*, in *Premodern Sexualities*, edited by Louise Fradenburg and Carla Freccero, with the assistance of Kathy Lavezzo, Routledge, New York 1996, pp. 223-242.
- Pizzorusso 2020 : Claudio Pizzorusso, *Profitti e perdite di Battista Lorenzi e Cristofano Stati*, «Studi di Scultura», 2, 2020, pp. 2-25.
- Platner, Ashby 1929 : Samuel Ball Platner, Thomas Ashby, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Oxford University Press, London 1929.
- Plebani 2019 : Tiziana Plebani, *Le scritture delle donne in Europa. Pratiche quotidiane e ambizioni letterarie (secoli XIII-XX)*, Carocci, Roma 2019.
- Pokorny 1959 : Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch I*, Francke, Tübingen 1959.

- Pola 2017 : Angela Pola, *Il pittore di Civita Castellana 8238 e la pianificazione di un rapimento su uno stamnos falisco a figure rosse del Museo di Grosseto*, «Scienze dell'antichità», 23.1, 2017, pp. 195-208.
- Poli 2010 : Silvia Poli (cur.), *Inni omerici*, con introduzione di Franco Ferrari, UTET, Torino 2001.
- Pomponio 2016 : Chelsea Pomponio, *The Root Of All Evil. Civic Genealogy From Brunetto to Dante*, Ph. D. Dissertation, University of Pennsylvania 2016.
- Pontani 1978 : Filippo Maria Pontani (cur.), *Antologia Palatina, vol. I (Liri I-VI)*, Einaudi, Torino 1978.
- Pontani 1978 : Filippo Maria Pontani (cur.), *Antologia Palatina, vol. II (Liri VII-VIII)*, Einaudi, Torino 179.
- Pontani 1980 : Filippo Maria Pontani (cur.), *Antologia Palatina, vol. III (Libri IX-XI)*, Einaudi, Torino 1980.
- Pontani 1981 : Filippo Maria Pontani (cur.), *Antologia Palatina, vol. IV (Libri XII-XVI)*, Einaudi, Torino 1981.
- Pontani 2005 : Eraclito, *Questioni omeriche sulle allegorie di Omero in merito agli dèi*, a cura di Filippomaria Pontani, Edizioni ETS, Pisa 2005.
- Pontani 2002 : Filippomaria Pontani (cur.), *Angeli Politiani Liber epigrammatum Graecorum*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002.
- Pontani 2022 : Filippomaria Pontani, *Amore greco. Poesie scelte e introdotte*, Garzanti, Milano 2022.
- Porta 1990-1991 : Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a cura di Giovanni Porta, 3 voll., Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Parma 1990-1991.
- Powell 1925 : Iohannes U. Powell (ed.), *Collectanea Alexandrina : reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae, 323-146 a. C., epicorum, elegiacorum, lyricorum, ethicorum, cum epimetris et indice nominum*, e typographeo Clarendoniano, Oxford 1925.
- Pozzi 1974 : Giovanni Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Edizioni Universitarie, Friburgo 1974.
- Pozzi 1988 : Giovan Battista Marino, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 tomi, Adelphi, Milano 1988 (I ed. 1976).
- Prades, Balzi 2021 : Gemma Prades, Marta Balzi, *Ovid in the Vernacular. Translations of the Metamorphoses in the Middle Ages & Renaissance*, Medium Aevum Monographs, Oxford 2021.
- Praechter 1899 : Karl Praechter, *Zum Rhythmus Ganymed und Helena*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 43.2, 1899, pp. 169-171.
- Praet 2021 : Stijn Praet (ed.), *Lieve Ganymedes: homo-erotische gedichten uit de middeleeuwen*, Poeziecentrum, Gent 2021.
- Pratzer 1982 : Harald Patzer, *Die griechische Knabenliebe*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1982.

- Praz 2008 : Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Milano 2008 (I ed. 1930).
- Provencal 2005 : Vernon Provencal, «*Glukus himeros*»: *pederastic influence on the myth of Ganymede*, in *Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the West*, edited by Beert C. Verstraete and Vernon Provencal, Harrington Park Press, Binghamton 2005, pp. 87-136.
- Puccini 1989 : Luigi Pulci, *Il Morgante*, a cura di Davide Puccini, Garzanti, Milano 1989.
- Pugh 2000 : Tison Pugh, *Personae, Same-Sex Desire, and Salvation in the Poetry of Marbod of Rennes, Baudri of Bourgueil, and Hildebert of Lavardin*, «Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies», 31.1, 2000, pp. 57-86.
- Punzi 2008 : Arianna Punzi, *Achille innamorato*, «Studi romanzi», 4, 2008, 203-215.
- Putnam 1995 : Michael C. J. Putnam, *Ganymede and Virgilian Ekphrasis*, «The American Journal of Philology», 16, 1995, pp. 419-440.
- Quaglio 1967 : Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, vol. I, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, 10 voll., Mondadori, Milano 1967.
- Quondam 1997 : Amedeo Quondam (cur.), *Archivio della tradizione lirica: da Petrarca a Marino*, Lexis Progetti Editoriali, Roma 1997.
- Rabboni 2000 : Renzo Rabboni, *Monsignor / il Dottor Mordi Graffiante. Le rime inquisite di Tommaso Crudeli*, prefazione di Guido Baldassarri, Del Bianco Editore/Istituto di Studi Storici Tommaso Crudeli, Colloredo di Monte Albano/Udine 2000.
- Rabitti 2004 : Giovanna Rabitti, *Nel dolce tempo: sintesi o nuovo cominciamiento?*, «Italianistica», 33.2, 2004, pp. 95-108.
- Radt 1977 : Stefan Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, IV. Sophocles*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1977 (II ed. 1999).
- Radt 1985 : Stefan Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, III. Aeschylus*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1985 (II ed. 2009).
- Raimondi 1970 : Ezio Raimondi, *Semantica del canto IX del «Purgatorio»*, in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante Petrarca*, Einaudi, Torino 1970, pp. 95-122.
- Raimondi, Andreoli, Lorenzini 1989 : Gabriele D'Annunzio, *Tutte le opere, Prose di romanzi*, vol. II, edizione diretta da Ezio Raimondi e curata da Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Mondadori, Milano 1989.
- Rajna 1976 : Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze 1976 (I ed. 1900).
- Rawson 2003 : Beryl Rawson, *Children and Childhood in Roman Italy*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Reale 1998 : Platone, *Fedro*, a cura di Giovanni Reale, testo critico di John Burnet, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1998.

- Rebaudengo 2002 : Maurizio Rebaudengo, *Ragazzi*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, edited by Federica G. Pedriali, 2002 (<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/ragazzirebaud.php>).
- Reed 2013 : Joseph D. Reed, *Commento*, in Ovidio, *Metamorfosi*, vol. V (libri X-XII), a cura di Alessandro Barchiesi, commento di Joseph D. Reed, traduzione di Gioachino Chiarini, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2013.
- Reed 2016 : Jayne D. Reed, *Pessoa's Antinous*, «Pessoa Plural», 10, 2016, pp. 106-119.
- Reim, Donfrancesco 1984 : Pietro Aretino, *Il Manganello*, a cura di Riccardo Reim, Isabella Donfrancesco, Basaia, Roma 1984.
- Reina 1803 : Giuseppe Parini, *Programmi di belle Arti*, in *Opere*, pubblicate ed illustrate da Francesco Reina, vol. V [di 6 voll.], Stamperia e fonderia del Genio tipografico, Milano 1803, pp. 3-233.
- Rembrandt 2005 : Duits Rembrandt, *Celestial Transmissions. An Iconographical Classification of Constellation Cycles in Manuscripts (8<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries)*, «Scriptorium», 59.2, 2005, pp. 147-202.
- Renier 1894 : Rodolfo Renier, *Tarocchi di Matteo Maria Boiardo*, in *Studi su Matteo Maria Boiardo*, Zanichelli, Bologna 1894, pp. 229-259.
- Resta 1958 : Gianvito Resta, *Lettere inedite di Torquato Tasso*, «Rassegna della letteratura italiana», 62, 1958, pp. 48-54.
- Reverdito 1995 : Petronio, *Satiricon*, testo latino a fronte, introduzione, traduzione e note di Guido Reverdito, Garzanti, Milano 1995.
- Ricci 1999 : Mario Equicola, *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore*, a cura di Laura Ricci, Bulzoni, Roma 1999.
- Ricci, Zaccaria 1983 : Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, a cura di Pier Giorgio Ricci e Vittorio Zaccaria, vol. IX, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, 10 voll., Mondadori, Milano 1983.
- Ricciardi 1984 : Roberto Ricciardi, *Cosmico, Niccolò Lelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, 1984 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-lelio-cosmico\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-lelio-cosmico_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Riccucci 2018 : Marina Riccucci, *L'ippogrifo e la Storia Vera di Luciano: Ariosto neologista*, «Collection de l'ÉCRIT», 17, 2018, pp. 107-120.
- Richter 1937 : Gisela M. A. Richter, *The Ganymede jewelry*, «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», 1937, pp. 290-295.
- Rietveld 2007 : Laura Rietveld, *Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*, Ph. D. Thesis, Universiteit van Amsterdam 2007.
- Rimolo 2020 : Eleonora Rimolo, *I mille volti di Lidia: genesi e sviluppo del personaggio*, Edisud Salerno, Salerno 2020.
- Ripoll 2000 : François Ripoll, *Variations épiques sur un motif d'ecphrasis. L'enlèvement de Ganymède*, «Revue des Études Anciennes», 102.3/4, 2000, pp. 479-500.

- Ritter Santini 1998 : Lea Ritter Santini, *Il volo di Ganimede. Mito di ascesa nella Germania moderna*, Marsilio, Venezia 1998.
- Rivero 1979 : Albert J. Rivero, *Petrarch's "Nel Dolce Tempo de la Prima Etade"*, «MLN», 94.1, 1979, pp. 92-112.
- Robert 1878 : Karl Robert (ed.), *Eratosthenis Catasterismorum reliquiae*, Weidmann, Berlin 1878.
- Roccasecca 2016 : Pietro Roccasecca, *Filosofi, oratori e pittori: una nuova lettura del De pictura di Leon Battista Alberti*, Campisano, Roma 2016.
- Rocke 1996 : Michael Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford University Press, New York 1996.
- Rodolico 1903 : Marchionne di Coppo Stefani, *Cronaca fiorentina*, a cura di Niccolò Rodolico, in *Rerum Italicarum Scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, ordinata da Ludovico Antonio Muratori, t. XXX, Lapi, Città di Castello 1903.
- Rogers 2021 : Will Rogers, *Failed Orientations. The Spaces of Sexual Histories and Failures*, in *Medieval Futurity. Essays for the Future of a Queer Medieval Studies*, edited by Will Rogers and Christopher Michael Roman, Medieval Institute Publications, Berlin-Boston 2021, pp. 39-58.
- Rogers, Roman 2021 : Will Rogers, Christopher Michael Roman (ed.), *Medieval Futurity: Essays for the Future of a Queer Medieval Studies*, Medieval Institute Publications, Berlin-Boston 2021.
- Rohlf's 1964 : Gerhard Rohlf's, *L'antico giuoco degli astragali*, «Lares», 30.1-2, 1964, pp. 1-13 (ed. or. *Antiken Knochenspiel im einstigen Großgriechenland*, 1963).
- Rojas 2014 : Felipe E. Rojas, *Representing An-'Other' Ganymede. The Multifaceted Character of Ismael in Tirso de Molina's La prudencia en la mujer (1634)*, «Bulletin of Hispanic Studies», 91, 2014, pp. 347-364.
- Romagnoli 1930 : Ettore Romagnoli (cur.), *Euripide. Le tragedie. Vol. VI: Elettra Oreste*, Zanichelli, Bologna 1930.
- Romagnoli 1936 : Ettore Romagnoli (cur.), *I poeti lirici greci. Teognide*, vol. V, Zanichelli, Bologna 1936.
- Roman 2010 : Luke Roman, *Martial and the City of Rome*, «The Journal of Roman Studies», 100, 2010, pp. 88-117.
- Romano 1956 : Giovanni Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium*, a cura di Vincenzo Romano, Laterza, Roma-Bari 1956.
- Romei 1991 : Giovanna Romei, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, 1991 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce_(Dizionario-Biografico)/)).
- Romussi 1899 : Giuseppe Giusti, *Poesie*, con biografia, commenti e note di Carlo Romussi, Sonzogno, Milano 1899.
- Rose 1940 : Nonnos, *Dyonisiaca*, with an English translation by W. H. D. Rose, mythological introduction and notes by H.J. Rose ; and notes on text criticism

- by L. R. Lind, 3 voll., Harvard University Press/William Heinemann LTD, Cambridge Mass./London 1940.
- Rosellini 1994 : Michela Rosellini, *Sulla tradizione dei “Carmina duodecim sapientum (Anth. Lat”. 495-638)*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», 122, 1994, pp. 436-453.
- Roses 2010 : Joaquín Roses, “*El rayo y el águila*”: *verdades y abstracciones en un soneto de Góngora*, «Rilce. Revista de Filología Hispánica», 26.1, 2010, pp. 168-186.
- Rossetti 2017 : Anna Maria Rossetti, *Sarti, Emiliano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 90, 2017 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/emiliano-sarti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/emiliano-sarti_(Dizionario-Biografico)/)).
- Rossi 1998b : Elisabetta Rossi, *Una tragedia anonima e anomala: la “Cleopatra e Marc’Antonio” nel codice Aldini 392 della Biblioteca universitaria di Pavia*, «Bollettino della Società pavese di storia patria», 98, 1998, pp. 103-81.
- Rossi 1998 : Graziolo Bambaglioli, *Commento all’Inferno*, a cura di Luca Carlo Rossi, Scuola Normale Superiore, Pisa 1998.
- Rossi 2003 : Tiziano Rossi (cur.), *Il codice Parigino Lat. 7880 I: Iliade di Omero tradotta in latino da Leonzio Pilato con le postille di Francesco Petrarca*, Malavasi, Milano 2003.
- Rossi 2005 : Luca Carlo Rossi, *Gli umanisti e i poeti latini del Quattrocento, vizi e virtù degli dèi*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Morcelliana, Brescia 2005, pp. 315-334.
- Rossi 2016 : Luca Carlo Rossi, *Studi su Benvenuto da Imola*, Sismel, Firenze 2016.
- Rossi 2021 : Luca Carlo Rossi, *L’uovo di Dante. Aneddoti per la costruzione di un mito*, Carocci, Roma 2021.
- Rossi 2022 : Luca Carlo Rossi, *Paradiso VI. Le ali dell’aquila*, in *Lectura dantis bononiensis. Volume X*, a cura di Emilio Pasquini e Carlo Galli, Bononia University Press, Bologna 2021, pp. 93-107.
- Rossi Pinelli 2009 : Orietta Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento Europeo*, Einaudi, Torino 2009.
- Ruggiero 1987 : Guido Ruggiero, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society by James M. Saslow* (Review), *Renaissance Quarterly* 40.4, 1987, pp. 787-789.
- Russell 1977 : Margarita Russell, *The Iconography of Rembrandt’s Rape of Ganymede*, «Simiolus», 9.1, 1977, pp. 5-18.
- Russo 1976a : Carla Russo, *Carafa, Fabrizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, 1976 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/fabrizio-carafa\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fabrizio-carafa_%28Dizionario-Biografico%29/)).

- Russo 1976b : Carla Russo, *Carafa, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, 1976 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-carafa\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-carafa_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Russo 2005 : Emilio Russo, *Un frammento ritrovato. Ventiquattro inediti per l'epistolario mariniano*, in «Filologia e Critica», 30, 2005, pp. 428-448.
- Russo 2013 : Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, 2 voll., BUR, Milano 2013.
- Russo 2018 : Emilio Russo, *Le lettere del Marino e la cultura di primo Seicento*, in *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche (Gargnano del Garda, 29 settembre - 1 ottobre 2014)*, edizioni a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Michele Comelli, Stefano Martinelli Tempesta, «Quaderni di Gargnano», 2, 2018, pp. 661-684.
- Russo, Tosini, Zezza 2021 : Emilio Russo, Patrizia Tosini, Andrea Zezza (cur.), *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, «L'Elisse», n. s. 14.2, L'Erma di Bretschneider, Roma 2021.
- Saba, Ferrero 2003 : Umberto Saba, Sergio Ferrero, *Gli angeli di Cocteau. Lettere 1946-1954*, postfazione di Basilio Luoni, Archinto, Milano 2003.
- Sabbatino 2020 : Pasquale Sabbatino, *Caravaggio nella Galleria di Marino e nel romanzo storico di Bellori sull'arte tra Cinquecento e Seicento*, «Studi rinascimentali», 18, 2020, pp. 141-158.
- Saïd 2012 : Suzanne Saïd, *Introduzione alla mitologia greca. Letture antiche e moderne*, pref. di Filippomaria Pontani, traduzione di A. Alessandri, Editori Riuniti University Press, Roma 2012 (ed. or. *Approches de la mythologie grecque*, 1993).
- Salinari 1968 : Giambattista Salinari, *L'Ariosto fra Machiavelli ed Erasmo*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1968.
- Salinas 2008 : Marcelo Salinas, *Les références à Ganymède dans le Journal du voleur de Jean Genet*, in *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, a cura di Véronique Gély, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008, pp. 263-272.
- Salsano 1989 : Fernando Salsano, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, diretto da Pompeo Giannantonio, Loffredo, Napoli 1989, pp. 191-204.
- Salsano, Saffiotti Bernardi 1970 : Fernando Salsano, Simonetta Saffiotti Bernardi, *Aquila (aguglia)*, in *Enciclopedia Dantesca*, 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/aquila\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/aquila_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)).
- Salvadori 2014 : Francesca Salvadori, *Dante. La Divina Commedia illustrata da Flaxman*, premessa di Carlo Ossola, introduzione di David Bindman, Electa, Milano 2014.
- Salvarani 2012 : Giambattista Marino, *La Lira: 1614*, a cura di Luana Salvarani, La finestra, Lavis (TN) 2012.

- Salvemini 2010 : Francesca Salvemini, *I musei della scienza. II parte*, «Archeomatica», 1, 2010, pp. 54-59.
- Salviat 1967 : François Salviat, *Le crocodile amoureux*, «Bulletin de correspondance hellénique», 91.1, 1967, pp. 96-101.
- Salza 1913: Gaspara Stampa, Veronica Franco, *Rime*, a cura di Abdelkader Salza, Laterza, Bari 1913.
- Sánchez Ortiz de Landaluze 2006 : Manuel Sánchez Ortiz de Landaluze, *El motivo de Ganimedes en el epigrama griego posthelenístico. Addenda ad S.L. Tarán, The Art of Variation in the Hellenistic Epigram*, «Eikasmos», 16, 2006, pp. 215-242.
- Sanguineti 1992 : Lorenzo il Magnifico, *Poesie*, a cura di Federico Sanguineti, BUR, Milano 1992.
- Sanguineti 2022 : Federico Sanguineti, *Per una nuova storia letteraria*, Argolibri, Ancona 2022.
- Santagata 1993 : Marco Santagata (cur.), *IUPI: Incipitario unificato della poesia italiana*, 2 voll., Edizioni Panini, Modena 1993.
- Santini 1933 : Ugo Foscolo, *Sulla traduzione dell'Odissea* (1810), in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di Emilio Santini, Le Monnier, Firenze 1933.
- Santini 1995 : Carlo Santini, *Mito classico e intertestualità nei Sonetti e Poemi di C. Roccatagliata Ceccardi*, «International Journal of the Classical Tradition», 2.1, 1995, pp. 97-106.
- Santoni 2009 : Anna Santoni, *Epitome dei catasterismi. Origine delle costellazioni e disposizione delle stelle di Eratostene, Introduzione, traduzione e note di Anna Santoni*, ETS, Pisa 2009.
- Santoni 2016 : Anna Santoni, *Aspetti della mitologia celeste negli Aratea di Germanico: a proposito di Engonasi, Orse, Auriga*, in *Poesia delle stelle tra antichità e medioevo. Atti del Convegno internazionale, Pisa Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2013*, a cura di Fabio Guidetti, Edizioni della Normale, Pisa 2016, pp. 203-230.
- Santorelli 2013 : Biagio Santorelli (cur.), Giovenale, *Satira V. Introduzione, Traduzione e Commento*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013
- Santoro Bianchi 1997 : Sara Santoro Bianchi, *I passi plautini sulla pittura*, «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», 109.2, 1997, pp. 765-812.
- Santos Paz 2005 : José Carlos Santos Paz, *La Altercatio Ganymedis et Helene y las tradiciones poéticas del siglo XII*, in *Poesía latina medieval (siglos V-XV): actas del IV Congreso del Internationales Mittellateinerkomitee, Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002*, in *Poesía latina medieval (siglos V-XV)*, a cura di Manuel C. Díaz y Díaz, José M. Díaz de Bustamante, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005, pp. 399-414.

- Saslow 1986 : James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, Yale University Press, New Haven-London 1986.
- Savarese 1973 : Gennaro Savarese, *Iconologia pariniana. Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini*, La Nuova Italia, Firenze 1973.
- Saxby 1985 : Giovanni de' Mantelli di Canobio, detto Tartaglia, *Versi d'amore*, a cura di Nelia Saxby, Commissione dei Testi di Lingua, Bologna 1985.
- Scaffai 2021 : Eugenio Montale, *Farfalla di Dinard*, a cura di Niccolò Scaffai, Mondadori, Milano 2021 (I ed. 1961).
- Scaramuzza 2021 : Francesco Scaramuzza, *Le tavole per la Divina Commedia*, premessa di Carlo Ossola, testi di Vittorio Sgarbi, Lina Bolzoni, Simone Verde, Allemandi, Torino 2021.
- Scarola 2022 : Giustina Scarola, *I codici dei Fondi Palatino e Misto*, in *La Via Francigena nell'Emilia occidentale. Ricerche archivistiche e bibliografiche*, a cura di Roberto Greci, CLUEB, Bologna 2002, pp. 221-226.
- Scarpa 1990 : Giovanni Della Casa, *Galateo, ovvero De' costumi*, a cura di Emanuela Scarpa, Panini, Modena 1990.
- Scarpati 1982 : Claudio Scarpati, *Tasso Sigonio Vettori*, in Id., *Studi sul Cinquecento italiano*, Vita e Pensiero, Milano 1982, pp. 156-200.
- Scarpi 2008 : Apollodoro, *I miti greci*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2008 (I ed. 1996).
- Scarpi 2021 : Paolo Scarpi, *Faust. Dalla leggenda al mito. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2021.
- Schaller 2005 : Wendy Schaller, *Chariots to Heaven: Memorial Portraits of Children in the Guise of Venus*, «Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries», 118.3/4, 2005, pp. 213-222.
- Schauenburg 1979 : Konrad Schauenberg, *Ganymed in der unteritalischen Vasenmalerei*, Steiner, Wiesbaden 1969.
- Schibanoff 2001 : Susan Schibanoff, *Sodomy's Mark: Alan of Lille, Jean de Meun, and the Medieval Theory of Authorship*, in *Queering Middle Age*, edited by Glenn Burger, Steven F. Kruger, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2001, pp. 28-56.
- Schibanoff 2006 : Susan Schibanoff, *The House of Fame: Geoffrey as Ganymede*, in Id., *Chaucer's Queer Poetics: Rereading the Dream Trio*, University of Toronto Press, Toronto 2006, pp. 152-196.
- Schneider 1987 : Laurie Schneider, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society by James M. Saslow* (Review), «The Art Bulletin», 69.4, 1987, pp. 653-657.
- Schwertsik 2012 : Peter Roland Schwertsik, *Un commento medievale alle «Metamorfosi» d'Ovidio nella Napoli del Trecento: Boccaccio e l'invenzione di 'Theodontius'*, «Medioevo e Rinascimento», 23, 2012, pp. 61-84.

- Scott 1996 : John A. Scott, *The Dream and the Entrance to Purgatory* (Purgatorio IX-X), in Id., *Dante's Political Purgatory*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996, pp. 128-143.
- Scott 2001 : Hildebertvs Cenomannensis Episcopvs, *Carmina minora*, editio altera, recensvit A. Brian Scott, Saur, München-Leipzig 2001 (I ed. 1969).
- Scott 2011 : Christopher P. Scott, *Queer Rapture. Translating Ganymede from Ovid to Marlowe*, a thesis submitted to the faculty of Wesleyan University, Middletown (Connecticut) 2011.
- Seaford 1981 : Richard Seaford, *Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries*, «Classical Quarterly», 31.2, 1981, pp. 252-275.
- Seaford 1984 : Euripides. *Cyclops*, with introduction and commentary by Richard Seaford, Clarendon Press, Oxford 1984
- Sebastián Perdices 2015 : Irene Sebastián Perdices, *Leandro y Hero: de la Edad Media al Renacimiento*, «Medievalia», 18.1, 2015, pp. 209-216.
- Sebastio 2006 : Leonardo Sebastio, *Ancora su «Purgatorio» IX*, in *Studi di letteratura italiana per Vitorio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella, Marco Santagata, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 75-83.
- Sedgwick 1985 : Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985.
- Segal 1974 : Charles Segal, *The Homeric Hymn to Aphrodite: A Structuralist Approach*, «The Classical World», 67.4, 1974, pp. 205-212.
- Segal 1984 : Charles Segal, *Classics and Comparative Literature*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 13, 1984, pp. 9-21.
- Segal 2015 : Robert A. Segal, *Myth. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2015 (I ed. 2004).
- Segre 1953 : Cesare Segre, *Introduzione*, in *I volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di Cesare Segre, UTET, Torino 1953, pp. 11-45.
- Segre 1959 : Cesare Segre, *Versione del «Tresor» di Brunetto Latini*, in *La prosa del Duecento*, a cura di Cesare Segre e Mario Marti, *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. III, Ricciardi, Milano-Napoli 1959, pp. 311-312.
- Segre 1966 : Cesare Segre, *Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto* [1955], in Id., *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi, Pisa 1966, pp. 89-95.
- Semola 2008 : Mariangela Semola, *Dante e l'exemplum animale: il caso dell'aquila*, «L'Alighieri», 31, 2008, pp. 149-159.
- Sergent 1984 : Bernard Sergent, *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, préface de Georges Dumézil, Payot, Paris 1984 (ed. it. *L'omosessualità nella mitologia greca*, Laterza, Bari 1986).
- Sergent 1986 : Bernard Sergent, *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*, Payot, Paris 1986.
- Sermonti 2007 : Vittorio Sermonti, *L'Eneide di Virgilio*, testo latino a fronte, Rizzoli, Milano 2007.

- Seroni 1958 : Agnolo Firenzuola, *Opere*, a cura di Adriano Seroni, Sansoni, Firenze 1958.
- Serrano de la Torre 2001 : José Miguel Serrano de la Torre, "El Águila", de Luis Cernuda. *Composición y transformación poéticas sobre el mito de Ganimedes*, «Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras», 24.2, 2001, pp. 403-430
- Seznec 2015 : Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Bollati Boringhieri, Milano 2015 (ed. or. *La survivance des dieux antiques: Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, 1939).
- Sichtermann 1953 : Hellmut Sichtermann, *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Verlag Gebr. Mann, Berlin 1953.
- Sichtermann 1960 : Hellmut Sichtermann, *Ganimede*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 1960 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/ganimede\\_\(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ganimede_(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica)/)).
- Sichtermann 1988 : Hellmut Sichtermann, *Ganymedes*, «LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae», 4.1, *Eros-Herakles*, Artemis Verlag, Zürich-München 1988, pp. 154-169.
- Sichtermann 1992 : Hellmut Sichtermann, *Die mythologischen Sarkophage. Apollon bis Grazien*, «ASR: Antiken Sarkophagreliefsche», 12.2, Gebr. Mann, Berlin 1992.
- Sideri 2022 : Cecilia Sideri, *La fortuna di Diodoro Siculo fra Quattrocento e Cinquecento. Edizione critica dei volgarizzamenti della «Biblioteca storica», libri I–II*, De Gruyter, Berlin 2022.
- Sieglin 1935 : Wilhelm Sieglin, *Die blonden Haare der indogermanischen Völker des Altertums: eine Sammlung der antiken Zeugnisse als Beitrag zur Indogermanenfrage*, Lehmann, München 1935.
- Sigelman 2016 : Asya C. Sigelman, *Appendix B: Pindar and Bacchylides*, in Id., *Pindar's Poetics of Immortality*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, pp. 170-182
- Sinisgalli 2006 : Rocco Sinisgalli, *Il nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*, Kappa, Roma 2006.
- Sissa 2003 : Giulia Sissa, *Eros tiranno: sessualità e sensualità nel mondo antico*, Laterza, Bari 2003.
- Sissa 2012 : Giulia Sissa, *Agathon and Agathon. Male Sensuality in Aristophanes' Thesmophoriazusae and Plato's Symposium*, «Eugesta», 2, 2012, pp. 25-70.
- Sissa 2022 : Giulia Sissa, *Τί θαυμαστόν? Intentional Objects and Erotic Materialism in Greek Culture*, in Henriette Harich-Schwarzbauer, Cédric Scheidegger Lämmle (eds.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften Women and Objects in Antiquity*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2022, pp. 15-62.

- Sissa 2023 : Giulia Sissa, *Κῆραιδων βίος: Ethics, Lifestyle, and Sensuality in Greek Erotic Culture*, in *Searching for the cinaedus in Ancient Rome*, edited by Tommaso Gazzarri and Jesse Weiner, Brill, Leiden 2023, pp. 24-66.
- Siti 2003 : Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini, 2 tomi indivisibili, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le opere*, edizione diretta da Walter Siti, Mondadori, Milano 2003.
- Siti, De Laude 1998 : Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con due saggi di Walter Siti, cronologia a cura di Nico Naldini, 2 tomi, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le opere*, edizione diretta da Walter Siti, Mondadori, Milano 1998.
- Siwica 2011 : Anna Siwica, *Ganymed von Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Hölderlin im Vergleich*, «Źródła humanistyki europejskiej. Iuvenilia Philologorum Cracoviensium», IV.4, 2011, pp. 115-123.
- Skinner 2014 : Marilyn B. Skinner, *Sexuality in Greek and Roman Culture*, Blackwell, Oxford 2014 I ed. 2005).
- Smith 1981 : Peter M. Smith, *The case of Ganymede*, in Id., *Nursling of Mortality: A Study of the Homeric Hymn to Aphrodite*, Peter D. Lang, Bern 1981, pp. 71-77.
- Sodano 1994 : Girolamo Muzio, *Battaglie per difesa dell'italica lingua*, a cura di Rossana Sodano, RES, Torino 1994.
- Solacini 2004 : Claudia Solacini, *L'immagine di Ebe fra fonti antiche e ritratti allegorici del XVIII secolo: una galleria*, «Engramma», 34, 2004, pp. 105-130
- Solacini 2013 : Claudia Solacini, *Il mito di Ebe: da allegoria della temperanza a simbolo della libertà*, «Engramma», 104, 2013, pp. 25-39.
- Solch 2010 : Brigitte Solch, *Ganymede*, in *Brill's New Pauly Supplements I - Volume 4: The Reception of Myth and Mythology*, english edition by David van Eijndhoven, Christine Salazar, and Francis G. Gentry, 2010 (ed. or. *Ganymed*, in *Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, «Der Neue Pauly Supplemente», 1.5, 2008) ([http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647\\_bnps4\\_e418930](http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647_bnps4_e418930)).
- Solerti 1887 : Angelo Solerti, *Anche Torquato Tasso?*, «Giornale storico della letteratura italiana», 9, 1887, pp. 431-440.
- Solerti 1893 : Angelo Solerti, *Ganimede rapito. Poemetto pubblicato*, Ditta Nicola Zanichelli (Cesare e Giacomo Zanichelli), Bologna 1893.
- Solerti 1894 : Matteo Maria Boiardo, *Le poesie volgari e latine*, registrate sui codici e le prime stampe da Angelo Solerti, Romagnoli-Dall'acqua, Bologna 1894.
- Solerti 1895 : Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, 2 voll., Ermanno Loescher, Torino-Roma 1895.

- Solerti 1898 : Torquato Tasso, *Le Rime, Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe, Volume II: Rime d'amore*, a cura di Angelo Solerti, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna 1898.
- Solomon 1988 : Howard M. Solomon, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society by James M. Saslow* (Review), «The American Historical Review», 93.1, 1988, p. 185.
- Sommerstein 2008 : A. H. Sommerstein, *Aeschylus, III, Fragments*, Cambridge Mass.-London 2008.
- Sommler, Vasey 2006 : Volker Sommer, Paul L. Vasey (ed.), *Homosexual Behaviour in Animals. An Evolutionary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Sorge 2013 : Gabriele D'Annunzio, *Il martirio di San Sebastiano*, a cura di Paola Sorge, prefazione di Riccardo Reim, con una nota di Jean Cocteau, Elliot, Roma 2013.
- Soubiran 1981 : Aviénus, *Les Phénomènes d'Aratos*, texte établi et traduit par Jean Soubiran, Les Belles Lettres, Paris 1981.
- Sozzi 2013 : Torquato Tasso, *Opere minori*, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, UTET, Torino 2013 [I ed., 2 voll., 1955-1956].
- Sparkes 1960 : Brian A. Sparkes, *Kottabos, an Athenian After-Dinner Game*, «Archaeology», 13, 1960, pp. 202-207.
- Staffieri 2014 : Gloria Staffieri, *L'opera italiana. Vol. 1: Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Carocci, Roma 2014.
- Stara 1988 : Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 1988.
- Starke 1997 : Frank Starke, *Troia im Kontext des historisch-politischen und sprachlichen Umfeldes Kleinasiens im 2. Jahrtausend*, «Studia Troica», 7, 1997, pp. 447-487.
- Steadman 1960 : John M. Steadman, *Chaucer's Eagle: A Contemplative Symbol*, «PMLA», 75.3, 1960, pp. 153-159.
- Stehling 1983 : Thomas Stehling, *To love a Medieval Boy*, «Journal of Homosexuality», 8, 1983, pp. 151-170.
- Stehling 1984 : Thomas Stehling, *Medieval Latin poems of male love and friendship*, Garland, New York 1984.
- Steiner 2003 : George Steiner, *Le Antigoni*, traduzione di Nicoletta Marini, Garzanti, Milano 2002 (I ed. it. 1990, ed. or. *Antigones: How the Antigone Legend has Endured in Western Literature, Art, and Thought*, 1984)
- Stella 2002 : Francesco Stella, *Antichità europee*, in *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Mondadori, Milano 2002, pp. 31-61.
- Stern 2003 : Jacob Stern, *Heraclitus the Paradoxographer: Περὶ Ἀπίστων*, "On Unbelievable Tales", «Transactions of the American Philological Association», 133.1, 2003, pp. 51-97.

- Stiles 2017 : André Stiles, *Non potes officium vatis contemnere vates. Germanicus, Ovid's Fasti, and the Aratea*, «Mnemosyne», 70, 2017, pp. 878-888.
- Stok 1999 : Publio Ovidio Nasone, *Opere, vol. 4. Fasti e frammenti*, introduzione, nota bibliografica, nota critica a cura di Fabio Stok, UTET, Torino 1999.
- Stok 2005 : Fabio Stok, *Germanico nella Laus Pisonis?*, «Paideia», 60, 2005, pp. 347-355.
- Stoppelli 2017 : Pasquale Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Carocci, Roma 2017 (I ed. 2008).
- Storey 2011 : Ian C. Storey (ed., transl.), *Fragments of Old Comedy*, 3 voll., Harvard University Press, Cambridge Mass. 2011.
- Strolonga 2018 : Polyxeni Strolonga, *Variations on the Myth of the Abduction of Ganymede*, «Yearbook of Ancient Greek Epic Online», 2.1, 2018, pp. 190-217 (<https://doi.org/10.1163/24688487-00201007>).
- Stroppa 2016 : Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, introduzione di Paolo Cherchi, Einaudi, Torino 2016 (I ed. 1992).
- Sumler 2015 : Alan Grau Sumler, *Who Stole the Daedalen Statue? Mythographic Humor in Ancient Greek Comedy*, Ph. D. Dissertation, City University of New York (CUNY) 2015.
- Susanetti 2017 : Davide Susanetti, *Favole antiche*, Carocci, Roma 2017 (I ed. 2005).
- Symonds 1908 : John Addington Symonds, *A Problem in Greek Ethics*, The Areopagitica Society, London 1908.
- Taccone 1932 : Angelo Taccone, *Ganimede*, in *Enciclopedia Italiana*, 1932 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/ganimede\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ganimede_%28Enciclopedia-Italiana%29/)).
- Tagarelli, Piro 2014 : Antonio Tagarelli, Anna Piro, *On the illness of Politian (Agnolo Ambrogini, 1454–1494): Syphilis at its identification in Europe*, «Journal of Medical Biography», 22.3, 2014, pp. 163-171
- Tagliani 2013 : Roberto Tagliani, *Il Roman d'Eneas*, in *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, a cura di Alfonso D'Agostino, premessa di Maria Luisa Meneghetti, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Talbot 2017 : John Talbot, *Bulfinch and Graves. Modern Mythography as Literary Reception*, in *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, edited by Vanda Zajko and Helena Hoyle, Wiley-Blackwell, Hoboken (New Jersey) 2017.
- Tarallo 2017 : Claudia Tarallo, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, prefazione di Arnaldo Bruni, Fondazione 1567 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2017.
- Tarán 1979 : Sonya Lida Tarán, *Erotic Epigrams: The Motif of Ganymede*, in Id., *The Art of Variation in the Hellenistic Epigram*, Brill, Leiden 1979, pp. 7-51.

- Tartaglia 2016 : *Georgii Cedreni historiarum compendium*, edizione critica a cura di Luigi Tartaglia, vol. I, Bardi Edizioni, Roma 2016.
- Tassi 1849 : Francesco Tassi (cur.), *Delle Storie contra i Pagani di Paolo Orosio libri VII. Volgarizzamento di Bono Giamboni*, Baracchi, Firenze 1849.
- Tasso 1733 : Bernardo Tasso, *Delle lettere di m. Bernardo Tasso accresciute, corrette e illustrate*, vol. II, Presso Giuseppe Comino, Padova 1733.
- Tatasciore 2020 : Enrico Tatasciore, *Due antiche favole: il Ganimede e il Narciso di Saba fra classicità e psicanalisi*, «L'Ulisse», 23, 2020, pp. 7-48.
- Tchou 2008 : Kang Tchou, *Purificatory Hermeneutics of Desire*, «Comparative Humanities Review», 2.2, 2008, pp. 7-19.
- Tedeschi 2017 : Gennaro Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2017.
- Terzi 2004 : Arianna Terzi, *Guido da Pisa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61, 2004 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-da-pisa\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-da-pisa_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Terzoli 2013 : Maria Antonietta Terzoli, *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*, in *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Cosetta Veronese e Vincenzo Vitali, Carocci, Roma 2013, pp. 145-193.
- Testa 2007 : Cormac McCarthy, *La strada*, traduzione di Martina Testa, Einaudi, Torino 2007 (ed. or. *The road*, 2006).
- Teulade 2008 : Anne Teulade, *Portrait de Ganymède en poète, dans le Purgatorio de Dante et les Soledades de Góngora*, in Véronique Gély (éd.), *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008, pp. 121-131.
- Thyeme-Becker 1920 : Ulrich Thieme, Felix Becker, *Lucilio Gentiloni*, in *Allgemeines lexikon der blindenden kunstler von der antike bis zur gegenwart*, Band 13: Gaab-Gibus, E. A. Seemann, Leipzig 1920.
- Tilliette 1998-2022 : Jean Yves Tilliette, *Baldricus Burgulianus. Poèmes*, 2 voll., Les Belles Lettres, Paris 1998 (vol. I), 2002 (vol. II).
- Tindall 2019 : Alexandra Tindall, *Qu'est-ce que Ganymède? Réflexions sur le rapport entre jeunesse et immortalité dans les récits grecs de son enlèvement*, Mémoire présenté et soutenu sous la direction de Madame Gabriella Pironti, École Pratique des Hautes Études, Paris 2018-2019.
- Tissoni 2020 : Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache, vol. IV, Canti 37-48*, a cura di Francesco Tissoni, traduzione di Maria Maletta, Adelphi, Milano 2020.
- Tissoni Benvenuti 1969 : Niccolò da Correggio, *Opere, Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Laterza, Bari 1969.
- Tissoni Benvenuti 1986 : Antonia Tissoni Benvenuti, *L'«Orfeo» del Poliziano, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Antenore, Padova 1986.

- Tissoni Benvenuti 1999 : Antonia Tissoni Benvenuti, *Introduzione e commento*, in Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Ricciardi, Milano-Napoli 1999.
- Tissoni Benvenuti 2015 : Matteo Maria Boiardo, *Carte dei Triomphi*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, in *Opere* di Matteo Maria Boiardo, vol. IX, *Pastorale, Carte De Triomphi*, a cura di Cristina Montagnani e Antonia Tissoni Benvenuti, Centro Studi Matteo Maria Boiardo/Interlinea, Novara 2015, pp. 271-344.
- Tissoni Benvenuti, Montagnani 1999 : Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Ricciardi, Milano-Napoli 1999.
- Tizi 1996 : Giuseppe Parini, *Il Giorno*, commento di Marco Tizi, vol. II, Fondazione Pietro Bembo-Ugo/Guanda Editore, Milano-Parma 1996.
- Tobin 2000 : Warter Tobin, *Male Members: Ganymede, Prometheus, Faust*, in Id., *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, pp. 132-146 (<https://doi.org/10.9783/9780812203608-009>).
- Todini 1962 : Gualtiero Todini, *Ariosto, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, 1962 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-ariosto\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-ariosto_(Dizionario-Biografico))).
- Toma 2008 : Andrea Toma, *Le iscrizioni poetiche relative a Erode Attico: testo rivisto, traduzione e commento*, Inaugural-Dissertation Zur Erlangung der Doktorwürde der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2008.
- Tomasi 2009 : Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, BUR, Milano 2009.
- Tonelli 2003 : Natascia Tonelli, *I Rerum vulgarium fragmenta e il codice elegiaco*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni, Alessandra Di Ricco, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2003, pp. 17-35.
- Torre 2016 : Andrea Torre, *Phaeton's Flight, Adonis's Trial, and Minerva in the House of Envy: Lodovico Dolce between Ovid and Ariosto*, «Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme», 39.3, Special issue/Numéro spécial: *Polymaths and Erudites*, 2016, pp. 27-59.
- Torre 2019 : Andrea Torre, *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 2019.
- Torre 2021 : Andrea Torre, *Le Danae di Petrarca (e non solo)*, «Engramma», 178 (*Danae. Bagliori del mito*), 2020/2021 ([https://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=4045](https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4045)).

- Tosetti 2008 : Giovanni Tosetti, *Unioni divino-umane. Un percorso storico-religioso nel mito greco arcaico*, Lionello Giordano Editore, Cosenza 2008.
- Traube 2011 : Ludwig Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, vol. II, *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, Oskar Beck, München 1911.
- Trifone 1981: Camillo Scroffa, *I cantici di Fidenzio*, a cura di Pietro Trifone, Salerno, Roma 1981.
- Trocchi 2002 : Anna Trocchi, *Temi e miti letterari*, in *Letterature comparate*, a cura di Armando Gnisci, Mondadori, Milano 2002, pp. 63-86.
- Tsomis 2003 : Georgios Tsomis, *Eros bei Ibykos*, «RhM», 146.3-4, 2003, pp. 225-243.
- Tufano 2014 : Ilaria Tufano, *Achille e le regine nella ricezione degli antichi commenti del canto V dell'Inferno*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Francesco Tomasi, Adi, Roma 2014, pp. 1-9.
- Turato 2016 : Euripide, *Ifigenia in Aulide*, a cura di Fabio Turato Marsilio, Venezia 2016 (I ed. 2001).
- Urbani 1971 : Rossana Urbani, Iacopo Bonfadio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, 1971 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-bonfadio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-bonfadio_(Dizionario-Biografico)/)).
- Untersteiner 1972 : Mario Untersteiner, *Fisiologia del mito*, La nuova Italia, Firenze 1972 (I ed. 1946).
- Urbini, Piazzini 2018 : Silvia Urbini, Maria Luisa Piazzini, *Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, «Archivio digitale della Fondazione Giorgio Cini Onlus», ALU.0583, 2018 (<https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/31468/carta-gioco-31468.html>).
- Ussher 1978 : Euripides, *Cyclops*, introduction and commentary by Robert G. Ussher, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma 1978.
- Vaan 2008 : Michiel de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin (and the other Italic Languages)*, in Alexander Lubotsky (ed.), *Indo-European Etymological Dictionary*, vol. VII, Brill, Leiden 2008.
- Valerio 1985 : Giulia Valerio, *La cronologia dei primi volgarizzamenti dell'Eneide e la diffusione della Commedia*, «Medioevo Romano», 10, 1985, pp. 3-18.
- Valgimigli 1955 : Giosuè Carducci, *Lettere*, a cura di Manara Valgimigli, vol. XVIII (1891-1894), Nicola Zanichelli Editore, Bologna 1955.
- Valgimigli, Muscetta 1953 : Vincenzo Monti, *Opere*, a cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta, Ricciardi, Milano-Napoli 1953.
- Vallauri 1960 : Giovanna Vallauri, *Origine e diffusione dell'Evemerismo nel pensiero classico*, Giappichelli, Torino 1960.

- Van den Bossche 2007 : Bart Van den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Franco Cesati/Leuven University Press, Firenze/Leuven, 2007.
- Van den Bossche 2008 : Bart Van den Bossche, «*Antico mare perduto*». *Gli spazi del mito in Mediterranee*, in «*Rivista di letteratura italiana*», 26.1, «*Si pesa dopo morto*», *Atti del convegno internazionale di studi per il cinquantenario della scomparsa di Umberto Saba e Virgilio Giotti, Trieste, 25-26 ottobre 2007*, a cura di Giorgio Baroni, introduzione di Cristina Benussi, Fabrizio Serra, Pisa 2008, pp. 169-172.
- Varchi 1858-1859 : Benedetto Varchi, *Opere ora per la prima volta raccolte, Con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo 16. e alla vita e agli scritti dell'Autore, Aggiuntevi le lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze*, 2 voll, Sezione artistico-letteraria del Lloyd austriaco, Trieste 1858-1859.
- Varvaro 1957 : Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, a cura di Alberto Varvaro, «*Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo*», s. 4, 16.2.2, 1957, pp. 3-312.
- Vattasso 1915 : Marco Vattasso, *Di un gruppo sconosciuto di preziosi codici tasseschi e varie lettere inedite del Tasso o d'altri relativi a lui*, «*Giornale storico della letteratura italiana*», 66, 1915, pp. 105-121.
- Vecce 1993 : Carlo Vecce, *Il latino e le forme della poesia umanistica*, in *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi. Volume 1*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 438-462.
- Vecce 1994 : Carlo Vecce, *La poesia latina*, in *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi. Volume 2*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 257-270.
- Vecce 1996 : Carlo Vecce, *La poesia latina*, in *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi. Volume 4*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 484-498.
- Vecce 2005 : Carlo Vecce, *Francesco Petrarca. La rinascita degli dèi antichi*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Morcelliana, Brescia 2006, pp. 177-228.
- Vecce 2017 : Carlo Vecce, *La biblioteca perduta di Leonardo*, Salerno Editrice, Roma 2017.
- Vecchi Galli 2003 : Paola Vecchi Galli, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni, Alessandra Di Ricco, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2003, pp. 37-79.
- Vecchi Galli 2011 : Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, annotazioni di Paola Vecchi Galli e Stefano Cremonini, BUR, Milano 2011.

- Veckenstedt 1882 : Edmund Veckenstedt, *Ganymedes*, Rudolph Pubze, Libau 1882.
- Vela 1990 : Carlo Emilio Gadda, *Il primo libro delle Favole*, a cura di Claudio Vela, disegni di Mirko Vucetich, Mondadori, Milano 1990 (I ed. 1952).
- Vela *et al.* 1992 : Carlo Emilio Gadda, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, II, a cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli, in *Opere* di Carlo Emilio Gadda, edizione diretta da Dante Isella, Garzanti, Milano 1992.
- Ventre 2014 : Daniele Ventre, *Inni omerici – Inno V – Ad Afrodite*, «Nazione Indiana», 6 maggio 2014 (<https://www.nazioneindiana.com/2014/05/06/inni-omerici-inno-v-ad-afrodite>).
- Venuti 2018 : Martina Venuti, *Il prologus delle «Mythologiae» di Fulgenzio. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Loffredo, Napoli 2018.
- Vermeule 1979 : Emily Vermeule, *On the wings of the morning: the pornography of death*, in Id., *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, University of California Press, Berkeley 1979, pp. 145-178.
- Vernant 1979 : Jean-Pierre Vernant, *Mito*, in *Enciclopedia del Novecento*, 1979 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/mito\\_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mito_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/)).
- Vernant 2000 : Jean-Pierre Vernant, *L'individuo, la morte, l'amore*, a cura di Giulio Guidorizzi, traduzione di Arianna Ghillardozi, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000 (ed. or. *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, 1989).
- Verstraete, Provençal 2005 : Beert C. Verstraete, Vernon Provençal (eds), *Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the West*, Harrington Park Press, Binghamton 2005.
- Vetta 1980 : Massimo Vetta (ed.), *Theognis. Elegiarum liber secundus*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1980.
- Vetta 1983 : Cfr. Massimo Vetta, *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Laterza, Bari 1983.
- Veyne 1978 : Paul Veyne, *La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 33.1, 1978, pp. 35-63.
- Veyne 1981 : Paul Veyne, *L'Homosexualité à Rome*, «L'Histoire», 30, 1981, pp. 76-77.
- Viani 1849 : Giacomo Leopardi, *Epistolario, con le iscrizioni greche Triopee da lui tradotte, e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolto e ordinato da Prospero Viani, vol. II, Le Monnier, Firenze 1849.
- Videau 2008 : Anne Videau, *L'enlèvement de Ganymède dans les Métamorphoses d'Ovide: mythe érotique, mythe politique*, in Véronique Gély (éd.), *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008, pp. 69-83.

- Viljoen 1961 : Gerrit van Niekerk Viljoen, *A note on two details in Pindar's myth of Pelops*, «Proceedings of the African Classical Association», 4, 1961, pp. 22-26.
- Villani, Maggialetti 2019 : Laura Villani, Claudia Maggialetti, *Il fantasma della bellezza. Il mito nella letteratura italiana*, introduzione di Raffaele Girardi, Progedit, Bari 2019.
- Villemur 2008 : Frédérique Villemur, *Le chien de Ganymède: contrepoint au sublime?*, in Véronique Gély (éd.), *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008, pp. 145-164.
- Villena 1979 : Juan Antonio de Villena, *Los raptos de Ganímedes (Notas sobre el tema paidico en pinturas y sonetos del Barroco)*, «Nueva Estafeta», 5, 1979, pp. 52-54.
- Villoresi 2012 : Marco Villoresi, *Panoramica sui poeti performativi d'età laurenziana*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 34.2, 2009, pp. 11-33.
- Vinge 1967 : Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Gleerups, Lund 1967.
- Visconti 1820 : Ennio Quirino Visconti, *Tav. XXXV. Ganimede, Tav. XXXVI. Ganimede*, in Id., *Il Museo Pio Clementino illustrato e descritto*, vol. II, Tipografia Destefanis, Milano, 1820, pp. 220-225; Ennio Quirino Visconti, *Tav. XLIX. Ganimede*, in Id., *Il Museo Pio Clementino illustrato e descritto*, vol. III, Tipografia Destefanis, Milano, 1820, pp. 217-222; Ennio Quirino Visconti, *Tavola XVI. Ganimede*, in Id., *Il Museo Pio Clementino illustrato e descritto*, vol. V, Tipografia Destefanis, Milano, 1820, pp. 101-105.
- Viti 1991 : Paolo Viti, *Domenico da Prato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, 1991 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-da-prato\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-da-prato_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Viti 2016 : Paolo Viti, *Cultura e filologia di Angelo Poliziano. Traduzioni e commenti*, Olschki, Firenze 2016.
- Vittore Branca 1964-1998 : Vittore Branca (cur.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, 10 voll., Mondadori, Milano 1964-1998.
- Vivoli 1987 : Carlo Vivoli, *Dazzi, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, 1987 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-dazzi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-dazzi_(Dizionario-Biografico)/)).
- Voce 2004 : Stefania Voce, *Bibliografia sull'Africa di Petrarca: dal 1900 al 2002*, Stilgraf, Cesena 2004.
- Volpi 1890 : Guglielmo Volpi, *La vita e le rime di Simone Serdini da Siena*, «Giornale storico della letteratura italiana», 15, 1890, pp. 1-43.
- Volpi 1996 : Vincenzo Cartari, *Le immagini degli dèi*, a cura di Caterina Volpi, De Luca, Roma 1996.

- Vout 2007 : Caroline Vout, *Romancing the stone. The story of Hadrian and Antinous*, in *Power and Eroticism in Imperial Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Vox 1997 : Onofrio Vox (cur.), *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici minori greci. Testo, traduzione italiana, introduzione e note*, UTET, Torino 1997.
- Waal 1997 : Frans de Waal, *Bonobo: the Forgotten Ape*, University of California Press, Berkeley 1997.
- Walker 1992 : Andrew Walker, *Erōs and the eye in the Love-letters of Philostratus*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», 38, 1992, pp. 132-148.
- Warwick 2013 : Celsiana Warwick, *The Chaste Consecration of the Thighs. Post-homeric Representations of Achilles and Patroclus in Classical Greek Literature*, «Explorations: The UC Davis Undergraduate Research Journal», 15, 2013.
- Waters 1995 : Sarah Ann Waters, *The Most Famous Fairy in History: Antinous and Homosexual Fantasy*, «Journal of the History of Sexuality», 6.2, 1995, pp. 194-230.
- Watkins 1986 : Calvert Watkins, *The Language of the Trojans*, in Machteld J. Mellink (ed.), *Troy and the Trojan War: A Symposium Held at Bryn Mawr College, October 1984*, Bryn Mawr College, Bryn Mawr 1986, pp. 45-62.
- Wattenbach 1875 : Wilhelm Wattenbach, *Ganymed und Helena*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 18, 1875, pp. 124-136.
- Watzlawick, Beavin, Jackson 1971 : Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, traduzione di Massimo Ferretti, Astrolabio, Roma 1971 (ed. or. *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*, 1967).
- Weeks 2012 : Jeffrey Weeks, *Queer(y)ing the «Modern Homosexual»*, «Journal of British Studies», 51, 3, 2012, pp. 523-539.
- Weich 2008 : Horst Weich, *Ganimedes em Portugal. O caso do Barão de Lavos*, in *El andar tierras, deseos y memorias. Homenaje a Dieter Ingenschay*, edited by Jenny Haase, Janett Reinstädler, Susanne Schlünder, Vervuert Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main 2008.
- Weinberg 1970 : Giovan Pietro Capriano, *Della vera poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, vol. II, Laterza, Bari 1970, pp. 295-334.
- Weinrich 1976 : Harald Heinrich, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, introduzione e cura di Lea Ritter Santini, traduzioni di Paola Barbon, Italo Batafarano, Lea Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1976.
- West 2003a : Martin Litchfield West (ed.), *Little Iliad*, in Id. (ed.), *Greek Epic Fragments. From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2003, pp. 118-142.

- West 2003b : Martin L. West (ed.), *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2003.
- West 2013 : Martin Litchfield West, *Little Iliad*, in Id., *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 163-222.
- Wetherbee 2013 : Winthrop Wetherbee (ed.), *Literary Works: Alan of Lillie*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2013.
- Whitbread 1971 : Leslie George Whitbread (ed., trans., comm.), *Fulgentius the Mythographer. Translated from the Latin, with Introductions*, Ohio State University Press, Columbus 1971.
- White 1979 : Heather White, *Theocritus' "Idyll" XX*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n. s. 3, 1979, pp. 117-130.
- Williams 2010 : Craig A. Williams, *Roman Homosexuality, with a foreword by Martha Nussbaum*, Oxford University Press, Oxford-New York 2010 (I ed. 1999).
- Williamson 1951 : Edward Williamson, *Bernardo Tasso*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1951.
- Wilson 2002 : Donna F. Wilson, *Ransom, Revenge, and Heroic Identity in the Iliad*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Wilson 2014 : Michael P. Wilson, *Should We Translate St Paul's *παρὰ φύσιν* as Contrary to Nature? Text versus Received Dogma in the Translation of St Paul*, «Theology and Sexuality», 20.2, 2014, pp. 129–150.
- Wolff 2008 : Étienne Wolff, *Quelques interprétations antiques et médiévales du mythe de Ganymède*, in Véronique Gély (éd.), *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008, pp. 85-93.
- Wollin 2010 : Carsten Wollin, *Überlegungen zur Entstehungszeit, Herkunft und Rezeption der Altercatio Ganymedis et Helene*, «Jahrbuch für Internationale Germanistik», 1, 2010, pp. 91-124.
- Worley 1994 : Michael Preston Worley, *The Image of Ganymede in France, 1730-1820: The Survival of a Homoerotic Myth*, «The Art Bulletin», 76.4, 1994, pp. 630-643.
- Worthington 2007 : Demosthenes. *Speeches 60 and 61, Prologues, Letters*, edited by Ian Worthington, University of Texas Press, Austin 2007.
- Wrede 1981 : Henning Wrede, *Consecratio in formam deorum: vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, P. von Zabern, Mainz am Rhein 1981.
- Wypustek 2013 : Andrzej Wypustek, *Images of Eternal Beauty in Funerary Verse Inscriptions of the Hellenistic and Greco-Roman Periods*, Brill, Leiden 2013.

- Zaccarello 2000 : Michelangelo Zaccarello (cur.), *I sonetti del Burchiello. Edizione critica della vulgata quattrocentesca*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2000.
- Zaccaria 1998 : Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, vol. VII-VIII, t. I, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, 10 voll., Mondadori, Milano 1998.
- Zaggia 2009, 2014, 2015 : Filippo Ceffi, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco*, a cura di Massimo Zaggia, 3 voll., SISMELE - Edizioni del Galluzzo (voll. I, II)/Edizioni della Normale (vol. III), Firenze/Pisa, 2009 (vol. I), 2014 (vol. II), 2015 (vol. III).
- Zahn 1844 : Wilhelm Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae*, vol. II, Reimer, Berlin 1844.
- Zampa 1996 : Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, 2 tomi, Mondadori, Milano 1996.
- Zampaglione 2022 : Santina Zampaglione, *Le traduzioni omeriche di Carlo Marsuppini (Il. 1; 9, 308-421)*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Messina 2021/2022.
- Zanardi 2022 : Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Skira, Milano 2002.
- Zanato 2012 : Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, 2 tomi, in *Opere di Matteo Maria Boiardo*, Centro Studi Matteo Maria Boiardo/Interlinea, Novara 2012.
- Zancani 1982 : Diego Zancani (cur.), *Il Manganello. La repressione del Cornazano contra Manganello*, University of Exeter, Exeter 1982.
- Zancani 1995 : Diego Zancani, *Misoginia padana del Quattrocento e testi scurrili del Cinquecento: due nuovi testimoni del Manganus ovvero Manganellus*, «Schede umanistiche», 1, 1995, pp. 19-43.
- Zanetto 1992 : Callimaco, *Epigrammi*, traduzione di Giuseppe Zanetto, introduzione e commento di Paola Ferrari, Mondadori, Milano 1992.
- Zannoni 1819 : Giovanni Battista Zannoni, *Ganimede*, in *Reale Galleria Di Firenze Illustrata. Serie IV. Statue, Bassirilievi, Busti e Bronzi*, Vol. II, presso Giuseppe Molini e comp., Firenze 1819, pp. 241-264.
- Zanoni 2005 : Vera Zanoni, *Noterella in margine alla iconografia di Ganimede*, «Acme», 58.1, 2005, pp. 377-380.
- Zanotto 1840-1862 : Francesco Zanotto, *Dizionario pittoresco di ogni mitologia d'antichità d'iconologia e delle favole del Medio Evo*, 12 voll., Tipi di G. Antonelli, Venezia 1840-1862.
- Zanusso 2015 : Valentina Zanusso, *Introduzione a "Ditti di Creta, Diario della guerra di Troia"*, in *L'altra Iliade. Il diario di guerra di un soldato greco / Ditti di Creta; con la Storia della distruzione di Troia di Darete Frigio; e i testi bizantini sulla guerra troiana*, coordinamento dell'opera di Emanuele Lelli, Bompiani, Milano 2015, pp. 13-148.

- Zajko, Hoyle 2017 : Vanda Zajko, Helena Hoyle (eds), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, Wiley Blackwell, Hoboken 2017.
- Zigarelli 2020 : Federica Zigarelli, *Ideologie della morte nella cultura indoeuropea*, «Aura», 3, 2020 (<https://www.aurarivista.it/ideologie-della-morte-nella-cultura-indoeuropea/#post-1136-footnote-21>).
- Zorzetti 1993 : Nevio Zorzetti, *Ricerche sulla tradizione manoscritta e sulle fonti del Secondo Mitografo Vaticano*, Editoriale Libreria, Trieste 1993.
- Zorzetti, Berlioz 1995 : Nevio Zorzetti, Jacques Berlioz, *Le premier Mythographe du Vatican*, Les Belles Lettres, Paris 1995.
- Zurli 2008 : Lorianò Zurli (ed.), Nino Scivoletto (trad.), Paola Paolucci (comm.), *Anonymi Versus serpentini (Anthologia Latina, cc. 38-80 Riese = 25-68 Shackleton Bailey)*, Weidmann, Heidelberg 2008.

### III. Sitografia (*corpora*, dizionari, banche dati iconografiche e altri strumenti digitali)

- Abbreviazioni SLL (Liddell-Scott. A Greek-English Lexicon) :  
[https://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/01-authors\\_and\\_works.html](https://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/01-authors_and_works.html)
- Abbreviazioni TLL (Thesaurus Linguae Latinae) :  
<https://www.thesaurus.badw.de/en/tll-digital/index/a.html#a>
- Alciato at Glasgow : <https://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php>
- ALIM (Archivio della Latinità Italiana del Medioevo) : <http://alim.unisi.it>
- Ancient Rome (The collection of Ancient Art) :  
<http://ancientrome.ru/art/artworken/art-search-e.htm>
- Anthologia Graeca : <https://anthologiagraeca.org>
- APIS (Advanced Papyrological Information System) :  
<https://quod.lib.umich.edu/a/apis?page=index>
- ArchiLet (Reti epistolari. Archivio delle corrispondenze letterarie italiane di età moderna, secoli XVI-XVII) : <http://www.archilet.it/>
- Archives et manuscrits BnF (Bibliothèque nationale de France) :  
<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/>
- Archivio digitale della Fondazione Giorgio Cini Onlus :  
<https://archivi.cini.it/storiaarte/>
- Arhive : <https://arthive.com/it>
- Artribune : <https://www.artribune.com>
- Atlas Coelestis : <http://www.atlascoelestis.com>
- Banche dati di Storia dell'arte : <https://biblio.sns.it/it/banche-dati-di-storia-dellarte>
- BEIC (Biblioteca europea di informazione e cultura) : <https://digital.beic.it>
- Bertel Thorvaldsen's Art and Collections :  
<https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en>
- BiBit (Biblioteca Italiana) : [www.bibliotecaitaliana.it/](http://www.bibliotecaitaliana.it/)
- Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici : <https://www.bibliotecamai.org/>
- Bibliotheca Augustana : <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>
- BO – Briquet Online : <https://memoryofpaper.eu/briquet/BR.php>
- BREPOLiS : <http://www.brepolis.net>
- British Library Digitised Manuscripts : <https://www.bl.uk/manuscripts/>
- British Museum : <https://www.britishmuseum.org>
- Cataloghi storici digitalizzati dell'ICCU :  
[https://cataloghistorici.bdi.sbn.it/indice\\_cataloghi.php](https://cataloghistorici.bdi.sbn.it/indice_cataloghi.php)
- Catalogo generale dei Beni Culturali (Italia) : <https://catalogo.beniculturali.it/>
- Classical Art Research Centre – University of Oxford : <https://www.carc.ox.ac.uk/>
- Clori (Archivio della Cantata Italiana) : <http://cantataitaliana.it>
- CLT (Archive of Celtic Latin Literature) : <http://clt.brepolis.net>

Corago (Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900) : <http://corago.unibo.it>

DaMa (Dante Medieval Archive) : <https://dama.dantenetwork.it/index.php>

Dante Online : <https://www.danteonline.it/>

DDP (Dartmouth Dante Project) : <https://dante.dartmouth.edu>

De Mauro (Il Nuovo vocabolario di base della lingua italiana) : <https://dizionario.internazionale.it>

DEMGOL (Dizionario Etimologico della Mitologia Greca On Line)<sup>1435</sup> : <https://www.anticaciviltasarda.com/files/etimologico-della-mitologia-greca-dizionario.pdf>

DFHG (Digital Fragmenta Historicorum Graecorum) : <https://www.dfhg-project.org>

digilibLT (Biblioteca digitale di testi latini tardoantichi) : <https://digiliblt.uniupo.it/index.php>

Digital Athenaeus Project : <https://www.digitalatheneus.org>

Digital Bodleian : <https://digital.bodleian.ox.ac.uk>

DLD (Database of Latin Dictionaries) : <https://www.brepols.net/series/dld-o>

dMGH – digitalisierte MGH-Editionen : <https://www.dmgh.de>

Du Cange (Glossarium mediæ et infimæ latinitatis) : <http://ducange.enc.sorbonne.fr>

e-codices (Biblioteca virtuale dei manoscritti conservati in Svizzera) : <http://www.e-codices.unifr.ch/it>

ENGB (Ente Nazionale Giovanni Boccaccio) : <https://www.enteboccaccio.it/>

Epigrafia Etrusca (pagina FB) : <https://www.facebook.com/EpigraphieEtrusque>

Epigraphy Pakhum (Searchable Greek Inscriptions. The Packard Humanities Institute) : <https://inscriptions.pakhum.org>

Estense Digital Library : <https://edl.cultura.gov.it/home/index.aspx>

Finestre sull'arte (Basilica sotterranea di Porta Maggiore) : <https://www.finestresullarte.info/arte-antica/roma-riapre-18-20-marzo-basilica-sotterranea-porta-maggiore>

Gallica BnF (Bibliothèque nationale de France) : <https://gallica.bnf.fr/accueil/it/content/accueil-it>

GDLI (Grande dizionario della lingua italiana) : <https://www.gdli.it>

Genealogie delle famiglie nobili del Mediterraneo (Libro d'Oro della Nobiltà Mediterranea), Carafa : <http://www.genmarenostrium.com/pagine-lettere/letterac/carafa/antepriamacarafa.htm>

Getty : <https://www.getty.edu/publications/>

Giovanni Dall'Orto (Archivio su omosessualità e cultura) : <http://www.giovannidallorto.com/>

---

<sup>1435</sup> Attualmente (10-12-2023) il sito ufficiale del dizionario a cura di Ezio Pellizer, realizzato con il GRIMM (Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia) dell'Università di Trieste non è disponibile. Riporto un link da cui si può scaricare il PDF (che risulta aggiornato al 14-05-2017).

Google Libri : <https://books.google.it/>  
 Hermitage : <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage?lng=it>  
 ICONOS : [www.iconos.it](http://www.iconos.it)  
 iDAI.objects arachne (Deutsches Archäologisches Institut) :  
     <https://arachne.dainst.org/>  
 IDP (Illuminated Dante Project) : <https://www.dante.unina.it/public/frontend>  
 IEDO (Indo-European Etymological Dictionaries Online) :  
     <https://dictionaries.brillonline.com/iedo>  
 IEW (Pokorny's Indogermanisches etymologisches Wörterbuch – Online version)  
     : <https://www.win.tue.nl/~aeb/natlang/ie/pokorny.html>  
 Indogermanisches Wörterbuch by Gerhard Köbler (based on IEW) :  
     [http://www.koeblergerhard.de/idg/4A/idg\\_g.html](http://www.koeblergerhard.de/idg/4A/idg_g.html)  
 Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde : <https://gams.uni-graz.at/>  
 IntraText Digital Library : [www.intratext.com](http://www.intratext.com)  
 Iterum Italicum (Kristeller) : <https://www.itergateway.org/resources/iter-italicum>  
 Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del '500-'600 nella Biblioteca  
 Universitaria di Padova, *Metamorfosi* :  
     <https://www.movio.beniculturali.it/bupd/lemusetrailibri/it/137/37-le-metamorfosi-di-ovidio>  
 Leonardo Cinquecento : <https://www.leonardocinquecento.it>  
 Lessicografia della Crusca in Rete : <http://www.lessicografia.it>  
 LIMC France (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae) :  
     <http://www.limc-france.fr>  
 LLT (Library of Latin Texts) : <https://www.brepols.net/series/llt-o>  
 Logeion : <https://logeion.uchicago.edu>  
 Louvre : <https://collections.louvre.fr>  
 Lyra – Université de Lausanne : <https://lyra.unil.ch>  
 Mare Nostrum : <https://marenostrum.over-blog.net>  
 MET (Metropolitan Museum of Art of New York City) :  
     <https://www.metmuseum.org>  
 Michelangelo Buonarroti è tornato : [www.michelangelobuonarrotietornato.com](http://www.michelangelobuonarrotietornato.com)  
 MIRABILE (Archivio digitale della cultura medievale) :  
     <https://www.mirabileweb.it/home>  
 MOL (Manus Online – Manoscritti delle biblioteche italiane) :  
     <https://manus.iccu.sbn.it/>  
 MoMa (Museum of Modern Art – New York) : <https://www.moma.org>  
 Monseliceantica.it (Lapidario romano) : <http://www.monseliceantica.it/lapidario-romano-conservato-a-monselice/>  
 MQDQ (Musisque Deoque. Un archivio digitale di poesia latina, dalle origini al  
 Rinascimento italiano) : <https://mizar.unive.it/mqdq/public/>  
 Musei Vaticani : <https://catalogo.museivaticani.va/index.php>  
 Museo Radio 3 RAI : <http://www.museoradio3.rai.it>

MuseoTorino : <https://www.museotorino.it>

Museum of Fine Arts of Boston : <https://www.mfa.org>

National Gallery of Art of Washington : <https://www.nga.gov>

OED (Oxford English Dictionary) : <https://www-oed-com>

On Verticality : <https://www.onverticality.com>

OPAC SBN (Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale) : <https://opac.sbn.it>

openMLOL (Biblioteca digitale aperta) : <https://openmlol.it/>

OVI (Opera del Vocabolario Italiano) : <http://www.ovi.cnr.it>

Ovid Illustrated : <https://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html>

Paleografia Latina. Dall'Antichità al Rinascimento [di A. M. Piazzoni] :  
<https://spotlight.vatlib.it/it/latin-paleography/>

Perseus Digital Library : <http://www.perseus.tufts.edu>

PHI Latin Texts (Classical Latin Texts by The Packard Humanities Institute) :  
<https://latin.packhum.org/index>

Philological Museum : [www.philological.bham.ac.uk](http://www.philological.bham.ac.uk)

PichiAvo : [www.pichiavo.com](http://www.pichiavo.com)

PIE Lexicon (Proto-Indo-European Lexicon. The generative etymological dictionary of Indo-European languages) : <http://pielexicon.hum.helsinki.fi>

Pinterest : <https://www.pinterest.it>

Poeti d'Italia in lingua latina dal Medioevo al Rinascimento :  
<https://mizar.unive.it/poetitalia/public/index>

Polona : <https://polona.pl/>

Pompei in pictures : <https://pompeiiinpictures.com>

Portail Bibliissima : <https://portail.bibliissima.fr/fr/>

Rassegna degli Strumenti Informatici per lo Studio dell'Antichità Classica :  
<http://www.rassegna.unibo.it>

Reddit : <https://www.reddit.com/>

Repertorium Pomponianum : <https://www.repertoriumpomponianum.it>

Robert Rauschenberg Foundation : <https://www.rauschenbergfoundation.org>

Rome Guides : <https://romeguides.it>

Rome sweet Rome guide : <https://romesweetromeguide.com>

Sinonimi e Contrari (Dizionario Treccani, 2003) :  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Sinonimi\\_e\\_Contrari/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Sinonimi_e_Contrari/)

Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Online Collection : <https://skd-online-collection.skd.museum>

Stazione di ricerca lessicografica del VoDIM (Vocabolario Dinamico dell'Italiano) : <https://www.stazionelessicografica.it>

Suda On Line (SOL) : <http://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>

The EJGS Board (The Edinburgh Journal of Gadda Studies) :  
<https://www.gadda.ed.ac.uk/index.php>

The Morgan Library & Museum : <https://www.themorgan.org/>

The Riddle Ages : <https://theriddleages.com>

The Tertullian Project : <https://www.tertullian.org>  
Theoi : <https://www.theoi.com>  
TLG (Thesaurus Linguae Graecae) : <http://stephanus.tlg.uci.edu>  
TLL (Thesaurus Linguae Latinae) : <https://tll.degruyter.com>  
Tommaseo-Bellini (Tommaseo Online) : <https://www.tommaseobellini.it/#/>  
Topos Text (Aikaterini Laskaridis Foundation) : <https://topostext.org/work/530>  
Treccani Vocabolario : <https://www.treccani.it/vocabolario/>  
Vocabolario Dantesco : <http://www.vocabolariodantesco.it>  
Vocabolario Dantesco Latino : <http://www.vocabolariodantescolatino.it>  
Vocabolario etimologico della lingua italiana di Ottorino Pianigiani :  
<https://www.etimo.it>  
Web Gallery of Art : <https://www.wga.hu/index.html>  
Web LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae) :  
<https://weblimc.org>  
Wikimedia Commons : [commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)



## Referenze iconografiche

- Fig. 2.1 : *Ganimede incoronato*, anfora attica a figure nere di tipo B (faccia A), Staatliche Antikensammlungen, Munich (6009), seconda metà/fine VI a. C.
- Fig. 2.2 : Oltos, *Ganimede versa il nettare a Zeus al centro di un banchetto in Olimpo*, kylix attica a figure rosse, Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia (RC6848), ca. 510 a. C.
- Fig. 2.3 a-b-c : *Ganimede dietro il trono di Zeus durante l'entrata in Olimpo di Eracle*, lekythos a figure nere su sfondo bianco, MET Museum, New York (41.162.30), fine VI a. C.
- Fig. 2.4 : Ileana Florescu, *Copiosi et bellissimi mirti*, fotografia con statua di Ganimede, copia romana da originale ellenistico del II d. C, già nella Sala Grande, attualmente alla Galleria degli Uffizi, Firenze, 2018.
- Fig. 2.5 a-b : Pittore di Berlino, *Zeus insegue Ganimede con cerchio e galletto*, cratere attico a figure rosse, Musée du Louvre, Paris (G 175), ca. 500-490 a. C.
- Fig. 2.6 : Pittore di Pan, *Ganimede di corsa con cerchio e galletto*, oinochoe attico a figure rosse, Metropolitan Museum of Arts, New York (23.160.55), 490/480 a. C.
- Fig. 2.7 : Pittore di Penteseilea, *Zeus afferra Ganimede*, kylix attica a figure rosse, Museo archeologico nazionale, Ferrara (T. 212 B, sala 3), ca. 470 a. C.
- Fig. 2.8 : *Zeus porta via Ganimede*, gruppo statuario in terracotta, Museo Nazionale di Olimpia, 480-470 a. C.
- Fig. 2.9 : Douris, *Zeffiro e Giacinto (o Eros e un giovine) durante un coitus interfemoris*, kylix attica a figure rosse, Museum of Fine Arts, Boston (inv. 95.31), 490-480 a. C.
- Fig. 2.10 : *Ganimede stante con berretto frigio, mantello e ciotola insieme all'aquila*, statua in marmo, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti, Roma (inv. 1376), II. d. C (originale greco del IV/III a. C.).
- Fig. 2.11 : Leocare (copia di), *Ganimede sollevato dall'aquila con cane che abbaia*, gruppo scultoreo in marmo bianco, Musei Vaticani, Città del Vaticano (inv. 2445), 138-161 d. C. [originale greco del IV a. C.].
- Fig. 2.12 a-b-c : Leocare (copia di), *Ganimede sollevato dall'aquila nella grotta di Tiberio*, gruppo scultoreo in marmo pavonazzetto, Villa di Tiberio, Sperlonga (LT), ca. 90 d. C. [originale greco del IV a. C.].
- Fig. 2.13 a-b : Leocare (copia di), *Ganimede sollevato dall'aquila*, gruppo scultoreo in marmo bianco, tribuna di Palazzo Grimani, Venezia, fine II d. C. [originale greco del I a. C.].
- Fig. 2.14 : *Orecchino con Ganimede sollevato dall'aquila*, corredo di gioielli in oro e argento provenienti dalla Macedonia greca (Ganymede jewelry), MET Museum, New York (37.11.8-17), ca. 330-300 a. C.

- Fig. 2.15 : *Ganimede abbraccia l'aquila*, gruppo statuario in marmo bianco, Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 6355), ca. metà II d. C. [da originale greco della seconda metà del IV a. C.].
- Fig. 2.16 : *Ganimede offre da bere all'aquila*, cammeo in agata su fondo in onice, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, I secolo d. C.
- Fig. 2.17 a-b : *Ganimede abbevera l'aquila con ninfa che osserva*, sarcofago strigliato in marmo, Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono, Città del Vaticano (inv. 999), ca. 200 d. C.
- Fig. 2.18 : Bertel Thorvaldsen, *Ganymedes met Jupiters orn*, gruppo scultoreo in marmo bianco, Thorvaldsens Museum, Copenaghen (A44), 1817.
- Fig. 2.19 : Douris, *Zeus porta via Ganimede addormentato*, coppa ateniese di tipo B a figure rosse, Louvre, Paris (inv. G 123), ca. 490-480 a. C.
- Fig. 2.20 : Wilhelm Zahn, *Ganimede addormentato con Cupido, uccello e figura osservante*, disegno da dipinto del I d. C. attualmente distrutto, Pompei, Casa di Ganimede (parete nord del cubiculum/oecum, VII 13 4), 1840.
- Fig. 2.21 : *Cupido indirizza l'aquila di Zeus verso Ganimede a riposo*, dipinto, Pompei, Casa del Meleagro (muro est del cubiculum/oecum nel lato sud dell'atrio, VII.9.2.12), ora al Museo Archeologico di Napoli (inv. 9587), I d. C.
- Fig. 2.22 : *Ganimede sollevato dall'aquila*, frammento di bassorilievo funerario in pietra calcarea bianca, Museo della Chiesa di San Paolo, Monselice (PD), I d. C.
- Fig. 2.23 : *Ganimede sollevato dall'aquila in contesto funerario*, stele romana in marmo di Foresto, Museo di Antichità, Torino, II d. C.
- Fig. 2.24 : *Elevazione di Ganimede abbracciato all'aquila*, custodia bronzea di specchio greco, Staatliche Museen, Berlin (misc. 1928), ca. 350 a. C.
- Fig. 2.25 a-b : *Ganimede sollevato da un demone alato*, altorilievo in stucco, volta della navata centrale, Basilica sotterranea di Porta Maggiore, Roma, 14-54 d. C.
- Fig. 2.26 : *Philator con il suo kleinos*, coppa conica cretese in serpentina (cosiddetta *Chieftain's Cup*), Hagia Triada (luogo di ritrovamento), Museo Archeologico di Heraklion (inv. 341), ca. 1550-1500 a. C.
- Fig. 2.27 a-b : Pittore di Amasis, *Zeus sul trono insieme ad Apollo, Artemide e Ganimede (?) con lancia e cane*, oinochoe ateniese ritrovata a Vulci, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Città del Vaticano (inv. 432, ex 17771), ca. 575-525 a. C.
- Fig. 2.28 : Pittore di Amasis, *Ermes e Zeus con Ganimede scudiero (?) e cavalieri*, lekythos attico a figure nere ritrovato a Gela, Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas, Palermo (inv. 1855, ex 18024), ca. 475-425 a. C.
- Fig. 2.29 : Maestro di Pan, *Ganimede inseguito da Ermes*, anfora attica a figure rosse, Hermitage, Sankt-Peterburg (ГР-7028), ca. 470 a. C.

- Fig. 2.30 : *Ganimede in veste di soldato sollevato dall'aquila dorata*, bicchiere policromo in vetro, Tesoro di Begram (Afghanistan), Musée Guimet, Paris (MG 21228), I a. C.
- Fig. 3.1 : *Pilastro con Ganimede rapito dall'aquila*, marmo greco, lato B della cariatide del portico dell'agorà di Tessalonica noto come *Las Incantadas*, Louvre, Paris (Ma1394), II/III d. C.
- Fig. 3.3 : *Catmite seduto su una roccia con Turan, Aplu e Munthu*, specchio etrusco in bronzo, Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia (inv. 138014-138018, Tomba 6326), III a. C.
- Fig. 3.4 a-b : Pittore del Diespater, *Canumede dietro Diespater con Cupido e Menerva*, stamnos falisco a figure rosse, Museo dell'Agro Falisco, Civita Castellana (inv. 1599), 400-375 a. C.
- Fig. 3.5 : *Camillus (accolito) in età prepuberale*, statua bronzea romana, Metropolitan Museum of Art, New York (97.22.25), 14-54 d. C.
- Fig. 3.6 : *Camillus detto la 'zingara'*, statua bronzea romana, Musei Capitolini, Roma (inv. 1184), 14-68 d. C.
- Fig. 3.7 : *Testa di Antinoo con berretto frigio*, statua in marmo, Museo Chiaramonti, sezione II, n. 9, Vaticano (inv. 1205), post 130 d. C.
- Fig. 3.8 : Giovanni Pierantoni, *Antinoo restaurato come Ganimede*, statua in marmo, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, post 130 d. C. con restauro del 1794-1796.
- Fig. 3.9 : *Aquarius-Ganimedes del Planisfero di Geruvigo*, Ms. Harley 647, British Library, London, c. 21v., IX d. C.
- Fig. 3.10 : *Aquarius di Leiden*, Ms. Voss. lat. Q. 79, University Library, Leiden, c. 48v., IX d. C.
- Fig. 3.11 : *Aquila e Sagitta di Leiden*; Ms. Voss. lat. Q. 79, University Library, Leiden, cc. 55v.-56r., IX d. C.
- Fig. 3.12 : *Figura maschile in sella all'Aquila con ai piedi la Sagitta*, Cod. 88, Burgerbibliothek, Bern, c. 1v., 1000-1030.
- Fig. 3.13 : *Aquarius di Berna*, Cod. 88, Burgerbibliothek, Bern, c. 5r., 1000-1030.
- Fig. 4.1 : Giotto (Scuola di), *San Nicola rapisce e riporta alla famiglia il coppiere Adeodato*, affresco, Cappella di San Nicola, Basilica inferiore di San Francesco d'Assisi, ca. 1309-1310.
- Fig. 4.2 : *Ganimede di Vézelay*, capitello in pietra, prima colonna, lato sud della navata, Basilica di Santa Maria Maddalena di Vézelay, Francia, ca. 1125-1130.
- Fig. 4.3 : *Ganimede rapito e coppiere in una coppa medievale*, coppa in bronzo con iscrizioni latine ('Scylla bowl'), The British Museum, London (1925,1008.1), XII.
- Fig. 4.4 : Battista Lorenzi o Cristofano Stati, *Fontana di Ganimede di Boboli*, gruppo statuario in marmo, Giardino di Boboli, Firenze, 1565-1576 o 1604-1606.

- Fig. 4.5 : Maestro di Ganimede (Scuola di Bartolomeo Ammannati), *Ganimede cavalca l'aquila*, gruppo scultoreo in bronzo, Museo Nazionale del Bargello, Firenze (inv. Bronzi n. 439), ca. 1560.
- Fig. 4.6 : Victor Oskar Tilgner, *Fontana di Ganimede*, gruppo scultoreo bronzeo su base in marmo, Hviezdoslavovo námestie, 811 02 Staré Mesto, Bratislava, 1888.
- Fig. 4.7 : Giovanni Battista Palumba, *Ganimede come l'anima rapita*, xilografia, Metropolitan Museum of Art, New York, (25.2.9), ca. 1500-1515.
- Fig. 4.8 : *Jupiter fuit sodomita*, Maître François, miniatura, *De Civitate Dei* di Agostino, MMW, 10 A 11, c. 47r., Museum Meermano-Weestreenianum, Den Haag, 1475-1480.
- Fig. 4.9 a-b : *L'aquila cala su Dante*, miniature, ms. Egerton 943, British Library, London, c. 77v., c. 78r., ca. 1340.
- Fig. 4.10 : Pacino di Bonaguida (bottega di), *Dante trasportato dall'aquila*, miniatura, ms. Strozzi 152, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, c. 38r., 1425-1450.
- Fig. 4.11 : *Dante trasportato dall'aquila all'ingresso del Purgatorio*, miniatura, ms. Yates Thompson n. 36, British Library, London, c. 84r., 1444-1450
- Fig. 4.12 : Sandro Botticelli, *Dante come Ganimede giunge alla porta del Purgatorio (Purg. 9)*, disegno, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, ca. 1485-1490.
- Fig. 4.13 : John Flaxman, *Dante rapito come Ganimede (Purg. 9)*, incisione di Tommaso Piroli su disegno di Flaxman, Roma 1802 (or. 1793)
- Fig. 4.14 : William Blake, *Lucia trasporta Dante al Monte Purgatorio con Virgilio che segue*, illustrazione, Fogg Art Museum, Harvard Art Museums (inv. 1943.438), 1824-1827.
- Fig. 4.15 a-b : Francesco Scaramuzza, *Dante sogna di essere afferrato da un'aquila (Purg. 9)*, disegno, Sala di lettura della Biblioteca Palatina di Parma, 1836-1842; Francesco Scaramuzza, *Dante si risveglia dopo essere stato afferrato da un'aquila (Purg. 9)*, disegno, Sala di lettura della Biblioteca Palatina di Parma, 1836-1842.
- Fig. 4.16 : Gustav Doré, *Ascesa di Dante come Ganimede (Purg. 9)*, illustrazione a Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Librairie Hachette, Parigi, 3 voll., 2 vol., 1868.
- Fig 4.17 : Hermann Hubacher, *Ganymed*, gruppo scultoreo in bronzo, Bürkliplatz, Zurigo, 1952.
- Fig. 4.18 : *L'aquila-Petrarca innalza il Lauro*, in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Venezia, Vindelin da Spira, c. 9v., Biblioteca Queriniana, Brescia, (Inc. G.V.15), 1470.
- Fig. 4.19 : Parmigianino (Francesco Mazzola detto il), *Ganimede ed Ebe in Olimpo*, disegno, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Parigi (RF 580, Recto), ca. 1534.

- Fig. 4.20 : Maestro delle Vite degli Imperatori, *Aquarius-Ganimede nel "Dittamondo" di Fazio degli Uberti*, con il commentario di Andrea da Lodi, ms. Italien 81, BnF, Paris, Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, c. 143v., Milano (luogo di copia), 1447.
- Fig. 4.21 : Maestro delle Vite degli Imperatori, *Vultur volans nel "Dittamondo" di Fazio degli Uberti*, con il commentario di Andrea da Lodi, ms. Italien 81, BnF, Paris, Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, c. 143v., Milano (luogo di copia) 1447.
- Fig. 4.22 : Maestro delle Vite degli Imperatori, *Vultur Cadens nel "Dittamondo" di Fazio degli Uberti*, con il commentario di Andrea da Lodi, ms. Italien 81, BnF, Paris, Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, c. 143v., Milano (luogo di copia) 1447.
- Fig. 4.23 : Maître de l'Épître Othéa, *Ganimede e Apollo, Epistre Othea* di Christine de Pizan, miniatura, ms. Français 606, Bibliothèque nationale de France, Paris, c. 25v., ca. 1400-1410.
- Fig. 4.24 : *Ganimede e Apollo, Epistre Othea* di Christine de Pizan, miniatura, ms. Harley 443, The British Library, London, c. 119v., circa 1410-1414.
- Fig. 4.25 : *Ganimede e Apollo, Epistre Othea* di Christine de Pizan, miniatura, ms. Bodl. 421, Bodleian Library, University of Oxford, c. 040r., ca. 1450-1475.
- Fig. 4.26 : *Ganimede e Apollo, Epistre Othea* di Christine de Pizan, miniatura, ms. s. 175, Médiathèque municipale Jean Lévy, Lille, c. 052, ca. 1455-1460.
- Fig. 4.27 : *Ganimede e Apollo, Epistre Othea* di Christine de Pizan, miniatura, ms. Bodmer 49, Fondation Martin Bodmer, Coligny, c. 81r., ca. 1460.
- Fig. 5.1 : Pietro Perugino, *Giove con Ganimede coppiere*, affresco, tondo della volta del Collegio del Cambio, Perugia, 1496-1500.
- Fig. 5.2 : Raffaello Sanzio e bottega, *Banchetto nuziale*, affresco, volta della Loggia di Psiche, Villa Farnesina, Roma, 1518-1519.
- Fig. 5.3 : Baldassarre Peruzzi, *Il ratto di Ganimede*, affresco, volta della Loggia di Galatea, Villa della Farnesina, Roma, 1510-1511.
- Fig. 5.4 : Filarete, *Ganimede nel portale di San Pietro*, dettaglio in rilievo del portale bronzeo della Basilica di San Pietro, Vaticano, 1433-1445.
- Fig. 5.5 : Apollonio di Giovanni (Bottega di), *Rapimento di Ganimede*, tempera su tassello ligneo di un cassone, Museum of Fine Arts, Boston (06.2441), ca. 1475.
- Fig. 5.6 : Apollonio di Giovanni, *Rapimento di Ganimede*, tempera su tassello ligneo di un cassone, Museo Nazionale di S. Matteo, Pisa (inv. 1705), ca. 1445-1465.
- Fig. 5.7 : Polidoro da Caravaggio, *Paesaggio con ratto di Ganimede*, disegno con gesso rosso, The British Museum, London (1905,1110.48), ca. 1524-1527.
- Fig. 5.8 : Correggio, *Il ratto di Ganimede*, olio su tela, Kunsthistorisches Museum, Wien, ca. 1531.

- Fig. 5.9 : Albrecht Dürer, *La morte di Orfeo*, schizzo ad inchiostro, Kunsthalle, Hamburg, 1494.
- Fig. 5.10 : Leonardo da Vinci, *Foglio del Teatro per l'allestimento dell'Orfeo di Poliziano*, inchiostro e sanguigna, Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, Lamporecchio, ca. 1506-1507.
- Fig. 5.11 : *Giove dei 'Tarocchi del Mantegna'*, incisione a bulino, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Banco Rari 19, ca. 1465.
- Fig. 5.12 : *Regina di Gelosia (Giunone) delle 'Carte dei Triomphi' di Boiardo*, xilografia, Atlante delle Xilografie italiane del Rinascimento (ALU.0593), ubicazione sconosciuta, ca. 1500-1525.
- Fig. 5.13 : Gustave Doré, *Ruggiero e l'ippogrifo*, incisione per il canto VI dell'*Orlando furioso*, Parigi, Bibliothèque des Arts Decoratifs, 1888.
- Fig. 5.14 : Giulio Campagnola, *Ganimede in volo sull'aquila*, incisione a bulino, Metropolitan Museum of Art, New York (37.3.10), ca. 1500-1515.
- Fig. 5.15 : Benvenuto Cellini, *Ganimede e l'aquila*, gruppo scultoreo in marmo (restauro originale da marmo greco), Museo Nazionale del Bargello, Firenze (inv. Bargello Sculture 403), 1548-1550.
- Fig. 5.16 : Giovanni Maria Falconetto, *Sala dello Zodiaco*, affresco, Palazzo D'Arco, Mantova, 1420.
- Fig. 5.17 A-H : *Ganimede vola sull'aquila*, dagli *Emblemata* di Alciato, edizioni varie, 1531-1621: A : 28 febbraio Augsburg 1531, c. B6r.; B : Paris 1534, p. 36; C : Lyon 1549, p. 56; D : Lyon 1556 (Stockhamer), p. 55; E : Frankfurt 1567, c. 29r.; F : Leiden 1591, p. 19 (= Paris 1584, c. 6v.); G : Najera 1615, c. 16r.; H : Padova 1621, p. 26.
- Fig. 5.18 : Michelangelo Buonarroti, *Il ratto di Ganimede*, matita rossa, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze (inv. 611 E), ca. 1528-1530.
- Fig. 5.19 : Michelangelo Buonarroti, *Il ratto di Ganimede*, carboncino, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge MA (inv. 1855.75), 1532.
- Fig. 5.20 : Michelangelo Buonarroti, *La punizione di Tizio*, matita nera, Royal Library, Windsor Castle (inv. 12771), 1532.
- Fig. 5.21 : Giulio Bonasone, *Il ratto di Ganimede (symb. 76)*, xilografia, in Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, In aedib. Novae Accademiae Bocchianae, Bononiae 1555, p. CLX.
- Fig. 5.22 : Giulio Bonasone, *Il ratto di Ganimede (symb. 77)*, xilografia, in Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, In aedib. Novae Accademiae Bocchianae, Bononiae 1555, p. CLXII.
- Fig. 5.23 : *Ganimede, Attis, Ciparisso*, xilografia, in Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa [...]*, per Niccolò Zoppino, Venezia 1522, c. 122r.

- Fig. 5.24 : *Giove rapisce Ganimede*, xilografia, in Gabriele Simeoni, *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi*, per Giovanni di Tornes, Lione 1559, p. 135.
- Fig. 5.25 : Bernard Salomon, *Iuppiter & Ganimede*, xilografia, in *Metamorphose d'Ovide figuree*, Jean de Tournes, Lion 1557.
- Fig. 5.26 : Antonio Tempesta, *In aquilam transformatus Iupiter Ganymedem rapit*, xilografia, in *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum Libri quindecim Aeneis formis ab Antonio Tempesta Fiorentino incisi, e in pectorum antiquitatisque studiosorum gratiam nunc primum exquisitissimis sumptibus a Petro de Iode anteuerpiano in lucem editi*, Anversa, 1606.
- Fig. 7.1 : Lelio Orsi, *Il ratto di Ganimede*, affresco, frammento ottagonale del Camerino di Ganimede della Rocca di Novellara, Galleria Estense, Modena, ca. 1546.
- Fig. 7.2 : Caravaggio, *Giove, Nettuno e Plutone*, olio a muro, soffitto di una stanza di Villa Ludovisi (Casino Aurora), Roma, ca. 1597.
- Fig. 7.3 : Giulio Romano, *Ganimede e l'aquila*, penna e inchiostro marrone con acquerello marrone su carta, Pierpont Morgan Library, New York (inv. IV, 14), 1527.
- Fig. 7.4 : Giulio Romano, *Bacio di Apollo e Ciparisso*, penna e inchiostro marrone con acquerello marrone su carta, National Museum, Stockholm, ca. 1523-1527.
- Fig. 7.5 : Raffaello da Montelupo, *Giove bacia Ganimede (o Mercurio)*, penna su carta, Ashmolean Museum, Oxford, ca. 1550.
- Fig. 7.6 : Martin Knoller, *Il dopo pranzo di Giove ossia Ganimede sostituto* (su soggetto di Parini), affresco su medaglia, Sala del Caffè, Palazzo Greppi, Milano, post 1780.
- Fig. 7.7 : Pieter Paul Rubens, *Ganimede con la coppa in Olimpo*, olio su tela, Schwarzenberg Collection, Wien, ca. 1611-1617.
- Fig. 7.8 : Giovanni Mannozi da San Giovanni, *La caduta di Ebe e l'assunzione di Ganimede*, affresco, seconda sala adiacente al vestibolo d'ingresso, Villa Corsini, Mezzomonte (FI), 1633.
- Fig. 7.9 : Francesco Albani, *Ganimede offre la coppa a Giove*, affresco, sala adiacente al vestibolo d'ingresso, Villa Corsini, Mezzomonte (FI), 1632/1633.
- Fig. 7.10 : *Ganimede rapito* (su soggetto di Parini), bassorilievo, facciata verso il giardino (n. 9) a sinistra, Villa Reale (Nuovo Palazzo Belgioioso), Milano, ca. 1790-1796.
- Fig. 7.11 : Bertel Thorvaldsen, *Ganimede offre la coppa*, statua in marmo, Thorvaldsens Museum, Copenaghen (A41), post 1804.
- Fig. 7.12 : Bertel Thorvaldsen, *Ganimede riempie la coppa*, statua in marmo, Thorvaldsens Museum, Copenaghen (A42), 1816.
- Fig. 7.13 : Camillo Pacetti, *Ganimede stante con l'aquila*, statua in marmo, Seminario Vescovile di Cremona, 1819.

- Fig. 7.14 : Adamo Tadolini, *Ganimede abbraccia l'aquila*, statua in marmo, Hermitage Museum, San Pietroburgo (H.ck-120), 1825.
- Fig. 8.1 a-b : Guido Gozzano, *Silhouette di un amico elegante (Carlo Scala)*, Fondo Guido Gozzano, Archivio Gozzano-Pavese, Università degli Studi di Torino, ca. 1898-1899; Guido Gozzano, *Giuochi serali in piazza Castello*, Fondo Guido Gozzano, Archivio Gozzano-Pavese, Università degli Studi di Torino, ca. 1898-1899.
- Fig. 8.2 : *Coppiere cretese*, affresco, propilei meridionali del Palazzo di Cnosso (ala ovest), Heraklion, Creta, ca. 1450-1400 a. C.
- Fig. 8.3 : Rembrandt, *Ganimede sulle ali dell'aquila*, olio su tela, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Gal.-Nr. 1558), 1635.
- Fig. 8.4 : Peter Paul Rubens, *Il rapimento di Ganimede*, olio su tela, Museo del Prado, Madrid (inv. P001679), 1636-1638.
- Fig. 8.5 : Christian Wilhelm Allers, *Ganymede*, olio su tela, Collezione privata, 1913/1914.
- Fig. 8.6 a-b : Raffaello Sanzio e aiuti, *Giove bacia Cupido (Ganimede)*, affresco, Loggia di Psiche, Villa della Farnesina, Roma, 1515-1518.
- Fig. 8.7 : Anton Raphael Mengs, *Giove bacia Ganimede*, affresco staccato e riportato su tela, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma (inv. 1339), ca. 1758.
- Fig. 8.8 a-b : Pierre et Gilles, *Ganymède (Frédéric Lenfant) I, II, III*, fotografia montata su alluminio e pittura, Collection Pinault, Paris, 2001.
- Fig. 8.9 : Robert Rauschenberg, *Canyon*, freestanding combine: pittura, collage e oggetti vari, MoMA, New York (1782.2012), 1959.
- Fig. 8.11 : PichiAvo, *Ganimede e l'aquila alla stazione dei treni di Heidelberg*, pittura murale con spray e vernice acrilica, Heidelberg Central Railway Station, 2020.
- Fig. 8.12 a-b : Johann Frank Kirchbach, *Ganymed*, olio su tela, ubicazione sconosciuta, ca. 1884; Johann Frank Kirchbach (incisione da), *Ganymed*, Palazzo Grimani, Venezia, 1892.
- Fig. 8.13 : *Modern version of Ganymede. Introducion of Budweiser to the gods*, stampa su legno, insegna pubblicitaria basata su un'opera di Johann Frank Kirchbach, stampato da Palm, Fechteler & Co., New York & Chicago, ca. 1905.
- Fig. 8.14 : *Modern version of Ganymede. Introducion of Budweiser to the gods*, *Ganymede* serie II, stampa su vassoio metallico, merchandising Anheuser Busch Inc., 1987.
- Fig. 8.15 : Franciabigio, *Cenacolo della Calza*, affresco, Chiesa di San Giovanni Battista della Calza, Firenze, 1514.
- Fig. 8.16 : Christian Griepenkerl, *Giove e Ganimede (Il furto del fuoco)*, olio su tela, Niedersächsisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg, 1878.