

## **Il ritratto dell'autore classico nelle miniature dei codici della Biblioteca Malatestiana di Cesena**

Questo elaborato di tesi presenta come nucleo tematico originale lo studio specifico di nove manoscritti (D.III.2, D.III.3, D.V.5, S.XI.1, S.XI.3, S.XIII.1, S.XIII.3, S.XIV.2, S.XIX.2), scelti in quanto riportano testi classici e presentano un'iniziale incipitaria contenente il ritratto dell'autore.

Seguire il percorso iconografico di un'immagine significa ricercarne origini e modificazioni, indagando anche le varie manifestazioni in rapporto ai luoghi di produzione, alla destinazione, ai legami mediati o immediati con personaggi, situazioni o simboli. Sono molti infatti gli elementi che interagiscono nella scelta del repertorio illustrativo da parte di un artista, al di là delle motivazioni stilistiche. In un codice miniato è naturalmente il testo il primo fattore determinante, soprattutto quando l'apparato decorativo si pone a stretto commento visivo del linguaggio scritto. Anche la committenza ha il suo peso nella confezione del manufatto, a cui imprime una determinata fisionomia consentendo di inserirlo entro precisi parametri.

Il mecenate Malatesta Novello esercitò una grande influenza nella composizione dei manoscritti destinati alla sua *libreria*. La raccolta ha un carattere fortemente sistematico, enciclopedico, proprio perché destinata non solo al personale interesse del committente, ma anche agli studi di una comunità. Indubbiamente i codici del fondo malatestiano possono essere definiti di lusso in quanto si presentano ricchi e accurati, con precisi riferimenti al destinatario, scoperti o intuibili attraverso una sottile trama di allusioni, simboli, tratti ancora dal retaggio medievale di erbari e bestiari. Lo stile distintivo si può evincere nella trascrizione dei copisti e nella decorazione stessa dei manoscritti. Il carattere unitario del lessico decorativo trova le sue origini in un ornato di tipo umanistico: le pagine d'apertura hanno di solito iniziali decorate con rameggi detti "bianchi girari", ossia tralci bianchi su fondo a lacunari multicolori che si intrecciano in nodi e volute attorno alle iniziali maiuscole o che corrono formando il fregio marginale della carta<sup>1</sup>.

Malatesta Novello insiste nel dichiarare il suo ruolo di promotore dell'impresa, culturale, religiosa e figurativa, facendo apporre il proprio stemma, riccamente ornato all'antica, in calce ad ogni codice. Inserito in corone d'alloro o circondato da una luminosa cornice

---

<sup>1</sup> Solitamente tale decorazione corre lungo il bordo superiore e di sinistra della pagina rispetto al testo. Talvolta, qualora l'impaginazione presentasse due colonne di scrittura, può articolarsi lungo l'intercolumnio.

marmorea intagliata all'antica, l'emblema malatestiano più frequente nel *bas de page* è quello dello steccato. Uno steccato bianco, rosso e verde forse simbolo dell'invincibile usbergo contro il male fornito dalle tre virtù teologali di cui sono emblematici tali colori<sup>2</sup>.

In un testo letterario il repertorio ornamentale si articola in scene illustrative o si limita all'iniziale incipitaria dove è inevitabile la presenza dell'autore, in obbedienza ad una lunga tradizione. La figura del dotto è più svincolata da legami cogenti con il testo perché dettata da un intento celebrativo, commemorativo, segnaletico. Attenendosi alla nuova concezione umanistica dell'individuo, nei manoscritti del XV secolo e in particolar modo nei nove codici malatestiani esaminati, l'autore classico è isolato in una posizione privilegiata ed esaltato come il "faber" che presenta la sua opera, cui deve fama e immortalità, motivo di esempio per gli altri. Egli diventa al tempo stesso un emblema, un sigillo, quasi un timbro che è necessario introdurre per legittimare il valore del testo, in quanto la figura del dotto personifica, per eccellenza, l'*auctoritas* intellettuale. La cultura umanistica quattrocentesca infatti si compendia e si riconosce nel letterato, in cui si incarna la capacità razziocinante, il sapere, la dottrina, e che assume un valore particolare quando evoca il mondo classico, con tutto il peso e il fascino della tradizione. Gli umanisti, infatti, non invitano ad una mera imitazione, ma al recupero di quel patrimonio culturale e morale sommerso, ma non dimenticato, che può nuovamente educare il genere umano. Si possono così spiegare l'interesse per l'analisi filologica dei testi latini e greci, l'incremento della produzione libraria e la diffusione, nell'apparato decorativo del manoscritto, dell'immagine dell'autore antico.

### **Origine e *iter* del ritratto del letterato fino al XV secolo.**

Per comprendere fino in fondo la genesi e lo sviluppo di questa tipologia iconografica nel lungo arco della sua gestazione, è necessario indagare le radici su cui si fonda la storia del ritratto, di cui quello miniato rappresenta un versante. E' importante infatti fornire, anche solo con qualche breve cenno, le coordinate generali dello sviluppo del ritratto d'autore nel corso della storia dell'arte, per poi soffermarsi più approfonditamente sul genere della miniatura.

---

<sup>2</sup> I codici malatestiani non presentano solamente, lo stemma dello steccato, ma anche lo stemma delle bande a scacchi o delle tre teste (quest'ultimo emblema viene chiamato "parlante" perché la figura rappresentata rivela il nome della famiglia cui appartiene: le tre teste di Mori o Etiopi suggeriscono il significato di tre teste "cattive"= male teste). Un altro simbolo miniato è quello della farfalla (il miniatore, probabilmente ferrarese, viene chiamato "Maestro della farfalla"): nell'arte è metafora della spiritualità dell'uomo capace di divincolarsi dalla materia bruta così come la crisalide dal suo bozzolo. Probabilmente era raffigurata in un testo scritto per rappresentare l'assurgere della mente umana, attraverso la lettura e lo studio, alla vera conoscenza. Inoltre sembra potesse avere il significato di augurio di fertilità per Violante, moglie di Malatesta Novello.

Le prime linee direttrici vanno ricercate nel mondo classico, con il quale l'Umanesimo ha un legame coerente e dichiarato. Il ritratto fisionomico nasce, infatti, dopo la metà del IV secolo, come conseguenza della sofistica, laddove l'arte era a disposizione del singolo e non più della collettività, convivendo con quello intenzionale, generico, tipico delle statue onorarie o sostituendolo. Già in epoca ellenistica si era sviluppato il genere del ritratto privato, dovuto anche ad una precisa committenza, e quello di ricostruzione ideale, realizzato dopo la morte del personaggio. L'arte ellenistica aveva creato il ritratto realistico che, inciso nelle monete, diventa minuziosamente ricercato nei dettagli e che può considerarsi il prototipo del ritratto romano<sup>3</sup>. Anche nell'arte romana, il ritratto nasce nell'ambito del culto familiare, soprattutto a carattere funerario, legato alla concessione dello *ius imaginum*, cioè il privilegio di tenere i simulacri degli antenati nell'atrio di casa. Inizialmente, nell'arte romana, il ritratto d'autore incarna un'idea, un concetto, funge da segno di memoria e da *exemplum* allo studio e alle virtù civili. Plinio ci racconta che Asinio Pollione inaugurò l'uso di mettere nelle biblioteche i ritratti degli autori dei libri lì conservati, le cui anime immortali parlavano in quegli stessi luoghi. Alcuni di questi ritratti sono immaginari, fabbricati per accontentare il desiderio di dare forma a volti non tramandati<sup>4</sup>. L'idea di riporre nelle biblioteche i ritratti degli scrittori nasce dunque dall'aspirazione a colloquiare con i grandi letterati del passato.

Nell'arte paleocristiana e medievale, il ritratto non intende riprodurre il vero aspetto di una persona reale, storica, ed è quindi realizzato senza somiglianza fisica né presenta dettagli individuali precisi<sup>5</sup>. Le immagini sono dunque simboli lineari, «segmenti di tessiture di facce, che non significano organi del corpo e connotazioni fisionomiche»<sup>6</sup>. Secondo Massimo Bernabò<sup>7</sup>, queste affermazioni potrebbero risultare fuorvianti se non si considerasse comunque la concezione dell'immagine in quel tempo: i Bizantini, colti o popolani, sentivano come reali le immagini dei santi (scrittori o no) dipinte come icone. Rivolgersi al ritratto di un santo era come rivolgersi al santo in persona. Molti ritratti medievali non hanno certo tratti individualistici, ma l'artista medievale cristiano era chiamato a far esprimere dal volto della persona ritratta le virtù cristiane, interiori, piuttosto che a rendere realisticamente l'aspetto esteriore. Sempre restando nel panorama artistico della miniatura bizantina, si potrebbero evidenziare due tipi iconografici principali, che interessano sia l'autore pagano che l'autore cristiano: l'autore in piedi, per lo più frontale, che trova il suo modello nel tipo dell'evangelista in piedi, il quale a sua volta discende dal tipo statuario classico del sapiente

---

<sup>3</sup> G. Lazzi, 1998, p. 11-12.

<sup>4</sup> Plinio, *Historia naturalis*, XXXV 9,10.

<sup>5</sup> A. Grabar, 1968, p. 62.

<sup>6</sup> J. Pope-Hennessy, 1966, p. 3.

<sup>7</sup> M. Bernabò, 1998, p.23.

in piedi; e l'autore seduto, in atto di meditare, scrivere o mostrare i suoi scritti, che ha il suo modello nel tipo classico del sapiente o del letterato seduto, raffigurato mentre pensa, legge o compone. A connotare l'appartenenza alle due diverse fedi saranno il costume, la pettinatura e il contesto. L'autore cristiano è comunque spesso ritratto mentre detta o scrive, a sua volta sotto dettatura o ispirazione dello Spirito Santo o di una figura santa, oppure mentre offre i suoi scritti al Signore, il quale viene raffigurato in trono, nella posa e con i tratti del sapiente dell'antichità. Lo scrittore cristiano è dunque una sorta di strumento di cui Dio si serve per mettere per iscritto le sue parole e i suoi insegnamenti<sup>8</sup>.

In epoca carolingia e ottoniana, quando ormai si era consolidata la struttura del codice nel formato a volume, la potente ed evocativa presenza del letterato nell'*incipit* del testo serve a conferire autorità e prestigio al personaggio stesso, degno dunque di essere conosciuto dai posteri anche nella propria effigie, e a suggellare la validità dell'opera. Anche in questo contesto, e per lungo tempo, l'immagine dell'autore non avrà riconoscibilità per i suoi tratti fisionomici, quanto per la fatica compiuta. Come il modello figurativo dell'imperatore, che in ogni illustrazione viene proposto con delle componenti comuni (in trono, con diadema e segni del comando, tendaggio alle sue spalle), così anche il letterato viene presentato con alcune coordinate precise (ambientazione in un interno, o comunque con un cortinaggio come sfondo, il banco, magari con il leggio, e soprattutto il libro). L'attributo del libro diventa una costante nell'immagine dell'autore in quanto ne rappresenta l'essenza, frutto del suo ingegno e simbolo della sua fama. Spesso viene anzi configurato come oggetto reale quando appaiono evidenti i dettagli della legatura o viene mostrato aperto per consentire addirittura di leggerne le prime parole. Come lo strumento del martirio identifica e distingue i santi, così il libro permette al personaggio raffigurato di essere immediatamente qualificato come l'autore del testo, apponendo un sigillo di proprietà all'opera che sta iniziando<sup>9</sup>.

L'itinerario storico artistico dell'immagine dell'autore prevede degli aggiornamenti riguardanti soprattutto le tipologie vestimentarie. Infatti, nel XIV secolo e nei primi anni del secolo successivo, la figura dell'autore, anche quello classico, era legata alla sua essenza di dotto o di maestro identificabile attraverso precise caratteristiche dell'abbigliamento, in evidente legame con il mondo universitario e con la precipua funzione dell'uomo di lettere. Proprio gli statuti universitari coevi sanciscono, con una normativa assai precisa, i dettagli dell'abbigliamento dei dottori, degli studenti, dei bidelli, degli altri addetti, in modo che diventino segni di riconoscimento. Si verificò così un processo di attualizzazione, in contrapposizione alla cristallizzazione atemporale del "fuori moda": anche gli autori classici

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>9</sup> G. Lazzi, 1998, p. 4

vengono abbigliati “alla moderna”. Inoltre, sempre legata all’ambiente universitario, si diffonde la scena del maestro in cattedra circondato da molti allievi in una vera *schola*, talvolta anche con presenze che si immaginano importanti, quasi fosse una disputa tra dotti di fronte ai discepoli. La raffigurazione del maestro in cattedra, così frequente nel XIV secolo, in virtù del peso culturale del mondo universitario, pur non scomparendo del tutto, si fa più rarefatta nel Quattrocento, quando cambia anche la diffusione della cultura e del sapere, che tende a personalizzarsi maggiormente nell’individuo del letterato.

### **Il ritratto dell’autore antico nelle miniature del Quattrocento.**

Ai primi albori dell’Umanesimo, si può notare come l’ideologia della ritrattistica si articoli in due filoni: il ritratto realistico, attento alle caratteristiche fisionomiche individuali, e quello idealizzato, che esprime sia la volontà di potenza della classe al potere sia la tensione dell’ispirazione divina nel prototipo dell’uomo filosofo, in linea con le teorie neoplatoniche, ma anche con i più alti ideali della dottrina cristiana.

L’immagine dell’autore tuttavia, al di là della varianti stilistiche, obbedisce a costanti iconografiche: per quanto riguarda le figure degli autori umanisti e contemporanei era possibile verificarne le somiglianze fisiche poiché rintracciabili facilmente anche dopo la morte mediante le maschere funerarie tanto in uso a quel tempo. Per gli autori classici si assiste invece ad una vera e propria tipizzazione che segue canoni prestabiliti: l’abbigliamento al di fuori della moda, l’età mai giovanile e la mancanza di caratterizzazione fisionomica<sup>10</sup>. Il modello dunque è utilizzato indipendentemente dall’identità dell’effigiato: gli artisti coniano un tipo fisico che poi utilizzano, senza notevoli varianti, con personaggi diversi, anche lontani cronologicamente. Nei manoscritti della prima metà del secolo e oltre, l’autore classico conserva, infatti, l’abbigliamento paleocristiano della tunica e del pallio secondo quella moda arcaizzante che riprende le fogge antiche.

E’ comunque importante sottolineare, come precedentemente notato, che in conformità con la contemporanea tendenza di raffigurare gli autori in aderenza alla moda del tempo, si possono tuttavia contraddistinguere facilmente, soprattutto nella seconda metà del secolo, i greci, caratterizzati da un abbigliamento che ne consente un riconoscimento immediato e che, tuttavia, viene adottato in alcuni casi anche per i latini, per accentuare la qualifica di dotto. L’abbigliamento “alla greca” diviene quindi un *topos* iconografico e un modello assolutamente imprescindibile per chiunque volesse esprimere l’idea di “esotico” rispetto alle

---

<sup>10</sup> G. Lazzi, 1996, p.100.

zone italiane. Le sue costanti si ritrovano nei copricapi importanti, quasi stravaganti, e nei berretti alla paleologa diffusi negli affreschi pierfrancescani o, per citare un esempio malatestiano, in alcuni ritratti delle *Vitae* di Plutarco<sup>11</sup>. Tali abbigliamenti infatti si erano divulgati dopo i soggiorni dei bizantini per il Concilio del '38-40 nella penisola italiana ed erano stati ulteriormente diffusi dai disegni e dalle medaglie di Pisanello.

Alla coscienza degli intellettuali del Quattrocento non sfugge la potente carica evocativa dei grandi del passato e del loro valore morale di *exemplum*, suggestivamente tramandato dalla propria effigie. Fin dall'antichità, le sembianze dei personaggi illustri, filosofi, letterati, principi, condottieri, erano state oggetto di precise codifiche. La rappresentazione dell'autore si inquadra dunque in quel senso di venerazione delle effigi dei dotti presente alla coscienza degli studiosi fin dall'antichità, sull'onda del recupero dell'antico, non solo formale ed accademico, ma più intimamente vissuto. Il legame dell'immagine dell'autore con il mondo classico, trova giustificazione anche su base intellettuale, in quanto per tutto il periodo romano equivale al riconoscimento dei meriti civili e militari di un cittadino: non si soleva infatti rappresentare l'effigie umana se non di coloro i quali avessero meritato perpetua memoria per qualche illustre ragione. Mentre l'arte greca preferiva proporre la figura intera, anche nel rispetto delle teorie psicologiche per cui l'anima risiedeva in tutto il corpo, i Romani prediligevano il busto, poiché ponevano l'anima in testa, dove si concentrava il significato della persona.

La miniatura quattrocentesca, recuperando un diretto contatto con l'arte classica attraverso un filone ininterrotto di immagini, elabora un prototipo iconografico che, pur con notevoli varianti, sostanzialmente si codifica. Nei codici miniati prevale la positura di profilo, ispirata alla numismatica, che consente una maggior caratterizzazione del tratto somatico. Infatti nel Quattrocento, la riscoperta sempre più approfondita delle *mirabilia antiquitatis* si esprime anche in una passione per la numismatica e la medaglistica, che si manifesta in un *revival* del collezionismo. Come i pittori adottano il profilo medaglistico per i loro mecenati, collegandolo alle glorie dei *duces* e ai fasti degli imperatori, così anche i miniatori trasferiscono nel fondo della lettera incipitaria il mezzo busto di profilo, riprendendo lo stesso taglio netto e preciso che il bulino realizza nel delineare i contorni<sup>12</sup>. In questi codici l'assimilazione del committente o del destinatario con il *dux* diventa trasparente quando il profilo assume i tratti fisionomici, sia pure idealizzati, del potente mecenate. Il volto si staglia contro un fondo neutro, di solito privo di ambientazione, che non concede distrazioni, talvolta solcato da cirri bianchi a suggerire il cielo. Tutto l'interesse è concentrato sulla persona e sul

---

<sup>11</sup> Confronta ad esempio l'effigie di Alcibiade nel codice S.XV.2, a c. 211v.

<sup>12</sup> Confronta in particolar modo il ritratto di Livio nel codice S.XIII.1, a c. 1r.

prodotto della sua fatica. Nella scelta del profilo ha avuto sicuramente un ruolo importante il sistema di reciproca attrazione che regola i rapporti tra testo e immagine: il profilo degli autori miniati nelle iniziali incipitarie è solitamente rivolto verso destra, ossia verso il testo. Questo perché ricopre indubbiamente il ruolo di “indicatore” dell’*incipit* dell’opera. L’ipotesi che la posizione di profilo sia stata, anche soltanto in parte, motivata da esigenze di impaginazione grafica non diminuisce affatto la portata innovativa rispetto alla tradizione<sup>13</sup>.

Le monete pertanto tramandano quei ritratti realistici che i miniatori, avendo a disposizione collezioni di notevole consistenza e qualità a cui attingere, possono trasferire nelle pagine dei codici con quella esattezza che fa pensare ad una visione diretta degli esemplari. Fin dall’antichità la scelta del profilo nella moneta fu dettata dalla maggiore facilità di realizzazione. Il conio incide solo superficialmente il metallo e, non consentendo un’alta definizione, rende necessario il *titulus* per l’identificazione del personaggio. I Romani tenevano molto alla resa realistica poiché, anche per un’esigenza dichiaratamente propagandistica, era necessario che l’effigie fosse assolutamente fedele all’originale.

Inoltre nel recupero dell’antichità classica e nell’esaltazione dell’individuo, al ritratto dipinto si accompagna il ritratto scritto delle biografie e delle memorie, in cui le minuziose descrizioni dei soggetti nei tratti somatici, nell’abbigliamento, nelle abitudini e nei comportamenti servono a mantenere gli uomini illustri sempre vivi nella memoria del tempo. In queste “gallerie”, mentre i grandi del passato spesso si assomigliano l’un l’altro, sono invece molto frequenti i veri ritratti, non solo dell’artista e del committente, ma anche di personaggi in vista dell’ambiente politico, realizzati con vivo senso realistico, nel rispetto della caratterizzazione fisionomica che ne consente un’immediata identificazione. Si sottolinea così la cesura del mondo presente, rappresentato con grande fedeltà, tanto nei tratti somatici che in quelli di ambientazione e abbigliamento, e l’antico, racchiuso nella sua atemporalità e con tutto il peso della tradizione.

L’artista del Quattrocento, attento alla fisiognomonia e allo studio della natura umana, coglie nell’aspetto fisico, in particolar modo dall’osservazione del viso, le peculiarità morali e psichiche di un individuo. Anche nella ritrattistica, vengono introdotte le prime innovazioni influenzate certamente dalle tendenze dell’arte fiamminga, che aprono in Italia una nuova prospettiva sul ritratto aggiungendo la variante della “profondità”. Nasce così il ritratto di tre quarti, che consente una sorta di coinvolgimento dello spettatore in un’atmosfera di totale partecipazione: le distanze artistiche sono annullate e, ora, ritrattato e spettatore possono

---

<sup>13</sup> M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, 1998

comunicare insieme le proprie emozioni<sup>14</sup>. Lo sguardo diventa il primo strumento di comunicazione e di attrazione visiva. Nel contempo, anche nella miniatura il filosofo, l'autore classico in luogo dell'incisivo profilo vengono ritratti anche a tre quarti o frontalmente, poiché l'interesse dell'artista si sofferma soprattutto nell'espressività comunicativa di questi personaggi, nell'intensità dello sguardo ispirato negli occhi spalancati e nel riflessivo atteggiamento intellettuale<sup>15</sup>.

Nella complessa compagine del frontespizio miniato quattrocentesco, il ritratto dell'autore mantiene comunque sempre quel suo ruolo portante che gli compete, anche se altri elementi concorrono a creare un serrato insieme dove l'effigie del protagonista, inserendosi ad esempio armonicamente in una bordatura di bianchi girari, acquisisce un risalto particolare diventando un elemento gioiello. L'effigie dell'autore trova luogo entro una corona d'alloro, oppure un clipeo, una formella ancor più movimentata dalla cornice mistilinea: l'immagine viene così incastonata nel fondo dell'iniziale, delimitata da un intreccio di racemi, ricollegandosi ancora a quell'origine numismatica, che ben s'intona alla realizzazione orafa di questi frontespizi. L'origine lontana di questa particolare formulazione va dunque ricercata nel ritratto su clipeo, cioè l'inserzione di una testa ritratto al centro di uno scudo metallico. Queste *imagines clipeatae*, diffuse nell'arte romana, idealmente servivano ad elevare il personaggio oltre la sfera dell'umano, trasportandolo in un mondo astratto<sup>16</sup>.

Questa inclinazione alla cultura classica e all'archeologia, che si era per l'appunto manifestata con un rinnovato interesse per la numismatica e la medaglistica, nel contempo si concretizzò anche oltre la superficie decorativa del manoscritto. Essa determinò infatti l'invenzione della medaglia moderna, in cui si rispecchiava l'ideale celebrativo del protagonista. I signori dunque commissionavano agli artisti la realizzazione di medaglie personali che venivano donate successivamente ai cortigiani, agli amici, agli alleati per accrescere il loro prestigio oppure venivano nascoste nelle mura degli edifici per trasmettere ai posteri la loro fama.

---

<sup>14</sup> Confronta l'immagine di Cicerone nel codice S.XIX.2, a c. 1r.

<sup>15</sup> Confronta i ritratti di Plinio, S.XI.1 a c. 19r, Sant'Agostino, D.III.3 a c. 7r, e San Giovanni Crisostomo, D.V.5 a c. 1r.

<sup>16</sup> Confronta l'effigie di Sant'Agostino nel codice D.III.2 a c. 1r.

## Bibliografia

- Bernabò M., *Ritratti di autori: dall'antichità ai classicisti, a Bisanzio*, in *Immaginare l'autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica* (a cura di G. Lazzi e P. Viti), Firenze, Biblioteca Riccardiana, 26 marzo-27 giugno 1998 - Firenze : Polistampa, 1998;
- Ciardi Dupré Dal Poggetto M.G., *Continuità e innovazione nei ritratti di Dante, Petrarca e Boccaccio nei codici miniati coevi o di poco posteriori*, in *Immaginare l'autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica* (a cura di G. Lazzi e P. Viti), Firenze, Biblioteca Riccardiana, 26 marzo-27 giugno 1998 - Firenze : Polistampa, 1998;
- Grabar A., *Christian Iconography. A Study of Its Origin*, Princeton, 1968, cap. III, *The Portrait*;
- Lazzi G., *Dal "magister" all'autore: alla ricerca di un percorso iconografico*, in *Immaginare l'autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica* (a cura di G. Lazzi e P. Viti), Firenze, Biblioteca Riccardiana, 26 marzo-27 giugno 1998 - Firenze : Polistampa, 1998;
- Lazzi G., *L'immagine dell'autore "classico" nei manoscritti del Quattrocento*, in *Vedere i classici: l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo* (a cura di Marco Buonocore), Roma : F.lli Palombi, Rose, 1996;
- Pope-Hennessy J., *The Portrait in the Renaissance*, New York, 1966.