

## NOTERELLA IN MARGINE ALLA ICONOGRAFIA DI GANIMEDE

L'occasione per questa noterella mi è stata fornita dalla importante pubblicazione del volume *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*<sup>1</sup> nel quale si sviluppa l'analisi storica, iconografica e gemmologica della cosiddetta Croce di Desiderio di Brescia<sup>2</sup>. In particolare la mia attenzione è stata attratta dal cammeo frammentario in agata-sardonice, segnalato in catalogo dal numero 53, raffigurante il ratto di Ganimede da parte dell'aquila<sup>3</sup>.

La complessità della raffigurazione ha generato numerose e significative varianti<sup>4</sup>, le quali sono state esaminate con un'accurata analisi delle innumerevoli presenze comprese fra il IV secolo a.C. e l'epoca alto-imperiale. Tale esame ha consentito, in prima istanza, di distinguere i differenti codici rappresentativi adottati e, in secondo luogo, di individuare il gruppo di appartenenza della rappresentazione glittica, rintracciando nuove possibilità di confronto fondate, per così dire, sulla memoria iconografica del soggetto medesimo<sup>5</sup>.

Le scelte compositive si possono, com'è noto, ricondurre a schemi ricorrenti: Ganimede seduto e l'aquila che gli si avvicina in volo<sup>6</sup>, Ganimede seduto

<sup>1</sup>) G. Sena Chiesa (a cura di), *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002.

<sup>2</sup>) G. Sena Chiesa, *Sacra Dactyliontheca: la croce di Desiderio a Brescia ed il suo ornato glittico*, in Ead. (a cura di), *Gemme cit.*, pp. 154-168.

<sup>3</sup>) I. Domenici, *Ratto di Ganimede*, in Sena Chiesa (a cura di), *Gemme cit.*, p. 195.

<sup>4</sup>) Per l'interpretazione del mito di Ganimede e delle sue numerose varianti, nel complesso di una corposa bibliografia, vd. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I, Paris 1908, pp. 473-475; H. Sichtermann, *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin 1953, pp. 1-20; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, IV, 1-2, München 1988 (d'ora in poi abbreviato *LIMC*), s.v. «Ganymedes», pp. 154-168; A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino 2002, s.v. «Ganimede», p. 354.

<sup>5</sup>) Le raffigurazioni prese in considerazione si riferiscono a manufatti di diversa natura: gemme, gruppi marmorei, gruppi bronzei, rilievi in bronzo, rilievi in terracotta, rilievi in avorio, mosaici, gioielli.

<sup>6</sup>) Cfr. Sichtermann, *Ganymed cit.*, tav. 16, 2.

che abbevera l'animale<sup>7</sup>, l'aquila librata in volo che, al posto del corpo reca il volto del fanciullo<sup>8</sup> e, infine, l'efebo rapito; per quest'ultimo caso sono individuabili altri sottogruppi, infatti il ratto può avvenire da parte di un genio alato<sup>9</sup>, da parte di un cigno oppure da parte dell'aquila.

Si rivela particolarmente interessante, per le ricche varianti figurative, quest'ultima scelta che appare più complessa dal momento che ci si trova di fronte alla rappresentazione di un gruppo. Nel suo ambito è possibile distinguere due sistemi iconografici diversi, per i quali il *discrimen* è costituito dalla differente composizione delle figure medesime: da un lato si osserva una costruzione di tipo centripeto, con l'aquila che afferra il fanciullo ai fianchi e gli pone la testa davanti al ventre mentre il giovinetto tenta di liberarsi in un intenso moto rotatorio<sup>10</sup>, dall'altro, invece, si assiste ad un forte slancio ascensionale<sup>11</sup> cui, talvolta, si aggiunge, come ulteriore movimento visivo, l'incrocio in diagonale dei corpi, dell'efebo e del rapace<sup>12</sup>.

La prima opzione pare fortemente dipendere dalle raffigurazioni di Ganimede con il cigno, come accade in particolare nell'ambito della pittura vascolare apula<sup>13</sup>; la seconda viene concordemente considerata una derivazione dal gruppo scultoreo realizzato da Leochares<sup>14</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, tav. 15, 1-2-3; V. Scherf - P. Gercke - P. Zazoff, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen III*, Wiesbaden 1970 (d'ora in poi abbreviato AGDS), gemma B 66.

<sup>8</sup> AGDS, p. 81, tav. 33, gemma da Göttingen.

<sup>9</sup> Si tratta di un soggetto già piuttosto tardo che compare, realizzato in stucco, sulla volta della Basilica sotterranea presso Porta Maggiore a Roma, e raffigura, appunto, o un genio alato o un erote reggente una face; cfr. J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris 1944; S. Aurigemma, *La basilica sotterranea neopitagorica di Porta Maggiore in Roma*, Roma 1961, p. 38, fig. 21; F. Coarelli, *Roma*, Bari 1980, p. 228 ss.

<sup>10</sup> Cfr. C. Gasparri, *Le gemme Farnese*, Napoli 1994, gemma 32, p. 34: cammeo Farnese in agata-calcedonio, sul quale il tema è reso in maniera estremamente mossata e coloristica.

<sup>11</sup> Si veda, ad esempio, la più antica rappresentazione della scena su una gemma in corniola conservata allo Staatliche Museen di Berlino (n. inv. FG 332), pertinente al secondo quarto del IV secolo a.C.: cfr. *LIMC*, tav. 91, 193, p. 163: «Ganymed kann den Arm um den Hals des Adlers legen, von vorn oder im Profil erscheinen, nackt, mit der Chlamys versehen oder voll bekleidet sein. Eine Abhängigkeit von der Schöpfung des Leochares ist dieser Verschiedenheiten wegen nur das ganz allgemein zu konstatieren».

<sup>12</sup> Mosaico di Sousse - Hadrumetum: vd. Sichtermann, *Ganymed* cit., tav. 12, 2.

<sup>13</sup> Molto interessante il cratere a volute apulo del gruppo di Copenhagen, databile fra il 330 ed il 320 a.C.: cfr. *LIMC*, tav. 82, 86, p. 159.

<sup>14</sup> Per la discussione del problema: Sichtermann, *Ganymed* cit., pp. 39-40; M. Bonghi Jovino, *Una tabella capuana con ratto di Ganimede ed i suoi rapporti con l'arte tarantina*, in *Hommages à Marcel Renard*, III, Coll. *Latomus* 103, Bruxelles 1968, pp. 75-77; Domenici, *Ganimede* cit., p. 195. Per quanto riguarda l'archetipo, descritto da Plinio (*N.H.* XXXIV 79), vd. i fondamentali contributi di M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1955, p. 62, fig. 198 (copia dei Musei Vaticani); A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture*, London 1964, p. 410, dove l'autore presuppone la derivazione della composizione da un modello pittorico; L. Todisco, *La scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra Classicità ed Ellenismo*, Milano 1993, p. 104; C. Rolley, *La Sculpture Grecque*, II, Paris 1999, p. 294: il carattere distintivo della concezione compositiva di Leochares pare quella di voler cogliere l'attimo che precede immediatamente l'azione, quando il fanciullo sta per essere sollevato da terra.

È di un certo interesse notare come anche per questa raffigurazione sia possibile rintracciare, pur nell'unità del tema rappresentato, diverse scelte compositive che riguardano soprattutto la resa del torso dell'efebo e la posizione delle mani rispetto al collo dell'animale:

- torso di prospetto, con un braccio sollevato e mano corrispondente aperta che non tocca l'aquila come si osserva nel gruppo marmoreo Torreggiani, a Firenze <sup>15</sup>;
- torso di prospetto con una o entrambe le mani aggrappate al collo come si riscontra nella tabella votiva fittile rinvenuta quasi sicuramente nel fondo Paturrelli a Capua <sup>16</sup>;
- torso di prospetto con entrambe le mani sollevate ed aperte come si rileva nel vaso aureo da Vienna <sup>17</sup>;
- torso di prospetto e braccia serrate ai fianchi come si riscontra nel dittico in avorio da Corinto <sup>18</sup>;
- torso in avvitamento con un braccio sollevato ed aggrappato al collo dell'aquila come attesta la figurazione sullo specchio ad astuccio a Berlino <sup>19</sup>.

In conclusione è possibile osservare come, a prescindere dall'identità del soggetto e dalla volontà di rappresentazione, sussistano numerose differenze, tali da indurre a chiedersi se, soprattutto nell'ultimo caso considerato, si tratti semplicemente di diverse interpretazioni del medesimo modello oppure di riferimenti e richiami ad archetipi distinti <sup>20</sup>.

In secondo luogo si potrebbe ipotizzare, nonostante il suo stato frammentario, che lo schema iconografico seguito dal cammeo della Croce di Desiderio sia inquadrabile nel primo o nel terzo dei sottogruppi sopra ricordati, se si considerano il particolare della mano aperta ed il fatto che il collo dell'animale non rechi alcun arto stretto intorno ad esso.

In ambito prettamente lombardo la raffigurazione del ratto di Ganimede da parte dell'aquila dovette conoscere un certo successo come dimostra un rilievo in pietra d'Angera custodito presso il Civico Museo Archeologico <sup>21</sup>. Secondo un'ipotesi avanzata a suo tempo da Giulia Fogolari, da quest'area, con la me-

<sup>15</sup>) Cfr. Sichtermann, *Ganymed* cit., tav. 8, 2. Tale tratto, cioè le mani che non toccano il collo, pare essere caratteristico del gruppo di Leochares; a proposito: Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* cit., p. 62.

<sup>16</sup>) Cfr. Bonghi Jovino, *Una tabella capuana* cit., pp. 66-78, tav. XXVII ove l'autore segnala la forte componente apulo-tarantina della composizione.

<sup>17</sup>) Cfr. Sichtermann, *Ganymed* cit., tav. 10, 3.

<sup>18</sup>) Cfr. G.R. Davidson, *Corinth. Results of the excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, Princeton 1952, tav. 138, 2901 (I sec. a.C. - I sec. d.C.).

<sup>19</sup>) Cfr. Sichtermann, *Ganymed* cit., tav. 7, 3; Bonghi Jovino, *Una tabella capuana* cit., pp. 76-77, tav. XXVIII; Domenici, *Ganimede* cit., p. 195: l'esemplare risale al IV secolo a.C.

<sup>20</sup>) Nel caso dei gruppi scultorei occorre, tuttavia, prestare particolare attenzione alla presenza di eventuali restauri che potrebbero alterare l'impostazione originaria dell'opera: a proposito C. Picard, *Manuel d'Archéologie Grecque*, Paris 1963, p. 827.

<sup>21</sup>) A. Frova, *Un rilievo romano e la decorazione dei soffitti*, in *Notizie dal chiostro del Monastero Maggiore*, I-II, Milano 1968, pp. 41-46; l'elemento (n. inv. 593) decorava probabilmente il lucernario di un edificio, risalente al I secolo d.C., dedicato forse al culto di Giove.

diazione anche di Este, il motivo si sarebbe diffuso ampiamente in area transalpina<sup>22</sup>. In questa direzione risultano utili alcune presenze che sono state già precedentemente valutate da Silvio Ferri<sup>23</sup>. La presenza di tale raffigurazione, soprattutto su rilievi funerari, ha dato adito a supporre che possa essere addebitata al nuovo significato escatologico assunto dalla rappresentazione<sup>24</sup>.

VERA ZANONI  
vera.zanoni@libero.it

<sup>22</sup>) G. Fogolari, *Il Museo Nazionale Atestino in Este*, Roma 1937, p. 35; A.M. Chieco Bianchi, *Museo Nazionale Atestino di Este*, Roma 1999.

<sup>23</sup>) S. Ferri, *Arte romana sul Reno: considerazioni sullo sviluppo, sulle derivazioni e sui caratteri dell'arte provinciale romana*, Milano 1931, pp. 131-132: in particolare si vedano una stele funeraria da Colonia, una falera in bronzo da Carnuntum e un disco in bronzo da Spira datati al II secolo d.C. e rinvenuti lungo il *limes* renano.

<sup>24</sup>) F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1944, p. 97; Frova, *Un rilievo romano* cit., p. 41: «Il significato del soggetto, originariamente erotico, asurge poi, nei monumenti funerari, a simbolo della ascensione dell'anima verso gli dei»; AA.VV., *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, Actes du colloque (Caen, 1985), Caen 1987; R. Ling, *Les thèmes figurés et le problème du symbolisme funéraire*, in N. Blanc (éd.), *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique*, Catalogo della mostra (Saint Romain en Gal, Vienne, 1998-1999), Paris 1998, pp. 76-81.