

GIOVANNA LAZZI

ICONOGRAFIA CICERONIANA NELLA TRADIZIONE DEL RITRATTO MINIATO

La grande quantità di codici che tramandano le opere di Cicerone, anche prima del '400 quando la produzione si fa industriale, dimostra il peso che l'Arpinate ebbe nella tradizione e quanto la sua figura diventasse emblematica ancor prima di una formalizzazione accademica. Maestro di retorica ma anche di stile e di vita, divulgatore della filosofia greca, padre della lingua, costituisce un punto di riferimento a tutto tondo, un modello di sapere.

Una breve indagine tra le sole biblioteche fiorentine e unicamente attraverso gli esemplari decorati consente di verificare come nel '400 la lettura di Cicerone si imponesse a tutti i livelli e come anche per lui si ripettesse il fenomeno che si riscontra per tutti i grandi, sia classici, come Virgilio o Plinio o Ovidio, che volgari, come Dante o Petrarca, ognuno dei quali, per qualche verso incarna una determinata tipologia. Codici decorati solo a bianchi girari, limitatamente all'area fiorentina, documentano una vasta e variegata gamma di produzione nonché un ventaglio assai ampio di destinazione. Non tutti sono aulici, riservati a committenza alta o soprattutto agiata, — colpisce il cospicuo numero di volgarizzamenti a dimostrazione di una grande divulgazione dei testi anche in ceti meno colti — alcuni sono di media levatura destinati ad un pubblico meno ricco o forse solamente allo studio più che alla 'pompa'. Altri sono invece bellissimi e recano stemmi o comunque riferimenti araldici facilmente identificabili, che ci fanno riconoscere grandi famiglie e elevato rango sociale.

Anche laddove la decorazione è limitata ai bianchi girari delle iniziali, sovente il maestoso formato in folio, il nitore della pergamena e la struttura elegante e ben calibrata della pagina manifestano la perfezione e la cura del bel codice umanistico. Si distinguono i manoscritti cartacei, spesso meno eleganti ma con pretese di tono, destinati a economie meno fiorenti, che attestano tuttavia la conoscenza di Cicerone anche in ambiti socio culturali meno rilevanti. E, come spesso avviene, nel tempo costituiscono un nucleo isolabile all'interno di una raccolta libraria.

Interessante il caso del patrimonio ciceroniano della Riccardiana(1) dove su dieci codici tutti fiorentini decorati a bianchi girari sette conservano gli appunti di Girolamo Lagomarsini che, registrando le date di revisione, documentava il suo fitto lavoro preparatorio per l'edizione.

Nella tipologia iconografica viene sottolineato soprattutto il ruolo di *magister* di Cicerone, enfatizzandolo anche più che per altri autori classici, e la sua figura non si distingue nella maggioranza dei casi da quella degli altri letterati. Come ben sappiamo l'immagine dell'autore, posta all'*incipit* della sua opera a ricordo imperituro del suo lavoro, lungi da intenti ritrattistici, peraltro difficilmente verificabili, si carica di una sua pregnanza ideologica e simbolica, volendo evidenziare il ruolo intellettuale di guida, maestro e sapiente.

L'aspetto fisico di Cicerone non era certo sconosciuto: statue e busti sono ricordati fino dall'antichità(2); monete e ritratti non sempre autentici circolavano anche nel Rinascimento a segno di un riconoscimento di importanza che non si era mai fermato. L'effigie più nota dell'oratore è il bel volto in marmo incisivo e espressivo di cui si conserva copia ai Musei Vaticani: sbarbato, di mezza età, la fronte ampia solcata di rughe, la resa plastica degna della ritrattistica ufficiale romana, ove il realismo della raffigurazione si mescola già all'intento idealizzante, atto a nobilitare il personaggio facendolo assurgere ad *exemplum*. Ma non questo interessa per la creazione dell'immagine miniata posta a segnalare l'inizio del manoscritto quanto il suggerire un'idea, un concetto, come manifestano anche i veri o presunti ritratti di Cicerone in cicli di affreschi come il Cappellone degli Spagnoli o la Sala dei Gigli di Palazzo Vecchio o la peruginesca Sala del Cambio di Perugia. Immagini evocative, citazioni esemplari non raffigurazioni realistiche. Pertanto la fisionomia non si preoccupa di evidenziare caratteri somatici personalizzati ma di enfatizzare invece quelle connotazioni che tradizionalmente inclinano ad incutere rispetto e reverenza: l'atteggiamento austero, la barba, l'abbigliamento. Gli abiti alludono alla collocazione temporale di letterato classico, quando Cicerone viene mostrato ammantato nel pallio che emblemizza l'autore greco e latino nell'iconografia più collaudata e diffusa. Accentua invece la sua condizione di dotto la clamide, magari con il bavero e il cappuccio vaiato, contrassegno del 'dottore', in un processo attualizzante strutturato nel corso del '300, quando gli statuti universitari codificano la tipologia dell'abbigliamento del maestro. Si creano così precisi canoni vestimentari che trapassano nella trascrizione visiva dell'immagine del dotto *magister* dando luogo ad una

(1) Lo stesso fenomeno si ripete anche in Laurenziana; gli appunti del Lagomarsini si conservano presso la Biblioteca Vaticana.

(2) Cfr. *In Pisonem* 25; Lampridio, *Alessandro Severo* 7.

cifra iconografica che anche il linguaggio umanistico conserva. Si susseguono, in questa ideale catena, tipi tutti uguali, caratterizzati dal rosso del robone con l'ampio bavero di vaio e dal cappuccio anch'esso rosso e vaiato, magari indossato in obbedienza alla consuetudine del primo Trecento di portarlo ben calzato a circondare il volto, secondo quella usanza che lo faceva definire toscaneamente 'a gote'. Solo il testo consente di distinguere Cicerone (cfr. ad esempio Biblioteca Vaticana, Archivio Capitolare di S. Pietro H. 22) da Valerio Massimo (Vat. Lat. 1924) o Stazio (Vat. Pal. Lat. 1693).

Ma anche l'aggiornamento quattrocentesco, che vivacizza la figura del dotto, scandendola o nel raffinato seppur rigido taglio medaglistico di profilo o nel più pausato prospetto, con il libro aperto in un accenno di lettura se non di scrittura del testo, non devia da quella linea vestimentaria. È il caso di molti manoscritti quattrocenteschi tra cui, a solo titolo di esempio, si possono ricordare le *Filippiche* (Biblioteca Laurenziana Plut. 48. 31, fig. 1) scritte dal noto copista fiorentino Gherardo del Ciriagio nel 1456 per la libreria medicea, dove la mano di Francesco d'Antonio ha tracciato uno dei suoi caratteristici ritrattini di piccole dimensioni, ancora intrecciati al viluppo dei bianchi girari eppur espressivi nel profilo vivace e nell'immediatezza del gesto. Stilisticamente meno bello ma forse più interessante iconograficamente l'altro Cicerone, inseribile nel medesimo ambito artistico, dove l'autore, pur mantenendo le caratteristiche d'abbigliamento ormai connotanti, apre le *Tusculanae* tenendo davanti a sé un libro spalancato, in cui legge con attenzione, imponendo il silenzio con il dito poggiato sulle labbra. (Bibl. Laur. Plut. 90 sup. 75, fig. 2). Nessuna precisa definizione fisionomica, nessun elemento identificante a parte un generico segno di reverenza nell'aspetto mai giovanile, nei gesti ponderati anche quando sono espressivi. E tuttavia ogni ambiente imprime sulle costanti generali i propri clichés e in zona lombarda troviamo enfatizzate soprattutto quelle caratteristiche di dignità e rispetto che inducono verso tipologie più 'esotiche', figurando il dotto secondo i parametri rappresentativi del filosofo in un'accentuazione ad esempio della barba, di certi copricapi all'orientale, di vesti ancor più paludate e grecizzanti, a fianco del più standardizzato abbigliamento dottorale. E anche quando si seguono le linee più tradizionali, come nel poco noto Cicerone Ricc. 506 (Firenze, Biblioteca Riccardiana), il panneggio scende severo, il volto è quasi arcigno, pervaso di determinazione veneranda e perentorio il gesto dell'indice levato in allusione al testo del *De oratore*.

Neanche Cicerone sfugge così alla più normale incasellatura tipologica del letterato, a cui si aggiunge peraltro spesso l'elemento non trascurabile della gestualità, che gli conferisce un tocco maggiormente individualizzante, in quanto è usato con precisi intenti rappresentativi. Alla più ano-

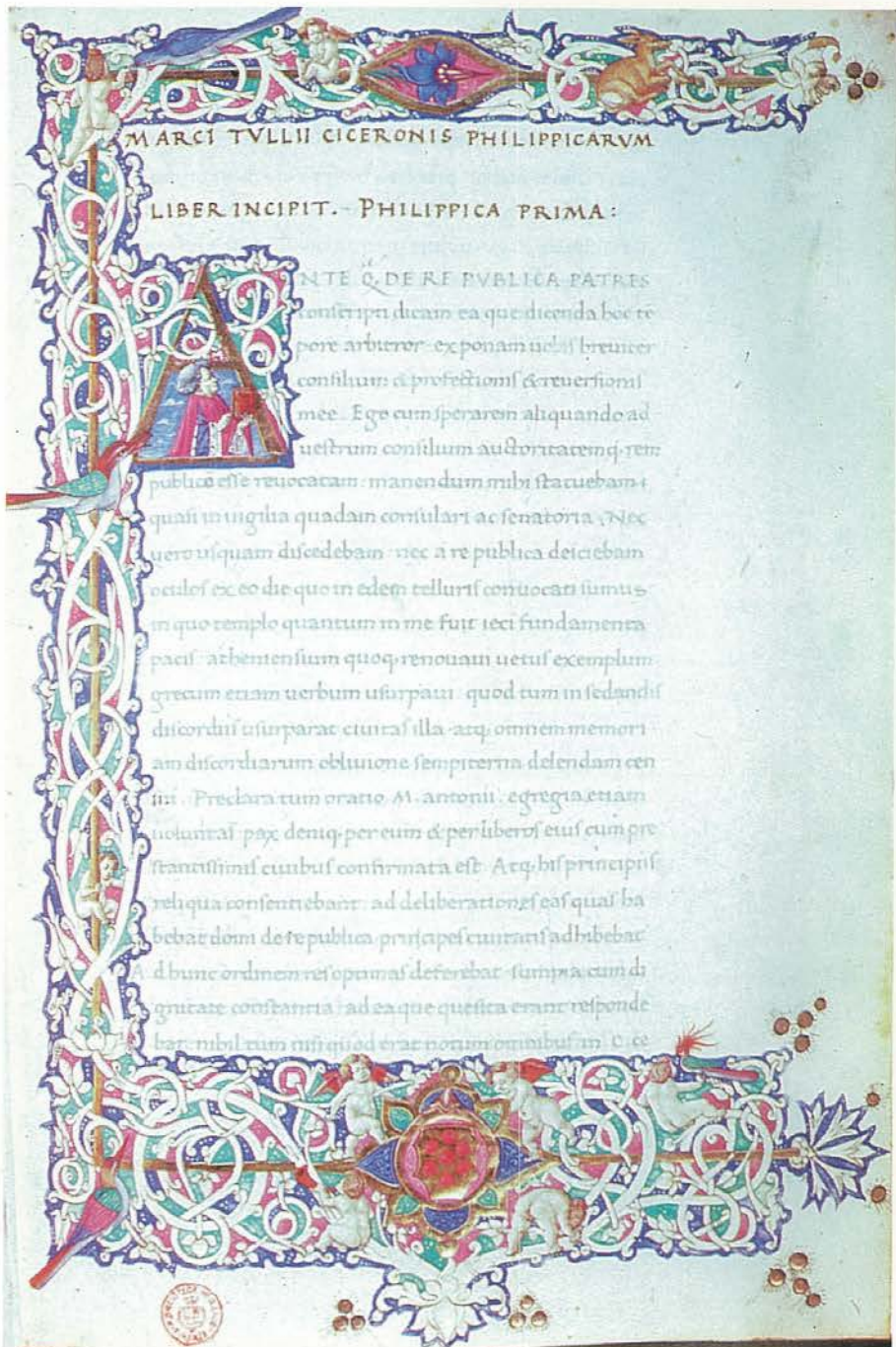


Fig. 1 – Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 48. 31, c. 1r.



M. Tullii Ciceronis Tusculanarum Questionum ad
Brutum. Liber incipit Primus.



VM. DEFENSIONVM LABORI-

BVS Senatorisq; muneribus aut

omnino aut magna ex parte essen-

aliquando liberatus retuli me bru-

te hortante maxime ad ea stu-

dia que retenta animo remissa temporibus

longo interuallo intermissa reuocauit: et cum

omnium artium que ad rectam uiuendi ui-

am pertinerent: ratio et disciplina studio sapi-

entie: que philosophia dicitur contineretur: hoc

michi latinis litteris illustrandum puenit: Non

quia philosophia grecis et litteris et doctoribus

percipi non posset: sed meum iudicium semper

fuit omnia nostrorum aut inuenisse per se sapientia

quam grecos aut accepta ab illis fecisse melio-

ra: que quidem digna statuissent in quibus ela-

borarent. Nam mores et instituta uite: resq; dome-

stica ac familiaria nos profecto et melius tuemur

et laetiamus. Rem uero p. nostri maiores certe me-

lioribus temperauerunt et institutis et legibus.

Quid loquar de re militari: cum in omnium uirtu-

te nostri multum ualuerunt tum plus etiam disci-

plina. iam illa que natura non litteris assecuti sunt

neq; cum grecis: neq; ulla cum gente sunt conse-

renda. Que enim tanta grauitas que constan-

tia: magnitudo animi: probitas: fidelitas: que tam ex-

cellens in omni genere uirtus fuit in ullis: ut sit

cum maioribus nostris comparanda? Doctrina gre-

ca nos et omni litterarum genere superabat: in que

ant facile uincere non repugnantem. Nam cum

Que enim tanta grauitas que constan-

et
Tota in
uirtute



A

Fig. 2 - Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 90 sup. 75, c. 1r.



Fig. 379. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 48. 8, f. 2 [99].

Fig. 3 – Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 48. 8, c. 2r.



Fig. 4 – Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 48. 8, c. 2r, part.



Fig. 5 – Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 49. I, c. 5v.



Fig. 6 – Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 48. 8, c. 2r, part.



Fig. 7 – Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Landau Finaly 21, c. 1r.



Fig. 8 – Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Landau Finaly 21, c. 92v.

nima e diffusa immagine dell'autore con il libro aperto o chiuso nelle mani, elemento connotante della paternità dell'opera ma estremamente generico, si sostituisce per Cicerone la posa del maestro raffigurato in cattedra, attorniato dai suoi discepoli. Anche questa tipologia iconografica affonda le sue radici nel mondo universitario e sembra codificarsi proprio in ambito bolognese, dove più fiorente è lo *studium*, e si diffonde, prima di tutto e non casualmente, attraverso i codici giuridici. Pittura e miniatura, rilievi e ritratti tombali tramandano l'immagine del maestro in cattedra, solo, sullo scranno in atto di insegnare o circondato dagli allievi, in una realistica rappresentazione della *schola*. A queste immagini è stata coerentemente avvicinata anche la scena della *Lectura Dantis*, che può aver costituito una fonte di ispirazione o comunque un facile punto di contatto. L'autore sovrasta il pubblico in molti testimoni: dal Marciano Lat. XI. 143, attribuito alla bottega di Pietro Lorenzetti (1335-1338 circa) contenente la *Rethorica ad Herennium*, nel Medioevo concordemente ascritta a Cicerone, alle *Orationes* del Vat. Lat. 1742, anch'esso assegnato ad un altro grande maestro senese, Sano di Pietro, intorno al 1460(3). Nel primo l'abbigliamento con i cappucci crestatati e i roboni ampi, benchè il taglio delle maniche e i bottoncini consentano precisi riferimenti alla moda coeva, fanno pensare non tanto a 'elegantoni'(4) quanto agli astanti delle scuole, proprio come quelli che sono rappresentati nello studio bolognese e nei monumenti sepolcrali. È significativo che sotto questa immagine compaia una giovane donna dal grembo pieno di fiori, chiaramente allusiva alla Retorica nella sua rappresentazione come arte liberale. Isolato nelle due ali di personaggi gesticolanti, immersi in una animata disputa, il maestro si erge solitario sul soppedaneo che, aumentandone le proporzioni, sottolinea il distacco gerarchico.

Nel codice vaticano, invece, colpiscono suggestivi riferimenti liturgici nel numero dodici degli astanti che pur gli fanno corona e a cui arringa dall'alto, in una dotta *disputatio*, che indica il valore sacrale del maestro e la trasmissione mai passiva del sapere(5). Il prato fiorito su cui siedono i dotti in attenta concentrazione e su cui poggia anche il leone, quasi involontario telamone dell'anfora promanatrice del viluppo dei racemi, sembra alludere ancora ai fiori della retorica. La miniatura tabellare, inserita proprio nel complesso distendersi dei tralci bianchi, si presenta così a chi guarda in posizione privilegiata, quasi una tavola devozionale, a cui, come a un reliquiario, fa da basamento l'anfora. Ai lati, sempre con impostazio-

(3) *L'Osservanza di Siena*, Milano 1984, 123.

(4) *Il Gotico a Siena*, Siena 1982, 233.

(5) *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, catalogo a cura di M. Buonocore, Roma 1997, 14.

ne elegantemente oreferesca, pendono due scudi che ospitano il ritrattino di un giovane e di una fanciulla, chissà se allusivi alla committenza o alla destinazione o genericamente alla missione del maestro, in un *topos* comune ai manoscritti illustrati ciceroniani. L'eleganza cortese della pagina e la riproposizione di una iconografia estremamente diffusa e legata all'ambiente universitario si fondono, con coerenza raffinata, alla citazione sottile del mondo classico secondo il lessico umanistico, non negando il collegamento con l'iconografia liturgica, a cui tanto spesso il repertorio figurativo letterario attinge.

Relegato in funzione di secondo piano, ma meramente per esigenze testuali, è il Cicerone dell'Ottoboniano Latino 2057 della Vaticana, che reca la data 1422(6). La mano del giovane Belbello da Pavia è stata di recente riconosciuta nell'originale scena che illustra l'*incipit* del *De oratore* dove sono rappresentati i protagonisti, immersi in una dotta conversazione. Squisitamente lombarda l'impostazione, adatta al mondo elegante e cortese, dei letterati racchiusi nel *locus amoenus*, il giardino che fa tradizionalmente da cornice agli amanti, alle belle dame ma anche alla Vergine. Il recinto ricorda il tema dell'*hortus conclusus* e tuttavia non è del tutto completato, lasciando spazio in primo piano come invitando a partecipare alla discussione. Molti e precisi sono i riferimenti al testo in questa immagine di così ampio respiro, quasi costituisca cornice visiva alla lunga prolusione. In lontananza la villa di Crasso a Tuscolo, dove si ambienta la disputa, resa come un castello turrato, caro al mondo tardogotico lombardo, fiabesco compendio della città ideale; la natura è ridente, i protagonisti, identificati dai nomi, sono seduti su eleganti cuscini così come dice il testo a sottolineare il decoro e l'importanza di tali nobili interlocutori. Al centro si erge una palma fruttifera, in luogo del platano che voleva citare, nelle intenzioni dell'autore, quello alla cui ombra si rilassano Fedro e Socrate nel dialogo di Platone, diretta e esplicitata fonte di ispirazione. La palma che dà i frutti, quasi a portare a maturazione i fiori della retorica, si collega sottilmente ma palesemente a quella simbologia cristiana, che sempre serpeggia nel complesso apparato iconografico dei codici più eleganti. La circolarità degli astanti allude alla loro posizione paritetica e alla perfezione della figura del circolo e suggerisce il concetto espresso nel *De Oratore* di una cultura universalizzata, da vivere nella sua interezza e non frantumata nelle specializzazioni. L'oratore ideale è il filosofo platonico e attraverso il dialogo si colgono tutte le opinioni lasciando che ogni interlocutore presenti e rappresenti una tesi. L'immagine rimanda inoltre concettualmente a tante brigate letterarie dei novellieri, fino alle adunate intellettuali degli

(6) *Ibidem*, 368-370, scheda 90; cfr. anche A. Cadei, *Studi di miniatura lombarda: Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia*, Roma 1984, 30-39.

umanisti che dagli *Intercoenales* dell'Alberti giungeranno alle *Disputationes Camaldulensens* del Landino e ai tanti circoli culturali dagli Orti Oricellari al cenacolo di Lorenzo, secondo un clichè di enorme diffusione, ripreso anche dall'arte figurativa. La discussione sembra accendersi soprattutto tra i quattro personaggi disposti intorno all'imponente palma; il quinto, Cotta, di proporzioni leggermente minori è un po' più in disparte. Tuttavia si riconoscono Antonio e Crasso, i due protagonisti, a cui è riservato il centro della scena; anzi Crasso tocca l'albero, depositario della saggezza. Cicerone osserva e registra fuori dal recinto, non essendo ammesso al certame ma dovendo soltanto tramandarlo. Anche nell'opera egli non appare facendo parlare i due grandi oratori della generazione precedente e il suo ruolo è pienamente rispettato nella trascrizione dipinta. La sua figura, coerentemente più piccola e meno nobile di aspetto, ricorda lo scriba al lavoro in tanti manoscritti medievali e dispiega ancora il rotolo, che Cadei ha giustamente avvicinato a quelli dei profeti del Duomo di Milano e che comunque arieggia il mondo antico. Attraverso un coerente legame con il testo l'immagine rappresenta ma al tempo stesso interpreta e suggerisce. Le potenzialità espressive del linguaggio visivo sono state utilizzate in molti modi soprattutto in allusione al valore della retorica di cui Cicerone è il grande esponente e il simbolo; non fa meraviglia allora e non sembra audace l'originale succedersi della scena di Orfeo (Bibl. Vat. Ottoboniano Latino 1190, c. 68v) a quella della retorica che porge un libro a Cicerone (c. 66v) dove il più celebre musico dell'antichità, capace di incantare le fiere, ha lo stesso potere dell'oratore, in uno scoperto accostamento tra il valore terapeutico della musica e la potenza ammaestratrice della parola(7).

L'atteggiamento che più sembra confacente alla personalità di Cicerone e a quello che la sua figura ha voluto significare nel tempo è dunque la posa del retore. Il gesto del dito alzato nella mano levata, la postura solenne, l'isolamento della figura, inserita magari in una inquadratura architettonica di timbro classico, suggeriscono la carriera del grande oratore e alludono al suo ruolo più importante tramandato con intramontabile vivacità dalle sue opere. Si sottolinea allora non solo la sua posizione di retore, supremo e ineguagliato maestro di fluidità e perfezione formale di linguaggio, ma si vuole porre l'accento anche, per il tramite della sua figura, alla tipologia dei testi. L'autore diventa così anche soggetto della sua opera. Eccolo canuto e senile appoggiato ad un bastone all'*incipit* del *De senectute* e, nello stesso codice, intento in una dotta conversazione con un

(7) *Vedere i classici, cit.*, 57 e 224-225, scheda 28.

altro dignitoso personaggio nel *De amicitia* (8). Anche in questo caso si utilizza un *topos*, per quanto più raro e tuttavia coerentemente calzante al testo, quello del colloquio tra letterati, non infrequente peraltro laddove gli autori siano due o siamo in presenza dell'autore e del traduttore di un testo. Qui l'immagine si presenta comunque particolarmente significativa accentuando il carattere intellettuale del rapporto di *societas*, così classico e di conseguenza così umanistico, tanto da essere ripreso e utilizzato ampiamente nella forma letteraria del dialogo.

Nei casi più eccezionali quando la committenza o altro giocano un ruolo cogente, la figura dell'autore si riveste di significati più approfonditi e di più ampio respiro. Prendiamo ad esempio alcuni splendidi codici fiorentini, possibilmente i più colti dove si esula dalla cifra più codificata del letterato nello studiolo o in cattedra o solo nell'iniziale in abito dottorale, che non si discosta dalle tipologie più standardizzate del ritratto d'autore. A metà degli anni '50 del '400 quando coerentemente e consapevolmente si riutilizza il linguaggio dell'antico incontriamo alcuni magnifici frontespizi, uno dei quali almeno vale la pena di essere esaminato in dettaglio. Si tratta di un bellissimo esemplare delle orazioni (il Laurenziano Plut. 48. 8, fig. 3) miniato da Ricciardo di Nanni, intorno al 1458-59, per Piero de' Medici, di cui reca la nota di possesso nell'*ex libris*. Secondo il luogo che gerarchicamente gli compete, come autore del testo, Cicerone è solo nell'iniziale, in piedi, nella posizione dell'oratore, come si addice all'*incipit* delle *Orationes* (fig. 4). La gestualità della mano teatralmente alzata e la collocazione sul soppedaneo, la monumentalità della figura intera stante, indicano la possanza del personaggio. La positura non è inusitata e viene ripresa più volte e in varie occasioni. Simile appare Quintiliano (Reg. Lat. 1881 della Vaticana) e l'accostamento non è certamente sorprendente. La frontalità, il moto di sottile torsione del corpo raffigurato per intero e il piedistallo conferiscono all'autore una maggiore dignità e soprattutto un minore anonimato rispetto alla genericità del mezzo busto inserito nell'occhiello della lettera incipitaria, malgrado tutti gli attributi di onore e rispetto. Il soppedaneo stesso, artificio già frequente nella miniatura romanica oltre che naturalmente nella pittura e nella scultura anche per figure di non protagonisti, pur se sempre segnaletico di importanza, appare particolarmente calzante all'oratore. Per Cicerone poi torna ancora in un altro mirabile esempio nel Laur. Plut. 49. 1 (fig. 5), contenente le *Epistole familiari*, dove, suggestivamente possente, l'autore si staglia in una nicchia grigia, quasi di pietra serena, dall'impronta architettonica di classico nitore nelle specchiature interne, la baccellatura della volta, gli ovoli della cornice

(8) Si tratta del Pal. Lat. 1523 della Vaticana attribuito ad ambito francese dell'inizio del XV secolo.

marcapiano appena aggettante. Il corpo leggermente rotante lo fa apparire vivo e presente a chi guarda mentre la posa delle mani, una alzata all'altezza del petto a sottolineare la piega elegante della bella clamide di rosato soppannata di verde sapientemente drappeggiata, e l'altra, che regge i fogli in allusione al testo, distesa in un ampio gesto solenne, gli conferiscono una austera teatralità. La barba e i capelli grigi accentuano la dignitosa severità del personaggio, a cui la nicchia fa solo da sfondo e si isola essa stessa contro il metafisico fondo oltremarino che interrompe il ritmo dei bianchi girari. In questo modo la figura è come ritagliata, come facente parte di un complesso monumentale, assumendo un aspetto quasi sacrale, nella riproposizione della collocazione dei santi, dei profeti, ma anche degli uomini illustri, nelle nicchie.

Ma tornando al codice miniato da Ricciardo si nota che l'abito, ancora la clamide dottorale foderata di vaio, codificato dalla tradizione universitaria, non raffigura un latino nel segno della romanità, bensì attualizza il protagonista e lo cala nella contemporaneità per l'aggiornamento della gonnella corta sotto il ginocchio, secondo la moda coeva, e le calze solate. Un dettaglio quasi sfuggente caratterizza ancora, con un diverso e sottile messaggio, questa potente figura: la barba con la doppia punta, 'alla greca', adatta al filosofo, al personaggio severo e incorruttibile. Ricordiamo che Dante nel *Purgatorio* (I, 34-37) descrive Catone come un vecchio austero e barbato: «Lunga la barba e di pel bianco mista de quai cadeva al petto in doppia lista». Una strana acconciatura, con dei ricci quasi leggere piume, incornicia il volto nobile e dignitoso e rammenta quella che porta Giovanni Paleologo nella Cappella dei Magi di Palazzo Medici, o quella di Teodoro di Gaza nel manoscritto Laurenziano Plut. 5. 15 o dell'Argiropulo (Plut. 71. 18). Si tratta dunque di un retaggio del mondo greco, che già peraltro Ricciardo può aver visto dal vero in città in occasione del Concilio del 1439, quando la variopinta processione 'bizantina' colpì l'immaginario dei fiorentini e può averla riproposta con quel gusto dell'orientaleggiante e dell'esotico che tanto attraeva la moda e che da sempre serpeggiava nell'abbigliamento e nelle trascrizioni visive. E tuttavia l'utilizzo può essere intenzionale ad indicare un legame ininterrotto con la cultura classica, laddove Cicerone, in linea anche con la tradizione medievale, è l'erede e il continuatore di Demostene, colui che, nelle teorizzazioni dell'Oratore, aveva indicato il perfetto retore come filosofo.

Anche in questo esempio una nicchia classicamente albertiana, dalla chiara costruzione architettonica, fa da sfondo al personaggio, che vi si inserisce in armonico e monumentale oggetto. Nella volta baccellata si muovono in volo due genietti, quasi vittorie classiche, che recano la corona, il serto che sancisce l'eccellenza del maestro, sovrano nella sua arte. Anche questo non è un caso isolato: lo stesso Ricciardo ripropone l'incoronazio-

ne dell'autore, qui ancora colto nell'atto di insegnare leggendo da un volume aperto davanti a lui, di nuovo ad opera di due putti (Vat. Lat. 1743). In questo esemplare, e nell'altro iconograficamente vicino di Milano (Bibl. Ambrosiana L. 102 sup., ora S. P. II. 24, contenente le *Tusculanae*) il frontespizio appare più semplificato anche se non mancano interessanti segnali: tornano nell'intreccio dei racemi figure giovanili e un centauro nel margine esterno (che nel codice vaticano è fanciullo) in probabile allusione, attraverso lo straordinario pedagogo di Achille, alla trasmissione della sapienza, all'iniziazione all'arte, all'ammaestramento dei giovani. La commistione di uomo e animale, che il centauro mirabilmente raffigura, lo inserisce talvolta in quel mondo di esseri ibridi che indicano la presenza della ferinità nella condizione umana, anche se l'eccezionalità del suo ruolo fino dall'antichità, la sua funzione di maestro lo pongono in una situazione privilegiata. Infatti l'altro grande ideale espresso nei frontespizi miniati di questo momento, attraverso immagini mitologiche o archeologizzanti, è il contrasto tra l'*humanitas* e la *ferinitas*, rappresentata dalle lotte tra i putti e gli animali, sovente anche con una punta satirica e divertente, laddove i residui di bestialità si possono superare con il sapere. Le figure giovanili assortite o con il volto girato verso l'alto sembrano alludere allo sforzo conoscitivo, quelle serie, severe e ammantate possono invece emblemizzare la sapienza.

La più complessa pagina fiorentina, proprio per la sua eccezionale ricchezza di segni e la sua originalità, merita una più attenta considerazione. Infatti per comprendere appieno la valutazione di Cicerone dobbiamo leggere l'enigmatica carta nella sua interezza, decodificarla nei suoi elementi costitutivi, secondo un modo di procedere che sembra identificabile nella consuetudine di lavoro di Ricciardo, colto e distillato, abile nel creare iconografie nuove o meglio nell'assemblare in maniera originale elementi tratti dall'antico. Il repertorio ellenistico romano rivive nel fraseggio dei bianchi girari movimentandoli e dando loro nuova vita e nuova forza. Sarcofagi e cammei, gemme e pietre vengono citati con elegante disinvoltura e incastonati in una costruzione di serrata coerenza. Al centro del fregio nel margine superiore due eroti tolgono la benda ad una giovane donna, nel gesto chiaro della rivelazione della verità; la formella è fiancheggiata da due aironi, allusivi a Pallade e Apollo, coerente simbolo sapienziale, che torna nei due tondi del margine inferiore dove è iterata l'immagine di Diomede con il palladio, protagonista del noto calcedonio appartenuto a Niccolò Niccoli(9). Il giovane guerriero, bello nella nudità eroica da semidio greco, mostra il trofeo ed è seduto sul cubo, anch'esso

(9) Il Niccoli è uno dei grandi cultori di Cicerone e può aver avuto consuetudine intellettuale con Ricciardo che dalla sua collezione copia la nota gemma.

allusione sapienziale, mentre un leone e una leonessa, noti animali 'vigilantes', completano coerentemente nel *bas de page* la zona dedicata all'acquisizione della conoscenza, sviluppando in modo più distillato e complesso il tema del frontespizio milanese. E forse ancora alla verità allude la giovinetta nuda nel medaglione in alto che regge uno scettro in una mano e nell'altra un globo vitreo, vicina alla descrizione dell'Iconologia del Ripa: lo scettro è attributo della retorica, il globo della verità, che tiene il sole nella mano e la sfera del mondo sotto i piedi (10). Al centro della bordura a sinistra, in un clipeo, Venere nuda si fa incontro a Eros bambino, fronteggiata dal lato opposto da un altro tondo con tre eroti nudi, uno dei quali *mingens*, mentre gli altri due gli stanno intorno nella positura canonica delle tre Grazie (fig. 6). Il tema dei *pueri mingentes*, assai frequente nel repertorio classico ellenistico, allude alla prima forma del sapere e dell'*eros*, *eros* intellettuale, lucreziano e umanistico, non scindibile dalla tensione conoscitiva che qui sembra snodarsi, mediante immagini archeologizzanti, nelle fasi del suo itinerario attraverso una coerente *gradatio*. Infatti il percorso si conclude con tre putti che, spiegando baldanzosi una vela gonfia di vento, cavalcano i delfini. Notissimo il tema ellenistico del putto sul delfino, animale sacro a Venere e simbolo dell'amore esaltante, l'eroico furore. La fusione del tema erotico con quello sapienziale, giocato attraverso un repertorio classico-archeologico fascinoso e allusivo, riporta alla figura di Cicerone maestro di retorica, a seguito di fonti letterarie e repertori di immagini che dovevano essere ben noti al colto prete di Castelfiorentino. Viene in mente, per assonanza figurativa, il ricco e diffuso corredo iconografico del *De nuptiis* di Marziano Capella, dove Cicerone accompagna e emblemizza la Retorica. Fanno corteggio agli sposi le tre grazie *quae pinguntur nudaae* – dice Remigio di Auxerre – *quia gratia non debet esse simulata et ficta sed pura et sincera. Pinguntur etiam una nobis aversa et duae nos respicientes quia gratia simpla a nobis profecta dupla solet reverti* (11). In quel corteo nuziale, il più intellettuale pensabile che la tradizione ha consegnato agli studiosi, si fondevano *eros* e conoscenza, laddove l'*eros* compariva nella sua forma conoscitiva, come qui nei *pueri* e nell'incontro del piccolo Cupido con la madre.

Ne emerge così un Cicerone non solo maestro, autore, retore ma divino simbolo, in tutto degno di rappresentare l'arte che tanto aveva nobilitato. Del resto per ben comprendere come un linguaggio di immagini tanto distillato si sia potuto facilmente condensare in una pagina miniata, attraverso un colto ma ben strutturato assemblaggio di simboli, che non dove-

(10) Qualora l'enigmatico oggetto fosse una fiaccola può alludere alla luce della conoscenza.

(11) *Vedere i classici, cit.*, p. 67.

vano poi apparire tanto criptici almeno all'illustre committente, si dovrà riflettere sul peso che la figura di Cicerone aveva per l'umanesimo e di come si fosse stratificata nella sua personalità una complessa rete di connessioni culturali. Cicerone, emblema del mondo classico, con Boezio porta la consolazione del sapere a Dante, la medicina dell'anima: «Per vedere ogni ben dentro vi gode / l'anima santa, che 'l mondo fallace / fa manifesto a chi di lei ben ode» (*Par.* 10, 124-126). Cicerone e Agostino si incontrano nelle elucubrazioni sofferte del Petrarca sull'eterno dramma della vita umana: Non arrossi mai Agostino nel riconoscere la grandezza di Cicerone: *Cur autem erubesceret? Nemo dux spernendus est qui viam salutis ostendit. Quid ergo studio veritatis obesse potest vel Plato vel Cicero? Quorum alterius schola fidem veracem non modo non impugnat, sed docet et predicat; alterius libri recti ad illam itineris duces sunt?* (12). L'oratore ricompare come maestro di vita e non solo di scienza in una delle *Lettere Familiari* (3, 12): *Nihil est principi illi Deo qui omnem hunc mundum regit, quod quidem fiat in terra acceptius quam concilia coetusque hominum iure sociali quas civitates appellantur.* E attraverso tutto il pensiero medievale, per il tramite sempre insostituibile del Petrarca, la sua figura asurge a modello non solo di retorica ma anche di metodo per il nuovo rigore filologico che sta alla base delle indagini del Valla quando dichiarava: «Retore io sono e non filosofo» volendo accentuare la chiarezza metodologica e la profondità dell'arte oratoria: «non perciò inferiore, anzi superiore al filosofo, la cui funzione è non già direttiva, ma servile rispetto all'oratoria». Modello ideale è naturalmente Cicerone che «discusse quello che in questioni filosofiche pensava e voleva senza chiudersi nell'ambito di nessuna scuola, *idque preclare*» (13). Persiste così l'idea assai diffusa nel mondo antico della universalità del sapere che consente l'eccellenza della propria arte: Vitruvio all'inizio del suo *Trattato sull'architettura* aveva ripreso il concetto che l'architetto doveva possedere un sapere enciclopedico come Cicerone l'aveva affermato per l'oratore e Ghiberti lo riproporrà per lo scultore, in modo tale che ognuno vorrà dimostrare la superiorità della propria sulle altre arti; l'artista essendo in grado di dominare tutte le forme del sapere ne incarna l'universalità.

Questa valutazione del personaggio e della sua opera si rivela di straordinaria modernità nella considerazione della ricerca culturale non come *hortus conclusus* ma come continuamente aperta alla discussione e da essa vivificata. Cicerone è quindi degno di collocarsi nella nicchia dei grandi e di compendiare nella sua figura l'itinerario della difficile conquista del sapere, gradualmente raggiunto attraverso passaggi ed esercizi.

(12) E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, Torino 1966, vol. I, 146.

(13) *Ibidem*, 312.

Un simbolo, un emblema, un prototipo ecco come appare Cicerone ad un'analisi più mirata del lessico umanistico che si dispiega nell'eleganza così fortemente intellettualizzata dei frontespizi miniati. È dunque plausibile che si possa essere per qualche verso codificato anche un repertorio di immagini coniato per le varie opere e in particolare per le orazioni, se alcuni di questi temi, che precocemente Ricciardo aveva utilizzato nella complessa pagina fiorentina, compendiandoli in alcune piccole ma significative immagini solo apparentemente marginali, tornano in un magnifico e più tardo codice per un'altra aulica committenza. Non più quel Piero dei Medici alluso nel trionfo degli anelli diamantati e dei due vigili falconi che lo identificano attraverso il linguaggio araldico delle imprese, ma il colto vescovo Jacopo Zeno, in un diverso ambiente culturale. Nella sua ricchissima raccolta abbondano i classici secondo la canonica impostazione della 'libreria' umanistica. Il codice, oggi alla Biblioteca Nazionale di Firenze proveniente dal cospicuo lascito del collezionista ottocentesco Horace Landau, (Bibl. Naz. C. F. Landau Finaly 21) è uno dei più belli e raffinati dei Ciceroni miniati. Giuliano Amidei, il maestro a cui è stato attribuito (14), che pure lavora a Roma e appare bene a conoscenza del repertorio figurativo padovano ferrarese, utilizza un corredo iconografico straordinario e sorprendentemente vicino allo splendido codice mediceo di Ricciardo, pur con tutte le differenze stilistiche e interpretative dovute al linguaggio personale dell'artista e alla distanza cronologica di oltre un ventennio. Tornano, infatti, alcune immagini emblematiche: i *pueri mingentes*, la figura della fortuna, il centauro assaltato dal leone. Sembra quasi trattarsi di un recupero del patrimonio classico archeologico, a Firenze tanto presente e vivo, che dal mondo laico dei mercanti colti giunge alla raccolta del dotto prelado. Anche Giuliano Amidei, che, come del resto Ricciardo, lavora per le alte committenze, utilizza forse qui un'iconografia già conosciuta (15). Se Ricciardo aveva condensato l'intera valutazione umanistica dell'autore in poche ma significative immagini classicamente inserite nelle metope e nei medaglioni del complesso fraseggio dei bianchi girari, il suo linguaggio, nel più maturo codice destinato all'illustre vescovo umanista, sembra frantumarsi e complicarsi dispiegandosi nelle lettere che segnalano l'inizio delle orazioni. Queste si presentano molto più ricche iconograficamente rispetto al frontespizio del medesimo manoscritto, dove l'autore è ritratto nello studiolo secondo un cliché abituale nella produzione dell'Amidei, che predilige la petrarchesca figura del letterato, classico o moderno, greco

(14) A. De Marchi, *Identità di Giuliano Amidei miniatore*, «Bollettino d'Arte» s. VI, 80, 1993-94, 119-158.

(15) G. Lazzi, *Il Cicerone Landau Finaly della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*, a cura di E. Sesti, Firenze 1985, 309-327.

o romano immerso nella operosa solitudine del suo lavoro nel luogo deputato allo studio (fig. 7). La notissima immagine vive in questo maestro con suggestioni particolari. L'ambiente si arricchisce di dettagli accuratamente realizzati per quanto codificati da una lunga tradizione: il banco da lavoro, il tappeto che lo copre, il panno a verzura alle spalle del protagonista, la finestra che apre uno scorcio su un sereno paesaggio, e soprattutto gli oggetti allusivi, immancabili nello studiolo: la clessidra, il lume, il leggio, l'astrolabio e naturalmente i libri, le scansie, gli armari. In questo contesto la figura di Cicerone è indistinguibile dai consimili personaggi come Eusebio (Bibl. Laur. Ashb. 985), o Livio (Bibl. Laur. Plut. 63. 1 e Plut. 63. 3), o S. Girolamo (Plut. 19. 13), mentre il testo della prima orazione sulla guerra mitridatica è compendiato nei personaggi di Pompeo, Mitridate e Tigrane nei clipei del fregio. Nel margine superiore una testa senile allude al Padre Eterno e torna nei due codici vaticani Vat. Lat. 795 e 797 (S. Tommaso, *Catena aurea super Marcum et Lucam e Catena aurea super Johannem*). Consonanze stilistiche ma anche iconografiche, e appare di grande interesse questa accentuazione degli imprestiti dal linguaggio liturgico, che non si fermano alla sola presenza dell'Eterno ma si riscontrano anche nella lotta tra animali 'buoni' e 'cattivi' e soprattutto nell'abbeveratoio con i colombi, allusivo del fonte battesimale, e nel serpente attorcigliato all'albero carico di frutti, che illustrano l'*incipit* dell'invettiva di Sallustio contro Cicerone (c. 229v) e la risposta (c. 232v). Il tentativo tutto umanistico di contemperare la saggezza classica con la cultura cristiana sembrano attagliarsi particolarmente al gusto del vescovo di Padova. Eppure a ben leggere le successive immagini, bellissime e enigmatiche, si scopre un fondo comune, citazioni che riportano anche alla grande cultura fiorentina di metà secolo. All'*incipit* dell'orazione per Marcello (c. 92v, fig. 8) un centauro è assalito da un leone, mentre una fanciulla, che poggia i piedi sulle fiamme e tiene una cornucopia nella mano, lo fronteggia nel fregio. La presenza della fiera potrebbe alludere anche ad un emblema araldico dello Zeno, mentre la giovinetta rappresenterebbe la fortuna, secondo la tipica iconografia della mobile dea, tanto vicina alla cultura padovano ferrarese e stilisticamente a certe figure degli affreschi dei mesi di Schifanoia. All'*incipit* dell'*Orazione per Plancio* torna una fanciulla che a stento regge una vela gonfiata dal vento e ha i piedi immersi nell'acqua; bello sarebbe avvicinare questa figura al testo quando Cicerone paragona la vita politica al mare in tempesta (4, 11; 6, 14) *qui in hac tempestate populi iactemur et fluctibus*. E tornano i *pueri mingentes*, protagonisti dell'*Orazione per Ligario* (c. 118r) e una vittoria che trafigge un drago nella *Pro Archia* (c. 130r). Mettendo a confronto i repertori decorativi e calcolando soprattutto la ricorrenza di certe presenze come i *pueri*, il centauro, le giovinette sembra scaturire un fondo comune, tale da suggerire l'esistenza di iconografie

codificate e comunque l'utilizzo di un serbatoio di immagini che, anche concettualmente, ben si adattasse all'interpretazione corrente della figura di Cicerone. Colpisce la presenza dei giovani, non solo i putti stereotipi che popolano tutti i fregi dei manoscritti quattrocenteschi, ma anche ragazze e fanciulli(16) come se l'insegnamento degli antichi si trasmettesse attraverso due vie di uguale importanza: da un lato la dotta disputa tra uomini colti che fa sì che il sapere non sia un cerchio chiuso ma si direbbe oggi un *work in progress*, una continua ricerca e un infinito fluire, tale da arricchire reciprocamente, dall'altro la trasmissione ai giovani che costituiscono il primo passo della conoscenza, il seme da gettare in un contenitore ricettivo e stimolante che anela alla sapienza, attraverso la quale peraltro, come si sconfigge l'ignoranza, si sconfigge il male.

Il concetto si esprime forse meglio che altrove in codici straordinari dove il putto eroico che gioca tra i girari della *littera mantiniana* diventa unico e solitario protagonista, a questo punto forse solo apparentemente casuale, come nel bellissimo codice delle *Epistole familiari* copiato nel 1479 dalla mano di Pierantonio Sallando(17), dove tutta la decorazione si esaurisce nel plastico nudo giovanile, innocente e evocativo.

E in ultimo, a chiudere il complesso sistema intellettuale, che per immagini ruota intorno alla figura di Cicerone, ecco il parallelismo cristiano e l'utilizzo delle scene di lotta che nei manoscritti liturgici segnalano la presenza del peccato e la faticosa conquista della salvezza. Male e ignoranza si combattono e si vincono con la fede e la scienza. Ed è significativo che il pensiero umanistico, a partire dal Petrarca, mettesse sulla stessa linea il grande retore latino e il grande padre della Chiesa, Cicerone e Agostino che lo stesso Bessarione designava *ex Latinis duo illa clarissima lumina*.

Inutile cercare dunque la 'fotografia' di Cicerone nei codici miniati che tramandano le sue opere; non questo volevano i lettori e gli studiosi. Nella tradizione iconografica del ritratto d'autore, infatti, le fattezze del personaggio interessano solo quando si tratta di contemporanei dove, per ovvi motivi, non potevano essere travisate. I letterati classici sono invece solitamente indistinguibili e vale per loro il riconoscimento della paternità della loro opera. Cicerone non sfugge a questa regola e quindi nella maggior parte dei codici è il dotto, il letterato, il filosofo. Eppure a ben guardare, soprattutto nei casi di ornati più complessi, emerge tutta la valutazione di un personaggio che era diventato un emblema. Cicerone è l'oratore per

(16) Cfr. ad esempio gli eleganti giovani alla moda racchiusi nelle formelle dei fregi del Digby 231 della Bodleian Library di Oxford, contenente le orazioni.

(17) *Ricc. 540*, in *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze, mss. 1-1000*, a cura di T. De Robertis e R. Miriello, Firenze 1997, 28, scheda 36.

eccellenza, il maestro di retorica, di stile, di vita. E allora entra in gioco tutto il corredo di reminiscenze classiche, l'allusività scoperta dei simboli, l'utilizzo di repertori iconografici che suggeriscano precise connotazioni tali che lo pongano in una sfera differenziata, quella del culto della personalità, intesa non nel senso deteriore del termine ma in quello classico latino, di *exemplum* da seguire e imitare. E nel '400 l'imitazione non è accademia, o almeno non soltanto, ma è recupero voluto e coerente, cosciente e appassionato. Cicerone, presente tra gli uomini illustri di Palazzo Vecchio come nello Studiolo di Belfiore a Ferrara, indispensabile nella cultura del letterato, ricompare ovunque si voglia alludere con un emblema alla sapienza degli antichi (persino negli stucchi settecenteschi della Biblioteca Riccardiana). Proprio come un filosofo, incastonato in un cammeo intagliato di profilo, compare in un probabile 'ritratto' nell'Inc. III. 1 della Vaticana del 1467, a fronte della Sapienza. La sua immagine, depurata e idealizzata, potrebbe coincidere con il divino Platone, a cui si ispirava nei suoi scritti più vicini alla cultura greca, nelle sue stesse teorie sull'oratore. Barbato, austero, 'greco', anello di una catena ininterrotta, così era caro agli umanisti e forse ancora così riusciamo a immaginarlo, non come un personaggio reale ma un'idea platonica e evocativa, che attraverso l'ammaestramento e l'*exemplum* si è assicurata l'eternità.

Assurgendo alla sfera dei simboli Cicerone diventa esempio proprio come nel mondo classico, figura ónipresente nei luoghi deputati del sapere, dalle biblioteche ai musei alle accademie e a interpretare questo più profondo e intenso significato tendono le splendide pagine miniate, soprattutto quando non si limitano alla sola figura nell'iniziale, di necessità stereotipa, ma si allargano ai fregi e alle storie e possono dispiegare in modo più ampio la trascrizione visiva di concetti e idee. Travalicando il più immediato valore narrativo il linguaggio si fa interpretativo, condensando in poche ma mirate immagini il lungo lavoro intellettuale degli umanisti.