

LETTERATURA E PENSIERO

27
Gennaio-Marzo 2026



Il Convivio

Letteratura e Pensiero

Rivista trimestrale di Scienze Umane

Anno VIII, Gennaio – Marzo 2026, Numero 27,
Registrazione al tribunale di Catania
n. 15 del 21 dicembre 2018.

ISSN 2704-7253
Rivista scientifica di Area 10 (ANVUR)

Le proposte vanno direttamente inviate a:
E-mail: manittaangelo@gmail.com;

Direttore editoriale e caporedattore: Angelo Manitta
Direttore responsabile: Enza Conti
Editore: Accademia Internazionale Il Convivio

Sede legale: Via Pietramarina, 66 – 95012 Castiglione di Sicilia (CT) Italia.

Comitato Scientifico: José Blanco Jiménez (Università Statale del Cile), Giorgio Baroni (Univ. Cattolica - Milano), Vittorio Capuzza (Univ. Tor Vergata - Roma), Javier Gutiérrez Carou (Università di Santiago de Compostela - Spagna), Gandolfo Cascio (Università di Utrecht, Paesi Bassi), Carmine Chiodo (Univ. Tor Vergata - Roma), Milena Contini (Università eCampus), Francesco D'Episcopo (Università Federico II - Napoli), Carlo Di Lieto (Univ. Suor O. Benincasa - Napoli), Angelo Fabrizi (Università di Cassino), Vincenzo Guarracino (Critico e Poeta), Angelo Manitta (Saggista e Poeta), Giulio Marra (Univ. Ca' Foscari – Venezia), Giuseppe Rando (Univ. di Messina), Claudio Tugnoli (Univ. di Trento).

La collaborazione alla rivista è gratuita. I testi pubblicati sono di proprietà degli autori che si assumono ogni responsabilità di legge e l'associazione, che non ha fine di lucro e agisce in buona fede, non è responsabile di eventuali illeciti (violazione di copyright ecc...), ai sensi del D.Lgs. 196/2003.

FRANCESCO OTTONELLO

L'ASCESA CELESTE DEL POETA DA CHAUCER
A MICHELANGELO, DA GOETHE A GŌ NAGAI:
PROSPETTIVE COMPARATE DI RICEZIONE DANTESCA
TRA TESTI E IMMAGINI

Riassunto

L'ascesa celeste di Dante, trasfigurata nel mito di Ganimede a partire dal sogno di *Purgatorio* IX, costituisce un nucleo generativo fondamentale per la letteratura e l'arte occidentale. Partendo dall'originale rielaborazione dantesca, che sublima la carica erotica del rapimento in un'esperienza di grazia divina, l'indagine ripercorre le tappe di una ricezione plurisecolare che attraversa i secoli e i media. Il confronto tra testi e immagini permette di delineare l'evoluzione del tema: dalla parodia ironica di Chaucer alle interpretazioni neoplatoniche di Landino e Michelangelo, fino alle tensioni paniche e drammatiche del Romanticismo di Goethe e Hölderlin. Sul versante figurativo, il percorso analizza la traduzione visiva dell'ascesa da Botticelli a Flaxman, culminando nella visione sublime di Doré. Tale parabola interpretativa trova una singolare e dinamica sintesi contemporanea nel manga *Dante Shin-kyoku* di Gō Nagai, a testimonianza della persistenza del modello dantesco nella cultura pop. L'analisi evidenzia come la figura di Ganimede operi uno spartiacque nella storia della rappresentazione dell'ispirazione poetica e del limite umano.

Abstract

Dante's celestial ascent, transfigured through the myth of Ganymede starting from the dream in *Purgatorio* IX, constitutes a fundamental generative nucleus for Western literature and art. Moving from Dante's original reworking—which sublimates the erotic charge of the abduction into an experience of divine grace – this study traces the stages of a centuries – old reception spanning different eras and media. The comparison between texts and images allows for an outline of the

theme's evolution: from Chaucer's ironic parody to the Neoplatonic interpretations of Landino and Michelangelo, reaching the panic and dramatic tensions of Romanticism in Goethe and Hölderlin. On the figurative side, the analysis examines the visual translation of the ascent from Botticelli to Flaxman, culminating in Doré's sublime vision. This interpretive parabola finds a unique and dynamic contemporary synthesis in Gō Nagai's manga *Dante Shinkyoku*, testifying to the persistence of the Dantean model in pop culture. The analysis highlights how the figure of Ganymede operates as a watershed in the history of representing poetic inspiration and human limits.

1. INTRODUZIONE: L'ASCESA DEL POETA COME GANIMEDE

Questo contributo prende avvio da un episodio cruciale della *Divina Commedia*, il sogno di *Purgatorio* IX (vv. 19-33)¹: Dante ha una visione onirica e immagina di essere rapito da un'aquila e sollevato in alto, avvertendo una sensazione di bruciore («in sogno mi pareva veder sospesa / un'aquila nel ciel con penne d'oro / con l'ali aperte e a calare intesa», vv. 19-21; «e me rapisse suso infino al foco. / Ivi pareva che ella e io ardesse; / e sì l'incendio imaginato cosse», vv. 30-32)².

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 Lucia lo ha trasportato nel luogo che ancora non riconosce («venne una donna, e disse: "I' son Lucia; / lasciatemi pigliar costui che dorme; / sì l'agevolerò per la sua via», vv. 53-55).

Dante si identifica esplicitamente con Ganimede («ed esser mi pareva là dove fuoro / abbandonati i suoi da Ganimede, / quando fu ratto al sommo concistoro», vv. 22-24), il giovane principe troiano che raggiunge il padre degli dèi in cielo dopo il rapimento da parte dell'aquila. Questa scelta rappresenta un netto scarto rispetto alla tradizione antica e medievale, che vedeva i poeti accostarsi semmai all'aquila e non alla figura di Ganimede³.

¹ Questo saggio è stato scritto durante il periodo come Visiting Researcher all'Università di Utrecht nell'a.a. 2025/2026 nell'ambito del progetto di ricerca *Observatory on Dante Studies* (ODS), diretto dal prof. Gandolfo Cascio.

² Si cita dalla più recente edizione critica di Giorgio INGLESE (a cura di), *Commedia*, di Dante Alighieri, 3 tomi, Le Lettere, Firenze 2021.

³ Ganimede è attestato per la prima volta nell'*Iliade* (5.265-267; 20.230-235), mentre le più influenti rielaborazioni in ottica di ricezione sono in Virgilio (*Aen.* 5.249-257; cfr. 1.28) e Ovidio (*Met.* 10.148-161; cfr. 11.756). In questa sede non approfondisco il valore del mito nelle fonti classiche e il significato dell'episodio all'interno del contesto del Purgatorio, per cui rimando rispettivamente a Francesco OTTONELLO, *Il simposio e la tradizione plato-*

L'indagine che si intende condurre combina strumenti filologico-testuali con un approccio comparativo fondato sugli studi di ricezione e sulla cultura visiva, per mostrare come questo specifico sogno dantesco abbia contribuito a ridefinire tradizioni letterarie e artistiche, divenendo uno dei nuclei generativi del tema dell'ascensione poetica in Occidente, fino a essere riprodotto nel manga *Dante Shinkyoku* (1994-1995) di Gō Nagai.

Se nell'*Eneide* e nelle *Metamorfosi* la *fabula* di Ganimede svolge anche una funzione prolettica rispetto all'apoteosi di un personaggio (Enea, Romolo, Cesare)¹, parimenti con il mito di Ganimede potrebbe essere prefigurata l'ascesa amorosa a Dio di Dante personaggio; al di là del più immediato riferimento a Lucia e al percorso purgatoriale del poeta *viator*.

La corporeità e l'erotismo insiti al mito in numerose fonti classiche e medievali non sono esclusi dal poeta medievale, bensì sono plasmati nell'ottica di una trasfigurazione che anticipa il 'trasumanar' della terza cantica paradisiaca. Ganimede è anzitutto un mortale che supera i limiti dell'umano, il solo in grado di congiungersi eternamente con il padre degli dèi, poiché scelto dalla grazia divina, per amore di Dio. La carica erotica è sublimata e non rimossa da Dante: l'eros del mito è vissuto in modo ambivalente e sconvolgente.

Questa originale *visio* di Dante ebbe un'ampia risonanza nella cultura europea, lasciando tracce che da Chaucer (*The House of Fame*, 1378-1380) conducono fino a Goethe (*Ganymed*, 1789) e Hölderlin (*Ganymed*, 1804). Qui si intende ricostruire tanto la fortuna letteraria quanto quella figurativa del passo. Sul versante dei testi, l'attenzione sarà rivolta anche al *mare magnum* dei commenti danteschi, tra cui spicca in particolare la lettura allegorica di Cristoforo Landino (1481) per l'incidenza sulla produzione successiva. Sul versante delle arti figurative, il percorso seguirà in particolare le interpretazioni del passo dantesco che da Sandro Botticelli giungono, attraverso William Blake e soprattutto Gustave Doré, fino al manga di Gō Nagai.

Un punto centrale di congiunzione, infine, può essere considerato il disegno di Ganimede a opera di Michelangelo donato a Tomaso de' Cavalieri (*Il ratto di Ganimede*, 1532), che recepisce la mediazione neoplatonico-landiniana della poesia dantesca, riformulandola. Difatti, se il disegno di

nica: origine e sviluppi del mito del coppiere divino, «Elephant&Castle», 34, III, 2024, pp. 79-88; ID., *Dante come Ganimede: la trasfigurazione di un mito erotico e ascensionale in 'Purgatorio' IX (19-33)*, «L'Alighieri», 64, 2024, pp. 33-54.

¹ Al di là del portato metapoetico, la figura del Ganimede dantesco sintetizzerebbe 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», Anne TEULADE, *Portrait de Ganymède en poète, dans le Purgatorio de Dante et les Soledades de Góngora*, in *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, a cura di Veronique GÉLY, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, pp. 121-131 (131).

Michelangelo segna uno spartiacque nella storia dell'iconografia su Ganimede, l'elaborazione di Dante può parimenti rappresentare un punto di svolta nella storia della sua ricezione letteraria¹.

2. DAI COMMENTATORI TRECENTESCHI ALLA PARODIA DI *THE HOUSE OF FAME* DI CHAUCER

Nei più antichi commenti trecenteschi alla *Commedia*, l'*Eneide* e le *Metamorfosi* vennero individuate come le principali fonti per la rielaborazione del mito di Ganimede (*Purg.* 9.19-33).

L'*Ottimo Commento* cita il decimo libro delle *Metamorfosi* (10.155-161) di Ovidio, mentre Pietro Alighieri menziona anche l'*Eneide* (1.28, 5.252-255) e ricorda 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 Giamboni e Brunetto Latini² – sottolineano con sensibilità evemerica

¹ Sulla ricezione iconografica di Ganimede vd. Marcella MARONGIU (a cura di), *Il mito di Ganimede: prima e dopo Michelangelo*, Mandragora, Firenze 2002. L'importanza di Dante emerge nei principali studi sulla ricezione di Ganimede, per cui il riuso dantesco del mito «remained influential during the Renaissance», James M. SASLOW, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, Yale University Press, New Haven-London 1986, p. 6. L. BARKAN, *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford University Press, Stanford 1991, parla delle rielaborazioni di Dante e Michelangelo come casi esemplari in cui osservare «the force of myth at moments of high density» (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 Véronique Gély nel 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*. Cfr. Anne TEULADE, *Portrait de Ganymède en poète, dans le Purgatorio de Dante et les Soledades de Góngora...*; Clélia ANFRAY, *Le mythe de Ganymède chez Dante et son illustration par Botticelli, Blake et Doré*, in *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, a cura di Véronique Gély, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008, pp. 133-144.

² Mi riferisco al volgarizzamento del Bono Giamboni delle *Storie contro i pagani* di Orosio (1.11.1-2, ed. Tassi) e alla trasposizione in fiorentino del *Tesoro* di Brunetto Latini (1.28.3, 1.32.2). Cfr. Francesco OTTONELLO, *Attestazioni di Ganimede nella cultura fiorentina del tardo Duecento: le riletture evemeristiche di Brunetto Latini e Bono Giamboni*, in «*Baigner le présent dans le sacré*». *La ricezione letteraria del mito dall'antichità alla contemporaneità*, a cura di Michele Casaccia, Paola Rosa Filisetti, Gaia Tettamanti, Università

stica 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.

Jacopo della Lana, il più antico chiosatore del *Purgatorio*, nonché dell'intera *Commedia* (1324-1328) scrive: «El ponon li poeti, volendo esaltare li costruttori di Troia e fittivamente parlare d'essi come furono virtudiosi, 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)¹.

Secondo il recente commento di Robert Hollander (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 è considerato come un aspetto esornativo, mentre ricorre l'identificazione dell'aquila con Lucia nei commenti più antichi al *Purgatorio*, risalenti agli anni venti del Trecento, di Jacopo della Lana e 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), mentre 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 Evangelista².

La fortuna del passo dantesco del rapimento dell'aquila, veicolata dalla densa tradizione esegetica trecentesca, oltrepassa rapidamente i confini della

di Trento, Trento 2024, pp. 103-118.

¹ Per le citazioni dei commenti danteschi ci si rifà alle edizioni messe online dal prezioso database del Dartmouth Dante Project (<https://dante.dartmouth.edu>).

² 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).

penisola italiana. Un caso emblematico è *The House of Fame*, poema allegorico-onirico in tre libri, incompiuto, composto da Geoffrey Chaucer dopo i suoi soggiorni in Italia per missioni diplomatiche (dicembre 1372-maggio 1373 a Genova e Firenze; maggio-settembre 1378 a Milano): verosimilmente intorno al 1378-1380. Il primo libro si apre con la descrizione del sogno di *Geffrey*, che si ritrova in un tempio di vetro dedicato a Venere, le cui pareti riportano scene dell'*Eneide*. La rassegna delle figure femminili tradite e la meditazione sulla trasmissione dei racconti antichi introducono i temi portanti del poema: la natura instabile della fama, il rapporto tra memoria e narrazione, il ruolo del poeta come mediatore tra verità e finzione. L'apparizione dell'aquila al termine del libro prepara così l'ascesa celeste del secondo, raccordando la cornice onirica all'indagine sulla fama nell'ultimo libro. L'ascesa del secondo libro avviene grazie all'intervento dell'aquila di Giove, evidente ripresa del modello dantesco. Si può inoltre supporre che Chaucer conoscesse non soltanto il passo della *Commedia*, ma anche la tradizione dei commenti che interpreta l'aquila come figura di Santa Lucia: un dettaglio che rafforza la dimensione allegorica del volo e la sua derivazione mediata dai commentatori¹.

Si tratta notoriamente di una delle prime manifestazioni dell'influenza italiana nella produzione chauceriana: non soltanto dantesca, ma anche boccacciana e petrarchesca, accanto ai modelli classici di Ovidio e Virgilio. Fin dagli inizi del Novecento, il poema è stato letto come una sorta di *imitatio* onirica della *Commedia*, in cui il viaggio celeste non conduce, come in Dante, a una verità teologica o a un esito salvifico, ma diventa un'esplorazione ironica e spesso problematica della fama, del linguaggio e dell'autorità poetica². Secondo Piero Boitani *The House of Fame* è infatti il vero manifesto

¹ La ripresa dantesca fu notata e studiata già da John M. STEADMAN, *Chaucer's Eagle: A Contemplative Symbol*, «PMLA», 75.3, 1960, pp. 153-159. Cfr. John M. STEADMAN, *The House of Fame: Tripartite Structure and Occasion*, «Connotations», 3.1, 1993, pp. 1-12; 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; Lesley Kordecki, *Poetry and the Bird in Chaucer's House of Fame*, «ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment» 29.3, 2022, pp. 570-582. Come edizioni critiche di riferimento vd. Geoffrey CHAUCER, *The House of Fame*, edited by Nick Havely, 2a ed., PIMS, Toronto, 2014; Geoffrey CHAUCER, *Dream visions and other poems: authoritative texts, contexts, criticism*, edited by Kathryn L. Lynch, W. W. Norton, New York 2007. A oggi non risultano edizioni autonome in italiano, ma il poema è incluso in Geoffrey CHAUCER, *Opere*, 2 voll., a c. di Piero Boitani, trad. di Vincenzo La Gioia, note di Emilia Di Rocco, Einaudi, Torino 1998.

² Cino CHIARINI, *Di una imitazione inglese della Divina Commedia. "La Casa della Fama" di Chaucer*, Laterza, Bari 1902. Sugli intertesti boccacciani vd. Kathryn MCKINLEY, *Chaucer's House of Fame and Its Boccaccian Intertexts: Image, Vision, and the Vernacu-*

creativo del padre della letteratura inglese medievale¹.

L'episodio dell'ascesa del poeta mostra analogie esplicite con il modello dantesco: come il Dante-Ganimede timoroso nel momento dell'elevazione, così anche il Geoffrey-Ganimede di Chaucer esprime timore prima di essere rassicurato dall'aquila, che si rivela gentile e premurosa. Il poeta inglese fa riferimento esplicito al mito, intrecciandolo al motivo del catasterismo: *O God," thoughte I, "that madest kinde, / Shal I noon other weyes dye? / Wher Joves wol me stellifye, / Or what thing may this signifye? / I neither am Enok, ne Elye, / Ne Romulus, ne Ganymede / That was y-bore up, as men rede, / To hevene with Daun Jupiter / And made the goddess Boteler* (II, 584-592).

L'ansia del protagonista riguarda la possibilità di essere "stellificato" da Giove e divenirne il coppiere (*Boteler*), allusione che implica, seppure con discrezione ironica, una risonanza dell'elemento omoerotico del mito di Ganimede. Chaucer gioca volutamente su questa tensione: il riferimento ai grandi assunti in cielo (Enoch, Elia, Romolo, Ganimede) nasce per negazione, e serve al poeta per smascherare, o quantomeno problematizzare, la pretesa d'elevazione spirituale che in Dante assume un significato altissimo.

In *The House of Fame* si configura così una sorta di parodia del riuso dantesco di Ganimede come figura della contemplazione²: laddove Dante colloca l'ascesa in un quadro teologico, Chaucer la trasla in un contesto ambiguo, ironico, segnato dal dubbio e dalla fragilità della fama.

Non meno rilevante è il possibile richiamo ai versi celebri di *Inferno* II, 32-33 («I' non Enëa, io non Paulo sono / me degno a ciò né io né altri 'l crede»). Anche Chaucer ricorre all'elenco di personaggi paradigmatici per negare la propria grandezza: non è Enoch, né Elia, né Romolo, né Ganimede. Si delinea così un parallelismo strutturale: in entrambe le opere la dichiarazione di indegnità non è soltanto un *topos* di modestia, ma un gesto retorico che definisce il ruolo del poeta e la natura del suo viaggio.

Tuttavia, la finalità diverge radicalmente. In Dante la negazione d'indegnità apre alla rivelazione divina; in Chaucer diventa il punto di partenza di una riflessione sulle ambivalenze della fama, sulla mutevolezza del giudizio umano e sull'incertezza dell'autorità poetica. L'aquila non è un tramite

lar, PIMS, Toronto 2016. Sul tema della fama vd. Nick HAVELY, *'I Wolde ... han Hadde a Fame': Dante, Fame and Infamy in Chaucer's House of Fame*, in *Chaucer and Fame Reputation and Reception*, edited by Isabel Davis and Catherine Nall, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 43-56.

¹ Piero BOITANI, *Chaucer and the Imaginary World of Fame*, Brewer-Barnes & Noble, London-Totowa 1984.

² Cfr. Christopher P. SCOTT, *Chaucer's Resistance to Rapture in "The House of Fame"*, in Id. *Queer Rapture. Translating Ganymede from Ovid to Marlowe*, a thesis submitted to the faculty of Wesleyan University, Middletown (Connecticut) 2011, pp. 52-59.

salvifico, ma la guida verso la Casa della Fama, cui è dedicato il terzo libro: luogo in cui verità, menzogna, gloria e oblio si confondono.

L'intero poema, nonostante l'ascendenza dantesca del motivo onirico, non si sviluppa secondo una teleologia spirituale. Al contrario, si arresta bruscamente alla fine del terzo libro, davanti alla figura enigmatica di un *man of gret auctoritee* (III, 2158) che non viene identificato e a cui non è concesso di conferire un significato definitivo alla visione (con questo verso infatti si conclude il poema). Anche questa cesura può fare pensare a una risposta ironica alla *Commedia*: invece di un cammino che approda alla verità, Chaucer offre un percorso che rivela la precarietà dell'autorità, l'instabilità della memoria e il carattere perennemente oscillante della fama. Per Chaucer l'ascesa del poeta è dunque precaria e il poeta non è un prescelto ispirato da Dio.

Nel libro II, il narratore si era rifiutato con ironia di essere identificato come un Ganimede, un giovane favorito da una rapida ascesa verso il cielo. L'allusione serve a negare l'elevazione spirituale o poetica facile e predestinata: il narratore non pretende – e anzi rifiuta – una simile ascesa gloriosa e sovrumana. Il riferimento mitologico diventa figura di autoironia: Geoffrey non aspira a una carriera celeste, né a una fama garantita da favori divini. In questa scelta è implicita una critica al modello tradizionale del poeta/autore come figura eletta o dotata di ispirazione divina: Chaucer rifiuta la nozione di poesia come vocazione elevata conferita dall'alto, e preferisce configurare il poeta come un artigiano del linguaggio, con scarsa fiducia nella stabilità della fama. Quindi il mito di Ganimede, invece di essere celebrato, è adottato come segno di distacco dall'ideale epico/classico: Chaucer usa il riferimento per smitizzare l'ascesa poetica, e per suggerire che la fama autentica non si conquista con un rapimento divino, ma stanando le illusioni.

3. RILETTURE NEOPLATONICHE: DA LANDINO A MICHELANGELO

Di poco successiva all'originale opera chauceriana è l'interpretazione ricercata del passo condotta da 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 «sta coll'ale aperte sempre intesa a calare, per tirare a sè l'anime umane che la grazia di Dio ne fa degne». L'interpretazione di Francesco da Buti anticipa in parte la lettura più raffinata e influente del Rinascimento, quella di Cristoforo Landino (1481).

Quest'ultimo analizza il passo in ottica neoplatonica¹, citando esplicitamente il commentatore trecentesco e traendone spunto per sviluppare ulteriormente il ragionamento (a *Purg.* 9.22-24, 9.25-27). Per Landino, 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 suo commento ebbe particolare influenza su quelli successivi. Niccolò Tommaseo così scrive nella nota conclusiva al suo commento al IX del *Purgatorio* (1837, ed. del 1865): «Il *sommo Concistoro* a cui Ganimede è rapito, dice che Dante purificava nel pensier 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 nel Rinascimento. Ganimede compare infatti negli *Emblemata* (1531) di Giovanni Andrea Alciato, che segnano la fortunata diffusione europea di un genere di libro ibrido con giustapposizione di brevi componimenti in versi e xilografie, dette appunto emblemi per il significato allegorico-morale veicolante². Il titolo dell'emblema più ricorrente unisce la lettura etimologica derivata dal *Simposio* (8.29-30) di Senofonte con quella neoplatonica nella sua formula

¹ 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. Paul Oskar KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Le Lettere, Firenze 2005 (I ed. 1953); Erwin PANOFKY, *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), pp. 184-235.

² Sull'emblematologia e Ganimede vd. Anette KRUSZYNSKI, *Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1985.; 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*, a cura di Beatriz Antón Martínez, M^a José Muñoz Jiménez, Universidad de Valladolid, Valladolid 2011, pp. 87-98.

essenziale: *In Deo laetandum* ovvero ‘rallegrandosi in Dio’. Dall’edizione parigina del 1534 iniziò a 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.

Una delle prime opere debitorie alla lettura neoplatonica fornita da Landino, e in generale alla filosofia di Ficino, è però una xilografia di inizio Cinquecento attribuita a Giovanni Battista Palumba, incisore originario dell’Italia settentrionale operante a Roma (Giovanni Battista Palumba, *Ganimede come l’anima rapita*, xilografia, Metropolitan Museum of Art, New York, (25.2.9), ca. 1500-1515).

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 svenuto in uno stato di *trance*, mentre i compagni abbandonati, dei cacciatori nudi, si agitano come nell’ecfrasi virgiliana (*Aen.* 5.249-257), e così disordinatamente anche gli animali (cavalli, cani)¹.

Per quanto riguarda Michelangelo Buonarroti, 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»², 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.

Vi è però anche un altro precedente disegno michelangiolesco in cui il rapito non è inerte e in posa estatica, ma lotta e si contorce in volo con l’aquila che gli becca il braccio (Michelangelo Buonarroti, *Il ratto di Ganimede*, matita rossa, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze,

¹ L’interpretazione neoplatonica risale a 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. Come ha osservato Michela MARONGIU, *Il mito di Ganimede...*, pp. 62-63, la posa del rapito rimonderebbe al *Ganimede* di Baldassarre Peruzzi di Villa Farnesina. Per Frédérique Villemur, *Le chien de Ganymède: contrepoint au sublime?*, in *Ganymède ou l’échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, a cura di Véronique Gély, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2008, pp. 145-164 (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.

² Michela MARONGIU, *Il mito di Ganimede...*, p. 66 (cat. 14).

inv. 611 E, ca. 1528-1530). Anche qui è presente l'elemento virgiliano del cane osservante sulla sinistra, mentre sulla destra restano abbandonati il mantello di Ganimede e degli oggetti. È verosimile che si tratti di un disegno autonomo slegato al dono per Tommaso, una possibile bozza per un'opera mai realizzata¹.

Michelangelo conobbe Tommaso de' Cavalieri sul finire del 1532: a dicembre inoltrato risale la prima lettera indirizzata al ragazzo, in cui Michelangelo allude a delle opere donate, di cui fa parte il disegno di Ganimede. L'artista 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»².

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: «Leggiete 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 significato simbolico connesso all'amore. 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 sono da leggersi come una contrapposizione allegorica dei due possibili effetti dell'amore: l'elevazione (Ganimede) e la tortura (Tizio)³.

I due personaggi del mito si assomigliano 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 [Michelangelo Buonarroti, *Il ratto di Ganimede*, carboncino, Fogg Art Museum,

¹ Michela MARONGIU, *Il mito di Ganimede...*, p. 58 (cat. 15), ricorda l'ipotesi secondo cui il committente potesse essere Federico Gonzaga che in quegli anni chiese sia un dipinto sul tema a Correggio, sia il disegno per gli stucchi di Palazzo Ducale e Palazzo Te a Giulio Romano. Cfr. 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.

² Le lettere sono conservate presso l'Archivio Buonarroti a Firenze. Come edizione per le *Rime* e le *Lettere* michelangeloesche vd. Mastrocola 2013 (I ed. 1992), *Commento a Lettere*, 141.

³ Erwin PANOFKY, *Studi di iconologia*, pp. 298-305.

Harvard University, Cambridge MA, inv. 1855.75, 1532; Id., *La punizione di Tizio*, matita nera, Royal Library, Windsor Castle, inv. 12771, 1532].

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)¹:

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
buon rispetto 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)².

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»³.

Nella produzione poetica di Michelangelo non risultano menzioni esplici-

¹ Vd. Paola MASTROCOLA, *Commento ad locum* a Michelangelo Buonarroti, *Rime e Lettere*, a cura di Paola Mastrocola, De Agostini, Novara 2013 (1 ed. 1992). Cfr. Michela MARONGIU, *Il mito di Ganimede...*, p. 72 (cat. 17).

² Le opere furono realizzate dall'intagliatore e incisore di gemme Giovanni Bernardi, vd. Michela MARONGIU, *Il mito di Ganimede...*, p. 80 (cat. 21). Risulta ancora dibattuta l'autenticità del disegno di Michelangelo del Fogg Art Museum, sebbene prevalga l'ipotesi che non si tratti di una copia ma dell'originale consegnato a Tommaso. Cfr. Michela MARONGIU, *Il mito di Ganimede...*, p. 74.

³ *Ibidem*, p. 74.

cite, sebbene uno studio approfondito potrebbe scovare alcune allusioni¹. Ad esempio, il sonetto *I' mi credeckti, 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 riscontrabile il motivo inaugurato da Dante. L'amore, provato per il ragazzo, fa 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 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).

4. LA RICEZIONE ICONOGRAFICA: DA BOTTICELLI A GŌ NAGAI

La polisemanticità dell'elaborazione dantesca del mito è resa visibile dalle illustrazioni del passo che rinnovano l'ermeneutica interna del testo della *Commedia* e delle interpretazioni dei commentatori².

¹ Le *Rime* furono pubblicate dal pronipote omonimo nel 1623 con pesantissimi interventi, volti 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 michelangioleschi, che ha permesso la restituzione di una versione più autentica dei versi dell'artista, dalla *Leben Michelangelo's* di Hermann Grimm in tre volumi (1860-1863). Per la numerazione si segue quella stabilita dall'edizione critica a cura di Enzo Noè Girardi nel 1960, adottata in Michelangelo BUONARROTI, *Rime e Lettere*, a cura di Paola Mastrocola, De Agostini, Novara 2013 (I ed. 1992), da cui si cita. Per approfondimenti cfr. Michelangelo BUONARROTI, *Rime e Lettere*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Bompiani, Milano 2016.

² Si rimanda a questo contributo sull'evoluzione delle 'traduzioni visive' della *Commedia* dagli anonimi miniatori trecenteschi alla contemporaneità vd. Lucia BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 2018. Per ulteriori riferimenti sulle illustrazioni di Botticelli, Blake e Doré vd. Clélia Anfray, *Le*

Dalla ricerca nel *corpus* dei codici miniati della *Commedia* del Trecento e Quattrocento dell'IDP¹ non emergerebbero rappresentazioni del sogno di Ganimede. Gli artisti tendenzialmente scelgono di rappresentare per *Purgatorio* IX la scena con l'angelo portinaio all'ingresso del Purgatorio: un sintomo da leggersi parallelamente alla rimozione – nel *mare magnum* di commenti – del giudizio sul portato erotico della figura di Ganimede, con cui il poeta si identifica.

Si possono però individuare 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. Strozzi 152, 38r.; Firenze B.N. B.R. 39, 180r.; Londra B-M. Yates Thompson 36, 84r.²

Nel caso del ms. Egerton 943 conservato alla British Library, il più antico codice interamente miniato della *Commedia*, della prima metà del XIV secolo, è rappresentato il momento precedente al volo con l'aquila. 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 che regge il mento e occhi chiusi. Alla destra rispetto a Dante fanno da osservatori quattro figure: Sordello, Nino, Corrado, e Virgilio. Rispetto a quanto osserva Barucci, bisogna considerare nel folio precedente un'altra raffigurazione con l'aquila, nel semicerchio in alto a destra, lasciato vuoto nella c. 78r.: le tre anime conversano con Virgilio mentre Dante dorme. Nelle carte a seguire sono raffigurati i successivi momenti, dalla salita sul Monte del Purgatorio con Virgilio, alla scena con l'angelo portinaio³.

Nel ms. Strozzi 152, databile al secondo quarto del sec. XIV e con miniature attribuite a Pacino di Bonaguida, sono rappresentati nella stessa carta in basso tre momenti in successione da sinistra a destra: compaiono 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.

mythe de Ganymède chez Dante et son illustration par Botticelli, Blake et Doré, p. 138.

¹ Il progetto *Illuminated Dante Project* (<https://www.dante.unina.it/idp/public/frontend>) realizzato dall'Università di Napoli Federico II, come riporta il sito, 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.

² Come ha osservato Guglielmo BARUCCI, “*Simile a quel che talvolta si sogna*”. *I sogni del Purgatorio dantesco*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 70-71 (n. 30).

³ Cfr. Anna PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco. La “Commedia” Egerton 943 della British Library*, Felici Editore, Pisa 2014, p. 239.

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 osserva¹.

Il rapimento di Dante da parte dell'aquila è presente anche 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* (Sandro Botticelli, *Dante come Ganimede giunge alla porta del Purgatorio*, disegno, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, ca. 1485-1490).

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.

Se la *Commedia* non ebbe una grande fortuna figurativa nei primi secoli dell'età moderna, l'inglese John Flaxman inaugurò il *revival* ottocentesco di Dante attraverso una serie di disegni dati alle stampe per la prima volta a

¹ 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. Si riporta la descrizione di Barucci: «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*.

Roma per l'editore Tommaso Piroli nel 1802¹. Per *Purgatorio* IX l'artista rappresenta 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 forzosamente verso l'alto con artiglio serrato [John Flaxman, *Dante rapito come Ganimede*, incisione di Tommaso Piroli su disegno di John Flaxman, Roma 1802, ed. or. 1793).

Agli antipodi è 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 (William Blake, *Lucia trasporta Dante al Monte Purgatorio con Virgilio che segue*, illustrazione, Fogg Art Museum, Harvard Art Museums, inv. 1943.438, 1824-182).

Particolarmente interessante e non sempre ricordata l'interpretazione romantico-realistica di Francesco Scaramuzza (1836-1842), che produsse numerosi disegni del nono canto. Tra questi si pone l'attenzione su due conservati alla Biblioteca Palatina di Parma: nel primo è ritratta l'ascesa di Dante come Ganimede, 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 risuota con segni di sbigottimento, mentre Virgilio gentilmente gli tocca il braccio e indica la via (Francesco Scaramuzza, *Dante sogna di essere afferrato da un'aquila* e *Dante si risveglia dopo essere stato afferrato da un'aquila*, disegni, Sala di lettura della Biblioteca Palatina di Parma, 1836-1842).

La più celebre rappresentazione di Dante-Ganimede resta però quella secondo-ottocentesca di Gustav Doré (1861-1868) dal carattere esoterico-visionario, debitrice delle riletture romantiche del tema inaugurate dal *Ganymed* di

¹ 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 [sic] l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso*), e infine con un'edizione ufficiale a Londra nel 1807. Cfr. Francesca SALVADORI, *Dante. La Divina Commedia illustrata da Flaxman*, premessa di Carlo Ossola, introduzione di David Bindman, Electa, Milano 2014.

Goethe (Gustav Doré, *Ascesa di Dante come Ganimede*, illustrazione a Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Librarie Hachette, Parigi, 3 voll., II vol., 1868). 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 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.

A sintetizzare vari aspetti della ricezione visiva dell'ascesa del poeta come Ganimede è la *Divina Commedia* di Gō Nagai¹. L'opera, pubblicata originariamente in Giappone a metà degli anni Novanta, si configura come un adattamento monumentale che, pur mantenendo una forte fedeltà alla trama, distribuisce la materia narrativa in modo diseguale: dei tre volumi che compongono la serie, i primi due sono interamente dedicati all'*Inferno*, mentre il terzo comprime *Purgatorio* e *Paradiso*, concedendo necessariamente meno spazio alla cantica finale. Nonostante questa asimmetria strutturale, il manga rappresenta un'efficace sintesi visivo-testuale, capace di tradurre l'allegoria dantesca nel dinamismo di un fumetto che rappresenta un esempio mirabile della contemporanea *renaissance* dantesca in ambito pop, dalla musica al videogioco al cinema².

¹ L'influenza della *Divina Commedia* è fondamentale anche in altre opere originali di Nagai come *Mao Dante* (1971) e *Debiruman* (1972-1973). Per l'edizione dell'opera qui analizzata si fa riferimento all'originale: Gō NAGAI, *Dante Shinkyoku*, 3 voll., Kōdansha, Tokyo 1994-1995 (trad. it. *La Divina Commedia*, 3 voll., J-Pop, Milano 2006). Sulla ricezione di Dante nell'opera di Nagai e nel contesto giapponese sono molteplici i contributi. Si vedano almeno Hideyuki DOI, *Due lezioni su Dante e Pasolini*, in Ishida Saiko et al. (a cura di), *In continua ricerca di voci. Saggi in onore del professor Tadahiko Wada*, Kyōto, Eimei, 2016, pp. 11-19; Dario Nappo, *L'antica Grecia vista dal Giappone: l'"Occidentalismo" di Go Nagai*, in *La fabbrica della storia. Fonti della storia e cultura di massa*, a cura di Maria G. Castello, Eleonora Belligni, Franco Angeli, Milano 2016, pp. 89-103; Mario TIRINO, *Manga Dante. Comunicazione interculturale e tradizione figurativa in Dante Shinkyoku di Gō Nagai*, in «Dante e l'Arte», 5 (2018), pp. 177-220; Raul CIANNELLA, Maria Antònia MARTÍ ESCAYOL, «Manga-fying» la *Commedia*: dialogismo testuale e visivo in *Dante Shinkyoku di Go Nagai*, in «Dante e l'Arte», 5, 2018, pp. 135-176.

² Cfr. Jérôme DUTEL, Stefano LAZZARIN (cur.), *Dante Pop. La «Divina Commedia» nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Vecchiarelli, Manziana 2017; Ales-

Nel contesto del IX canto del Purgatorio, l'intervento dell'aquila in picchiata – enfatizzato dalla violenta onomatopea *zazazaza* (ザザザザザ) a indicare un rapido fendente dall'alto verso il basso – coglie di sorpresa il lettore, spalancandosi in una spettacolare *splash page* doppia. Il contrasto è netto rispetto alle tavole precedenti, dove avevamo lasciato un Dante assopito e vulnerabile accanto a Virgilio. Nelle due pagine seguenti, l'attenzione si focalizza sul primo piano del volto terrorizzato del poeta che esclama: «Un uccello! Un uccello dorato?!». Qui Nagai cita esplicitamente la tradizione occidentale: viene riprodotta nei particolari l'iconografia di Doré, con il pellegrino che si aggrappa disperatamente al corpo dell'aquila durante l'ascesa, in una rielaborazione cinetica della celebre incisione.

Tuttavia, il mangaka opera una variazione nella tempistica della narrazione: il momento della rivelazione del trasporto sovranaturale ad opera di Santa Lucia risulta posticipato. Solo dopo aver varcato la soglia dell'Angelo portinaio, Dante interroga Virgilio sulla natura di quel rapace che lo ha sollevato nel sonno. Virgilio, con espressione seria, svela l'accaduto attraverso un *flashback* visivo: la figura di Lucia appare in tre vignette, raffigurata frontalmente e di tre quarti di spalle, ammantata da una potente aura luminosa – quasi un'energia grafica tipica dello stile di Nagai – mentre annuncia di essere giunta per alleviare le fatiche del viaggio dantesco e condurlo alle porte della salvezza.

5. ASCESA E TURBAMENTO DEL ROMANTICISMO:

DA GOETHE ALLA POESIA DANESE

Infine, è la stagione romantica il momento decisivo della ricezione del motivo dantesco dell'ascesa del poeta-Ganimede in cielo. A inaugurarla è il *Ganymed* di Johann Wolfgang von Goethe, che farà da tramite per le successive rielaborazioni, tra cui spicca la lirica *Ganymed* di Friedrich Hölderlin¹.

Tuttavia, la ripresa hölderliniana problematizza radicalmente l'identifica-

sandro BENUCCI, *Dante fra fumetti, manga e graphic novel: verso un'«iper-Commedia»?», in Percorsi del testo. Adattamento e appropriazione della letteratura italiana*, a cura di Sergio Portelli e Karl Chircop, Franco Cesati Editore, Firenze 2020, pp. 21-29.

¹ Anche un saggio italiano contemporaneo, *La caverna di Ganimede* (Marco Editore, Lungro di Cosenza 2008), pone al centro della sua riflessione il motivo del 'poeta come Ganimede'. L'autore, Eraldo Garello, 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 rifacimento di quest'ultima è intitolato *Ganymed* e fu tradotto, su invito di Giuseppe Ungaretti, anche da un giovane Gianfranco Contini, *Alcune poesie di Hoelderlin*, Parenti, Firenze 1941.

zione dantesca e goethiana tra io lirico e personaggio del mito. Se in Goethe il poeta è Ganimede che ascende in un abbraccio panteistico, in Hölderlin assistiamo a una dissociazione drammatica: il poeta è il viandante (*gewanderter Mann*) che, con la sua parola (*Wort*), risveglia la forza violenta della natura. Ganimede qui non è l'io che sale, ma il figlio della montagna (*Bergsohn*) e l'incatenato (*Gefesselte*): metafora del fiume che rompe i ghiacci invernali. Il suo movimento non è un'estasi verticale, ma una liberazione orizzontale e violenta: egli è maldestro (*Linkische*) ed ebbro d'ira (*zorntrunken*), spezza e scaglia (*bricht und wirft*) le catene del gelo. La ricezione del motivo subisce qui uno scarto decisivo: il poeta non incarna il rapimento, ma ne è il testimone e l'attivatore necessario. E mentre la primavera fiorisce grazie a questo risveglio, Ganimede è già lontano (*ferne*), smarrito (*irr ging er*), ormai assente per il mondo umano perché richiamato altrove da un colloquio celeste (*himmlisch Gespräch*)¹.

Si possono qui menzionare anche due opere dedicate alla figura del mito, debitorie a Dante-Goethe, e che non hanno ancora conosciuto studi specialistici: il *Ganimed* (1804) di Adam Wilhelm Schack von Staffeldt e il *Ganymed* (1912) di Andreas Gildemeister². Quello del romanticismo danese è un componimento di 293 versi dall'intonazione della ballata sul tipo della *Belle Dame Sans Merci* di John Keats. Considerati gli interventi di più voci e anche del Coro, l'intendimento è affine a quello dell'operina di corte, solitamente da mettere in scena nei teatri barocchi con accompagnamento musicale. Il protagonista è un eroe romantico: un Ganimede solitario e angosciato, con la coscienza lacerata, aspirante a salire in cielo quasi con nostalgia, come uno 'sposo dell'infinito'³.

¹ Per Goethe in rapporto al 'Ganimede' di Hölderlin vd. Anna SIWICA, "Ganymed" von Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Hölderlin im Vergleich, «Żródła humanistyczne europejskie. Iuvenilia Philologorum Cracoviensium», IV.4, 2011, pp. 115-123.

² 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. Cfr. Alquanto vasta la bibliografia sul *Ganymed* di Goethe; per un'analisi in rapporto all'altra sua poesia su Prometeo cfr. Esser HEIKE, *Prometheus' und 'Ganymed' als Höhepunkte des Sturm und Drang. Ein Vergleich*, Grin Verlag, München 2007; Susanne Fass, *Vergleich künstlerischer, religiöser und gesellschaftlicher Motive in Goethes Prometheus und Ganymed*, Grin Verlag, München 2009. Per una lettura queer vd. Robert 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.

³ Il poema non è mai stato tradotto in italiano o in inglese. Fu pubblicato all'interno della prima raccolta del poeta: Schack von Staffeldt, *Digte*, Forlag hos Andreas Seidelin, Kjøbenhavn 1804, pp. 325-343. Pochissime le notizie su Andreas Gildemeister, membro vero-

Più originale appare il poemetto dell'autore tedesco primonovecentesco. Si tratta di una composizione polifonica in cui Ganimede prende la parola per narrare un movimento inverso: un ritorno sulla terra, immergendosi nell'epoca contemporanea all'autore. Sebbene siano presenti fin dall'esordio elementi di chiara derivazione goethiana – su tutti il richiamo alla primavera e all'usignolo – l'opera si distacca dalla tradizione precedente proprio per questa inversione di rotta, che riporta il mito a confrontarsi con la caducità e la materialità del mondo umano¹.

Goethe riprende più da vicino Dante perché compie un'identificazione totale del poeta con Ganimede, rendendolo protagonista dell'intera lirica. 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)² 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). 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 umfängen*, v. 29).

Goethe compie quindi un passo ulteriore rispetto a Dante nel processo

similmente della nota famiglia patrizia di Brema e autore pressoché dimenticato dagli studi germanistici. Il suo *Ganymed. Dichtung* fu tuttavia pubblicato dalla prestigiosa Insel-Verlag (Leipzig 1912), la stessa casa editrice di Rilke, segno di un credito letterario all'epoca non trascurabile, oggi non supportato da alcuna bibliografia critica specifica.

¹ Una parodia del motivo dantesco dell'ascesa del poeta con l'aquila è riscontrabile invece in *Poema per un verso di Shakespeare* di Pier Paolo Pasolini. Cfr. Francesco OTTONELLO, *Un rovesciamento del Ganimede dantesco: 'Poema per un verso di Shakespeare' di Pasolini, in Pasolini e il suo mito. Tradizione letteraria e metamorfosi intermediali*, a cura di Francesco Ottonello, con Arianna Agudo e Stefano Perpetuini, «l'Ulisse», n. s. 1, 2024, pp. 73-79.

² Il *Frühling* sostituirebbe come «sostantivo e principio maschile» l'aquila (anch'essa al maschile in tedesco, *der Adler*), Lea RITTER SANTINI, *Il volo di Ganimede. Mito di ascesa nella Germania moderna*, Marsilio, Venezia 1998, p. 44. 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.

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).

Il *Ganymed* di Goethe ebbe a sua volta una notevole e immediata fortuna anche al di là della letteratura. Fu messo in musica da Franz Schubert in un *Lied* del 1817 (Op. 19 No. 3, D. 544), poi 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: Benedetto Croce la tradusse nel 1918 insieme al *Prometeo* e al *Canto di Maometto*, presentando i componimenti come 'poesie titaniche'¹.

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. Il gruppo scultoreo *Ganymed* fu inaugurato il 20 giugno del 1952 e realizzato da Hermann Hubacher su commissione del 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'omosessualità².

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.

¹ 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.

² Cfr. Karl MEIER, *Ganymed und der Adler*, «Der Kreis», 20.9, 1952, pp. 14-18., p. 14.