

Ilaria PIERINI

CIRIACO D'ANCONA, CARLO MARSUPPINI E UN MERCURIO

Nel 1896 Medardo Morici pubblicò un opuscolo con cinque lettere inedite di Ciriaco de' Pizzicolli, il precursore della moderna archeologia classica e della scienza epigrafica, più noto coll'appellativo di Anconitano o d'Ancona¹. Una di queste lettere ha per destinatario uno dei rappresentanti dell'avanguardia culturale fiorentina : l'umanista Carlo Marsuppini².

Il testo dell'epistola, edito sulla base del codice Magliabechiano XXV 626 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con data *Idibus novembris MCCCXXXIX* (cioè 13 novembre 1439), è introdotto piuttosto sbrigativamente dal curatore dell'opuscolo come un'importante testimonianza per la biografia dell'Anconitano, in quanto documento delle strette relazioni da lui intrattenute con il gruppo degli intellettuali fiorentini. Si tratta di una lettera di tono familiare, assai breve, che doveva accompagnare, come è possibile dedurre dallo stesso contenuto, un regalo affettuosamente inviato dallo stesso Pizzicolli all'amico Carlo : un *Mercurium aligerum et argiphonteum*³.

¹ M. Morici, *Lettere inedite di Ciriaco d'Ancona. 1438-1440*, Pistoia, Flori e Biagini, 1896. Rinuncio ad indicare la vastissima bibliografia sulla figura e le opere di Ciriaco de' Pizzicolli (Ancona 1391-Cremona 1452), rinviando al volume F. Scalamonti, *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, edited and translated by F. Mitchell – E.W. Bodnar, Philadelphia, American Philosophical Society, 1996 dove alle p. 213-230 si può trovare una bibliografia aggiornata degli studi, di diverso ambito, a lui dedicati.

² L'amicizia di Ciriaco con il Marsuppini risale al suo primo soggiorno a Firenze nel 1433. Ce ne fornisce una significativa testimonianza Francesco Scalamonti che lo ritrae intento ad ammirare le bellezze della città, a visitare le case, le biblioteche e le collezioni private dei più noti letterati del tempo. Ne riporto un breve passo : *Etenim exoptabilis quoque viderat amplissimos inter cives Cosmam Medicem, Nicolaum Uzanum, Pallam Strocium, et inter clariores Leonardum Arretinum illum Latinorum doctissimum, Karolumque, et Philephum Picenum nostrum, quos inter avidius vidisse memorabat Nicolaum Nicolum, illum aetate nostra biblicultorem insignem et unicum Philadelphi illius studiosissimi Ptholomaei Alexandrini diligentissimum consecretorem, quo cum curiosissimo viro multa de antiquis dignissimis in orbe rebus compertis per nobilissimas Asiae et Europae per orientem urbes, perque Ionicas insulas et Aegaeas, non absque incunditate invicem conferebantur ; et potissimum de mirifico Cyzicenorum delubro vir diligens audire gaudebat. Et interim una cum Karolo Aretino, visa eximia bibliotheca sua, nummis imaginibusque antiquis, et insigni Pyrgotelis Iupercalis sacerdotis simulacri cavata ex nicolo gemma, et talarati aeneo MERCVRII agalmate, videre simul et Kosmae viri opulentissimi preciosa multa eiusdem generis supellectilia* (F. Scalamonti, *Vita*, p. 69-70). Si veda inoltre J. Colin, *Cyriaque d'Ancone. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, avec 75 figures dans le texte, Paris, Maloine, 1981, p. 403-404. Per la bibliografia sul Marsuppini si veda invece la voce *Marsuppini Carlo* nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (LXXI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, p. 14-20) a cura di P. Viti. Non sarà privo di interesse ricordare che nel codice Vat. Ottob. 1586 della Biblioteca Apostolica Vaticana esiste ai ff. 146v-152r una trascrizione autografa di mano dell'Anconitano della traduzione della *Batracomiomachia* pseudo-omerica di Carlo Marsuppini (cfr. J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, p. 315 ; A. Pontani, « I Graeca di Ciriaco d'Ancona (con due disegni autografi inediti e una notizia su Cristoforo da Rieti) », *Thesaurismata*, 24, 1994, p. 37-148 : 78, 84-86).

³ Per l'epiteto *argiphonteum* riferito a Mercurio si veda Hom. *Il.* II 103 ; XVI 181 ; XXIV 24, 109, 153, 182, 339, 345, 378, 389, 432, 445 e *Od.* I 38, 84, V 43, 94, 145, 148, X 331. Secondo quanto testimonia Francesco Scalamonti, l'interesse di Ciriaco per Omero risalire agli anni 1421-1423, a quelli cioè dell'insegnamento del maestro Tommaso Seneca da Camerino che, attraverso la lettura dell'*Eneide* virgiliana, aveva suscitato nel giovane allievo il desiderio di conoscere il poeta greco e apprendere la lingua. Sappiamo inoltre che durante il viaggio a Cipro del 1428-1429 il Pizzicolli rinveni in un vecchio monastero, tra vari manoscritti mandati, un codice dell'*Iliade* di Omero e che lo acquistò scambiandolo con un libro dei *Vangeli*. Ad Adrianopoli, negli anni 1429-1430, ebbe l'occasione di partecipare alle letture del poema omerico tenute dal grammatico greco Bolete (probabilmente da identificare con il famoso diplomatico Manuele Tarchaneiotos Boullotes, di cui si ricorda l'azione svolta per l'unione delle Chiese prima e durante il Concilio del 1438-39). Nel 1436 si fece copiare da Nicolaos Sekoundinos degli estratti da Omero ; durante il primo viaggio in Grecia iniziò personalmente anche la trascrizione di una *Vita* di Omero, che oggi si conserva autografa a f. 20v del codice

È noto lo strano culto che Ciriaco tributava al dio Mercurio, patrono dell'eloquenza e del commercio, prescelto come personale nume tutelare da invocare, pregare e ringraziare prima o dopo l'imbarco per i suoi lunghi viaggi in mare⁴. Non è dunque mia intenzione dilungarmi su questo singolare e curioso aspetto «paganeggiante» della biografia e dell'opera di Ciriaco, preferendo insistere, al contrario, sul testo edito da Morici.

Di esso mi interessa in primo luogo precisare l'effettiva « natura », per reconsiderarne quindi il genere di appartenenza. Piuttosto che di una « epistola », si tratta di un bigliettino di accompagnamento di un dono occasionale, con ogni probabilità realmente inviato al Marsuppini, anche se non si esclude la possibilità che il dono potesse essere consegnato personalmente da Ciriaco all'amico, per il fatto stesso che nel 1439 (anno indicato nel postscritto) entrambi gli umanisti, Marsuppini e Pizzicolti, si trovavano a Firenze (nel medesimo postscritto Ciriaco specifica che sta scrivendo *ex Fluentinis clarissimis gymnasiorum*

Graec. Quart. 89 della Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino. Nel 1444 sul monte Athos studiò un commento all'*Iliade* di Eustachio di Tessalonica, di cui pure copiò l'inizio. Tali notizie autorizzano a ritenere che Ciriaco abbia desunto direttamente dal testo greco l'epiteto con cui nell'epistola al Marsuppini si riferisce al dio Mercurio. Sugli interessi omerici di Ciriaco e le informazioni *in* riportate si vedano almeno J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, p. 451-53 ; A. Pontani, « I Graeca di Ciriaco d'Ancona », p. 61-72, 75, 102-103 ; F. Scalamonti, *Vita*, p. 45-46, 55, 57.

⁴ Per il « paganesimo » di Ciriaco cfr. J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, p. 281-288. Così Georg Voigt a proposito della devozione di Ciriaco per Mercurio : « Come gli sia venuta questa idea, non si sa, forse da una gemma che vide a Firenze nella collezione del Marsuppini » (G. Voigt, *Il Risorgimento dell'antichità classica ovvero il primo secolo dell'Umanesimo*, traduzione italiana con prefazione e note del professore D. Valbusa, arricchita di aggiunte e correzioni inedite dell'autore, vol. I, Firenze, G. F. Sansoni editore, 1888, ora in edizione anastatica a cura di E. Garin, Firenze, G. F. Sansoni editore, 1968, p. 283-284). Questa ipotesi, verisimilmente derivata da un errore di traduzione e interpretazione del passo dello Scalamonti citato *supra* a n. 2, è infondata (per la corretta traduzione del passo rinvio a F. Scalamonti, *Vita*, p. 132. Lo stesso errore del Voigt è commesso da Colin che a p. 282 del suo volume scrive : « En 1432, pendant son premier et fécond séjour à Florence, il remarque dans la collection de Carlo Marsuppini d'Arezzo une gemme : *falerati aenea mercuri agalmata*. Aussi est-ce à cet humaniste qu'il offre le dessin d'un relief archaïsant de mercure dessiné par lui dans l'Archipel. Marsuppini y répond dans les vers adressés à Pogge ; et le bon poète de Lucques Cirignano traite l'Anconitain de nouveau Mercure »). Contro quanto presupposto dal Voigt possiamo del resto addurre il fatto che il primo soggiorno di Ciriaco a Firenze risale agli anni 1432-1433, mentre la figura di Mercurio fa la sua prima apparizione nel suo mondo letterario almeno dieci anni prima, se è vero che il dio, descritto nella sua iconografia tipica (*aurea munitis thalaria pedibus et baculum gerente manu*), lo troviamo già nella lettera del 15 marzo 1423 al concittadino Pietro di Liberio de' Bonarelli, in cui, difendendo la compatibilità degli studi classici con la professione di fede cristiana tramite l'espedito di un sogno in cui compaiono gli dei e le Muse, sono esposti i criteri allegorici di lettura dell'opera virgiliana (la lettera al Bonarelli è edita da Medardo Morici nel contributo « Dante e Ciriaco d'Ancona. (Per la fama di Dante nel primo trentennio del '400) », *Giornale Dantesco*, 7, 1899, p. 70-77 : 74-77). Il dio Mercurio è comunque citato in molti altri scritti dell'Anconitano ; qui basterà ricordare il sonetto volgare *Sel buon Mercurio mio con penne d'oro* e le quattro redazioni della preghiera che era solito tributare al dio prima o dopo pericolosi viaggi in mare. Per le versioni della preghiera a Mercurio si vedano : K.A. Neuhausen, « De Cyriaci Anconitani quibusdam ad Mercurium deum precatationibus », *Res publica litterarum*, 10, 1987, p. 243-250 e Id., « Dominicus quidam Cyllenius Graecus quonam in opere quatenus sit Cyriacum Anconitanum imitatus Mercurii dei cultorem vel maxime egregium », *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studio (Ancona 6-9 febbraio 1992)*, a cura di G. Paci – S. Sconocchia, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1998, p. 253-268 : 262-263. Edizioni precedenti delle diverse redazioni della preghiera si trovano anche in A. Olivieri degli Abati – P. Compagnoni, *Commentariorum Cyriaci Anconitani nova fragmenta notis illustrata*, Pisauri, in aedibus Gavelliis, 1763, p. 68 (la preghiera è stata ripresa e tradotta in inglese in F. Mitchell, « Archaeology and Romance in Renaissance Italy », *Italian Renaissance Studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady*, ed. E.F. Jacob, London, Faber & Faber, 1960, p. 455-483 : 473) ; E.W. Bodnar – F. Mitchell, *Cyriacus of Ancona's Journeys in the Propontis and the Northern Aegean 1444-1445*, Philadelphia, the American Philosophical Society, 1976, p. 33-34 ; F. Saxl, « Il Campidoglio durante il Rinascimento : un simbolo dell'idea imperiale », *La storia delle immagini*, introduzione di E. Garin, Bari, Laterza, 1982, p. 185-199 : 189.

scenis, né si conoscono al momento testimonianze di un allontanamento di Marsuppini dalla città per quello stesso anno).

Sarà quindi opportuno rilevare anche la genericità e l'indeterminatezza del contenuto del biglietto, imputabile all'omissione da parte dello stesso Anconitano di quelle precisazioni necessarie a chiarire cosa realmente fosse il *Mercurium* che intendeva donare all'amico in segno di riconoscenza e gratitudine⁵.

Che si fosse trattato di una pittura del dio di mano dello stesso Ciriaco⁶ si può infatti unicamente dedurre da un carme in distici elegiaci del Marsuppini intitolato *De Mercurio sibi misso a Kiriaco Anconitano*, carme, questo, che nel manoscritto Magliabechiano segnalato da Morici si legge per l'appunto di seguito al biglietto del Pizzicollì⁷. L'antico editore non ebbe dunque difficoltà ad individuare la stretta correlazione che esisteva tra i due testi, tanto che, nella sua pubblicazione, ebbe premura di segnalare sotto la lettera dell'Anconitano anche la « risposta del Marsuppini », ossia di trascrivere, a solo scopo indicativo, i primi quattro versi dell'elegia, opportunamente rinviando per la lettura dell'intero componimento al sesto tomo dei *Carmina illustrium poetarum italorum* del 1720, dove la poesia è edita all'interno di una raccolta piuttosto consistente (anche se certamente non d'autore) di carmi del Marsuppini⁸.

⁵ Si veda ad esempio G.F. Gamurrini, « Arezzo e l'Umanesimo », *La R. Accademia Petrarca di Arezzo a Francesco Petrarca nel VI centenario dalla sua nascita*, Arezzo, Tipografia Giuseppe Cristelli, MCMIV, p. 43-89 : 67, n. 1, dove l'autore del saggio mostra di essere a conoscenza di un Mercurio inviato da Ciriaco al Marsuppini, ma esso è erroneamente identificato, sembrerebbe su base esclusivamente congetturale, con una statua.

⁶ È ben nota l'abitudine di Ciriaco ad accompagnare i suoi scritti con disegni, molti dei quali si ritiene siano stati raccolti insieme ad una cospicua serie di epigrafi nei sei volumi dei *Commentaria*, opera perduta e a noi nota tramite un solo fascicolo superstite, oggi parte del codice Trotti 373 della Biblioteca Ambrosiana di Milano. L'attitudine grafica di Ciriaco non persegue dichiarati intenti artistici, ma nasce piuttosto dall'esigenza di precisione scientifica nella registrazione dello stato di conservazione degli antichi monumenti ; i suoi disegni, infatti, sono per lo più riproduzioni di edifici, statue ed antichità di vario genere, corredate da scrupolose e precise misurazioni autoptiche, che richiamano l'attenzione degli studiosi per il loro immenso valore archeologico e storico-documentario. Pochissimi i disegni sicuramente autografi finora noti : quelli epigrafici del codice Trotti 773, l'elefante del codice Gr. 144 della Biblioteca Estense di Modena (a cui nel *recto* del foglio seguente faceva da *pendant* la giraffa, oggi perduta a causa dell'esportazione del foglio) e quelli del codice Vat. lat. 1484 (cavallo di legno di fronte alle mura merlate di Troia ; cagnolino prostrato davanti ad un leone ; leone che assale un toro) più recentemente individuati da Anna Pontani (cfr. A. Pontani, « I Graeca di Ciriaco d'Ancona », p. 129-136 e fig. 6).

⁷ Ricordo che il Marsuppini, oltre al carme *De Mercurio*, compone per il Pizzicollì anche un elogio in distici elegiaci (*Kiriace antiquos inter numerande poetas*) e un epigramma (*Kiriace altiloquos inter celebrande poetas*). Per il testo di tutti e tre i carmi rinvio a I. Pierini, *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*, Tesi di dottorato di ricerca in Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento, Università degli Studi di Firenze, 2011, p. 169-173 ; 180-183 ; 268).

⁸ *Carmina illustrium poetarum italorum*, VI, Florentiae, apud Joannem Cajetanum Tartinium & Sanctem Franchium, 1720, p. 267-287 : 278-280. Altri studiosi prima del Morici avevano rivolto la loro attenzione al carme del Marsuppini, senza tuttavia metterlo in relazione con la lettera di Ciriaco o le copie superstiti del suo disegno da me individuate. Il Voigt, a proposito di una non meglio precisata immagine ciriaca di Mercurio, dice che « essa è senza dubbio la stessa effigie che il Marsuppini loda vivamente nei versi indirizzati al Poggio », rinviando al volume O. Jahn, *Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer*, nella collezione *Aus der Alterthumswissenschaft*, Bonn, 1868, p. 346 (cfr. G. Voigt, *Il Risorgimento dell'antichità classica*, p. 284, n. 2). Poi ancora : « Più tardi egli [Ciriaco] donò a quest'ultimo [Marsuppini] un'effigie di Mercurio dipinta a colori, il modello della quale pretendeva di aver trovato in Grecia, e che il Marsuppini lodò come un eccellente opera d'arte ; essa è nota anche a noi pei disegni dell'Hartmann Schedel e d'Alberto Dürer » (cfr. G. Voigt, *Il Risorgimento dell'antichità classica*, p. 283-284). Il Gamurrini, come ho già avuto modo di segnalare a n. 5, non ne sapeva molto di più su questo scambio disegno-poesia. In studi relativamente più recenti Jean Seznec ricorda l'entusiasmo con il quale l'Anconitano fece conoscere il nuovo Mercurio agli amici, tuttavia citando i primi tre versi dell'elegia marsuppiniiana con la curiosa attribuzione ad un « Carlo Avellino » (cfr. J. Seznec, *The Survival*

Nel lavoro di edizione critica e commento dei carmi latini di Carlo Marsuppini ho avuto occasione di esaminare autopicamente il codice Magliabechiano su cui è basata l'edizione Morici ed ho così potuto constatare che il testo manoscritto dell'epistola, oltre ad essere mancante della formula greca di congedo, è stato, seppur in minima parte, arbitrariamente e tacitamente modificato dall'editore senza alcuna ragione apparente⁹. La *recensio* della tradizione manoscritta della poesia marsuppiniana mi ha inoltre permesso di individuare due nuovi testimoni con la lettera del Pizzicolti annessa¹⁰. Propongo pertanto una nuova edizione critica del breve testo ciriaco in appendice a questo saggio, con un apparato che renda conto sia degli errori di tradizione, sia degli interventi arbitrari apportati dall'editore (cfr. appendice I).

Del resto, fatta eccezione per un contributo di Giovanni Mercati del 1896, limitato alla proposta di una discutibile emendazione al testo dell'epistola dell'edizione Morici¹¹, nessuno fino ad oggi si è mai preoccupato di riprendere in mano i due testi del Pizzicolti e del Marsuppini e, in particolare, di approfondire il loro rapporto proprio sulla base dell'elemento fondamentale che li unisce l'uno all'altro : la pittura di Mercurio di mano dello stesso Anconitano, da Morici ignorata e probabilmente ritenuta perduta perché nel manoscritto Magliabechiano non ne è conservata traccia.

Alcune considerazioni preliminari su quella pittura di Ciriaco possiamo avanzare a partire da alcuni importanti e più recenti studi dedicati a codici e disegni ciriacani.

Un articolo del 1962 di Charles Mitchell sul codice Canon. lat. misc. 280 della Bodleian Library di Oxford¹², in particolare, dimostra convincentemente che il Pizzicolti disegnò un Mercurio (non si sa con precisione quando : è possibile solo indicare un *terminus ante quem* negli anni 1447-1448)¹³ come commento figurativo ad un passo del *Liber insularum* di

of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art, New York, Princeton University Press, 1953, p. 201). Il Colin nel suo volume informa che « Le 6 Novembre, il [Cyriaque] écrit en effet à Carlo Marsuppini d'Arezzo (cod. Magliab. XXV 626, f. 138) en lui envoyant une image de Mercure : *ibid.* Nov. MCCCCXXXIX *ex Fluentinis clarissimis gymnasiorum scenis* », commettendo un palese errore di lettura della data della lettera (cfr. *Cyriaque d'Ancone*, p. 315, n. 6) ; cita anche i vv. 39-42 dell'elegia del Marsuppini (p. 403), senza tuttavia fare indagini più precise sulla pittura.

⁹ Le modifiche arbitrariamente e tacitamente inserite nel testo dal Morici sembrano per lo più imputabili ad una cattiva lettura del manoscritto, e, in particolare, al fraintendimento dell'abbreviazione di *et* con la congiunzione *ac*.

¹⁰ Genova, Biblioteca Franzoniana, MA. D. 6, f. 46r (segnalato anche da A. De Floriani, « Per un catalogo dei manoscritti miniati occidentali della Biblioteca Franzoniana », *Quaderni franzoniani. Semestrale di bibliografia e cultura ligure*, 1, 1988, scheda n° 5, p. 23 e successivamente da G. P. Marchi, « Ciriaco negli studi epigrafici di Scipione Maffei », *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, p. 453-467 : 467, n. 28) ; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 690, f. 80v (da me per la prima volta segnalato in I. Pierini, *Carlo Marsuppini poeta. Edizione dei carmi latini*, Tesi di Laurea discussa nell'A.A. 2007-2008 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, p. 169-173 ; 180-183 ; 268 ; p. 164-168 : 164). Ai due manoscritti ho aggiunto naturalmente in sede di edizione anche il fondamentale codice Ashb. 1174 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (f. 125r), segnalato per la sola lettera del Pizzicolti già in J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, p. 482, n. 692.

¹¹ G. Mercati, « Recensione a Lettere inedite di Ciriaco d'Ancona, per il dott. Medardo Morici », *Rivista bibliografica italiana*, 1, 1896, p. 65-69, ora in Id., *Opere minori raccolte in occasione del settantesimo natalizio sotto gli auspici di S. S. Pio XI*, I (1891-1897), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1937, p. 394-397 : 397.

¹² C. Mitchell, « Ex libris Kiriaci Anconitani », *Italia Medioevale e Umanistica*, 5, 1962, p. 283-299. Per la descrizione del manoscritto si vedano le p. 283-291 del medesimo articolo, unitamente a *Italian Illuminated Manuscripts from 1400 to 1550. Catalogue of an Exhibition in the Bodleian Library*, Oxford, University Press, 1948, p. 16, n. 44 ; S. Pittaluga, « Ciriaco d'Ancona e i poeti latini », *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, p. 291-305.

¹³ Mitchell ipotizza che l'autografo di Ciriaco, antografo diretto o indiretto del ms. Bodleiano, compilato probabilmente in un certo numero di anni, non possa essere stato completato prima del 1477-1448 sulla base

Cristoforo Buondelmonti¹⁴ e che quella sua immagine, ispirata a un rilievo greco del V sec. a. C., che riabilitava un prototipo « classico » del dio distante dalla rigida caratterizzazione medievale (come già ebbero modo di osservare Erwin Panofsky e Fritz Saxl nel 1933)¹⁵, inaugurò di fatto una nuova tradizione figurativa rinascimentale della divinità (cfr. appendice III, Tav. 1)¹⁶.

Nell'articolo non è fatto alcun riferimento alla pittura donata dall'Anconitano all'amico Carlo, ma la descrizione di essa che possiamo ricavare dai versi iniziali dell'elegia del Marsuppini (vv. 11-14 ; dell'elegia fornisco il testo nella seconda appendice) sembra non lasciare dubbi sul fatto che doveva essere del tutto simile alla raffigurazione fatta da Ciriaco per il passo del Buondelmonti, raffigurazione, quest'ultima, di cui si è conservata una copia

della data del *De varietate fortunae* di Poggio Bracciolini in esso presente (cfr. F. Mitchell, « Ex libris Kiriaci », p. 297).

¹⁴ Sulla persona e le opere del Buondelmonti si veda la scheda bio-bibliografica curata da Robert Weiss nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (XV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1972, p. 198-200) ; un aggiornamento bibliografico si trova anche in F. Luzzati Laganà, « Sur les mers grecques : un voyageur florentin du XV^e siècle : Cristoforo Buondelmonti », *Médiévales*, 12, 1987, p. 67-77 ; Ead., « La funzione politica della memoria di Bisanzio nella *Descriptio Cretae* (1417-1422) di Cristoforo Buondelmonti », *Bullettino dell'Istituto storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, 94, 1988, p. 395-420 : 400, n. 8-9. Per il testo dell'opera rimando all'edizione *Christophori Bondelmontii Florentini Librum Insularum Archipelagi*, ed. G.R.L. De Sinner, Lipsiae et Berolini, apud G. Reimer, 1824. Il *Liber insularum*, di cui si conoscono quattro versioni, risulta essere stato trascritto nel codice di Oxford dalla mano di Gianfrancesco Cataldini nella redazione breve del 1422 (la data della trascrizione è il 1474). Il passo con la descrizione di Mercurio che ispira il commento figurativo di Ciriaco è il seguente : *Quid igitur fuerit in hac insula actum vestigia manifestant, cum nil aliud invenitur nisi magna et magnifica sculpta per totum. - Insuper et deum Mercurium fuisse videtur : alatus ; virgam in manibus, circumseptam serpentibus ; habens galerum in capite, et gallus coram eo ; caput caninum. Alatus, quia stella Mercurii citissime facit cursum suum ; somniferam virgam, quia propter dulcedinem verborum homo sopit ; caninum caput, quia in eloquentia latrando, i. e. eloquendo attrahit homines ; in capite galerum cum gallo, quia mercator sollicitus est hinc inde cum mercantiis, et mutat propositum ad sui conformitatem* (cito dall'edizione De Sinner, p. 87, paragrafo 28). Fatta eccezione per il capo canino, che deriva dai più antichi mitografi, la descrizione del Buondelmonti è più o meno una parafrasi di quanto occorre nell'*Ovide moralisé* di Bersuire e nel *Libellus de imaginibus deorum* del 1400 circa ; essa, dunque, si accorda alla consueta caratterizzazione letteraria medioevale.

¹⁵ E. Panofsky – F. Saxl, « Classical Mythology in Medieval Art », *Metropolitan Museum Studies*, 4, 1933, p. 228-280 : 251-259. Il rilievo cui si fa riferimento è un rilievo di età ellenistica, non classica, che Ciriaco aveva scoperto e copiato alcuni anni prima durante un viaggio in Grecia e nell'arcipelago (se ne conserva una copia esatta in un rilievo del *Panticapaeum*, cfr. S. Reinach, « Un bas-relief de Panticapée (Kertch) au Musée d'Odessa », *Monuments et mémoires Piot*, 2, 1895, p. 57-76. La tipologia genuinamente antica ed « arcaizzante » della sua figura, per lo più riconducibile alla consuete rappresentazioni del dio nei vasi a figure nere, ha influenzato la nuova iconografia di Mercurio soprattutto per quanto riguarda la posa (laterale, con il braccio sinistro allungato e il caduceo in posizione orizzontale stretto nella mano destra) e il costume (la clamide svolazzante). Per maggiori approfondimenti rinvio a J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, p. 200 e F. Saxl, « Il Campidoglio durante il Rinascimento », p. 188-189.

¹⁶ Qui è sufficiente accennare ai *Tarocchi* di Mantegna (carte da gioco con incisioni realizzate nel nord Italia nel 1465 circa), dove la progressiva sostituzione dei consueti attributi medievali del dio (il caduceo, il flauto, il gallo, la testa di Argo ai piedi, la canocchia, la lancia, la spada ricurva, il borsellino, attributi per lo più comuni alla tradizione allegorica e moralizzante del dio, che rinviano all'*Albricus sive Libellus de imaginibus deorum* e all'*Ovide moralisé* di Pierre Bersuire) con quelli classici riabilitati dal disegno di Ciriaco è particolarmente evidente. È inoltre d'obbligo un breve accenno alle trasformazioni iconografiche « romanizzanti » subite dal Mercurio greco di Ciriaco per il gusto variantistico, sembrerebbe, dell'antiquario Felice Feliciano. Ad un suo discepolo è infatti attribuita l'immagine del dio contenuta nel codice Vat. Lat. 5251, che raffigura il dio graziosamente poggiato su un basamento con la scritta « Mer. Sacr. », con il caduceo in una mano e una palla (un errore per il tipico borsellino) nell'altra e la medesima iscrizione *CIL V 367* come didascalia. Per maggiori informazioni sull'incidenza del disegno di Ciriaco sulla produzione artistica rinascimentale rinvio a E. Panofsky – F. Saxl, « Classical Mythology in Medieval Art », p. 251-259 ; J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, p. 201 e F. Mitchell, « Ex libris Kiriaci Anconitani », p. 297-299 ; E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1985, p. 151, n. 30.

eseguita dalla mano di Iacopo Cataldini in Cagli proprio a f. 68r del codice Bodleiano, che indirettamente sembra derivare da una trascrizione autografa di Ciriaco dell'operetta geografica (cfr. appendice III, Tav. 2)¹⁷.

L'altra copia di Mercurio di sicura derivazione ciriacana a cui solitamente gli studiosi fanno riferimento si trova a f. 38r del codice Clm 716 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco¹⁸. Si tratta di una figura del tutto analoga a quella Bodleiana (un Mercurio σφηνοπόγων, «dalla barba a punta») che fa da *pendant* non al *Liber insularum* del Buondelmonti, ma ad una versione della preghiera al dio di sicura attribuzione all'Anconitano che si legge nella carta precedente (cfr. appendice III, Tav. 3).

Non sarà quindi privo di interesse segnalare a coloro che si occupano dei disegni di Ciriaco che ho potuto rinvenire delle nuove copie del disegno anche in due testimoni dell'elegia del Marsuppini.

Il manoscritto MA. D. 6 della Biblioteca Franzoniana di Genova (da me censito per la prima volta anche per l'edizione della lettera del Pizzicolli) reca a f. 46r (cioè nella carta precedente quella con l'elegia) un disegno colorato del dio, che, seppur più aggraziato nelle linee ed accurato nei dettagli, risulta assolutamente corrispondente alla tipologia di quelli tramandati dai manoscritti Bodleiano e Monacense. Una riproduzione in bianco e nero dell'immagine, unico ornamento del codice, è stata pubblicata nel 1988 nella scheda del manoscritto a cura di Anna De Floriani, ma con un inspiegabile taglio fotografico del margine inferiore della carta contenente la trascrizione di due versi (sui quali tornerò in chiusura di questo intervento) ed una sua insoddisfacente descrizione, che palesa l'inconsapevolezza della studiosa della novità che la figura rappresenta per gli studi sui disegni ciriacani¹⁹. Ne fornisco una nuova ed integrale riproduzione a colori in appendice (cfr. appendice III, Tav. 4).

¹⁷ I tratti caricaturali e indecorosi che sfigurano l'immagine del dio sono attribuiti ad una mano diversa e posteriore (XVI sec. ?) da quella che ha copiato l'immagine. Riproduzioni fotografiche del Mercurio di Oxford si trovano in E. Panofsky – F. Saxl, « Classical Mythology in Medieval Art », p. 265, fig. 44 ; Id., « Ex libris Kiriaci », Tav. XXI ; F. Saxl, *La storia delle immagini*, p. 201, fig. 186 (dove però l'attribuzione del disegno a Ciriaco d'Ancona è stranamente messa in dubbio da un punto interrogativo che nella didascalia dell'immagine segue il nome dell'Anconitano).

¹⁸ Per la descrizione del codice, collezione epigrafica copia di Hartmann Schedel, rinvio al *Catalogus codicum latinorum bibliothecae regiae Monacensis. Editio altera emendatior*, Tomi I, pars I (codices num. 1-2329 complectens), Monachii, Sumptibus bibliothecae regiae. Prostat in libraria regia palmiana, 1892, p. 181-183 e E.W. Bodnar, « Ciriaco's Cycladic Diary », *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, p. 49-70. L'immagine di Mercurio è pubblicata con la didascalia « Dèlos. Mercure archaïque. Ff. le relief de Mercure à Panticapée » in J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, p. 283, fig. 25. La biblioteca di Monaco ha comunque digitalizzato e messo *on line* l'intero manoscritto ; è dunque possibile prendere visione del disegno alla pagina web <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00007356/images/index.html?id=00007356&fip=eayaytsewqeyaxssdaszysqsrseayaxs&no=6&seite=89>.

¹⁹ A. De Floriani, « Per un catalogo », p. 21-25, scheda n° 5. La riproduzione fotografica del disegno è a p. 24. La De Floriani sbaglia a considerare un unico testo la lettera del Pizzicolli al Marsuppini e un *excerptum* cesariano relativo a Mercurio di sicura derivazione ciriacana che immediatamente la precede sulla carta del manoscritto (cfr. K. A. Neuhausen, « De Cyriaci Anconitani quibusdam ad Mercurium deum precationibus », p. 246). La studiosa fornisce infatti l'*incipit* dell'uno e l'*explicit* dell'altra come si trattasse di una sola opera, probabilmente ingannata dal fatto che l'epistola è priva della tipica *praescriptio* epistolare che meglio la distinguerebbe da quanto si legge sopra. Noto tuttavia che già il Colin (a cui però questo codice era ignoto) era incorso nel medesimo errore. A proposito della lettera del Pizzicolli, infatti, egli afferma erroneamente che « il [Cyriaque] transcrit un passage célèbre de ce dernier [Cesare] dans une lettre à Marsuppini » (J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, p. 482, n. 692). Tornando alla scheda della De Floriani, segnalo che la studiosa, per quanto riguarda l'*explicit* dell'elegia del Marsuppini riportato a p. 23, commette una imprecisione anche nello sciogliere un'abbreviazione del verso, perché legge *sommo* in luogo del corretto *sono*. Un altro errore potrebbe essere nella descrizione stessa della miniatura (p. 25), che qui riporto per intero : « Il dio (alto ca. mm 100) è rappresentato

Un'altra immagine di Mercurio l'ho rinvenuta a f. 202v del codice Malvezzi 126 della Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia, codice, quest'ultimo, nel quale la copia del disegno ugualmente precede la poesia del Marsuppini, ma non il biglietto del Pizziccoli, che risulta mancante²⁰. In appendice è pubblicata anche una riproduzione fotografica di questa immagine che ritengo inedita (cfr. appendice III, Tav. 5).

Ho detto che le due nuove immagini di Mercurio da me reperite corrispondono a quelle già conosciute nei manoscritti Bodleiano e Monacense (la posa laterale del dio, con il braccio sinistro allungato e il caduceo in posizione orizzontale stretto nella mano destra, svela inequivocabilmente la loro matrice ciriacana, escludendo la possibilità che possano derivare dalla poesia del Marsuppini) ; ma ad un attento confronto si noterà che i quattro disegni differiscono l'uno dall'altro per non pochi particolari : si presti attenzione alle varie soluzioni grafiche per il petaso, i capelli, la barba, le orecchie, la veste, i piedi alati²¹, i serpenti intorno al caduceo, oltre alla presenza o meno di nuvole sottostanti i piedi del dio.

Non è questa la sede, né io ho le competenze necessarie, per affrontare il problema del rapporto tra originali disegni di Ciriaco e loro copie. Mi limito solo ad indicare che alcuni dettagli (la scritta « EPMHC », la veste, la barba, i calzari alati piuttosto che le ali direttamente fissate ai piedi) inducono a riconoscere una maggiore affinità del Mercurio Bodleiano con quello Monacense di contro ad una maggiore affinità, rivelata da altri visibili dettagli, del Mercurio Genovese con quello Veneziano.

Lo stile personale dell'autografo sarà stato certamente alterato dai copisti ; ma se da un lato è innegabile che tutti e quattro i disegni superstiti derivano da uno stesso « archetipo », potremmo non escludere del tutto la possibilità che si tratti di un archetipo, come accade per i testi letterari, in « movimento », ovvero che alcune varianti grafiche che si riconoscono nei Mercuri italiani rispetto a quelli esteri siano imputabili a Ciriaco stesso che, nel disegnare il medesimo soggetto in tempi e occasioni diverse, con differenti finalità, pur restando fedele ad una tipologia di base e, in definitiva, alla stessa fonte (il rilievo arcaico del V sec. a. C. a cui si è già fatto riferimento), potrebbe aver volontariamente inserito dei

come un giovane biondo, volto di profilo verso destra, *nell'atto di camminare su una distesa d'acqua* coi piedi coperti di grandi ali verdi, sfumate in marrone. Egli indossa una succinta veste color verde prato, foderata di rosso cupo, spinta all'indietro dal vento che investe la figura ; il dio regge orizzontalmente, con la mano destra, il caduceo su cui si avvolgono neri serpenti ; la mano sinistra è levata in atto d'indicare qualcosa. Sul capo dalle orecchie lunghe e appuntite è posato un cappello alato, verde e rosso » (mio il corsivo). È pur vero che tradizionalmente il dio è rappresentato nell'atto di volare sulla distesa del mare (cfr. Hom. *Od.* V 43-54 ; *Il.* XXIV 339-348 ; Verg. *Aen.* IV 238-245 ; Lucan. X 209), ma la curatrice della scheda in questo caso potrebbe aver frainteso con delle onde quelle che verisimilmente sono delle nuvolette su cui il dio appoggia i piedi. L'iscrizione sottostante l'immagine è del resto molto chiara : *Ego sum qui iussa per auras / verba patris porto [...]* ; *per auras*, non *per undas* ! A p. 25 la De Floriani sbaglia anche nella trascrizione dei versi perché legge erroneamente *auram* anziché *auras*. Sebbene si tratti di una semplice scheda catalografica, è piuttosto imbarazzante il silenzio della studiosa sull'indiscussa novità che questa immagine rappresenta per gli studi ciriacani, oltre, naturalmente, all'omissione di una bibliografia essenziale sull'argomento. A parte la risoluzione del problema attributivo, la figura di Mercurio non sembra infatti destarle nessun'altro interesse. Nel corso delle mie ricerche ho trovato un'unica segnalazione del codice (marginale, rilegata in nota e per di più con l'errata segnatura M. D. G anziché M. D. 6), in G. P. Marchi, « Ciriaco negli studi epigrafici di Scipione Maffei », p. 467, n. 28.

²⁰ La mancanza del testo non è imputabile alla caduta meccanica di una carta. Per la descrizione del codice si veda *Indice dei manoscritti di storia Veneta e d'altre materie posseduti dall'Avvocato Giuseppe M. Malvezzi*, prefazione di V. Lazari, Venezia, Tipografia del commercio, 1861, scheda n° 182, p. 187-190 ; P.O. Kristeller, *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, II, London-Leiden, The Warburg Institute-E.J. Brill, 1967, p. 290, 577.

²¹ Sull'alternativa dei calzari alati ad ali direttamente fissate ai piedi del dio dedica alcune osservazioni storico-artistiche il Reinach nel contributo « Un bas-relief de Panticapée au Musée d'Odessa », p. 64-66.

dettagli diversi. Tali dettagli dovrebbero pertanto essere trattati alla pari delle « varianti d'autore » nelle edizioni critiche dei testi²².

Se un'ipotesi di questo tipo è plausibile, si deve di necessità supporre che siano i disegni che si trovano nei manoscritti Genovese e Veneziano i più vicini alla pittura autografa donata dall'Anconitano al Marsuppini. È esclusivamente in questi due manoscritti, infatti, che si legge di seguito la poesia dell'Aretino. L'altro significativo particolare che conferma il sospetto è la specificazione da parte dello stesso poeta che il Mercurio ricevuto in dono era un Mercurio *iuvenili corpore* (v. 11) : nelle figure glabre di Genova e Venezia, piuttosto che in quelle barbute degli altri due codici, si può certo individuare il tratto caratteristico della giovinezza del dio. Che i colori di questi due disegni siano poi perfettamente corrispondenti a quelli riferiti dai versi dell'elegia (il manoscritto Veneziano non è colorato ma in corrispondenza dei vari elementi della figura sono indicati a lettere i colori con i quali avrebbe dovuto essere ultimato) rafforza ulteriormente nella convinzione che ad essi, piuttosto che alle figure dei codici Monacense e Bodleiano (l'uno non è colorato, l'altro sì, ma con colori diversi da quelli che si vedono nel manoscritto Genovese), si debba principalmente far riferimento per immaginare l'originario aspetto dell'autografa pittura di Ciriaco. Tre sono i dettagli che si ricavano dall'elegia del Marsuppini determinanti per sostenere tale ipotesi : il poeta riferisce che il Mercurio autografo ricevuto in dono è raffigurato con una *purpurea vestis* che svolazza all'indietro a causa del vento (v. 12), una *flava coma* (v. 13) ed un'*aurea virga* stretta nella mano (v. 14). Questi colori sono esattamente rispettati nel disegno Genovese e Veneziano, ma non in quello di Oxford, di cui, in assenza di una riproduzione a colori, riporto la dettagliata descrizione di Mitchell : « His hat is light green, his coat brownish green, the staff of his caduceus red, and his winged shoes are brown »²³. Avendo avuto la possibilità di consultare di persona il manoscritto, aggiungo che anche i capelli del dio sono colorati in marrone.

Non so se nel caso specifico del Mercurio possa avere una qualche validità quanto espresso da Luigi Beschi a proposito del rapporto originali-copie relativamente ai disegni ateniesi dell'Anconitano, vale a dire che « la trasformazione stilistica ad opera di artisti fiorentini degli ultimi decenni del Quattrocento rivela i caratteri di una elaborazione colta, mentre le copie semplificate del codice di Monaco Lat. 716 rivelano un impoverimento e una schematizzazione presumibilmente in difetto, ma non troppo, rispetto agli archetipi di Ciriaco »²⁴.

A me pare che proprio il Mercurio Genovese, genericamente riferito ad artista fiorentino attivo nella seconda metà del Quattrocento, possa candidarsi come la copia più fedele all'autentica pittura donata al Marsuppini²⁵. Il rapporto di dipendenza del

²² A proposito dei disegni ateniesi di Ciriaco, Luigi Beschi afferma che « sembra ormai dichiarata una precisa esigenza di *natura filologica* di recupero dei caratteri originali della documentazione e d'altro canto si sta già profilando la volontà di definire l'incidenza che l'opera di Ciriaco può aver avuto sulla produzione artistica del Rinascimento. L'operazione andrà portata avanti globalmente ed estesa a tutto il *corpus* dei disegni di Ciriaco, secondo principi metodologici comuni » (L. Beschi, « I disegni ateniesi di Ciriaco : analisi di una tradizione », in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, p. 83-102 : 84).

²³ F. Mitchell, « Ex libris Kiriaci Anconitani », p. 284.

²⁴ L. Beschi, « I disegni ateniesi di Ciriaco », p. 85.

²⁵ All'interno del piatto anteriore del codice si legge la nota corsiva, ad inchiostro (sec. XVIII ?), « Ms. del 1439 ». A proposito della datazione del codice al 1439 la De Florian afferma che essa « è desunta da una lettera di Carlo 'Aretino' a Ciriaco d'Ancona, datata appunto 1439. La lettera però è stata copiata – insieme con i disparati testi che compongono il volume – in un momento posteriore, da collocarsi verisimilmente a dopo il 1466, anno della morte di Francesco Sforza : in un epigramma in calce al ms. franzoniano, redatto dalla stessa mano che ha vergato la maggior parte del volume, si finge difatti che il condottiero milanese lamenta la propria morte » (« Per un catalogo », p. 6, n. 5). Fatta eccezione per la confusione della lettera del

manoscritto Veneziano da quello Genovese, che l'indiscutibile somiglianza dei disegni lascia supporre, trova del resto conferma non solo nell'omissione della trascrizione dei versi sottostanti la figura di Mercurio e del biglietto di Ciriaco (entrambi presenti invece nel manoscritto Genovese), ma, da un punto di vista strettamente filologico, anche nei rapporti stemmatici indicati dal testo del carme del Marsuppini²⁶.

Il fatto che i colori indicati sulla figura veneziana siano assolutamente identici a quelli che vediamo nel manoscritto Franzoniano soltanto per quel che riguarda gli elementi principali della figura (*vestis, coma, virga*)²⁷, essendo invece possibile ravvisare una difformità per quel che riguarda la policromia delle ali e del petaso (ali verdi-gialle che sfumano in marrone-rosso nel ms. Genovese, di contro all'indicazione di un rosso che sfuma in giallo nel Veneziano ; petaso con ali bianche, gialle e azzurre nel ms. Genovese, di contro all'indicazione coloristica di un petaso con ali verdi e bianche nel Veneziano) non mi sembra un elemento sufficiente per mettere in discussione l'ipotesi che l'autografo di Ciriaco si rifletta più correttamente nel Mercurio Genovese. I colori segnati in corrispondenza delle ali nel Mercurio Veneziano potrebbero infatti spiegarsi con un banale errore di inversione di chi ha trascritto le indicazioni cromatiche (lo scarto tra marrone a rosso non è poi così forte) ; mentre, per quel che riguarda il petaso, potremmo pensare ad una volontaria « infrazione » artistica inserita, insieme ad altre, dal miniaturista.

All'obiezione che il manoscritto Genovese è senza dubbio « graficamente » scorretto rispetto al Veneziano per quanto riguarda la raffigurazione dei piedi alati (la corretta visione prospettica della figura posta di lato prevede infatti che l'ala sinistra lasci intravedere il piede del dio e non che lo nasconda), si può invece replicare avanzando l'ipotesi di un errore d'autore, corretto successivamente dal miniaturista Veneziano per « razionalità ». Lo sbaglio potrebbe insomma risalire all'ingenuità dello stesso Ciriaco, che (è bene ricordarlo) era un disegnatore dilettante ed autodidatta. In mancanza di un confronto con l'autografo, non si può escludere del tutto neppure l'ipotesi che quella del miniaturista Veneziano sia una felice congettura *ope ingenii*, volta a ripristinare la giusta « lezione » del disegno in luogo della corrotta registrata dal Genovese ; ma questa ipotesi pare meno probabile. Solo gli esperti, ad ogni modo, potranno dire se e in che misura il disegno Genovese corrisponde allo stile figurativo di Ciriaco e meglio valutare l'intera questione.

Gli specifici problemi di « critica del testo grafico » (se il Mercurio donato avesse, ad esempio, le ali ai piedi o i nastri della veste disegnati in un modo piuttosto che nell'altro) non interessano comunque al nostro discorso ; è sufficiente per noi farsi almeno un'idea della pittura regalata dal Pizziccoli al Marsuppini e, sulla base delle copie superstiti del disegno conservate nei manoscritti italiani, dimostrare con prove inequivocabili e convincenti come la figura del Mercurio regalato corrispondesse in effetti a quella tipologia che preliminarmente ho ipotizzato sulla base delle immagini dei codici Monacense e Bodleiano, ma anche come esso fosse di fatto un « altro » disegno, un' « altra » immagine. Si potrebbe forse dire meglio con un termine filologico che ci troviamo di fronte a due diverse « redazioni » dello stesso soggetto : il Mercurio *σφηνοπόγων* e quello da me individuato, che si potrebbe indicare come *νεανίας*, pur avendo una derivazione unitaria dalla stessa fonte, sono due immagini distinte e diverse.

Convorrà ora svolgere alcune osservazioni più precise sul tipo di rapporto che lega il biglietto e il disegno di Ciriaco alla poesia del Marsuppini.

Pizziccoli al Marsuppini in una del Marsuppini al Pizziccoli (un altro errore da aggiungere a quelli già ricordati *supra* a n. 18), l'osservazione della studiosa sembra attendibile.

²⁶ Cfr. I. Pierini, *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione, traduzione e commento*, p. 151-157.

²⁷ Cfr. *supra* a n. 22.

Cominciamo con il sottolineare la correlazione strettissima che intercorre tra il dono e il biglietto con il quale l'Anconitano offre al Marsuppini il suo Mercurio. Con sicurezza possiamo affermare che originariamente tra pittura e lettera è esistito un legame reale, « fisico », di cui si è conservata traccia non solo nel contenuto stesso della lettera (a r. 1 : « Atlantiadem quem *hisce* tibi mitto » ; mio il corsivo), ma anche nella consequenziale disposizione che lettera e copia di quella pittura hanno nel manoscritto Genovese.

Un legame di questo tipo non è esistito tra il disegno e la poesia del Marsuppini : l'elegia non circolò mai concretamente con la pittura ricevuta in dono, gelosamente custodita, per affermazione dello stesso poeta, nella biblioteca privata (vv. 39-42), ma solo con delle sue copie, con delle immagini che la riproducevano. Il titolo stesso dell'elegia (*De Mercurio sibi misso a Kiriaco Anconitano*) avvisa che il Mercurio ricevuto in dono da Ciriaco è l'argomento centrale del carme, che la poesia intrattiene con esso un rapporto di « dipendenza », ma certamente non autorizza a supporre una circolazione unitaria di testo e disegno.

Il termine *misso* (letteralmente « inviato, spedito ») che compare nel titolo del carme sembra confermare una reale spedizione del regalo da parte di Ciriaco, anche se neppure in questo caso si può escludere del tutto l'ipotesi che la pittura fosse consegnata personalmente e che l'espressione possa soltanto essere indizio di un elegante gioco letterario tra i due umanisti. Se anche il Marsuppini si limita ad accogliere la « provocazione » di Ciriaco, è un dato di fatto che egli si avvale del medesimo espediente retorico per la propria composizione. La peculiare natura epistolare della poesia (che appare indicata da elementi quali la lunghezza, il reale destinatario a cui essa è indirizzata e un certo tipo di intestazione) è infatti tale da permettere di indicare, tra i diversi generi letterari ai quali il carme può essere ascritto (l'elogio, l'inno : li vedremo meglio in seguito), anche quello dell'epistola metrica²⁸.

Piuttosto curioso che il destinatario del carme, indicato inequivocabilmente dal titolo dell'elegia (nelle sue varie forme) e dal vocativo del primo verso²⁹, sia Poggio Bracciolini. Se infatti è legittimo fissare la data di composizione della poesia agli ultimi mesi del 1439 (verisimilmente poco dopo il 13 novembre, il giorno indicato da Ciriaco nel postscritto della lettera)³⁰, dobbiamo anche tener presente che da almeno un anno i rapporti tra l'Anconitano e il Bracciolini erano pessimi.

²⁸ La formulazione completa del titolo dell'elegia, *Ad Poggium virum clarum de Mercurio sibi misso a Kiriaco Anconitano veterum rerum curiosissimo carmen elegiacum* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 100, f. 31r), riproduce l'usuale modello sostitutivo della *praescriptio* delle lettere (*ad* + nome del destinatario + *argumentum*). La tradizione della poesia non manca tuttavia di registrare anche titoli più brevi ; tra di essi mi limito a segnalare quello che si legge a f. 54v del codice Lat. 2° 557 della Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino, *Karolus Aretinus Poggio salutem plurimam dicit*, perché, ricalcando la canonica formula epistolare *salutem dicere*, ha valore probativo per la nostra argomentazione. Analoghe considerazioni sono già state fatte per alcuni carmi dell'*Hermaphroditus* di Antonio Panormita, talvolta tramandati in due redazioni, una delle quali indubitabilmente costituita da una epistola realmente trasmessa (cfr. Antonii Panormitae *Hermaphroditus*, edizione critica a cura di D. Coppini, Roma, Bulzoni, 1990, p. LXXI-XCVI).

²⁹ Per quanto riguarda le varie forme del titolo basti quanto già detto nella nota precedente.

³⁰ Per il problema della datazione del carme si tenga comunque presente una lettera di Tommaso Pontano inviata al Marsuppini nel 1444, in cui è fatta esplicita richiesta di alcuni suoi scritti, che a quella data devono evidentemente considerarsi già composti e diffusi. Tra questi facilmente si può riconoscere l'elegia funebre per Leonardo Bruni, l'epistola consolatoria in prosa per i fratelli Cosimo e Lorenzo de' Medici e la nostra elegia : « Ea sunt : carmina edita in laudem Leonardi [Bruni], epigrammata etiam illa quae et *de Mercurio* et de aliis composuisti. Peto praeterea a te orationem illam funebrem pro genitrice Cosmi [...] » (cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Ottob. 1677, f. 71r ; mio il corsivo). Non mi risulta esista una edizione della lettera del Pontano, brevi stralci della quale si possono tuttavia leggere in R. Sabbadini, « Briciole umanistiche. IV Tommaso Pontano e Tommaso Seneca », *Giornale storico della letteratura italiana*, 18, 1891, p. 224-230 : 227.

La lettera scritta da Ferrara il 31 marzo 1438 da Poggio a Leonardo Bruni non lascia dubbi a riguardo³¹. Il Bracciolini, risentito per l'intervento filomonarchico dell'Anconitano nella disputa avuta con Guarino su Cesare e Scipione³², non aveva esitato a definire Ciriaco (con il quale precedentemente aveva tuttavia intrattenuto rapporti di stima e di amicizia)³³ *insulsus ac ridiculis homo, stultus, mentis inops, vesanus, levis, incostans, ineptus, petulans, protervus, indoctus, perstrepens tanquam molesta cicada, vagus atque instabilis, veluti scurram infestus, vagus, instabilis, puerulus, demens, musca importunior, molestior culice, asinus bipedalis, tardus atque incompositus, ridiculus, insanus, imperitissimus omnium qui vivant*. Soprattutto il Bracciolini aveva criticato aspramente le sue capacità retoriche e letterarie, giudicate tali da poter suscitare solo riso o disgusto (*risus aut stomachus*), condannando risolutivamente la sua *verbosam loquacitatem et impudentiam scribendi*, la *fabellam odiosam atque ineptam*, impietosamente stigmatizzando il suo latino con queste parole : *Greca plurima latinis mixta, verba inepta, latinitas mala, constructio inconcinna, sensus nullus, ut vere responsa Phebi suboscuro aut dicta spinge esse videantur, que preter Sibillam intelligat nemo*³⁴.

³¹ P. Bracciolini, *Lettere. II. Epistolarum familiarium libri*, a cura di H. Harth, Firenze, Leo Olschki editore, 1984, p. 298-301. Si noti nella lettera anche la feroce ridicolizzazione a cui il Bracciolini sottopone l'ossessivo culto di Ciriaco per Mercurio : *Sed dii boni, quam ridicule suam hanc contexerunt loquacitatem ! Fingit somniasse se redeuntem e Grecia, ex qua levitatem et insaniam asportavit, atque in somniis adstitisse sibi musas nescio quas ac contra me pro Caesare locutas. Deinde missum ad se ab Iove Mercurium, qui Caesarem tueretur et fuisse illum eloquentem, prudentem humanum, et multa preterea doceret. De iis, que a me scripta erant, verbum nullum. Tota confictio ridicula et somniis C[iriaci] digna, qui si ea nocte paulum quid plus bibisset, ipse in celum ad Iovem ipsum advolasset, non Mercurium stultie sue finxisset nuntium.* (rr. 54-62).

³² Risale al febbraio 1436 la composizione della lettera filocesariana indirizzata a Leonardo Bruni (autografa nel ms. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Graec. Quart. 89), con la quale Ciriaco intervenne nella controversia su Cesare e Scipione scoppiata tra gli umanisti nel 1435. Nell'aprile di quell'anno Poggio Bracciolini aveva infatti inviato un'epistola al ferrarese Scipione Mainenti in cui screditava la figura di Cesare. Sappiamo che l'idea ivi sostenuta della superiorità indiscussa del virtuoso Africano scatenò una risentita risposta di Guarino Veronese e quindi un nuovo scritto apologetico del Bracciolini (la *Defensiuncula contra Guarinum Veronensem*, novembre 1435, in forma di lettera a Francesco Barbaro). La questione continuò ad essere discussa nell'immediato con l'intervento dell'Anconitano e quello filoscipionico di Pietro del Monte (1440). Poggio lesse tardi il trattato di Ciriaco, ma non mancò di giudicarlo severamente, sia per i contenuti, sia, soprattutto, per il pessimo latino in cui era scritto. L'opera di Ciriaco, parzialmente trascritta dal codice berlinese Hamilton 254 dal Maas (cfr. P. Maas, « Ein Notizbuch des Cyriacus von Ancona aus dem Jahre 1436 », *Beiträge zur Forschung. Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal*, I, 1, München, Verlag von Jacques Rosenthal, 1913, p. 5-15), è ora edita per intero in M. Cortesi, « La 'caesarea' laus di Ciriaco d'Ancona », *Gli umanissimi medievali. Atti del II Congresso dell' « Internationales Mittellateinekomitee » (Firenze, 11-15 settembre 1993)*, a cura di F. Leonardi, Firenze, Sismel edizioni del Galluzzo, 1998, p. 37-65. Per un approfondimento della disputa si vedano : J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, p. 301-304, 411-414 ; G. Crevatin, « La politica e la retorica. Poggio e la controversia su Cesare e Scipione. Con una nuova edizione della lettera a Scipione Mainenti », *Poggio Bracciolini 1380-1980. Nel VI centenario della nascita*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 281-382 (il testo dell'epistola alle p. 309-326) ; D. Canfora, *La controversia di Poggio Bracciolini e Guarino Veronese su Cesare e Scipione*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001 (l'autore fornisce nel volume anche l'edizione dei testi di Poggio e Guarino, rispettivamente a p. 111-118, 141-167 e p. 119-140). Per una raffigurazione caricaturale dell'Anconitano si veda inoltre anche la facezia LXXXII del Bracciolini (P. Bracciolini, *Facezie*, introduzione, traduzione e note di S. Pittaluga, Milano, Garzanti, 1995, p. 89-90).

³³ P. Bracciolini, *Lettere*, p. 300 : *At hic me quondam amicum sibi fuisse dicit, ac si maxima a me sit iniuria affectus, quod contra Caesarem scripserim pro laude Scipionis*. Che i rapporti tra Poggio e Ciriaco prima del 1438 fossero buoni lo si ricava anche dal fatto che proprio il Bracciolini lo presentò a Giacomo Foscarelli, con una commendatizia scrittagli da Ferrara (cfr. M. Morici, *Lettere inedite*, p. 12 : *Cyriacus noster Anconitanus venturus rogavit ut ad te aliquid scriberem : nullo eum modo sine meis litteris profecturum se dixit. Ego (quae vis nihil sit quod ad praesens, scribendum videatur) tamen ut satisfaciam tum Ciriaco, tum meae in te benivolentiae : id ipsum nihil esse quod occurreret scribendum duxi etc. Commendo tibi Ciriacum doctum et bonorum studiosum. Ferrarie.*)

³⁴ P. Bracciolini, *Lettere*, p. 298.

Poiché la plausibilità della data del biglietto (e conseguentemente quella della poesia) non è messa in discussione da altri elementi, trovando anzi conferma in altri documenti la presenza del Pizziccoli a Firenze per seguire di persona le trattative del Concilio e promuovere relazioni con i leader politici e culturali della città (tra cui proprio il Marsuppini)³⁵, potremmo forse riconoscere nella « strana » destinazione di questo carne il tentativo del poeta (non saprei dire se sortito positivamente o non) di favorire la riconciliazione tra due amici che gli erano particolarmente cari.

Se è vero, poi, che Leon Battista Alberti teorizza nel trattato *De pictura* (1435) il precetto secondo il quale il pittore deve approfondire la conoscenza della letteratura, perché è principalmente dai testi di poeti e retori che può trarre i propri soggetti, il Marsuppini con questo carne sperimenta di fatto la possibilità opposta di una letteratura che dall'arte deriva il proprio argomento³⁶. L'elegia può infatti essere inquadrata nella letteratura iconica (che ha un modello nell'*Antologia greca*) e, ancor più, in quella ekphrastica, sebbene le parentesi artistiche inserite in testi narrativi di vario genere siano cosa ben diversa da una poesia,

³⁵ Che l'Anconitano si trovasse nella città toscana per assistere al Concilio già nel luglio del 1439 è dato certo che si ricava da un aneddoto raccontato da Giovanni di Jacopo di Latino de' Pigli, pubblicato anche in J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, p. 313-314. Che la fine del soggiorno fosse successiva al 13 novembre dello stesso anno lo si ricava dal postscritto della lettera al Marsuppini.

³⁶ « Ma piacerammi sia il pictore, per bene potere tenere tutte queste cose, huomo buono et docto in buone lettere » ; « Et farassi per loro dilettarsi de poeti et delli horatori ; questi anno molti ornamenti comuni col pittore et copiosi di notitia di molte cose ; molto gioveranno ad bello componere l'istoria di cui ogni laude consiste in la inventione, quale suole avere questa forza quanto vediamo che, sola senza pittura, per sé la bella inventione sta grata » ; « Adunque si vede quanta lode porgano simile inventioni al artefice, pertanto consiglio ciascuno pittore molto si faccia familiare ad i poeti, rethorici et ad li altri simili dotti di lettera, sia che costoro doneranno nuove inventione o certo aiuteranno abbello componere sua storia, per quali certo adquisteranno in sua pictura molte lode et nome. Fidias più che gli altri pittori famoso, confessava avere imparato da Homero poëta dipigniere Iove con molta divina maestà ; così noi, studiosi d'imparare più che di guadagno, da i nostri poëti inpareremo più et più cose utili alla pittura » (cito dalla redazione volgare del trattato, per la quale rinvio al volume L. B. Alberti, *Della pittura*, edizione critica a cura di L. Mallè, Firenze, Sansoni, 1950, p. 103, 104, 105). Particolarmente interessante che l'Alberti nella sua opera indichi una tradizione di « mutua ispirazione » tra artisti e letterati (gli esempi ricordati dall'umanista sono quelli di Luciano ed Apelle, Esiodo, Fidia ed Omero). In questa stessa tradizione potremmo infatti inserire anche i nomi dei moderni Ciriaco d'Ancona e Carlo Marsuppini. È ben noto, del resto, come nella lettera di dedica a Filippo Brunelleschi l'Alberti lamenti la scomparsa delle arti e delle scienze del passato per la mancanza di ingegni di alto livello, ma anche risolutamente affermi come i moderni artisti operativi a Firenze (Brunelleschi, Donato scultore, Nencio, Luca e Masaccio, di cui ha diretta esperienza al momento della composizione dell'opera) non debbano essere posposti agli antichi. Una differenza sostanziale rileva infatti tra questi e quelli : il fatto che nel presente non ci siano grandi modelli e maestri da seguire e sia dunque più difficile raggiungere il successo. Soltanto il pittore che all'ingegno ricevuto in dono dalla natura somma l'apprendimento diligente dell'arte del disegno, può, comunque, aspirare a raggiungere la fama che spetta agli artisti del passato. Non sono al momento in grado di dire se il Marsuppini conoscesse il trattato albertiano (la contemporanea presenza in città dei due umanisti lascia presumere di sì) ; certo è che nella sua elegia loda e celebra iperbolicamente le doti artistiche di un disegnatore dilettante e autodidatta ; un artista ben lontano quindi dal profilo ideale tracciato dall'Alberti. Si noti tuttavia che lo Scalamonti documenta una assidua frequentazione di Ciriaco proprio con gli artisti di avanguardia ricordati dall'Alberti nella sua dedica (cfr. F. Scalamonti, *Vita*, p. 69-70). Per un approfondimento dell'opera albertiana rinvio, oltre al volume di Mallè già citato, a L. B. Alberti, *Il trattato della pittura e i cinque ordini architettonici*, con prefazione di G. Papini, Lanciano, Carabba, 1913 ; L.B. Alberti, *On painting and on sculpture. The Latin texts of De pictura and De statua*, edited with translations, introduction and notes by C. Grayson, London, Phaidon, 1972 [poi in C. Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, a cura di P. Claut, Firenze, Olschki, 1998 ; L. Bertolini, « Sulla precedenza della redazione volgare del *De pictura* di Leon Battista Alberti », *Studi per Umberto Carpi. Un saluto di allievi e colleghi pisani*, a cura di M. Santagata – A. Stussi, Pisa, ETS, 2000, p. 181-210 ; R. Sinisgalli, *Il nuovo De pictura di Leon Battista Alberti*, Roma, Edizioni Kappa, 2006.

come questa del Marsuppini, tutta impostata sulla descrizione dell'oggetto d'arte³⁷. Essa si presenta infatti come il commento scritto, il corredo verbale della figura di Mercurio ; un « paratesto », dunque, dell'illustrazione ciriacana, anche se ciò non significa che la parola scritta intrattiene con l'immagine un rapporto di subordinazione. La prova poetica del Marsuppini presuppone infatti una concezione paritaria, cooperativa e dialettica del linguaggio figurativo e del linguaggio verbale, non l'affermazione della supremazia di uno dei due sull'altro.

Per constatare come la pittura di Ciriaco sia per il Marsuppini l'occasione della poesia, l'ispirazione stessa del componimento, è sufficiente rivolgere la nostra attenzione ai primi versi dell'elegia (vv. 1-14, e in particolare 11-14) : il Marsuppini « riproduce » in tutto e per tutto, con le proprie parole, il disegno di Ciriaco, rilevandone le più significative caratteristiche. Letteralmente *ut pictura poesis*, la poesia « somiglia » alla pittura e di fatto ne è una sua ulteriore « copia », non grafica, ma testuale.

La descrizione del disegno è nel carne particolareggiata ed evidentemente tutta impostata su un tono iperbolico. L'immagine è di straordinaria bellezza ed ha un potere ipnotico : il poeta non riesce a distoglierne lo sguardo, quasi i colori abbiano il potere di Medusa di impietrire l'osservatore. Inoltre il realismo e la naturalezza del disegno sono tali da insinuare nell'osservatore il dubbio che non si tratti di una riproduzione, ma del dio in carne ed ossa. Mercurio è infatti dipinto con tutti i caratteri dell'iconografia tradizionale : il corpo giovanile, la veste purpurea, i biondi capelli coperti dal petaso, i piedi alati, in caduceo stretto nella mano³⁸.

Inutile dire che le parole del Marsuppini, pur così precise e puntuali da permettere di verificare la plausibilità delle immagini superstiti, restano comunque vaghe rispetto alla determinatezza delle immagini figurative, tanto che, lo possiamo osservare, esse si adattano perfettamente a tutte e due le copie italiane del disegno di Mercurio, tra loro difformi per alcuni dettagli.

È interessante notare, inoltre, che la fenomenologia di ricezione dell'opera d'arte descritta da Marsuppini ai vv. 3-8 dell'elegia ha un modello in *Silvae* IV 6, 32-36, vale a dire in quei versi in cui Stazio, ospite a casa di Novio Vindice per una cena, si rappresenta meravigliato per le numerose statue antiche possedute dall'amico, ma in particolare colpito dalla bellezza e dalla nobiltà di una statuetta dell'Anfitrionide, genio e protettore della parca mensa allestita dal padrone di casa, capace di accendere il suo cuore di intensa passione e di non saziare mai i suoi occhi, pur guardandola a lungo : *Haec inter castae genius tutelaque mensae / Amphitryoniades multo mea cepit amore / pectora nec longo satiavit lumina visu : / tantus bonos operi finesque inclusa per artos / maiestas.*

Il modello staziano risulta tuttavia contaminato dalla ripresa di altre due tessere classiche. L'espressione *pendet ab ore* è infatti una citazione puntuale di Ov. *Her.* I 30-32 (*narrantis coniunx pendet ab ore viri, / atque aliquis posita monstrat fera proelia mensa / pingit et exiguo*

³⁷ Il concetto di *ekphrasis* (un discorso descrittivo inserito in un contesto narrativo con l'intento di far penetrare l'immagine nel testo e rendere « visibile » l'oggetto di cui parla, il cui archetipo può essere individuato in Hom. *Il.* XVIII 478-608 dedicato alle armi di Achille), pur comprendendo una notevole varietà di temi e situazioni, è solitamente riferito alle descrizioni di opere d'arte. Si veda sull'argomento il fondamentale D.P. Fowler, *Narrate and Describe : the Problem of Ekphrasis*, « Journal of Roman Studies », 81 (1991), p. 25-35 a cui rinvio anche per la ricca bibliografia indicata.

³⁸ Gli attributi canonici del dio (sandali, verga, aspetto di giovane principe) che si trovano nel disegno di Ciriaco e sono riferiti nell'elegia del Marsuppini, sono gli stessi con i quali Hermes è descritto in Hom. *Il.* XXIV 339-345. Una trascrizione autografa di Ciriaco di questi versi dell'*Iliade* si trova a f. 24r del codice Graec. quart. 89 della Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino (cfr. A. Pontani, « I Graeca di Ciriaco d'Ancona », p. 66).

Pergama tota mero) e Verg. *Aen.* IV 77-79 (*Nunc eadem labente die convivia quaerit [Dido] / Iliacosque iterum demens audire labores / exposcit pendetque iterum narrantis ab ore*), che rinvia alla topica immagine della donna innamorata che ascolta, estasiata, il racconto delle avventure superate dal suo uomo.

La domanda retorica, che immediatamente precede nel testo il puntuale richiamo di alcuni particolari del disegno ed esprime l'incertezza del poeta circa la reale consistenza del dio raffigurato (il poeta si chiede se il Mercurio che osserva sia vivo o così perfetto da sembrarlo, cfr. vv. 9-10 : *Vivit Atlantiades an falsa decipit umbra / et falsus ludit lumina nostra color ?*), conferma inequivocabilmente che anche per il Marsuppini, così come già era stato per Petrarca e prima ancora per Plinio il Vecchio (*Nat. Hist.* XXXIV 38), il canone per giudicare la bellezza e la perfezione di una immagine è quello della *indiscreta veri similitudo* (il motivo è poi ripreso con le parole *falsis decipis uvis* e *marmora viva* anche ai vv. 25 e 28). Il *topos* dell'immagine viva e somigliante sembra tuttavia strettamente connesso, ancora una volta secondo un modello già petrarchesco di matrice agostiniana, ad un'idea dell'arte figurativa come inganno. Tale idea, veicolata dalle espressioni *falsa umbra* (v. 9) e *falsus color* (v. 10) e dai verbi *decipit* e *ludit*, non si sviluppa però, coerentemente con l'intento primario dell'autore di elogiare l'amico per il dono ricevuto, in una più articolata riflessione o tanto meno in polemiche affermazioni sull'inferiorità delle arti figurative rispetto alla parola scritta e alla poesia in particolare³⁹. Il riconoscimento del fittizio come dimensione propria dell'arte, infatti, non induce il Marsuppini a mettere in discussione la perizia tecnica dell'artefice Ciriaco. Si tenga presente, inoltre, che il tipico motivo potrebbe ancora una volta essere stato suggerito al poeta dalla *Silva* IV 6 di Stazio, dove ai vv. 20-22, a proposito di alcune statue antiche di bronzo e d'avorio, si legge : *Mille ibi tunc species aerisque eborisque vetusti / atque locuturas mentito corpore ceras / edidici*.

Le mirabili doti pittoriche dell'Anconitano sono dunque celebrate nel confronto con gli antichi artisti della classicità (vv. 15-34)⁴⁰. L'elenco dei pittori, degli scultori, dei cesellatori

³⁹ Cfr. G.F. Contini, « Petrarca e le arti figurative », *Francesco Petrarca Citizen of the World, Proceedings of the World Petrarch Congress (Washington, D. F., 6-13 April 1974)*, a cura di A.S. Bernardo, Antenore-State University of New York, Padova-Albany, 1980, p. 115-131 e M. Bettini, *Francesco Petrarca sulle arti figurative. Tra Plinio e Sant'Agostino*, Città di Castello, Sillabe, 2002. Sull'argomento si veda anche il contributo *Imago loquens e imago eloquens nel De remediis petrarchesco* di Alessandro Roffi, pubblicato in questo numero di *Camenae*.

⁴⁰ Piuttosto curioso che il poeta nel lodare le doti pittoriche dell'amico faccia riferimento solo agli artisti della cultura greca, omettendo qualsiasi riferimento ai contemporanei che in quegli anni andavano abbellendo con le loro opere la città di Firenze. Da quanto è possibile ricavare dai testi superstiti, sembra che il Marsuppini avesse un giudizio ambivalente riguardo l'arte in generale e all'arte contemporanea in particolare : nella gerarchia delle arti il Marsuppini riconosceva senza dubbio una priorità alla poesia, perché ritenuta l'unica attività umana imperitura, la sola in grado di garantire gloria a chi la esercitava (cfr. vv. 73-98 dell'elegia funebre per la morte del Brunni per il testo della quale rinvio a I. Pierini, *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*, p. 212-229) ; ai moderni artisti imputava inoltre un rapporto sciocamente protervo con la tradizione (cfr. *Consolatio*, rr. 224-245, edita in P.G. Ricci, « Una consolatoria inedita del Marsuppini », *La Rinascita*, 3, 1940, p. 363-433) ; non restava tuttavia indifferente alle nuove bellezze architettoniche che andavano adornando la città (cfr. i vv. 161-162 dell'elegia funebre per il Brunni già menzionata); nel 1436, poi, scrisse il lusinghiero epitafio per Filippo Brunelleschi che ancor oggi si legge nella chiesa di Santa Maria del Fiore (cfr. G. Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera*, edizione postuma a cura di M. Haines, II, Firenze, Edizioni Medicea, 1988, p. 130-131 e I. Pierini, *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*, p. 535). In questa sede perciò mi limito soltanto a sottolineare come il negativo giudizio espresso dal Marsuppini nella *Consolatio* a proposito del rapporto emulativo e competitivo che gli artisti contemporanei intrattengono con la tradizione classica sia superato nel carme *De Mercurio* in un apprezzamento senza riserve per l'attività dell'amico Ciriaco, capace con la sua pittura di vincere e superare in bellezza i più celebri capolavori dell'antichità. All'approfondimento della questione dedicherò presto un prossimo intervento.

greci e quello relativo delle loro opere più celebri (giudicate tutte di qualità inferiore all'opera di Ciriaco) sono mutuati dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (libri XXXIV-XXXVI) e consentono al Marsuppini di abbandonarsi ad uno sfoggio di erudizione, anche se non escluderei del tutto la possibilità di riconoscere nell'*excursus* artistico un sincero omaggio del poeta agli interessi dell'amico per l'opera dell'antico antiquario e, in particolare, la storia dell'arte greco-romana⁴¹.

L'inserzione della fonte pliniana in un contesto poetico è abbastanza eccezionale e merita alcune considerazioni. L'enciclopedia dell'erudito latino è certo per l'umanista l'unico e insuperabile repertorio a cui poter attingere informazioni sugli artisti e le opere della classicità, un repertorio completo che spazia dall'aneddotica curiosa e accattivante all'elencazione più rigorosa dei capolavori del passato, ma non è certo un modello di scrittura⁴². Nel carme infatti non si riscontra nessuna ripresa verbale specifica, nessun calco linguistico. Soltanto in un caso mi è sembrato di poter individuare l'intenzionale rielaborazione di un'immagine pliniana. Ai vv. 3-6, in cui il Marsuppini rappresenta se stesso completamente in estasi davanti al disegno di Mercurio, rapito dalla sua bellezza, incapace di volgere gli occhi altrove, sono tentata di riconoscere la volontà del poeta di correggere un giudizio critico espresso da Plinio a proposito del pittore ateniese Apollodoros, al fine di rivendicare la superiorità delle abilità pittoriche dell'amico su quelle dell'antico artista. Se infatti, come afferma Plinio, *neque ante eum [Apollodorum] tabula ullius ostenditur quae teneat oculos* (*Nat. hist.* XXXV 60), *post eum* il disegno di Ciriaco si rivela non solo capace di trattenere lo sguardo dello spettatore, ma anche di ipnotizzarlo ed addirittura « imprigionarlo » (v. 4 : *lumina capta*).

Si dovrà poi osservare che la fonte pliniana agisce nel carme attraverso la mediazione di un'altra opera marsuppiniiana : la *Consolatio*. Un catalogo artistico analogo a quello che si legge nell'elegia, infatti, il Marsuppini lo aveva già inserito sei anni prima nella lettera consolatoria in prosa per i fratelli Cosimo e Lorenzo de' Medici, verisimilmente composta poco dopo la morte della loro madre Piccarda Bueri (1433)⁴³ :

⁴¹ Per la conoscenza di Ciriaco della *Naturalis Historia* di Plinio si veda almeno J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, p. 480. L'autore del volume ritiene giustamente che la consuetudine a copiare *excerpta* dall'opera dell'antico erudito sia indicativa dell'interesse dell'Anconitano per l'archeologia, la storia dell'arte greco-romana e la zoologia. Alcuni *excerpta* autografi sono oggi conservati nel cod. Vat. Ottob. Lat. 1586 ; mi limito in questa sede a ricordare solo quelli dai libri XXXIV-XXXV ai ff. 157v-158r e quelli dal libro XXXVI ai ff. 162v-164v. Il possesso di un codice di Plinio il Vecchio da parte dello stesso umanista è fatto risalire dal Colin al 1432.

⁴² Si noti a proposito di v. 27 (*sen Polycletus equos*) che dalla fonte pliniana della *Naturalis historia* non risulta che Policlete fosse particolarmente celebre per le sculture di cavalli. Ipotizzo che il Marsuppini abbia commesso un errore di memoria, attribuendo a Policlete sculture per le quali era invece molto celebre Calamide, artista di origine milesia del V secolo a. C., che fu uno dei moltissimi rappresentanti dello stile severo e lavorò quasi esclusivamente il bronzo (cfr. Prop. III 9, 10 : *exactis Calamis se mihi iactas equis*, e Ov. Pont. IV 1 3 : *vindicat ut Calamis laudem, quos fecit, equorum*).

⁴³ P. Ricci, « Una consolatoria inedita del Marsuppini ». All'anno 1433 deve verisimilmente risalire la composizione dell'opera, ma, stando alle parole del Marsuppini, essa neppure deve collocarsi troppo a ridosso della morte di Piccarda Bueri (19 aprile 1433) : *Haec sunt, viri amantissimi, quae ad me vosque consolandos in praesentia occurrunt ; quae, profecto, nostrum dolorem magna ex parte lenierunt. Quod itidem, pro singulari vestra prudentia, de vestrum futurum spero ; praesertim cum aliquid temporis intercesserit quod etiam stultis mederi solet. Quod tamen consulto feci ; nam, quemadmodum diligentes agricolae in immaturam messem minime falcem immittere solent, nec peritissimi medici indigestis morbis medicamenta adhibere, sic ego crudum vulnus ferro percutere aut manibus attricare veritus sum. Quamquam, si non vulneribus sed cicatricibus mederer, hoc vobis non ingratum fore arbitror. Etenim si fortasse nulla medicina egeatis, quae vestra erga me benevolentia et pietas erga defunctae matris memoriam est, tamen hoc opusculum nostro ingeniolo lucubratum summa cum voluptate vos lecturos existimo.* (cfr. rr. 1359-1375). Si tenga comunque presente che l'opportunità di non stuzzicare una ferita ancora fresca è un *topos* del genere consolatorio.

Pingat, si quis potest, Venerem Apellis, pictis vivis, quemadmodum Zeusis, aves fallat, tabulis atque linteo Parrasium provocet, eburneo Iove inclitus clipeo Minervae se includat, spirantes equos Polycteti atque Euphranoris marmoreos colossos sculpat, animosa signa Lysippi fingat, cavandis gemmis Pyrgotelem lacessat, Cnidum ut Praxiteles sua Venere nobilitet, Neptunum suasque Nereides delphinis insidentes Scopae eripiat, mensis et vasis cum Mentore certet, ingenio denique Timanthem superet, nobis vero satis superque sit si nostra scripta aliquid antiquorum redoleant, vel potius ab his omnino non degenerent.

Questo catalogo, riportato all'interno di un paragrafo apologetico in cui il Marsuppini, per difendersi dall'accusa di plagio che immagina possa essergli avanzata dai detrattori dell'opera, espone considerazioni sul tipo di rapporto che moderni scrittori e artisti intrattengono con la cultura antica⁴⁴, rappresenta, ben più di un evidente fenomeno di autocitazione interno alla scrittura dell'umanista, una fase intermedia di elaborazione della fonte, un primo approccio a Plinio e alla sua opera, che inizialmente presuppone l'utilizzo di una analoga forma prosastica⁴⁵. È dalla sua stessa prosa, infatti, e non direttamente dall'autore latino, che il Marsuppini desume stilemi e sintagmi per la composizione dei versi della poesia (v. 1 : *Iam nunc ingenio poteris superare Timanthem*, cfr. *Consolatio* r. 243 : *ingenio denique Timanthem superet* ; v. 17 : *Parrasium tabulis vinces*, cfr. *Consolatio* r. 235 : *tabulis atque linteo Parrasium provocet* ; vv. 17-18 : *cavandis / Pyrgotelem gemmis*, cfr. *Consolatio* r. 239 : *cavandis gemmis Pyrgotelem* ; v. 27 : *Euphranor et alta colossi / sculpsit*, cfr. *Consolatio* 238 : *Euphranoris marmoreos colossos sculpat*). Un caso particolarmente interessante è quello costituito dal v. 33 *denique Lysippus fingat spirantia signa* : al modello *animosa signa Lysippi fingat* della *Consolatio* (r. 239) si aggiunge infatti la ripresa virgiliana *spirantia signa* di *Georg.* III 34. Poiché la prosa di Plinio si presenta priva di ogni ambizione formale, faticosa, disarmonica, sostanzialmente un'arida e tecnica esposizione di dati, l'umanista avverte la necessità di « liricizzarla », di conferirle eleganza e dignità artistica con l'inserzione di un nesso virgiliano, che in ultima istanza serve anche a ribadire l'idea che un'immagine per essere bella deve sembrare *pene spirans*, viva.

Alla preghiera per l'amico affinché sia beneficiato dalle Parche di una lunga vita e possa godere di un degno sepolcro al momento della morte (vv. 35-38)⁴⁶, seguono nel carne gli interessanti versi (39-42) in cui il Marsuppini (l'ho già accennato) descrive rapidamente la sua biblioteca privata, una biblioteca che raccoglie tanto opere latine quanto greche e che pure è adornata da bellissimi dipinti (quello dell'amico *in primis*).

Un'osservazione particolare meritano i distici 43-48. Il Marsuppini auspica che il suo canto possa in futuro farsi *dignum deo*, divino, alto, ispirato. Nella comprovata forma della *recusatio* il poeta dichiara l'inadeguatezza della propria poesia ad affrontare una dignitosa celebrazione di Mercurio, paragonando il proprio ingegno ad una piccola barca incapace di

⁴⁴ P. Ricci, « Una consolatoria inedita », p. 392-397, rr. 104-252. Il curatore dell'edizione, a mio parere, non ha sottolineato adeguatamente l'interesse e l'importanza del passo : in esso si possono infatti rintracciare interessantissime riflessioni del Marsuppini sull'*imitatio* e l'*emulatio* dei moderni con i classici greci e latini, in ambito sia letterario sia artistico. Il valore non ultimo di tale teorizzazione consiste nella possibilità di confrontare, e quindi valutare, l'effettiva metodologia di riappropriazione di fonti e « tessere » operata dal poeta non solo nella *Consolatio*, ma in tutta la sua produzione lirica. Come già anticipato, riprenderò la questione in maniera dettagliata in un prossimo contributo.

⁴⁵ Cfr. P. Ricci, « Una consolatoria inedita », p. 397, rr. 234-245 ; il curatore dell'edizione curiosamente non indica Plinio nell'apparato delle fonti relativo al passo).

⁴⁶ Si noti nella deprecazione dei versi 37-38 (*cum venit atra dies, tuto sint ossa sepulcro / et doctas tellus non premat ullas manus*) la rielaborazione letteraria della topica formula della poesia sepolcrale *sit tibi terra levis*. Anche in questo caso non escluderei del tutto la possibilità di riconoscere nel distico un omaggio del poeta alla fervida attività di epigrafista svolta da Ciriaco.

allontanarsi dal porto per solcare il mare aperto⁴⁷. La topica professione di modestia, che si avvale di una metafora già properziana e dantesca per giustificare lo stile *humilis* del carme, ritenuto inadatto all'altezza dell'argomento, si rivela in realtà un *escamotage* strutturale, una sofisticata tecnica di passaggio piuttosto che una dichiarazione programmatica⁴⁸. Servendosi della retorica tecnica di preterizione, il poeta afferma di non poter esaurire compiutamente la storia del dio, ma di fatto ne ripercorre tutta la mitografia: la nascita, l'invenzione della lira, il furto dei buoi operato ai danni di Apollo⁴⁹, la scorta a Priamo implorante il corpo di Ettore nella tenda di Achille⁵⁰, la liberazione di Ulisse dalle malie della maga Circe⁵¹, l'uccisione di Argo e la liberazione di Io⁵², lo scarceramento di Marte⁵³, l'incatenamento di Prometeo sul Caucaso⁵⁴. Né il Marsuppini trascura di lodare il dio per la sua funzione di messaggero degli dei o per il beneficio del sonno che arreca agli uomini⁵⁵.

Sul finale, il carme assume quindi i caratteri di un vero e proprio inno al dio, rapido ma compiuto, evidentemente modellato sull'inno pseudo-omerico ad Hermes (alcuni versi del quale sono letteralmente tradotti) e sull'ode I 10 di Orazio, il poeta latino esplicitamente alluso nell'*explicit* con il riferimento ad una poesia di metro pindarico⁵⁶.

L'elegia, dunque, oltre allo scopo di ringraziare Ciriaco per il dono ricevuto, di celebrare le lodi delle sue doti artistiche e quello probabilmente « sotterraneo » di far ravvedere

⁴⁷ La stessa metafora è impiegata dal Marsuppini anche ai vv. 172-178 della prefazione alla traduzione del primo libro dell'*Iliade*: *quod si tantus amor tanget tua pectora sancta, / ut quocumque modo inbeas mihi ludere versus / meque velis parva volitare per aequora cymba / nec dubitas tanto portu iam mittere in altum, / ipse gubernaculum capias cursusque secunda / namque potes nostris sceleratas tollere culpas / mentibus et poenas* (cfr. A. Rocco, *Carlo Marsuppini traduttore d'Omero. La prima traduzione umanistica in versi dell'Iliade (primo e nono libro)*, presentazione di R. Fabbri, Padova, Il Poligrafo, 2000, p. 58).

⁴⁸ Così Dante in *Purg.* I 1-2: « Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno ». Ma già in *Prop.* III 3, 22-24: *Non est ingenii cumba gravanda tui. / Alter remus aquas, alter tibi radat harenas: / tutus eris; medio maxima turba mari est.* Lo sviluppo della metafora nei due poeti pare indipendente (cfr. E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, translated from the German by W. R. Trask, with a new afterword by P. Godman, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 128-130; E. Raimondi, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, p. 65-66, n. 2.; D. Coppini, « Properzio nella poesia d'amore degli umanisti », *Colloquium properzianum (secundum). Atti (Assisi 9-11 novembre 1979)*, a cura di F. Santucci – S. Vivona, Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1981, p. 169-201). Marinella Tartari Chersoni (« 'La navicella dell'ingegno': da Properzio a Dante », *Bollettino di studi latini*, 4, 1974, p. 219-228) osserva che la questione della diretta conoscenza o meno, da parte di Dante, del passo properziano, non è di grande rilevanza: « si tratterà, tutt'al più, di spostare di un grado l'influenza dei latini sulla formazione di tale metafora dantesca ». Lo sviluppo ovidiano della metafora (*Ars* III 25-26: *Nec tamen hae mentes nostra poscuntur ab arte: / conveniunt cumbae vela minora meae*), preso in esame dalla studiosa, non sembra invece aver agito sulla poesia umanistica. Segnalo rapidamente che l'immagine della navicella dell'ingegno che non arrischia di inoltrarsi in mare aperto è usata dal Marsuppini in altri due carmi: nell'elogio di Ciriaco d'Ancona (vv. 7-8) e, con significato diverso da quello strettamente poetico, anche nel carme *De nobilitate* (vv. 101-104). Per il testo delle due poesie rinvio a I. Pierini, *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*, p. 327-331, 388-397.

⁴⁹ Hom. *Hymn.* IV.

⁵⁰ Hom. *Il.* XXIV 331-469, 679-695.

⁵¹ Hom. *Od.* X 275-309; Ov. *Rem.* 263-288.

⁵² Aesch. *Prom. incat.* 561-886; Ov. *Met.* I 568-750; *Prop.* II 28a, 17-18; II 33, 2-24.

⁵³ Hom. *Il.* V 385-391.

⁵⁴ Aesch. *Prom. incat.* 944-1093.

⁵⁵ Verg. *Aen.* IV 239, 241, 244; Macr. *Sat.* I 17, 22; Hom. *Il.* XXIV 340-341; *Od.* V 42-54, XXIV 1-14.

⁵⁶ Il riferimento al metrico pindarico è un implicito riferimento ad Orazio, il primo autore nella latinità ad avvalersi di metri greci e a mostrare una particolare predilezione per il dio Mercurio (cfr. *Carm.* II 7, 13; II 17, 27 sgg. e *Serm.* II 6, 5-6). Pindaro era del resto un autore che Ciriaco doveva ben conoscere, se un codice con sue opere è elencato da Cristoforo da Rieti tra i libri rinvenuti nella biblioteca ciriaca (la nota di Cristoforo, autografa nel codice gr. 425 della Bibliothèque Nationale di Parigi, è pubblicata in A. Pontani, « I Graeca di Ciriaco d'Ancona », p. 114-115).

l'amico Bracciolini del cattivo giudizio che su di lui aveva precedentemente espresso (che mi è parso di poter ragionevolmente ipotizzare), a partire dal v. 49 trae dalla pittura ricevuta in dono lo spunto per ripercorrere pressoché tutta la mitografia del dio. Con i suoi versi, perciò, il Marsuppini integra e completa lo stesso disegno, perché aggiunge quanto da quella immagine grafica non si può ricavare : il mito del soggetto raffigurato e, in un certo qual modo, la memoria allusiva della sua tradizione letteraria, greca e latina.

Il genere di appartenenza del carme, l'ho già accennato, sfugge ad una definizione univoca. La poesia, che si può genericamente indicare come « elegia » sulla base del metro utilizzato, assume di volta in volta i tratti tipici di un'epistola metrica indirizzata al Bracciolini (vv. 1-14), di un elogio di Ciriaco (vv. 15-34) o di un inno al dio Mercurio (vv. 49-76). Questa « indeterminatezza » si riflette d'altronde in una peculiare cifra stilistica : i molti e repentini cambi di persona che si alternano nel testo (apostrofe a Poggio a v. 1, a Ciriaco a v. 15, alle Parche a v. 35, a Mercurio a v. 39).

Né questo è tutto, altre osservazioni potendosi fare sul rapporto testo/immagine preso in esame.

Ho già avuto modo di segnalare *en passant* che il codice Genovese ci tramanda la poesia del Marsuppini unitamente al biglietto e al disegno di Ciriaco, lasciando però sottinteso quanto qui, invece, appare necessario esplicitamente ribadire : il codice Franzoniano è il solo nell'intera tradizione manoscritta del carme marsuppiniiano (che consta complessivamente di 16 manoscritti e 4 stampe, salvo la dovuta cautela per la quale non si esclude la possibilità che nuovi testimoni possano aggiungersi in futuro a quelli già reperiti) ad esserci tramandato corredato di entrambi i *ciriacana*, biglietto e disegno. Solo in questo manoscritto, dunque, è possibile leggere il trittico completo delle opere, consequenzialmente e in un ordine « ragionato » : biglietto di invio del dono, disegno, poesia del Marsuppini (per quanto riguarda la cronologia, è ovviamente da ritenere che la realizzazione del disegno sia precedente alla stesura del biglietto)⁵⁷. La situazione della restante tradizione può essere così schematizzata : un manoscritto reca la poesia unitamente al solo disegno, tre manoscritti la recano unitamente alla sola lettera, due ce la tramandano « isolata », dieci inserita in « raccolte » di carmi del Marsuppini per lo più « variabili » per ordine e consistenza⁵⁸.

⁵⁷ Tale ipotesi mi sembra possa trovare conferma nei diversi modi verbali utilizzati da Ciriaco nel biglietto per indicare l'invio del dono e la sua realizzazione : *Tibi mitto Mercurium / eundem quoque nostra fecerat amicissima manus* (cito dalla mia edizione del testo in appendice D).

⁵⁸ Offro qui i risultati attuali delle mie ricerche sulla tradizione manoscritta del carme del Marsuppini, per sollecitare eventuali notizie degli studiosi atte a colmare le mie possibili lacune. Di seguito i testimoni manoscritti da me rinvenuti e collazionati : Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Lat. 2° 557 (ff. 54v-55r) ; Cape Town, South African Library, Grey 3 c 12 (ff. 145v-147r) ; Firenze, Archivio di Stato, Bardi ser. II 62 (ff. 185-188) ; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 100 (ff. 31r-33r) ; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 34, 53 (ff. 31v-33r) ; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 34, 55 (ff. 40r-41v) ; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 690 (ff. 80v-82v) ; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Naz. II IX 148 (ff. 285r-286v) ; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 601 (ff. 23r-24v) ; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXV 626 (ff. 138r-139r) ; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 628 (ff. 48r-47v [sic]) ; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 977 (ff. 24r-25v) ; Genova, Biblioteca Franzoniana, MA. D. 6 (ff. 47r-48v) ; Roma, Biblioteca Corsiniana (Accademia dei Lincei), Niccolò Rossi 582 (45 C 17) (ff. 96r-v) ; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3630 (ff. 39v-41r) ; Venezia, Museo Civico Correr, Malvezzi 126 (ff. 203r-204v). Queste le stampe : *Carmina illustrium poetarum italorum*, VI, p. 278-280 ; Kiriaci Anconitani *Itinerarium*, Florentiae, Ex novo Typographio Joannis Pauli Giovannelli, MDCCXLII, p. LIII-LIV (solo i vv. 1-4, 9-10, 15-20) [riproduzione anastatica Bologna, Forni, 1969] ; G. Colucci, *Delle antichità Picene*, XV, Fermo, dai torchi dell'Autore, 1786-1796, p. XLIV-XLV ; Morici, *Lettere inedite*, p. 25-26 (solo i vv. 1-4).

Non intendo qui dilungarmi sulla possibilità di riconoscere nel manoscritto Strozzi 100 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze una probabile e « definitiva » silloge di carmi, se non concretamente allestita, quantomeno pensata dallo stesso Marsuppini nel suo ultimo anno di vita ; sulla *vexata questio* mi limito a rinviare ad un mio precedente intervento in corso di stampa⁵⁹. Quello che qui interessa sottolineare è piuttosto la triplice modalità di pubblicazione e diffusione che il carme *De Mercurio* certamente ha avuto nella tradizione : unitamente ai *ciriacana*, alla « spicciolata », in raccolta.

Fatta esclusione per una presumibile diffusione *ad personam* dell'elegia (verisimilmente « recapitata » al Bracciolini con una copia della pittura dell'Anconitano affinché potesse esprimerne un giudizio)⁶⁰, è nella circolazione assieme al biglietto e al disegno, vale a dire assieme a quelle due opere che lo giustificano e ne chiariscono l'occasionalità, che sono ragionevolmente indotta a riconoscere la prima modalità di pubblicazione del carme. Tale modalità sembra tuttavia essere stata rapidamente soppiantata, o quantomeno affiancata, dall'altra che esclude alternativamente la lettera o il disegno, quando addirittura non si riduce al solo carme, completamente « sganciato » dagli altri due elementi del trittico. Sulla base della composizione dei codici della tradizione e il tentativo di ricostruzione dei loro rapporti stemmatici, ritengo verisimile prospettare l'ipotesi che il primo dei tre elementi del trittico a sganciarsi piuttosto precocemente dagli altri due sia stato il disegno. I copisti avranno infatti omesso l'immagine perché sprovvisti delle abilità artistiche necessarie a riprodurlo o per disinteresse. La poesia deve quindi aver continuato la sua circolazione prevalentemente in coppia con la sola lettera di Ciriaco, per poi sganciarsi definitivamente anche da essa e circolare autonomamente : non avendo legami stringenti con il contenuto della poesia, anche questo testo sarà stato facilmente omesso da chi era interessato alla sola composizione poetica del Marsuppini. Per volontà dello stesso poeta o, se si esclude la mia ipotesi di una raccolta d'autore, di anonimi cultori della sua poesia, il carme deve infine essere stato inserito in un più consistente *corpus* poetico.

Pare dunque che la poesia abbia smarrito progressivamente quell'originario legame « materiale », effettivo che nei manoscritti intratteneva con le altre due opere, che riconosco caratteristico della sua prima fase di divulgazione. Essa, cioè, deve essersi svincolata dalla contingenza e dall'occasionalità primaria per assumere una autonoma dignità letteraria, per divenire, una volta inserita in raccolta, una « prova », tra altre, dell'attività poetica del Marsuppini⁶¹. Unici indizi che consentono di recuperare l'occasionalità dell'ispirazione poetica, anche in quei casi in cui il carme è inserito in gruppi consistenti di poesie, sprovvisto del corredo della lettera e soprattutto del disegno di Ciriaco, restano il titolo (nelle sue varie forme) e l'*incipit* del carme (vv. 1-2 : *Kiriacus nobis misit modo munera, Poggi / Mercurium propria pinxerat ille manu*), che continuano a fare riferimento ad una pittura certo non più facilmente riconoscibile.

Il rapporto testo-immagine assume quindi un valore filologicamente determinante. Esso infatti serve da guida per orientarsi nell'intricata tradizione del carme del Marsuppini, consentendo di individuare con sufficiente precisione quali siano i manoscritti che

⁵⁹ I. Pierini, « Per l'edizione dei carmi latini di Carlo Marsuppini. Una possibile raccolta d'autore », relazione tenuta al Seminario *Problemi, esperienze e modelli di filologia umanistica* (Prato, Centro di Studi sul Classicismo, 26-28 ottobre 2009), di prossima pubblicazione negli *Atti*.

⁶⁰ Il termine *recapitata* è tra virgolette per quanto già è stato detto a proposito del possibile gioco letterario di corrispondenza lanciato da Ciriaco e ripreso dal Marsuppini nell'elegia per Poggio. Ricordo che anche il Bracciolini, al pari degli altri due umanisti, nel 1439 si trovava a Firenze al seguito della Curia.

⁶¹ Si tenga tuttavia presente che ciò non esclude in modo assoluto la possibilità che una diffusione del carme « alla spicciolata » o in gruppi di carmi più esigui possa essersi verificata anche successivamente alla possibile organizzazione in raccolta, come risultato di una operazione di selezione antologica attuata dai copisti-lettori.

rispecchiano la primissima modalità di pubblicazione e diffusione del testo. Il fatto che i manoscritti ascrivibili a questa modalità di pubblicazione siano accomunati tra di loro, rispetto alla restante tradizione, oltre che da errori significativi anche da alcune varianti adiafore, induce allora a prendere prudentemente in considerazione la possibilità che il testo della poesia tramandatoci da tali testimoni possa identificarsi con una prima redazione del testo, successivamente rielaborato con limitate correzioni lessicali e prosodiche proprio in previsione di una sua diversa circolazione⁶².

Si può dunque concludere che, se da un lato è vero che l'esame della tradizione del disegno non può assolutamente prescindere dal testo poetico con il quale originariamente si integrava, perché esso risulta indispensabile alla ricostruzione quanto più precisa possibile dell'aspetto dell'autografa pittura ciriacana, dall'altro lato è vero anche che l'esame della tradizione della poesia non può assolutamente prescindere dal disegno che la ispirava, agevolandoci non poco la presenza/assenza delle sue copie nei manoscritti che la tramandano nella ricostruzione della storia editoriale del testo.

Con ciò ritengo di aver esaurito quanto mi ero proposta per questo intervento, ma altro si potrebbe dire sul tipo di rapporto che lega il disegno di Mercurio a scritture diverse da quelle da me esaminate (biglietto e poesia). Mi riferisco alle parole che si trovano variamente annotate sui margini delle carte con il disegno.

Quelle del codice Bodleiano sono state ben rilevate e messe in luce da Mitchell nel contributo che ho già avuto modo di menzionare nel corso della mia comunicazione ; le ricordo perciò molto rapidamente procedendo dall'alto verso il basso : a f. 68r si leggono l'iscrizione *Sum deus alatus qui cruribus aethera carpo quem peperit summo candida Maia (ex Maja) Jovi* (corrispondente a CIL, V 367), un riferimento ad Orazio parzialmente illeggibile (*Ut dicit Horatius, Mercurius filius est Iovis alatus*), le due forme (latina e greca) del nome del dio raffigurato (presenti anche nel manoscritto Monacense) e la nota *de hoc deo require cart. 26 : ubi eius poteris invenire habitus significationem*, che rinvia al corrispondente passo del Buondelmonti che ha ispirato il disegno.

Ho già avuto modo di accennare (a proposito della verisimile discendenza del codice Veneziano da quello Franzoniano e, ancor prima, a proposito dei criteri di riproduzione fotografica adottati in questa sede) al fatto che anche il disegno del manoscritto Genovese è sottoscritto da un'iscrizione, diversa, tuttavia, da quella che si legge nel codice Canon. lat. misc. 280 : *Ego sum qui iussa per auras, / verba patris porto : pater est mihi Iupiter ipse*⁶³. Si tratta di una scritta coeva, tracciata in inchiostro più scuro, di mano differente da quella del resto del codice, che ragionevolmente proporrei di identificare con la stessa che ha realizzato l'immagine⁶⁴.

⁶² Si vedano a tal proposito gli innovativi studi di Mazzucchi che danno alle illustrazioni della *Commedia* di Dante un valore esegetico, ma talvolta anche filologico, mettendole fra loro in rapporto stemmatico : A. Mazzucchi, « 'Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon monstri.' Lettura del canto XII dell'*Inferno* », *Tra Convivio e Commedia. Sondaggi di filologia e critica dantesca*, Roma, Salerno editrice, 2004, p. 73-126 ; Id., « Le 'fiche' di Vanni Fucci (*Inf.*, XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente », *Tra Convivio e Commedia*, p. 127-144 ; Id., « Un'interpretazione figurata della *Commedia* : il Dante historiato da Federigo Zuccaro », *Dante historiato da Federigo Zuccaro*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Commentario all'edizione in fac-simile, a cura di A. Mazzucchi, Roma, Salerno editrice, 2005.

⁶³ L'errore di lettura della De Florian di *aurum* in luogo del corretto *auras* è già stato segnalato *supra* a n. 16.

⁶⁴ A proposito della scritta sotto il Mercurio la De Florian dice nella sua scheda che essa è « probabilmente di mano differente da quella del resto del codice » (cfr. « Per un catalogo », p. 25). Una distinzione della persona del copista da quella del miniaturista a me pare ovvia.

Non so se è lecito riconoscere in questa iscrizione, piuttosto che una breve glossa apografa sollecitata dalla figura, la copia di una nota autografa inserita dallo stesso Ciriaco nella pittura per il Marsuppini, una nota (autentica alla pari dell'iscrizione riportata sul manoscritto Bodleiano) che poi sarebbe stata diligentemente riprodotta dal miniaturista del manoscritto Genovese, ma ignorata da quello del manoscritto Veneziano. Lascio aperta la questione, limitandomi ad osservare che nelle parole aggiunte in calce al disegno si deve riconoscere una citazione precisa e puntuale dalle *Metamorfosi* di Ovidio (II, 743-744 ; il primo esametro è parziale)⁶⁵. Più precisamente, i versi annotati corrispondono alle parole con cui Mercurio si presenta alla fanciulla Aglauro per supplicarla di agevolare i suoi incontri notturni con la sorella Erse, la giovane ragazza di cui si è innamorato⁶⁶. Di seguito riporto i versi ovidiani che immediatamente precedono ed introducono il discorso di Mercurio :

*Vertit iter caeloque petit terrena relicto
nec se dissimulat : tanta est fiducia formae.
Quae quamquam iusta est, cura tamen adiuvat illam
permulcetque comas chlamydemque, ut pendeat apte,
conlocat, ut limbus totumque appareat aurum,
ut teres in dextra, quae somnos ducit et arcet,
virga sit, ut tersis niteant talaria plantis.* (vv. 730-736)

Come si può facilmente osservare i versi trascritti sul margine della carta del manoscritto Genovese, oltre a svolgere l'inequivocabile funzione di una vera e propria didascalia dell'immagine (una didascalia nel contempo mimetica e diegetico-esplicativa), rinviano ad un'ulteriore descrizione poetica del dio, moltiplicando, come in uno specchio, il gioco di rinvii tra immagine e testo scritto.

Non sarà dunque del tutto improbabile e fuori luogo supporre che ad ispirare la bellezza, la giovinezza e l'eleganza del Mercurio donato al Marsuppini (i cui caratteri principali immagino riflessi proprio nell'immagine di Genova) siano stati questi stessi versi ovidiani. All'origine della pittura potrebbe insomma esserci una contaminazione tra il modello del rilievo arcaico e la fonte letteraria classica che ho individuato⁶⁷.

Richiamo infine l'attenzione su una curiosità : i versi sottostanti la figura rinviano ad un episodio (l'innamoramento di Mercurio per Erse) che è uno dei pochi della mitografia del

⁶⁵ La notizia di un codice delle *Metamorfosi* posseduto, studiato e tradotto in greco da Ciriaco presso il Monte Athos si ricava da una nota autografa di Cristoforo Reatino nel Vat. Gr. 1309, ff. 210v-211v, edita in A. Pontani, « I Graeca di Ciriaco d'Ancona », p. 116-118 (*Et nota quod dicit se repperisse Ovidium Metamorph(oseon) e latino in grecum transductum, et scribit multos versus grecos eius principio et fine, et nos etiam legimus*). L'informazione può essere utile a sostenere l'ipotesi di una citazione inserita sotto l'immagine dallo stesso Ciriaco con funzione « esplicativa ». Che l'Anconitano conoscesse il poeta latino già dal 1428, lo si ricava invece da una lettera indirizzata a Francesco Filelfo in cui erano richieste spiegazioni sulla corretta interpretazione di alcuni versi dell'opera (per la risposta del Filelfo si veda F. Filelfo, *Epistolarum familiarium libri XXXVII*, Venezia, Giovanni e Gregorio Gregori, 1502, I 18). L'interesse di Ciriaco per Ovidio è del resto documentato anche da una trascrizione dei *Fasti* datata 13 maggio 1427 (cfr. F. Scalamonti, *Vita*, p. 58, 154 n. 107, 151-52 n. 87 ; una copia autografa dei *Fasti* è oggi conservata nel codice Vat. lat. 10 672). Per un approfondimento del rapporto dell'umanista con la fonte latina mi limito a rinviare a J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, p. 477-479.

⁶⁶ Per il mito di Mercurio ed Aglauro si veda Ov. *Met.* 708-832.

⁶⁷ La contaminazione è evidente alla luce del fatto che la raffigurazione della veste nei disegni di Genova e Venezia non corrisponde alla descrizione di Ovidio ; essa infatti non è né ben composta, né orlata in oro, bensì svolazzante, con la sola cintura dorata (oltre alla figura del dio nei due disegni, si faccia ovviamente riferimento anche a quanto dice il Marsuppini ai vv. 11-12 dell'elegia : *Aspice quam pulchre iuvenili corpore currat, / purpurea ut retro flamine vestis eat*).

dio a non essere né menzionato né accennato dal Marsuppini nella sua elegia. Che il poeta abbia intenzionalmente omesso l'episodio per evitare di ripetere quanto era già ben altrimenti noto a Ciriaco e da lui stesso alluso nell'iscrizione sottostante la pittura ? Il sospetto c'è.

APPENDICE I
IL BIGLIETTO DI CIRIACO D'ANCONA A CARLO MARSUPPINI

CRITERI DI EDIZIONE.

L'edizione del biglietto qui offerta è il risultato della collazione di quattro testimoni manoscritti e due edizioni a stampa, così indicati :

- L*¹ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 690, f. 80v
*L*² Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1174, f. 125r
*N*² Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXV 626, f. 138r
Ge Genova, Biblioteca Franzoniana, MA. D. 6, f. 46r
*S*¹ M. Morici, *Lettere inedite di Ciriaco d'Ancona (1438-1440)*, Pistoia, Tip. Flori e Biagini, 1896, p. 25-26.
*S*² G. Mercati, « Recensione a Lettere inedite di Ciriaco d'Ancona, per il dott. Medardo Morici », *Rivista bibliografica italiana*, 1, 1896, p. 65-69, ora in Id., *Opere minori raccolte in occasione del settantesimo natalizio sotto gli auspici di S. S. Pio XI*, I (1891-1897), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MCMXXXVII, p. 394-397 : 397.

A r. 6 ho deciso di non accogliere la congettura proposta da Giovanni Mercati *in aeternum* per *interim*⁶⁸, lezione, quest'ultima, già messa a testo da Morici con un punto interrogativo per l'oggettiva difficoltà a trovare una spiegazione linguisticamente ammissibile all'avverbio posto in quella che erroneamente è ritenuta, sulla base del codice *L*¹ (ma potrebbe esserlo anche sulla base di *N*² *Ge*), la clausola dell' « epistola » (sia Morici sia Mercati leggono *tui* anziché *tu* a r. 6, senza la formula greca di saluto). L'obiezione di Mercati che « il latino sarà poco bello, ma Ciriaco scrive un latino ! », non è infatti di per sé valida a mettere in discussione la plausibilità di nessuna anomalia testuale. All'opportunità di introdurre delle correzioni nei testi ciriacani, si può infatti sempre opporre la « singolarità » del latino del Pizzicolti. Si deve tener presente infatti che Ciriaco era un autodidatta che talvolta scriveva in modo sgrammaticato, cosicché è solitamente impossibile stabilire se gli errori linguistici nei manoscritti siano dovuti ai copisti o derivino invece dallo stesso Ciriaco⁶⁹. Di fronte alla possibilità che forme bizzarre e fantasiose possano risalire all'autore, ossia alla possibilità che esse possano identificarsi con delle peculiarità del suo latino certamente nè umanistico nè accademico, è sempre preferibile agire con cautela e non correggere gli eventuali errori⁷⁰. Per queste ragioni l'emendazione di Mercati è stata relegata in apparato.

La difficoltà grammaticale dell'ultimo periodo del biglietto nell'edizione Morici (poi sanata da Mercati) e nei manoscritti *L*¹ *N*² *Ge* trova, del resto, una definitiva soluzione nell'integra versione del testo tramandataci dal codice *L*². In questo solo testimone della tradizione, infatti, si può leggere dopo *interim* una topica espressione di congedo epistolare in greco. Difficile pensare ad una arbitraria inserzione del copista ; più probabile la possibilità che la formula greca risalga all'originale biglietto di Ciriaco. Pedissequamente

⁶⁸ G. Mercati, « Recensione a Lettere inedite di Ciriaco d'Ancona, per il dott. Medardo Morici », p. 397.

⁶⁹ Cfr. E.W. Bodnar – C. Mitchell, *Cyriacus of Ancona's Journeys in the Propontis and the Northern Aegean 1444-1445*, p. 8.

⁷⁰ I contributi più recenti sull'argomento sono P.G. Parroni, *Il latino di Ciriaco* ; S. Pittaluga, *Ciriaco d'Ancona e i poeti latini* ; S. Sconocchia, *Ciriaco e i prosatori latini*, raccolti tutti nel volume *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, p. 269-289 ; 291-305 ; 307-325.

riprodotta da L^9 , tale formula si ritiene possa essere stata facilmente omessa dagli altri copisti, perché incapaci di leggerla o riprodurla, o perché consapevoli della sua scorrettezza ortografica.

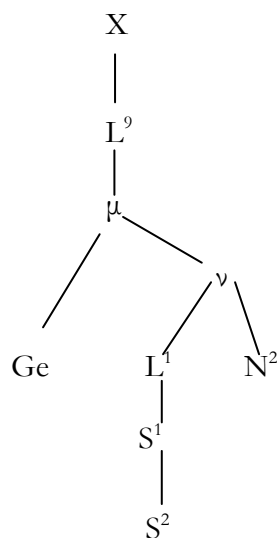
L'omissione del greco e la perdita dell'intelligibilità della frase potrebbero aver conseguentemente originato a r. 6 l'errore *tui* per *tu* : i copisti che leggevano la frase incompleta, considerando ingenuamente *tu interim* le parole conclusive del periodo *Eundem~manus*, piuttosto che quelle iniziali di un successivo periodo che era stato troncato, potrebbero aver maldestramente tentato di risanare il testo correggendo *tu* con il genitivo *tui* da collegare, seppur un po' forzatamente, al superlativo *amicissima* (la frase, letteralmente, avrebbe potuto essere tradotta così : « la mia mano, amicissima di te, ha disegnato lo stesso dio Mercurio » ; l'avverbio *interim*, pur creando difficoltà allo svolgimento del periodo, non ne comprometteva tuttavia la complessiva intelligibilità).

La lezione *tui* per *tu* che accomuna $L^1 N^2 Ge$, opportunamente relegata tra gli errori di tradizione, ci consente dunque di individuare una più stretta affinità dei tre codici rispetto ad L^9 , affinità che pare confermata, oltretutto dalla comune omissione della formula greca a r. 6 e dalla forma *argiphontem* per *argiphonteum* a r. 1, anche dai rapporti stemmatici ipotizzati per il carme del Marsuppini.

Una più stretta affinità tra $L^1 N^2$ è indicata dalla ripetizione del pronome *tibi* a r. 1. Di fronte alla possibilità che *itineri*, lezione attestata da $L^9 Ge$, in luogo di un certamente più corretto *itineris* a r. 3 attestato da $L^1 N^2$, possa essere un errore d'autore, si è prudentemente deciso di non intervenire : la forma genitiva potrebbe infatti essere una facile correzione inserita indipendentemente dai copisti di L^1 e N^2 , o, eventualmente, dal copista del loro antigrafo. Il fatto, poi, che *itineri* sia lezione registrata oltre che da L^9 anche da Ge (vale a dire dal codice che, per quel che riguarda il disegno di Mercurio, ho ipotizzato come il più vicino all'autografa pittura ciriaca) rafforza nella convinzione che siano questi, e non gli altri due, i manoscritti da privilegiare nella costituzione del testo.

Gli errori di $L^1 Athandidem$ per *Atlantiadem* a r. 1, *amorum* per *amoris* a r. 3, *iterim* per *interim* a r. 6 e l'inversione *scenis clarissimis gymnasiolorum* per *clarissimis gymnasiolorum scenis* a r. 7, unitamente all'errore singolare di $N^2 minus$ per *manus* a r. 5, indicano inequivocabilmente che non ci sono rapporti di dipendenza diretta tra i due codici, ma entrambi derivano da un esemplare comune.

Proporrei dunque di schematizzare i rapporti tra i testimoni del breve testo ciriaco con uno stemma di questo tipo (con *X* si indica l'autografo di Ciriaco) :



La presenza dell'espressione greca in L^9 è, come già detto, la ragione che induce a ritenere lo stesso codice come il più autorevole della tradizione, il più fedele all'originale ciriacano, perché unico, ad oggi, a conservarne la versione integrale. Tale testimone è posto pertanto alla base della presente edizione : le sue lezioni sono sempre scrupolosamente seguite, persino nei casi in cui esse si presentano senza dubbio scorrette dal punto di vista grammaticale.

La possibilità che L^9 sia il testimone più attendibile anche per quel che riguarda la *facies* grafica del testo ha suggerito di rispettarne le principali caratteristiche, sia per quanto riguarda il latino, sia per quanto riguarda il greco (dittonghi, accenti, spiriti, etc.). I miei interventi si sono perciò limitati allo scioglimento delle abbreviazioni, alla separazione delle parole, alla distinzione tra *u* e *v*, alla sostituzione di *j* con *i*, all'inserimento dei segni diacritici, alla normalizzazione, secondo criteri moderni, dell'uso delle maiuscole e delle minuscole. Ho adottato l'uso di parentesi uncinata per le eventuali aggiunte dove necessario ; ho riportato fedelmente le eventuali oscillazioni nei nomi propri e quelle tra forme dittongate e non. Poiché il Mercati si limita a congetturare sul testo Morici senza fornire una nuova edizione del biglietto, ho infine ritenuto opportuno segnalare sempre in apparato il suo accordo con le varianti inserite arbitrariamente e tacitamente dal primo editore. In tal modo auspico che il lettore possa immediatamente percepire lo stato della tradizione, valutare l'attendibilità delle singole testimonianze, verificare o eventualmente contestare la validità dell'ipotesi editoriale da me presentata. Un apparato così dettagliato consentirà inoltre l'immediata collocazione di nuovi testimoni che potrebbero aggiungersi a quelli già noti.

IL TESTO

Chiriacus Anconitanus Karolo Aretino.

Atlantiadem quem hisce tibi mitto, Mercurium aligerum et argiphonteum, chariss<ime> Charole, amice suscipias velim ut decens et praedignum Chyriaci tui benivolentiae munus et egregium pignus amoris. Nam et ipsum nostri genium et optimum per orbem itineri terra marique ducem semper habuimus et habere speramus ; eundem quoque nostra fecerat amicissima manus.

Tu interim, ἀνδρῶν πανάριστε καί φελοσόφοτατε, χαίρε.

Ex Fluentinis clarissimis gymnasiorum scenis Idibus novembribus 1439.

Tit. *om. Ge, Kiriacus Anco<nitanus> Carolo Arr<etino> L¹ N² S¹ S² 1 Atlantiadem] Athandidem L¹ hisce tibi mitto] tibi hisce tibi mitto L¹ N², tibi hisce mitto S¹ S² et] ac S¹ S² argiphonteum] argiphontem L¹ N² Ge S¹ S² 2 chariss<ime>] clarissime S¹ S² et] ac S¹ S² 3 et] ac S¹ S² amoris] amorum L¹ et] ac S¹ S² 4 et] ac S¹ S² itineri] itineris L¹ N² S¹ S² et *om. S¹ S²* 5 amicissima] amicissimo S¹ S² manus] minus N² 6 tu] tui L¹ N² Ge S¹ S² interim] iterim L¹, *Mercati con.* in aeternum ἀνδρῶν...χαίρε *om. L¹ N² Ge S¹ S²* 7 clarissimis gymnasiorum scenis] scenis clarissimis gynnasiorum L¹ Idibus novembribus 1439] Idibus novembris M°XXXIX L¹, Idibus novembribus M°CCCCXXXIX N², Idibus novembribus 1439 Ge, Idibus novembris MCCCCXXXIX S¹ S*

TRADUZIONE

Ciriaco d'Ancona a Carlo Aretino.

L'Atlantiade che ti invio con questo bigliettino, un Mercurio alato e argifonte, carissimo Carlo, vorrei che tu ricevessi amichevolmente come dono conveniente e oltre modo degno della benevolenza del tuo Ciriaco e come straordinario pegno d'amicizia. Infatti sempre l'ho avuto e spero di averlo come mio nume tutelare e ottima guida nel viaggio nel mondo per terra e per mare ; la mia mano a te molto amica lo ha realizzato [5]. Stammi bene, tu che sei il migliore e il più saggio tra gli uomini.

Firenze, 13 novembre 1439⁷¹.

APPENDICE II
IL CARME *DE MERCURIO* DI CARLO MARSUPPINI

IL TESTO

Ad Poggium virum clarum de Mercurio sibi misso a Kiriaco A<nconitano> veterum rerum curiosissimo carmen elegiacum⁷²

Chyriacus nobis misit modo munera, Poggi :
Mercurium propria pinxerat ille manu.
Ut vidi obstupui stupeoque et flectere nusquam
ex illo possum lumina capta semel :
quo magis aspicio, magis exardescit amore 5
visus et illius pendet ab ore magis.
Me miserum, timeo facies ne picta Meduse
sanguine, sic fiant corpora nostra lapis !
Vivit Atlantiades an falsa decipit umbra
et falsus ludit lumina nostra color ? 10
Aspice quam pulchre iuvenili corpore currat,

⁷¹ L'espressione greca, che introduce la topica formula epistolare *χαίρει*, preceduta da due aggettivi superlativi in caso vocativo, è un saluto del mittente al destinatario. Non sarà inutile sottolinearne alcune « singolarità » che confermano quanto già noto sulla pittoresca e fantasiosa lingua greca di Ciriaco : innanzitutto la lezione *πανάριστε* con doppia -v in luogo della corretta forma *παντάριστε* ; quindi l'errore « di itacismo » *sui generis* della forma *φελосоφότατε* in luogo della corretta *φιλοσοφότατε*, a cui si aggiunge un errore di accentazione (*φιλοσοφότατε* e non *φελοσόφοτατε*). Per la lingua greca di Ciriaco e i caratteri fondamentali del sua scrittura si vedano almeno D. Fava, « La scrittura libraria di Ciriaco d'Ancona », *Scritti di Paleografia e Diplomatica in onore di Vincenzo Federici*, Firenze, Olschki, 1945, p. 293-305 ; S. Rizzo, « Gli umanisti, i testi classici e le scritture maiuscole », *Il libro e il testo. Atti del Convegno internazionale (Urbino, 20-23 settembre 1982)*, Urbino, Università degli Studi, 1984, p. 225-241 ; A. Pontani, « Le maiuscole greche antiquarie di Giano Lascaris. Per la storia dell'alfabeto greco in Italia nel '400 », *Scrittura e civiltà*, 16, 1992, p. 77-227 ; Ead., « I *Graeca* di Ciriaco d'Ancona » ; Ead., « Ancora sui *Graeca* di Ciriaco d'Ancona ».

⁷² Il testo della poesia del Marsuppini è riprodotto secondo l'edizione critica da me allestita in I. Pierini, *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*, p. 298-305.

purpurea ut retro flamine vestis eat,
et que flava coma est qualique adoperta galero,
que penne et plantis, que aurea virga manu !
Iam nunc ingenio poteris superare Timanthem, 15
Kyriace, et quicquid finxerit arte manus,
Parrhasium tabulis vinces vincesque cavandis
Pyrgotelem gemmis Mentoraque in pateris ;
quin etiam solers tecum si certet Apelles,
cedet Mercurio, victa colore, Venus, 20
seu tu Phidiaca malis certare Minerva,
egida deiciet victa Minerva tibi,
seu magis ille Iovis forma contendat eburna,
phidiacum victum vilius ibit ebur,
sive Helenam pingis seu falsis decipis uvis, 25
Zeusis, aves visis, diceris arte rudis,
seu Polycletus equos, Euphranor et alta colossi
sculpsit atque Myro, marmora viva, boves
Neptunnumque Scopas iterumque iterumque marinas
delphinis credat numina grata deas, 30
Praxitelesque Gnidi rursus te marmore signet,
pulchra Venus, quo sit nobilis ipsa Gnidios,
denique Lysippus fingat spirantia signa :
omnia Mercurio cedere visa meo.
Sic igitur merito vitam producite, Parce, 35
Kyriaco et tarda ducite fila colo ;
cum venit atra dies, tuto sint ossa sepulcro
et doctas tellus non premat ulla manus.
Ast ego, nate Iovis, te intento lumine semper,
semper et aspiciet bibliotheca mea, 40
semper eris custos grecis nostrisque libellis,
semper eris voti maxima cura mei.
Quod mihi si tantas dederis in carmine vires -
namque vales - possim dicere digna deo.
Tunc ego navigiis findam maioribus equor, 45
nec nunc ut verbis, parvula cymba, meis ;
tunc iuvenet a tuto longe discedere portu
et iuvenet in medio pandere vela salo ;
tunc te non humilis dicam, pulcherrima Maia,
rupibus Arcadie concubuisse Iovi 50
utque tuo partu natus Cyllenius ille
qui cultus hominum noluit esse feros,
natus ut aurora, media vix luce sonantem
ut citharam pulset, vespere furta abigat,
utque, boves querens, fuerit delusus Apollo 55
et tandem magno causa relata Iovi,
ut pater arrisit gnatis armenta que danda
censuit utque celer venit uterque Pylon,
Delius utque boves Alphei viderit antris
et, letus, furti riserit ille reo ; 60

teque etiam levem dicam invenisse palestram,
Cylleni, Priamo teque fuisse ducem.
Te duce, Circeos vultus evasit Ulixes,
Inachis et Nili, te duce, facta dea est ;
tu mactas Argum, Martis tu vincula solvis, 65
vincula que sevo carcere nexa deo ;
tu cuneis duris figis sub rupe Promethea
Caucasea atque avidam viscere pascis avem,
reddere quin etiam nobis celestia fata
et gaudes hominum vota referre Deis ; 70
tu pedibus pennas nectis, tu cursibus equas
ventos et celeri tela remissa manu ;
denique que cupias subducis lumina somno
et cuivis somnos virga sopora dabit.
Hec in honore tuo cantabunt carmina nostra, 75
tu modo Pindarico suggere verba sono.

TRADUZIONE

Carme elegiaco per Poggio, uomo illustre, sul Mercurio inviatogli da Ciriaco Anconitano, indagatore di antiquaria.

Ciriaco, o Poggio, mi ha ora inviato un dono : un Mercurio che ha dipinto con la sua mano. Come l'ho visto sono rimasto stupito ; tuttora sono stupito e in nessun luogo posso volgere i miei occhi, che sono stati catturati da quella immagine : più la osservo, più il mio sguardo arde d'amore [5] e pende dalla bocca del dio raffigurato. Oh me infelice, temo che il volto di Mercurio sia stato dipinto con il sangue di Medusa e il mio corpo possa diventare di pietra !

Vive l'Atlantiade oppure una falsa figura mi inganna e un falso colore beffa i miei occhi ? [10] Guarda quanto splendidamente corre con corpo giovanile e come la sua veste purpurea svolazza all'indietro mossa dal vento ; guarda la bionda chioma, da quale petaso è coperta, le ali ai piedi e il caduceo dorato stretto nella mano.

Ormai puoi superare Timante in ingegno, [15] Ciriaco, e qualunque cosa la sua mano abbia rappresentato con arte ; puoi vincere Parrasio nei dipinti, Pirgotele nell'incisione delle gemme e Mentore nelle coppe ; anzi, se l'abilissimo Apelle gareggiasse con te, Venere, vinta nel colore, si riconoscerebbe inferiore a Mercurio ; [20] se preferisci gareggiare con la Minerva di Fidia, questa stessa Minerva, vinta da te, abbasserà l'egida ; se invece il tuo Mercurio compete con l'avorio di Giove, quell'avorio di Fidia, di qualità inferiore, se ne andrà sconfitto ; se, Zeusi, dipingi Elena o inganni gli uccelli con uve finte, [25] nell'arte sarai giudicato più rozzo di Ciriaco ; Policlete scolpisca i cavalli, Eufronore statue colossali, Mirone buoi, statue di marmo che sembrano vive, Scopa il Nettuno, affidando una seconda volta ai dorsi dei delfini le dee marine, gradite divinità ; [30] Prassitele a Cnido di nuovo lavori te, bellissima Venere, nel marmo, affinché Cnido grazie a te possa essere famosa, Lisippo infine rappresenti statue che sembrano vive : tutte queste opere sembreranno inferiori alla bellezza del mio Mercurio.

Perciò, Parche, a buon diritto allungate la vita a Ciriaco [35] e avvolgete lentamente alla canocchia i fili del suo destino. Quando verrà il giorno funesto della morte, le sue ossa possano essere custodite in un sepolcro sicuro e nessuna terra osi ricoprire con il suo peso

le mani di un uomo tanto dotto. Io, figlio di Giove, sempre ti osservo con i miei occhi e sempre ti conserverà la mia biblioteca ; [40] sempre sarai custode dei miei libri greci e latini, sempre sarai il principale oggetto del mio desiderio.

Se mi concederai forze grandi nella poesia – ne hai la facoltà – potrei cantare cose degne di un dio. Allora mi sarebbe concesso di solcare il mare con navi più grandi, [45] e le mie parole non avrebbero, come ora hanno, una piccola barca ; allora sarebbe possibile allontanarsi da un porto sicuro e spiegare le vele in mare aperto ; allora potrei raccontare, in stile più sostenuto, che tu, bellissima Maia, ti unisti in amore a Giove sulle rupi dell’Arcadia ; [50] potrei raccontare come nacque dal tuo parto quel Cillenio, che non volle che i modi di vivere degli uomini fossero rozzi ; come, nato all’aurora, già a mezzogiorno modulasse la melodiosa cetra e a sera nascondesse il suo furto ; come Apollo, intento a cercare i suoi buoi, fosse ingannato [55] e come la controversia fosse infine fatta decidere al grande Giove ; come il padre degli dei sorrise ai suoi figli e ordinò che la mandria fosse restituita al legittimo proprietario ; come i due dei giunsero veloci a Pilo ; come Apollo vide i suoi buoi nella grotta del fiume Alfeo e lieto sorrise al responsabile del furto ; [60] allora potrei raccontare che tu, Cillenio, hai inventato l’unta palestra e sei stato una guida per Priamo. Con la tua guida, Ulisse sfuggì gli sguardi di Circe e l’Inachide sul Nilo divenne una dea ; hai ucciso Argo ; hai sciolto le catene di Marte, [65] che furono strette al dio in un carcere crudele ; hai conficcato Prometeo sotto la rupe del Caucaso con duri cunei e hai nutrito un famelico avvoltoio con il suo fegato ; ti compiaci di portare a noi i messaggi delle divinità celesti e di riferire agli dei le preghiere degli uomini ; [70] leghi le ali ai piedi ; nella corsa uguagli i venti e le frecce scagliate da mano veloce ; infine, con la tua verga soporifera, svegli o addormenti chiunque tu voglia.

I miei versi canteranno in tuo onore tutte tutti questi argomenti, [75] purchè tu mi suggerisca le parole in ritmo pindarico.

APPENDICE III PER IL MERCURIO DI CIRIACO D’ANCONA DONATO A CARLO MARSUPPINI

Sono pubblicate in questa appendice le riproduzioni fotografiche di tutte le principali immagini a cui si è fatto riferimento nell’articolo. Nell’allestire l’appendice si è deciso di optare per la completezza : oltre all’immagine di Mercurio, verisimilmente inedita, rinvenuta a f. 202v del manoscritto Malvezzi 126 della Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia, sono infatti pubblicate tutte le immagini del dio già conosciute. La finalità è ovviamente quella di agevolare il lettore nella reperibilità dei documenti iconografici e, conseguentemente, nella valutazione delle mie argomentazioni. Ringrazio le Direzioni delle biblioteche che conservano i codici qui riprodotti per il cortese permesso di studio e la fornitura di materiale fotografico.



TAV. 1. Rilievo arcaico del V sec. a. C.



TAV. 2. Oxford, Bodleian Library, Canon. lat. misc. 280, f. 68r



TAV. 3. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 716, f. 38r



TAV. 4. Genova, Biblioteca Franzoniana, MA. D. 6, f. 46



TAV. 5. Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, Malvezzi 126, f. 202v

BIBLIOGRAFIA

Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studio (Ancona 6–9 febbraio 1992), a cura di G. Paci – S. Sconocchia, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1998.

COLIN, J., *Cyriaque d'Ancône. Le voyageur, le marchand, l'humaniste, avec 75 figures dans le texte*, Paris, Maloine, 1981.

MERCATI, G., « Recensione a Lettere inedite di Ciriaco d'Ancona, per il dott. Medardo Morici », *Rivista bibliografica italiana*, 1, 1896, p. 65-69, ora in Id., *Opere minori raccolte in occasione del settantesimo natalizio sotto gli auspici di S. S. Pio XI, I (1891-1897)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MCMXXXVII, p. 394-397.

MORICI, M., *Lettere inedite di Ciriaco d'Ancona (1438-1440)*, Pistoia, Tip. Flori e Biagini, 1896.

PIERINI, I., *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*, Tesi di dottorato di ricerca in Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento, Università degli Studi di Firenze, 2011.

SCALAMONTI, F., *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, edited and translated by C. Mitchell – E.W. Bodnar, Philadelphia, American Philosophical Society, 1996.