

Articoli/Articles

PIETRO D'ABANO E L'IMMAGINE ASTROLOGICA E  
SCIENTIFICA A PADOVA NEL TRECENTO: DA GIOTTO AI  
CARRARESI

GIORDANA MARIANI CANOVA

Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica

Facoltà di Lettere e Filosofia

Università degli Studi di Padova, I

SUMMARY

*PIETRO D'ABANO AND THE ASTROLOGICAL AND SCIENTIFIC IMAGE IN  
PADOVA DURING THE XIV CENTURY: FROM GIOTTO TO CARRARESI*

*The paper intends to prove the incidence that scientific doctrines, mostly Pietro d'Abano's astrological and medical studies, had on Giotto's painting at the Cappella degli Scrovegni in Padova and his lost astrological cycle in the Sala della Ragione. It is emphasized how in no other painting of his, Giotto displayed as much intellectualism as in the Cappella degli Scrovegni. There we can note the importance of the physical representation of the sky and stars and figures' particular physiognomic characterization referable to Pietro d'Abano's theories presented in his astrological treatises and in his Compilation Phisionomiae. Even the exceptional botanical realism displayed in the representation of plants can be probably referred to Pietro d'Abano's scientific teaching.*

*An hypothetical reconstruction, according to Ptolomeus' theories and Pietro d'Abano's physiognomic, of Giotto's astrological cycle in the Sala della Ragione is also proposed.*

Nel primo decennio del Trecento e negli anni immediatamente successivi, Padova visse un eccezionale momento di arte, di scienza e di cultura. Già prima del 1305, nella quiete appartata dell'Arena,

*Key words:* Pietro d'Abano - Astrology - Padua - Astrological image

Giotto dipingeva la cappella degli Scrovegni; nel 1306-08 Giovanni degli Eremitani ricopriva la Sala della Ragione con la grandiosa volta lignea andata poi distrutta nell'incendio del 1420. Su tale superba copertura lo stesso Giotto, circa alla fine del decennio o poco più in là, interveniva a dipingere un superbo ciclo astrologico pure perduto nello stesso rovinoso incendio. Contemporaneamente letterati di prestigio, come Francesco da Barberino, soggiornavano in città attratti dalla fama dello Studio e sappiamo che Dante visse in Veneto tra il 1303 e il 1306 senz'altro non mancando di visitare anche Padova. E nello Studio insegnava, circa dal 1302 e fino al 1316, Pietro d'Abano recandovi il respiro della cultura filosofica e scientifica, attinta a Parigi e prima a Costantinopoli, e ponendo le basi di quell'aristotelismo che avrebbe caratterizzato per secoli la cultura universitaria padovana. Queste grandi personalità furono certo in stretto dialogo tra loro e in particolare il pensiero di Pietro d'Abano trovò uno straordinario interprete in Giotto che non solo nella Sala della Ragione affrontò senz'altro una tematica strettamente connessa alle dottrine astrologiche dell'apontense, ma andò conducendo le pitture della cappella degli Scrovegni con un senso alto dell'uomo, colto nelle più intime fibre della sua realtà psicofisica, e con un forte intellettualismo che indiscutibilmente non si ravvisano così elevati in altre tappe della sua attività. Ciò a dimostrare come egli a Padova agisse sulla spinta di una cultura eccezionalmente forte e nel contatto di grandi personalità capaci di dialogare con lui incidendo sulle sue scelte<sup>1</sup>. Che tra i protagonisti di tale cultura ci fosse Pietro d'Abano è certo e che egli fosse uno degli interlocutori di Giotto è assai probabile, anche perché quel 'puta Zotho' con cui Pietro nella sua *Expositio in Problematibus Aristotelis* cita Giotto come esempio di grande ritrattista presuppone una profonda comprensione della sua pittura e con ogni probabilità anche una frequentazione diretta dell'artista<sup>2</sup>. Senza le pitture di Giotto non potremmo avere una reale idea del clima culturale circolante a Padova nel primo Trecento e del significato che le dottrine

di Pietro d'Abano, fondate sul razionalismo aristotelico, potevano avere sulla viva esperienza intellettuale e morale degli uomini del suo tempo e del suo ambiente; viceversa non potremmo capire a fondo il significato dell'esperienza padovana di Giotto senza renderci conto di quale fosse la cultura in cui egli si trovava coinvolto e di quale ruolo vi giocasse Pietro d'Abano. E' ben noto come il pensiero dell'aponeuse, medico *in primis*, si fondasse innanzitutto su un profondo interesse per l'uomo, considerato in tutta la complessità della sua realtà psicofisica, e come anche i suoi studi di astrologia fossero in gran parte mirati a spiegare in modo scientifico, riferendole all'energia naturale sprigionata dagli astri, le varianti fisiche e psicologiche dei diversi individui, le cause delle diverse malattie, dei diversi comportamenti e dei diversi destini<sup>3</sup>.

Questa teoria dovette ovviamente stimolare una forte percezione del firmamento e dei corpi celesti come realtà fisiche strettamente e continuamente correlate all'uomo. Tale percezione mi sembra si possa intuire nella stessa cappella dell'Arena, costruita e dipinta quando Pietro d'Abano doveva essere già ritornato da Parigi<sup>4</sup>.

E' chiaro innanzitutto che solo uno studio attento del corso degli astri e una grande importanza data alla funzione della luce dovevano avere presieduto alla costruzione stessa dell'edificio, se è vero che esso fu scientemente predisposto in modo che nei giorni intorno alla festa dell'Annunziata (25 marzo), cui la cappella era dedicata, i raggi del mezzogiorno andassero ad illuminare il centro dell'abside<sup>5</sup>. E ad uno sfruttamento dei fenomeni di rifrazione della luce, ingegnosamente provocati, riconduce il possibile inserimento, suggerito dai residui di stagno, di specchietti negli alveoli dell'aureola di Dio Padre dipinto sopra l'arco trionfale<sup>6</sup>. Ma anche la pittura sembra lasciare trasparire una straordinaria percezione del firmamento e dei corpi celesti. Non a caso in un recente bellissimo saggio Serena Romano evidenziava, benché considerandola in accezione metafisica, la straordinaria abbondanza di azzurro nella cappella degli Scrovegni

e notava come “la predominanza progressiva dell’azzurro si imponga, sempre più che via via lo sguardo si alza, fino ad immergersi nella volta, dove il blu sembra scoperchiare il tetto solido della cappella e assomigliare a un vero e proprio cielo nel quale navigano, come grosse stelle rarefatte tra le altre piccole e dorate, i medaglioni con Cristo e i Profeti (fig.1)<sup>7</sup>”. Inoltre anche la splendida invenzione dei due angeli guerrieri che nel Giudizio della controfacciata (fig.2), dando immagine alle parole di Giovanni “*Il cielo si ritirò come un volume che si arrotola*<sup>8</sup>”, sono issati su vere nuvole e raffigurati nell’atto di avvolgere il cielo (fig.3-4), punteggiato di stelle e con sole e luna di straordinario realismo, dà forte l’impressione della realtà tangibile del firmamento. Così il cerchio degli apostoli intorno a Cristo giudice (fig.2) nasce certo dalla ricerca di Giotto di creare uno spazio, ma tale spazio è quello ricurvo del cielo empireo. Nell’Adorazione dei Magi la semplice stella di cui parlano le scritture, e che prima di allora come tale veniva rappresentata, diventa, come poi per sempre, una prodigiosa cometa (fig.5) simile a quella di Halley passata nel cielo italiano nel 1300<sup>9</sup>.

E al dibattito sui problemi della visione così vivace nell’ambiente universitario padovano e in cui Pietro d’Abano doveva essere come astronomo particolarmente coinvolto, può essere ricollegata l’immagine della *Circumspectio*, di recente felicemente riconosciuta da Eva Frojmovic nella misteriosa figura femminile, dai cui occhi escono due grossi tubuli, come due mazze, posti a rappresentare i raggi della visione, dipinta da Giotto sopra la porta che dalla cappella portava al palazzo degli Scrovegni (fig.6)<sup>10</sup>. L’identificazione si basa sulla sostanziale corrispondenza tra la figura e quella, esplicitamente indicata appunto come *Circumspectio*, che nel più antico dei due esemplari figurati dei *Documenti d’Amore* di Francesco da Barberino (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms.Barb. Lat. 4076) (ca 1315-20) inserita nella rappresentazione del cosmo, secondo il congegno delle sfere tolemaiche, ad indicare la possibilità, irraggiungibile dall’oc-



Fig.1. Padova, Cappella degli Scrovegni. Interno.



Fig.2. Giotto, *Ultimo Giudizio*. Padova, Cappella degli Scrovegni.

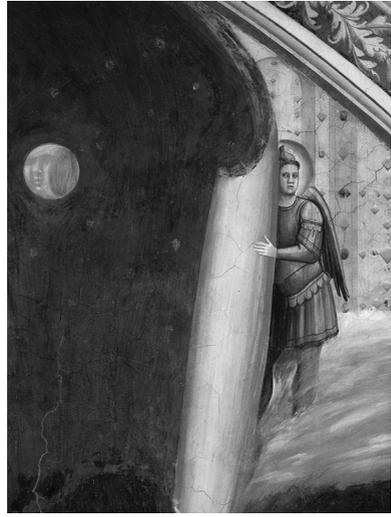


Fig.3-4. Giotto, *Ultimo Giudizio*, part. *Gli angeli arrotolano il cielo*. Padova, Cappella degli Scrovegni.



Fig.5. Giotto, *Adorazione dei magi*, part. *La cometa*. Padova, Cappella degli Scrovegni.

chio umano ma pur mentalmente figurabile, di superare le leggi fisiche raggiungendo una visione circolare: dagli occhi della figura femminile, posta tra gli *infera regna* e la terra circondata dalle sfere degli elementi, e da quelle celesti, escono infatti due lunghi tubuli, simbolo dei raggi della vista, nell'antichità e nel Medioevo ritenuti concreti, che si estendono ad abbracciare in alto le sfere celesti e in basso quelle della terra e degli elementi così da permettere la visione dell'intero cosmo<sup>11</sup>. Il riconoscimento dà pienamente ragione alla lettura dell'immagine proposta, quasi in contemporanea, da Giuliano Pisani per cui la figura va letta come una rappresentazione simbolica della vista a 180° condotta sulla base delle teorie sulla natura della vista espresse dagli scienziati greci e trasmesse al Medioevo<sup>12</sup>. Nel testo dei *Documenti d'amore* Francesco da Barberino fa poi transitare l'idea nel campo dell'etica definendo la *Circumspectio* come la virtù, simile alla Prudenza, che induce a guardare tutt'intorno alle virtù per evitare i vizi contrari. A Padova l'immagine ben si giustifica sulla porta che dalla cappella va alla dimora del committente cui si vuole ricordare che, fuori dal luogo sacro, egli deve tutelare la sua vita con la circospezione e con la forza rappresentata dal robusto guardiano armato di mazza (fig.7) come l'*hostiarius* che Eva Frojmovic ha individuato nel medesimo manoscritto dei *Documenti d'Amore* (c. 92v)<sup>13</sup>. Poiché Francesco da Barberino soggiornò a Padova presso l'università con tutta probabilità negli anni 1304-09<sup>14</sup>, la studiosa ritiene che da lui l'immagine sia stata suggerita a Giotto riconoscendo comunque che egli doveva essere arrivato a concepirla sulla base degli studi d'ottica propri dell'ambiente della fisica padovana di cui Pietro d'Abano era in quel momento il maggiore protagonista<sup>15</sup>. La studiosa osserva per altro come nella figura dei *Documenti d'amore* il cono dei raggi della vista sia raffigurato come prominente dagli occhi del riguardante, e non dagli oggetti visti, secondo una teoria respinta da Pietro d'Abano nel *Conciliator*<sup>16</sup> e giustifica ciò sulla base di una non rigorosa scientificità di Francesco



Fig. 6 - 7. Giotto, *Circumspectio* e *Hostiarius*. Padova, Cappella degli Scrovegni.

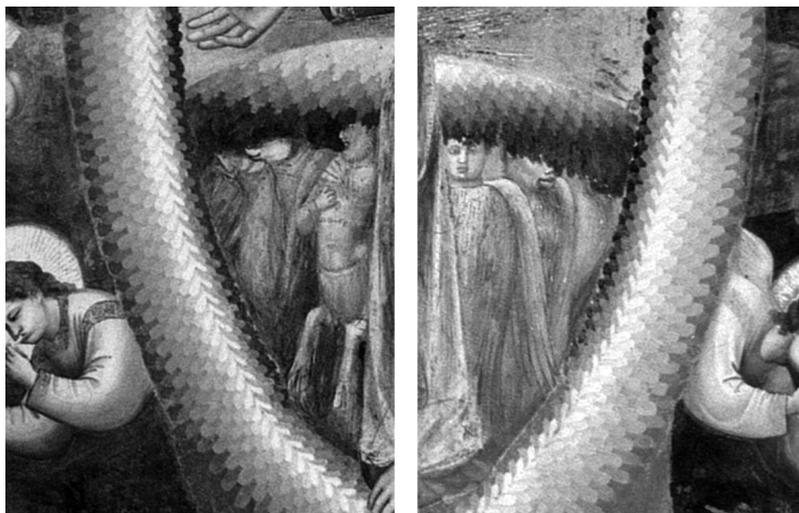


Fig. 8-9. Giotto, *Ultimo Giudizio*, Centauro e simboli; Simboli di Matteo e di Marco

da Barberino<sup>17</sup>. Giotto da parte sua, dipingendo non dei lunghi tubuli, ma delle corte mazze, parrebbe fare invece preciso riferimento, come metteva in evidenza Pisani, a quel ‘colpo di bastone’ di cui parlavano i greci a proposito della trasmissione dell’immagine, e il fatto che la punta miri alla pupilla e la base sia all’esterno può indicare per l’appunto una diffusione dall’oggetto esterno all’occhio secondo la convinzione di Pietro d’Abano<sup>18</sup>.

È comunque largamente scontato che consumati studi ottici si debbano riconoscere alla base dei due celebri ‘coretti’ dove si ha inoltre la prima rappresentazione del cielo atmosferico della pittura italiana.

Oltre a questi richiami alla fisica dei cieli, un riferimento alla cultura astrologica medievale si ravvisa nei misteriosi esseri sottoposti al trono di Cristo giudice<sup>19</sup>. Per i due a destra (fig.9), con teste di leone umanizzato e di giovane uomo, credo non si possa dubitare che si tratti dei simboli degli evangelisti Marco e Matteo, quelli che parlano di più del Giudizio universale, rappresentati racchiusi nelle ali come il tetramorfo della profezia di Ezechiele e giustamente evocati nel contesto di una scena apocalittica come l’Ultimo Giudizio visto che si trattava anche di due dei “viventi” che nell’Apocalisse accompagnano la Visione dell’Agnello<sup>20</sup>. Quanto all’altra coppia, mi domando se l’indubitabile rappresentazione del centauro (fig. 8), già letto come Chirone e quindi simbolo di saggezza e sapienza<sup>21</sup>, non possa invece intendersi, come del resto già proposto, quale simbolo della doppia natura umana e divina di Cristo. Rinuncio invece a interpretare lo strano groviglio di animali, certo di significato simbolico, posto alle spalle del centauro.<sup>22</sup> In ogni caso è certo che la figura del centauro, icona non solo della costellazione del Sagittario ma anche di quella omonima del Centauro, fa parte dell’immaginario trasmesso dall’antichità al Medioevo attraverso l’iconografia dei segni celesti<sup>23</sup> e che ad essa Giotto ricorresse sta a dimostrare la consuetudine che la cultura padovana contemporanea aveva con la letteratura astrologica e la sua illustrazione.

A parte questo contesto astrologico, può apparire altresì percepibile la sotterranea presenza di una cultura legata a Pietro d'Abano anche in altri aspetti della pittura della cappella e innanzitutto nella straordinaria forza di caratterizzazione fisica e psichica dei personaggi nella quale si è proposto di ravvisare una risonanza della *Compilatio physiognomiae* di Pietro d'Abano dove egli insiste nel considerare la fisionomia dell'uomo come specchio della configurazione dell'animo, dovuta alla misteriosa energia degli astri, in particolare considerando la bruttezza e la trivialità dei lineamenti come indice di trivialità interiore, e al contrario la regolarità e la purezza del volto quali segni di interno equilibrio<sup>24</sup>. In un'ampia ricerca a proposito Hubert Steinke ha potuto effettivamente indicare, con ricchezza di esemplificazioni, una sorprendente corrispondenza tra i tipi fisionomici con cui vengono rappresentati i diversi personaggi, a seconda dei loro comportamenti nella storia cristologica e quindi della loro indole, e quelli ascritti nella *Compilatio* ai diversi individui a seconda del temperamento da essi acquisito per l'influsso combinato dei pianeti e delle costellazioni, al momento della loro nascita<sup>25</sup>. Sono state prese in considerazione soprattutto la figura di Giuda (fig.10), i cui lineamenti ripugnanti sono stati messi a raffronto con quelli regolarissimi di Cristo, e quella di Caifa (fig.11), assai simile nella caratterizzazione fisionomica agli iracondi della *Compilatio*, e l'indagine si è estesa anche alle personificazioni delle Virtù e dei Vizi che effettivamente, almeno in parte, riflettono le caratteristiche fisionomiche da Pietro d'Abano attribuite a coloro la cui personalità si connota, per forza degli astri, delle inclinazioni corrispondenti.

L'idea di un rapporto Giotto-Pietro d'Abano può essere avvalorata da quel passaggio della *Expositio in Problematibus Aristotelis*, cui già sopra si è fatto cenno, e nel quale l'aponeuse spiega che l'alto significato della ritrattistica si deve ravvisare

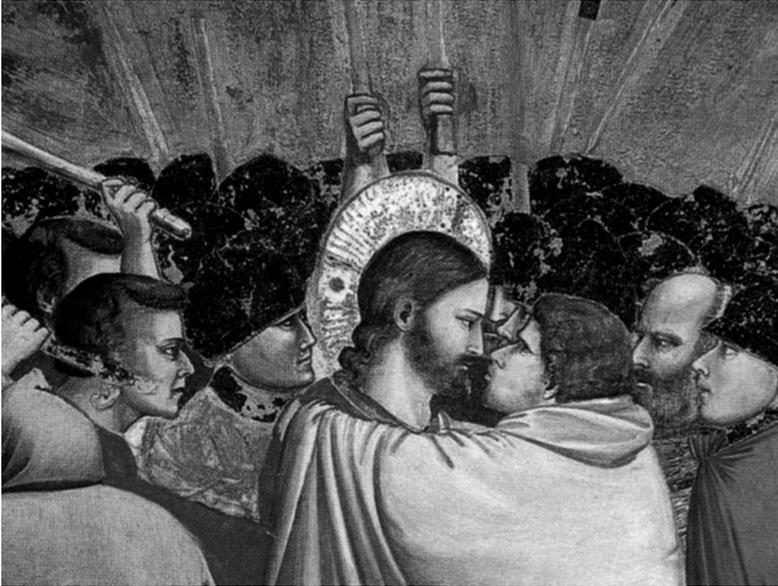


Fig.10. Giotto, *Tradimento di Giuda* (part.). Padova, Cappella degli Scrovegni.

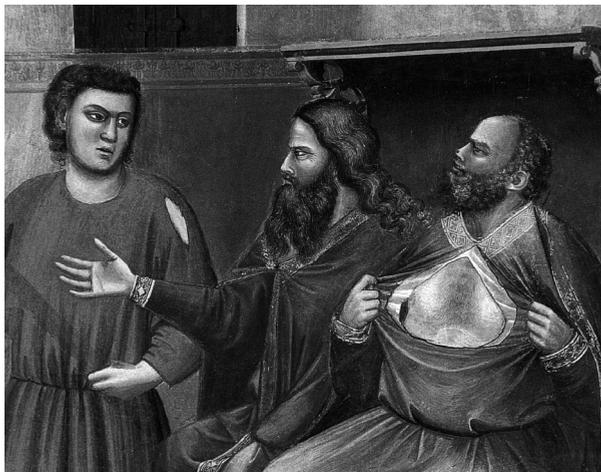


Fig.11. Giotto, *L'ira di Caifa* (part.). Padova, Cappella degli Scrovegni.

*quia per imagines faciei representatur qualis fuerit dispositio ipsius cuius est imago et maxime cum fuerit depicta pictore sciente per omnia assimilare, puta Zoto, ut ea deveniamus in cognitionem illius...*<sup>26</sup>.

Il pezzo è certo una lode di Giotto, ma può lasciare implicitamente trasparire il riconoscimento che a questa particolare congruenza ritrattistica il pittore fosse giunto tenendo conto delle indicazioni della fisiognomica.

Quanto poi all'inserimento delle serie dei Vizi e delle Virtù nella cappella, esso rientra a sua volta nel dibattito sulle diverse attitudini dell'uomo e sulla responsabilità delle sue azioni che tanto interessava l'illustre aponense. E' stato notato altresì come la concezione delle due serie possa fare venire in mente la scultura gotica francese<sup>27</sup> e in questo senso Pietro d'Abano, appena tornato da Parigi, avrebbe ben potuto dare qualche suggerimento.

Ragionando ancora più in generale, non si può non sottolineare ancora una volta come a tutta la concezione della cappella degli Scrovegni appaia sotteso un intellettualismo che si deve giustificare con l'ambiente eccezionalmente saturo di cultura scientifica in cui Giotto viveva a Padova.

Risponde infatti perfettamente alla ricerca di una conoscenza diretta, esatta e analitica della natura predicata dall'aristotelismo, introdotto per l'appunto da Pietro d'Abano a Padova, l'esattezza botanica con cui, per la prima volta nella storia della pittura italiana e con scelta destinata a rimanere per lungo tempo un *unicum*, sono rappresentate le piante nelle scene di Gioacchino tra i pastori (fig.12), nell'Incontro di Cristo con la Maddalena e nel bosco dove avvengono i misfatti provocati dall'Ingiustizia. E analogo realismo si riscontra nella splendida cesta di frutti (fig.13), non a caso scelti tra quelli che si spaccano offrendo la propria interna ricchezza, tenuta in mano dalla Carità e nella quale Giotto crea un simbolismo botanico destinato ad avere in futuro un enorme successo<sup>28</sup>. Ed è assai facile

supporre che proprio Pietro d'Abano, cui è tramandato spettasse una traduzione del *Materia medica* di Dioscoride, diffondesse a Padova l'esercizio di una farmacologia botanica basata sull'attenta osservazione delle piante, raccolte e conservate, suscitando nella mente attenta di Giotto l'idea di una rappresentazione realistica e dettagliata dei vegetali. Proprio su questo ceppo sarebbe nato, in età carrarese, il celebre *Libro aggregà de Serapiom* di Francesco Novello (Londra, British Library, ms. Egerton 2020) che costituisce il primo esempio di erbario moderno, vale a dire caratterizzato da un'immagine botanica condotta sull'esatta osservazione del reale<sup>29</sup>. L'attenzione al vero di Giotto non si limita per altro ai soli vegetali, ma si estende anche ad altri aspetti della natura. Si veda in questo senso il cuore offerto dalla stessa Carità (fig.14) e realizzato con una esattezza anatomica che presuppone l'osservazione dal vero, magari in una di quelle autopsie forse già praticate presso lo studio patavino: immagine straordinariamente innovativa che inaugura il tema della 'offerta del cuore' pure destinata ad avere grande fortuna nella pittura italiana.

In definitiva la cappella degli Scrovegni, oltre che essere uno straordinario monumento di fede, è anche una *summa* della scienza dell'uomo e della natura quale si veniva configurando a Padova all'inizio del Trecento soprattutto sulla spinta del pensiero aristotelico di Pietro d'Abano che per questo qui si suggerisce di considerare non estraneo, direttamente o indirettamente, al progetto della cappella.

Dell'incidenza del pensiero astrologico di Pietro d'Abano e del linguaggio figurativo di Giotto sull'ambiente patavino dell'inizio del Trecento, con singolari esperienze di 'moralizzazione del cielo' quali vedremo esperite da Giotto stesso nelle pitture della sala della Ragione, parla un bellissimo *Libro d'Ore*, certo il primo realizzato in ambito italiano, recentemente comparso sul mercato antiquario e passato poi nel collezionismo privato italiano. Della sua origine padovana non vi è dubbio, in quanto in un saggio esemplare



Fig.12. Giotto, *Storie di Gioacchino*, part. *Le piante del deserto*. Padova, Cappella degli Scrovegni.

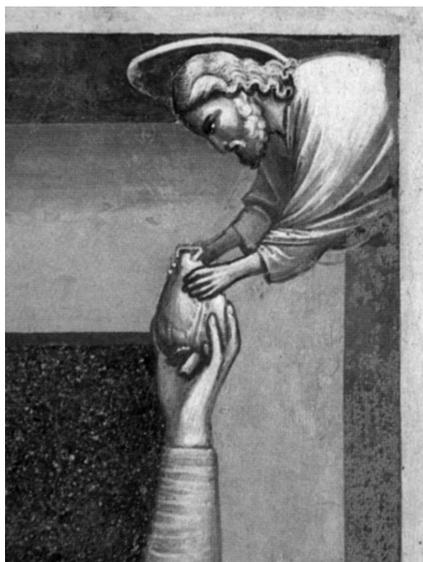


Fig.13-14 . Giotto, *La Carità*, part. *Il canestro di frutta*. *L'offerta del cuore*. Padova, Cappella degli Scrovegni.

Kay Sutton ha potuto su dati inoppugnabili dimostrare come esso sia identificabile con l'*Officiolum* che il poeta e letterato fiorentino Francesco da Barberino dice nei suoi già ricordati *Documenti d'amore* di avere fatto eseguire per sé quando si trovava presso l'Università di Padova<sup>30</sup>. Il riconoscimento si basa sul fatto che tra le immagini da esso recate ne figurano una diecina presenti anche nei *Documenti d'Amore* dove Francesco dice di averle fatte precedentemente eseguire anche in un *Officiolum* da lui commissionato per suo uso, mentre si trovava presso l'Università di Padova, indicando anche in che punto del testo esse si trovavano. E la corrispondenza è perfetta. Quanto alla datazione, cui sopra si accennava, il soggiorno di Francesco da Barberino a Padova è stato indiziariamente collocato tra il 1304, quando egli si allontanò da Firenze, e il 1309 quando egli partì per la Francia, anche se, a rigore, credo non si possa escludere che egli abbia compiuto un soggiorno in città tra il 1311, anno del ritorno dalla Francia, e il 1315, momento del definitivo rientro in patria<sup>31</sup>. La *patavinitas* del manoscritto risulta non solo dal fatto che parecchie immagini delle vite di Cristo e della Vergine poste a snodarsi lungo tutto il testo - quella della Vergine con l'Infanzia di Cristo nell'Ufficio della Vergine e quella di Cristo, dalle Tentazioni a tutta la Passione, lungo l'Ufficio della Croce - si riconoscono tratte dai modelli della Cappella degli Scrovegni<sup>32</sup>, ma dallo stile con cui esse sono condotte che è chiaramente quello protogiottesco padovano. In questa sede tuttavia più che il ciclo cristologico, e la *historia* allegorica posta in fine, ci interessano alcune immagini, assolutamente singolari e direi uniche nell'illustrazione di un libro di devozione, che dimostrano un particolare interesse per il mondo dei cieli. Infatti alla figurazione dell'uscita delle anime dal Limbo (c.111v), dopo la morte di Cristo, sta affiancata, in modo del tutto inedito, l'immagine di una eclissi di sole che credo vada identificata con quella avvenuta alla morte di Cristo (c.112r) (fig.15)<sup>33</sup>. E ancora lungo il corso del testo appaiono, in coincidenza alla narrazione dei differenti momenti

della vita di Maria, le raffigurazioni simboliche delle sei corrispondenti età umane (cc.32v, 44v, 49r, 53r, 57r, 65r) rappresentate come figure femminili di diverse età poste sullo sfondo della terra circondata dal cosmo con le sue stelle e il sole e la luna (fig.16): le diverse età corrispondono agli spostamenti del sole da est a ovest lungo il corso della giornata. Quanto al calendario, purtroppo mutilo, esso reca a ogni mese, come nella tradizione medievale, la rappresentazione, in un tondo, del corrispondente segno dello zodiaco, ma la novità è che ad esso viene affiancata la raffigurazione di un vizio. Così all'Ariete, si accompagna la *Tristitia* (c. 1r ) (fig.17), al Toro la *Vanitas* con la *Laetitia* (c.1v), alla Bilancia la *Gula* ( c.2r ) , allo Scorpione la *Ebrietas* (c.2v). E' evidente che qui ci si trova di fronte ad uno straordinario processo di 'moralizzazione del cielo', che fa corrispondere ai segni zodiacali un vizio e al muoversi del sole il cambiamento delle età umane, assolutamente unico nel mondo dell'illustrazione libraria contemporanea e ben paragonabile, come già abbiamo accennato, a quello che qui vedremo condotto nel ciclo astrologico che, secondo le fonti, Giotto andò dipingendo, poco dopo la conclusione della cappella, sulla volta della Sala della Ragione. Ora è chiaro che, essendo tale volta terminata solo nel 1308, se il *Libro d'Ore* va considerato anteriore al 1309, se ne dovrà dedurre che il clima culturale a Padova già aveva elaborato i presupposti del ciclo giottesco e che Francesco da Barberino ne era uno dei maggiori protagonisti ponendosi quindi tra gli ispiratori del ciclo stesso. Se ne trarrà inoltre conferma dell'immediata ripercussione del linguaggio di Giotto sulla miniatura a Padova, come del resto non dovrebbe certo meravigliare in un libro realizzato per Francesco da Barberino, così attento a quanto di meravigliosamente d'avanguardia si faceva in città. D'altra parte certe cadenze bolognesizzanti dell'illustrazione, vengono a dimostrare anche la possibilità che maestri di formazione felsinea lavorassero a Padova già nel primo decennio del Trecento e in questo senso va ricordato come lo stesso Francesco da

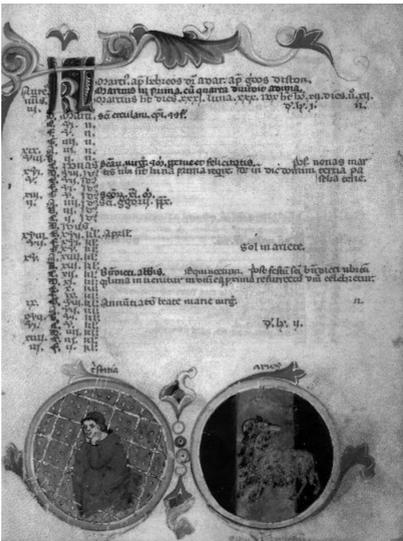
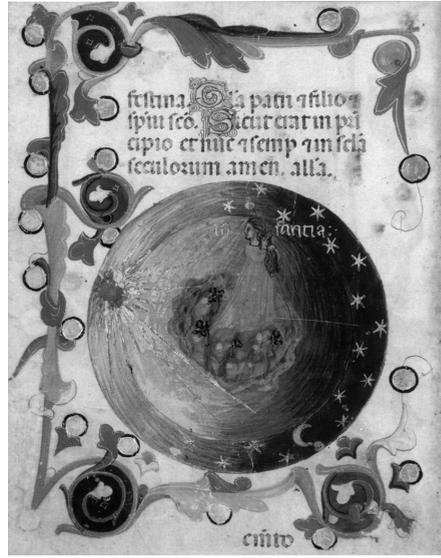


Fig. 15-16-17. Miniatore padovano, *Eclissi; L'Infanzia, La Tristitia e l'Ariete*. Collezione privata. *Officium* di Francesco da Barberino, cc.112r.

Barberino, che fu disegnatore e forse anche non estraneo all'esercizio della miniatura, nell'ultimo decennio del Duecento avesse studiato a Bologna. La questione va comunque qui solo accennata in attesa di ulteriori indagini.

Se nella cappella degli Scrovegni il riferimento alla cultura di Pietro d'Abano risulta come sotterraneo, assai più esplicito esso doveva essere nel ciclo pittorico dipinto da Giotto sulla grandiosa volta della Sala della Ragione, costruita da frate Giovanni degli Eremitani nel 1306 – 1308, e purtroppo con essa distrutto nel rovinoso incendio del 1420<sup>34</sup>. Di esso ci dà notizia, come ben noto, il giudice padovano Giovanni da Nono che, circa alla metà del Trecento, nella sua finta profezia di quanto sarebbe avvenuto a Padova nel Medioevo così lo descrive:

*Duodecim coelestia signa et septem planete cum suis proprietatibus in hac chopertura, fulgebunt, a Zotho summo pictore mirifice laborata et alia sidera aurea cum speculis et alie figurationes similiter fulgebunt interius*<sup>35</sup>.

Le pitture, che Giovanni da Nono doveva ben conoscere e sulle quali egli dà una testimonianza da considerarsi attendibile, raffiguravano quindi i segni dello zodiaco e i sette pianeti *cum suis proprietatibus*, vale a dire con la raffigurazione dei loro poteri sull'uomo. Inoltre vi dovevano essere numerose stelle dorate *cum speculis*, vale a dire, io penso, con inseriti degli specchi simili a quelli dell'aureola di Dio padre agli Scrovegni e funzionali a rifrangere la luce come ben conveniva a delle stelle<sup>36</sup>. Quanto alle altre *figurationes* è chiaramente difficile fare delle supposizioni. Si doveva comunque trattare di un ciclo pittorico superbo e articolato, la cui ideazione non dovette certo nascere dalla sola mente di Giotto, ma dalla scienza astrologica patavina dominata dalla personalità di Pietro d'Abano e ciò tanto più in quanto la datazione del ciclo sembra non doversi collocare al

di là del 1313, e quindi prima della morte dell'Aponense avvenuta nel 1316, in quanto il testo di Riccolbaldo ferrarese che parla della commissione del Comune a Giotto sembra arrestarsi a tale data<sup>37</sup>. Ed in effetti Michele Savonarola, scrivendo nella prima metà del Quattrocento, quando ormai il ciclo giottesco era andato distrutto nell'incendio del 1420, indicava Pietro d'Abano come ideatore degli affreschi ad esso prontamente sostituiti, evidentemente intendendo fare riferimento non tanto alle nuove pitture quanto al modello originario cui esse in qualche misura dovevano fare riferimento<sup>38</sup>.

Ma dove e come erano le pitture di Giotto? E quali erano le *proprietates* raffigurate? Ovviamente, nella distruzione del monumento, non lo sapremo mai, ma si possono tentare delle supposizioni<sup>39</sup>, ed è comunque certo che la lezione del ciclo astrologico di Giotto, nato dal cuore della scienza padovana radicata sul pensiero di Pietro d'Abano e probabilmente su suo stesso progetto, dovette avere una straordinaria incidenza in città riverberandosi a lungo sulla pittura e sulla illustrazione libraria, così da fare di Padova la capitale dell'immagine astrologica del tardo Medioevo italiano. Innanzitutto è da credere che non si trattasse di un ciclo vastissimo come quello odierno, eseguito appunto subito dopo l'incendio del 1420<sup>40</sup>, sia perché difficilmente Giotto e la sua bottega avrebbero potuto sostenerlo in tempi relativamente brevi, sia perché la tematica non lo comportava, a meno di non inserire una quantità di addizioni supplementari, come infatti si fece poi negli affreschi del Quattrocento. Inoltre va dato certamente credito alla testimonianza di Giovanni da Nono che situa le pitture non già sulle pareti, come oggi, ma sulla prestigiosa volta lignea di fra Giovanni e pertanto è probabile che non si trattasse di affreschi quanto di pitture a tempera. In terzo luogo la tematica e il consueto modo di procedere di Giotto nella sua pittura, e in particolare agli Scrovegni, fanno pensare che si trattasse di un ciclo regolarissimo, ispirato ad una ricerca d'ordine e di simmetria che rispondeva nello stesso tempo al razionalismo del pittore e all'ordine che l'astrologia

di Pietro d'Abano riconosceva nel cosmo. E' chiaro che le pitture dovevano impernarsi innanzitutto sulla rappresentazione dei pianeti e dei segni dello zodiaco. Per quanto riguarda questi ultimi, vastissima era la tradizione iconografica antica e poi medievale a disposizione di Giotto ed è chiaro che la loro rappresentazione ottimale era quella che li ponesse in circolo nell'immenso spazio cosmico della volta, riflettendo la loro disposizione nel cerchio Zodiacale. Per quanto riguarda i pianeti, stelle erranti e signori del cielo, Giotto, e chi lavorava con lui alla elaborazione del progetto, non avevano invece alle spalle una omogenea e consolidata tradizione medievale di origine classica se non per il Sole e la Luna, nell'antichità raffigurati come solenni personaggi su cocchi<sup>41</sup>. In ambito medievale soprattutto l'ambiente federiciano si era confrontato con l'iconografia dei pianeti proponendoli, secondo una antica tradizione orientale, come solenni personaggi seduti su nobili seggi nel *Liber astrologiae* di Giorgio Zotoro Zaparo Fendulo (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms.Lat. 7330) e dando istruzioni per la loro rappresentazione nel *Liber Introductorius* di Michele Scoto che nel Trecento doveva essere ben noto a tutti gli studiosi di astrologia e che è possibile avesse fin dall'inizio delle illustrazioni<sup>42</sup>. E' molto probabile che a Padova, in particolare da parte di Pietro d'Abano che nel suo *Conciliator* accenna alle proprietà dei pianeti<sup>43</sup>, si fosse a conoscenza di tale letteratura e dell'iconografia connessa, ma è altrettanto probabile che, pur su questa base, Giotto creasse per i suoi pianeti, come prima per i Vizi e le Virtù agli Scrovegni, una iconografia originale e di forte impatto. Di essa possiamo verosimilmente farci un'idea tenendo conto delle pitture che v'è ragione di ritenere nate sulla lezione di Giotto e cioè del ben noto ciclo astrologico di Guariento agli Eremitani, degli anni sessanta del Trecento<sup>44</sup>, e di quello appunto della Sala della Ragione che è sommamente probabile tenesse conto del modello giottesco pur perduto. In ambedue i casi i cinque pianeti veri e propri, più i due *luminaria* Sole e Luna, sono rappresentati come solenni figure,

sedute o stanti o in movimento, alle cui spalle sta una grande stella dorata a otto punte. L'iconografia è abbastanza analoga e, per quanto non si possa escludere che i pittori quattrocenteschi della Sala della Ragione abbiano guardato a Guariento, è più probabile, come proposto sia da Andrea Lerner sia da parte mia<sup>45</sup>, che nell'uno e nell'altro caso si guardasse ad un modello comune, cioè a Giotto. Ciò tanto più in quanto da un lato il ciclo degli Eremitani è quanto di più giottesco Guariento abbia mai fatto e dall'altro perché l'impianto delle figure dei pianeti in Salone ha una saldezza e una grandiosità tali da fare pensare a un modello più genuinamente giottesco di quello, ormai ricco di acutezze e grazie gotiche, fornito da Guariento. Si veda in questo senso la regalità della figura del Sole, seduto sul suo cocchio e calzante una tiara simile a quella della Fede nella cappella degli Scrovegni e di quella della Luna parimenti assisa sul cocchio e con in mano una pianta, posta a significare la sua capacità di produrre germogli con la sua umidità (fig. 19). E si veda ancora la bellezza di Giove (fig. 20) e di Marte (fig. 21) assisi e di Mercurio (fig. 22) posto di tralice a tavolino e intento a servirsi, non a caso come un astrologo, di una sfera armillare, mentre Saturno è in piedi. Si ha quindi l'impressione che fosse Giotto ad avere creato, sviluppando invenzioni esperite soprattutto nella Giustizia (fig. 18) e nell'Ingiustizia della Cappella degli Scrovegni, un'iconografia dei pianeti estremamente suggestiva, rappresentandoli come solenni figure poste sullo sfondo di grandi stelle dorate e probabilmente su un fondo intensamente blu allusivo al cielo.

Ma su quale criterio si erano potuti mettere in relazione i sette pianeti, cioè i cinque veri e propri e i due *luminaria*, ai dodici segni dello zodiaco, come sembra di dovere evincere fosse dal testo di Giovanni da Nono?

E' stato ormai ampiamente messo in luce dagli studi come sia gli affreschi quattrocenteschi della Sala della Ragione sia il ciclo di Guariento, mostrino a questo proposito di fare ricorso alla dottrina



Fig.18. *La Luna*. Padova, Palazzo della Ragione.



Fig.19. Giotto, *La Giustizia*. Padova, Cappella degli Scrovegni.



Fig.20-21. *Giove e Marte*. Padova, Palazzo della Ragione



Fig. 22 – 23. *Mercurio come astronomo e come orante*. Padova, Palazzo della Ragione.

di Tolomeo, nel tardo Medioevo considerato la somma autorità della scienza astrologica, il quale per costruire una corrispondenza tra i pianeti e i segni zodiacali, aveva escogitato, tra le altre, la cosiddetta teoria dei domicili, assegnando a ciascuno dei cinque pianeti due segni dello zodiaco, uno nella prima parte dell'anno e l'altro nella seconda, per un totale quindi di dieci segni, e a ciascuno dei due *luminaria*, cioè del Sole e della Luna, un solo segno, così da arrivare alla perfetta corrispondenza di dodici segni zodiacali per sette pianeti<sup>46</sup>. E' assai probabile quindi che fosse stato il ciclo di Giotto ad inaugurare tale formula, evidentemente secondo un programma suggerito dalla scienza astrologica contemporanea della quale nessuno poteva essere più competente a Padova di Pietro d'Abano. Nella rappresentazione figurata della teoria dei domicili si potevano scegliere due criteri: quello di raffigurare una sola volta il pianeta accostandovi i suoi due segni di domicilio, e nel caso del Sole e della Luna il loro unico domicilio, o quello di raddoppiare le immagini

dei cinque pianeti per farli corrispondere via via a dieci dei dodici segni riservando gli altri due all'unica rappresentazione del Sole e della Luna. Ora nel piccolo spazio dell'abside degli Eremitani fu per l'appunto seguito il primo criterio, facendo comparire al di sopra di ciascuno dei cinque pianeti due piccole stelle, ciascuna con uno dei due segni di domicilio, mentre al Sole e alla Luna ne figura acclusa una soltanto. Invece negli affreschi quattrocenteschi della Sala della Ragione, data la vastità della zona da dipingere, si seguì il secondo metodo facendo correre tutt'intorno, molto distanziati tra loro, i dodici segni dello zodiaco e corredando ciascuno, sempre ad una certa distanza, dell'immagine del pianeta corrispondente secondo la dottrina dei domicili, così da raddoppiare le rappresentazioni dei cinque pianeti e da dare una sola rappresentazione dei luminaria Sole e Luna. Contemporaneamente, sempre per occupare l'immenso spazio, a ciascun segno dello zodiaco e al relativo pianeta si correlarono le rappresentazioni del rispettivo mese dell'anno e dei dodici apostoli riempiendo altresì gli interspazi con miriadi di variate e inordinate figurine che dovrebbero rappresentare le *proprietates* e di cui parleremo più innanzi.

Ma qual era l'assetto delle pitture di Giotto? Personalmente, come dicevo più sopra, ho sempre pensato che tale assetto dovesse essere affascinante, chiaro e regolare, ispirato a ordinati criteri di simmetria e ricco di significati. Le ipotesi che si possono fare sono molte ed anche via via diverse nel tentativo di avvicinarsi sempre meglio al vero<sup>47</sup>. Sarebbe a questo proposito meraviglioso, e forse neppure troppo arduo, pensare che tutta la grandiosa volta fosse foderata di un rivestimento levigato e dipinto di azzurro trapunto di stelle dorate i cui *specula* emanassero mille riverberi luminosi. Tra le finestre potevano allora apparire, sullo sfondo delle grandi stelle dorate a otto punte, le figure dei 'signori del cielo', raddoppiate in modo da corrispondere ai dodici segni dello zodiaco distribuiti in larga fascia corrente lungo il perimetro della volta. Perché vi

fosse una simmetria tra le figure, la disposizione potrebbe avere previsto che Luna e Sole, posti alla metà dell'anno (fine giugno – fine agosto) stessero insieme con i loro rispettivi domicili sul lato corto a sud ovest, lato privilegiato perché dirimpetto all'entrata dal palazzo del comune e ben illuminato da est, mentre sulla parete lunga a sud potrebbero essere stati collocati i pianeti e i segni zodiacali della prima metà dell'anno (da fine febbraio a fine giugno) e su quella a nord quelli della seconda metà dell'anno (da fine agosto a fine dicembre). La parete corta a nord infine avrebbe potuto ospitare i segni dell'inverno da fine dicembre a fine febbraio. In questo modo, partendo dall'angolo a est della parete sud si avrebbe avuto, in ossequio alla dottrina dei domicili, Giove con sottoposti i Pesci, Marte con sottoposto Ariete, Venere con sottoposto Toro, Mercurio con sottoposti i Gemelli; sulla parete ovest sarebbero stati Sole e Luna con Cancro e Leone, sulla parete nord si avrebbe avuto, in perfetta simmetria con quella di fronte, Mercurio con sottoposta Vergine, Venere con sottoposta Bilancia, Marte con sottoposto Scorpione, Giove con sottoposto Sagittario. Sulla parete est ci sarebbero state una o due raffigurazioni di Saturno con i segni contigui Capricorno e Acquario suoi domicili. In questo assetto Sole e Luna, che abbiamo detto così giotteschi anche nelle attuali pitture quattrocentesche, avrebbero avuto un'unica rappresentazione, così come attualmente Saturno, in quanto i suoi segni di domicilio sono nell'anno contigui (gennaio–febbraio), mentre le altre figure di pianeti sarebbero state doppie evidenziando ciascuna, come oggi, una diversa accezione del pianeta<sup>48</sup>. Significativo il riscontro tra Mercurio, dio della scienza profana e quindi rappresentato come astrologo (fig. 22), e Mercurio dio della scienza religiosa, raffigurato in atto di preghiera (fig. 23) ed erroneamente senza stella alle spalle. Certo il limite di questa ricostruzione sta nel fatto che l'inizio dell'anno zodiacale, posto in Ariete non si sarebbe trovato, come oggi, all'estremo angolo sud-est, punto del sorgere

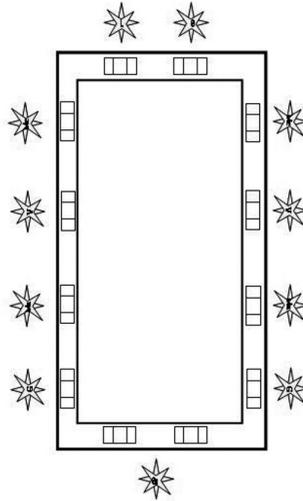


Fig.24. Ipotesi ricostruttiva del ciclo giottesco nella Sala della Ragione.

del sole, ma è possibile che nel Trecento fosse prevalsa la teoria tolemaica dei domicili su quella propriamente zodiacale e del resto i Pesci sono già segno di primavera.

Ma quali le *proprietates* di cui parla Giovanni da Nono e dove poteva esserne collocata la rappresentazione? Un indizio in questo senso potrebbe venirci dal ciclo degli Eremitani dove le figure dei pianeti, accompagnate dai loro segni di domicilio, sono fiancheggiate dalle figure, una femminile e una maschile, delle diverse età dell'uomo cui, secondo la dottrina tolemaica, ciascuno dei pianeti presiede. La tematica delle diverse età compare pure, come abbiamo visto, nel *Libro d'Ore* fatto eseguire per sé a Padova da Francesco da Barberino prima del 1315<sup>49</sup>, benché ivi lo scorrere delle sei età, dall'infanzia alla vecchiaia, sia posto in relazione con lo scorrere del sole nel firmamento, da est a ovest, nel corso della giornata, senza riferimento a influssi astrali (fig. 16). Che Giotto avesse rappresentato nella Sala della Ragione

le età dell'uomo e della donna può essere plausibile, ma si sarebbe trattato di una tematica invero troppo esigua o troppo ripetitiva e della quale inoltre il ciclo quattrocentesco della Sala della Ragione, che in qualche misura doveva riferirsi al primo, non reca traccia. Nel calendario, purtroppo mutilo, dello stesso *Libro d'Ore* ad ogni segno dello zodiaco veniva invece fatto corrispondere un vizio, come dimostra per esempio l'abbinamento tra la *Tristitia* e l'Ariete al mese di marzo (fig. 17) e pertanto potrebbe essere pure plausibile che Giotto avesse affiancato a ciascun segno un vizio e una virtù. Tuttavia si tratta di un indizio assai labile. Un'altra possibilità, invero già molto esplorata, sarebbe che nella rappresentazione delle *proprietates* il pittore avesse fatto riferimento specificamente ad un'opera di Pietro d'Abano e cioè al *Liber de imaginibus*, accluso al suo *Astrolabium planum*, dove ad ogni giorno dell'anno è formulato un breve oroscopo per i nati, corredato dalla figura, antropomorfa o zoomorfa ma comunque tutta di fantasia, di quella delle stelle *paranotellonta* che al giorno veniva fatta corrispondere: ciò secondo una complessa tradizione che nella seconda metà del Duecento aveva trovato documento nell'*Astromagia* di Alfonso X el Sabio (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. Lat.1238), operetta astrologica assai divulgata in Europa, e riconoscibile appunto come modello del *Liber de Imaginibus*<sup>50</sup>. L'ipotesi è stata indotta dal fatto che, come è stato ampiamente riconosciuto, numerose immagini tratte dal *Liber* appaiono, benché inordinate e miste ad altre di diversa derivazione, in quei pannelli degli affreschi quattrocenteschi della Sala della Ragione dove, mese per mese, sono significati gli influssi dei segni e dei pianeti sulle occupazioni e sugli stati d'animo degli uomini<sup>51</sup>. Ma appare tuttavia poco probabile che Giotto impegnasse il suo tempo e la sua inventività nel dipingere 360 pannelli con futili immagini che tra l'altro erano semplicemente figure di stelle senza indicare alcuna *proprietas*.

Molto più funzionale alla creazione di immagini interessanti e ricche di significati sembra un'altra opera di Pietro d'Abano, cui già

abbiamo accennato e cioè la *Compilatio physionomiae*, in cui egli, coniugando insieme le sue competenze di astrologo e la sua attenzione di medico per la struttura psicofisica della persona, riconduce il configurarsi delle diverse indoli umane all'incidenza dei segni e dei pianeti al momento della nascita, individuando altresì per ciascuna indole un particolare tipo fisiognomico: dalla complessione fisica di un uomo risulta quindi possibile individuarne il temperamento e viceversa<sup>52</sup>. Se Giotto avesse posto a fiancheggiare ciascun segno zodiacale di alcune figure maschili e femminili emblematiche di tali tipi umani, ne sarebbe nata invero una splendida galleria di ritratti estremamente rispondente allo spirito della sua pittura e alla lode di lui quale grande ritrattista che Pietro d'Abano stesso, come si è visto, faceva. Avevo espresso tale opinione nel mio primo studio sulla Sala della Ragione, dubitandone poi tuttavia per la mancanza di precisi indizi probatori riscontrabili nella tradizione pittorica o illustrativa padovana. Ma oggi la consapevolezza degli studi di Steinke e la considerazione che in realtà tutto il complesso delle immagini, pur eterogenee, degli affreschi del Quattrocento mira ad evidenziare l'incidenza degli astri sui comportamenti, sugli stati d'animo e sullo stesso aspetto fisico degli uomini, mi fanno pensare che l'idea possa essere giusta.

Con questo procedimento ci si sarebbe trovati di fronte a una vera e propria sistematica 'moralizzazione del cielo' e la galleria dei ritratti di uomini e donne della società laica del tempo, vestiti probabilmente all'ultima moda, potrebbe in realtà avere offerto spunti esemplari per quella rappresentazione della comunità civile, così mirabilmente variegata nei suoi ritratti e nei suoi costumi, che appare nella miniatura padovana e bolognese dei primi decenni del Trecento con particolare riferimento ai codici giuridici e ai romanzi storici e cavallereschi.

Del gusto per la problematica astrologica suscitato dal pensiero di Pietro d'Abano a Padova e dell'impronta giottesca che l'immagine

astrologica venne assumendo, è documento, come ormai ampiamente dimostrato, il ben noto manoscritto del *Liber introductorius* di Michele Scoto, astrologo prediletto di Federico II, oggi conservato alla Stadtbibliothek di Monaco (ms. Clm.10268)<sup>53</sup>. In una parte di esso, il *Liber de signis*, ai testi che descrivono le costellazioni e i pianeti sono infatti intercalate, come nella lunga tradizione del testo astrologico greco-latino, le corrispondenti figure. L'iconografia è in gran parte quella italomeridionale attestata dal ben noto *Arato* della Biblioteca Nacional di Madrid (ms.19), riconosciuto come catalano di XII secolo e dipendente da un modello cassinese<sup>54</sup>, né la cosa deve meravigliare poiché a monte del Monacense doveva stare con ogni probabilità un manoscritto federiciano di Scoto giunto a Padova e recante a sua volta un'iconografia derivata da quella di origine cassinese diffusa nell'Italia del sud e originariamente pertinente ad autori della tradizione classica e più specificamente ad Arato. Ma lo stile con cui appaiono, tracciate in disegno sottile, le 48 costellazioni e i cinque pianeti più i due *luminaria*, è chiaramente giottesco e di estrazione padovana, da collocarsi, per la sua evidente precocità, non già intorno al 1340 come è stato a suo tempo proposto ma ancora entro il primo quarto avanzato del secolo. Una tale datazione renderebbe plausibile tra l'altro quella attribuzione a Pietro da Rimini, presente a Padova nel 1324, che la finezza del segno e il delicato patetismo sentimentale delle figure ha suggerito e che comunque potrebbe essere riferita ad un maestro influenzato dallo stile riminese<sup>55</sup>. La *patavinitas* del manoscritto si rivela nella straordinaria assonanza con le creature giottesche degli Scrovegni, come risulta per esempio dal confronto tra il Sole (c. 85v) e la Fede, tra Andromeda (c. 81v) (fig. 25) e la *Desperatio* (fig. 26), tra Venere (c. 85r) e Maria sposa, tra la Bilancia (c. 79v) e la Giustizia, tra le teste ammiccanti delle Pleiadi (c. 82r) e quelle delle amiche di Elisabetta alla Porta aurea. E si veda pure come il nudo di Eridano corrisponda ai nudi del Giudizio finale.

Sulla base di tali assonanze si è pensato a suo tempo che le immagini del Monacense potessero riflettere quelle dipinte da Giotto nella Sala della Ragione<sup>56</sup> che tuttavia, stando almeno a Giovanni da Nono, non rappresentavano tutte le costellazioni ma solo i segni dello zodiaco messi in rapporto con i pianeti. Pertanto eventualmente gli altri segni dovevano stare in parti secondarie oppure, come io penso, il disegnatore si limitò ad interpretare in chiave giottesca l'iconografia recata dal manoscritto federiciano in suo possesso, e dalla quale non voleva per ossequio spostarsi, guardando piuttosto alla cappella degli Scrovegni, dove gli era possibile trovare una maggiore varietà di modelli vagamente all'antica che nel ciclo astrologico issato sulla volta altissima della Sala della Ragione. Quanto ai pianeti, che sono raffigurati in piedi, è possibile che egli avesse già nel suo manoscritto-guida uno schema di come farli, ampliando il sistema della raffigurazione a semplici cinque teste tipica dei manoscritti tardoantichi, e comunque doveva tenere presente il testo di Scoto che diceva esattamente come dipingerli<sup>57</sup>.

Nella seconda metà del Trecento le dottrine astrologiche, passata la fase della creatività, continuarono a prosperare a Padova come fatto acquisito e in particolare sarebbe toccato agli ultimi carraresi promuovere un revival del razionalismo del primo Trecento, suscitando una nuova stagione della pittura di scienza in città. In questo senso vanno ovviamente ricordati sia il già ricordato ciclo degli Eremitani sia le pitture di Giusto dei Menabuoi vale a dire il ciclo delle Arti Liberali, pure agli Eremitani, e la straordinaria invenzione della Creazione del mondo nel Battistero della cattedrale dove il Creatore è raffigurato nell'atto di imprimere il primo moto al congegno delle sfere celesti ruotanti intorno alla terra, secondo un'iconografia che non nasce dalla tradizione biblica ma da quella propriamente astrologica quale è dato di riconoscere soprattutto nell'illustrazione scientifica medievale.

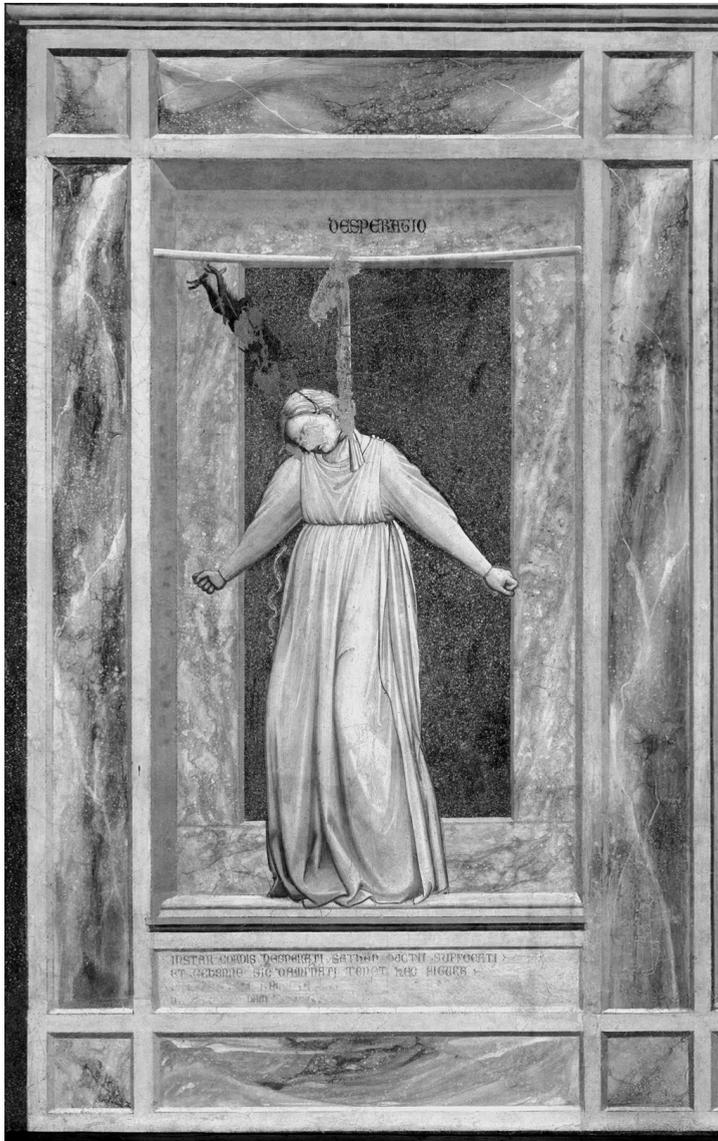


Fig.25. Giotto, Cappella degli Scrovegni. *La Desperatio*.

La 'moralizzazione' del cielo e l'attenzione analitica al mondo della natura predicate da Pietro d'Abano nei suoi scritti e perseguite da Giotto nelle sue pitture potrebbero aver trovato espressione nel tardo Trecento a Padova nell'illustrazione di uno splendido esemplare dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli oggi alla Biblioteca Laurenziana (Pluteo 40,52). Il testo stesso era nato, nei primi decenni del Trecento da una cultura estremamente affine a quella di Pietro d'Abano, essendo Cecco docente di astrologia all'Università di Bologna almeno tra il 1322 e il 1324. Trasferitosi a Firenze, perché condannato dall'Inquisizione, ivi il giudizio si rinnovò inesorabile portandolo nel 1327 al rogo dove, secondo la sentenza, sarebbero dovute bruciare anche tutte le sue opere. Il poema, come è ben noto, costituisce l'unico esempio di poesia "scientifica" italiana del Trecento imperniandosi, nel primo libro, sulla descrizione dell'universo, secondo la concezione tolemaica, e nel secondo su una originale "moralizzazione" del cielo che ad ogni pianeta fa corrispondere una virtù, menzionando anche il corrispondente vizio. Nel terzo libro il poeta invece si impegna prima in un ricchissimo bestiario moralizzato in cui l'indole e il comportamento di ciascun animale, vero o immaginario, vengono presi a simbolo di quelli umani secondo una lunghissima tradizione nata sul ceppo del Fisiologo. Successivamente è infine presentato un ricco lapidario in cui le virtù delle diverse pietre vengono ascritte al potere di un pianeta. Non conosciamo nessuna redazione illustrata del poema precedente a quella oggi conservata alla Laurenziana che perfettamente riflette la cultura di Cecco d'Ascoli profondamente consonante, nella 'moralizzazione del cielo', a quella di Pietro d'Abano, come del resto ben si spiega considerando la stretta omogeneità in primo Trecento tra l'ambiente scientifico delle università gemelle di Bologna e di Padova. La realizzazione stilistica credo per altro si debba senza dubbio ascrivere ad un maestro lombardo attivo negli anni ottanta del Trecento, perché nelle cortesissime figure delle Virtù e dei Vizi l'eleganza lineare del tratto, la snellezza dei corpi, la



Fig.24. Miniature padovano, *Andromeda*. Scoto, *Liber de signis*. Monaco, Stadtsbibliothek, ms. Clm.10268.

foggia stessa degli abiti conducono all'ambiente milanese, come per esempio nella *Temperanza* (f.19r) e così al naturalismo di Giovannino de Grassi si rifà quello degli animali nel bestiario<sup>58</sup>. Al tempo stesso è innegabile che il linguaggio lombardo appare assumere nell'illustrazione dell'*Acerba* una più monumentale e composta misura di sapore neogiottesco, non inspiegabile nel contesto del neogiottismo lombardo, ma forse in realtà meglio giustificabile a Padova cui in effetti grandi studiosi come Salmi, Folena e Bettini l'hanno riferito<sup>59</sup>. Si potrebbe pertanto, anche sulla traccia di alcuni elementi lessicali che mi sono stati gentilmente indicati e di certi riferimenti al Giotto degli Scrovegni, quali appaiono nel paesaggio e nel nudo maschile nell'Infusione dell'anima in Adamo (f.13r) e nel Leone che rianima i suoi leoncini (f.48v), prospettare l'ipotesi che il manoscritto sia stato illustrato a Padova da un miniatore lombardo giunto in città magari al tempo della dominazione viscontea (1388-1390). E' questa comunque una via necessaria di ulteriore esplorazione.

Il gusto per la raffigurazione esattamente condotta dal vero delle piante medicinali, saggiata da Giotto agli Scrovegni, ricompare, come già si è accennato, nel celebre *Liber agregà de Serapiom* (Londra, British Library, Eg.2020) fatto eseguire da Francesco Novello da Carrara negli anni novanta o all'inizio del Quattrocento<sup>60</sup>: esso darà luogo ad una vera e propria scuola dell'erbario figurato in Veneto che avrà negli anni trenta-quaranta del Quattrocento il suo capolavoro nel *Liber de simplicibus* del medico Nicolò Roccabonella (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat.VI,59=2548)<sup>61</sup> e, pressoché nello stesso periodo, nel cosiddetto *Codex bellunensis* (Londra, British Library, ms. Add. 41623)<sup>62</sup>.

A sua volta il *Libro de le experience che fa el cauterio del fuocho ne corpi humani* della Biblioteca medica Vincenzo Pinali di Padova (Sezione antica, Manoscritto Fanzago 2,I,5,28) dà testimonianza della scienza medica a Padova nel tardo trecento<sup>63</sup>. Composto, come una iscrizione a caratteri ebraici dichiara, da Bartolomeo Squarcialupi, che sappiamo originario di Piombino, laureato in arti presso lo studio

patavino alla fine del Trecento e stimatissimo medico, il manoscritto reca sedici tavole con nudi maschili (fig.27) e uno femminile a piena pagina. Esso costituisce forse il primo esempio in Italia di un trattato di chirurgia, affrontata nell'aspetto minore della flebotomia, che presenti uno studio del nudo tratto dal vero, ancora sulla traccia della plasticità di Giotto, e offra indicazioni sulla tipologia degli strumenti chirurgici e sulla loro corretta applicazione nelle diverse parti del corpo umano, non radicate sulla consacrata iconografia medievale ma sull'esercizio concreto della pratica medica. E all'inizio dell'opera il nudo maschile, probabilmente aggiunto un poco più tardi, in cui si combina l'*homo zodiaci* e l'*homo venarum* (fig.28) è un esempio significativo di come la lezione di Pietro d'Abano entrasse al vivo nell'esercizio della medicina e nella creazione dell'immagine scientifica dei secoli successivi.

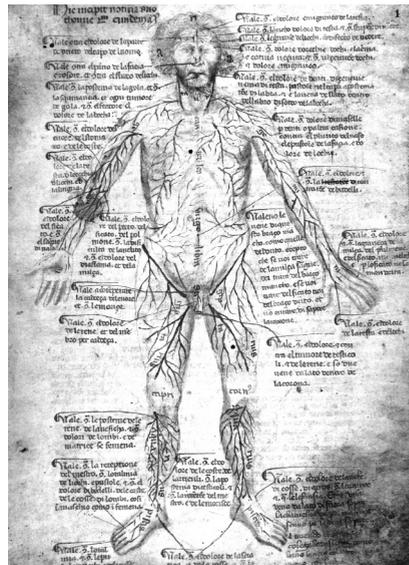


Fig.26-27. Miniatore padovano.Bartolomeo Squarcialupi, *Libro de le experience che fa el cauterio del fuoco ne corpi humani*, Padova, Biblioteca medica Vincenzo Pinali , Sezione antica, Manoscritto Fanzago 2,1,5,28). *Nudo femminile con cauterio* e *Homo venarum*.

BIBLIOGRAFIA E NOTE

1. Sull'eccellenza di questo ambiente culturale e sulla sua incidenza sulla pittura di Giotto agli Scrovegni FROJMOVIC E., *Giotto's Circumspectio*. The Art Bulletin 2007; 89: 195-210.
2. THOMANN J., *Pietro d'Abano on Giotto*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1991; 54: 238-244.
3. Per il pensiero di Pietro d'Abano, in particolare nel settore astronomico-astrologico, si vedano soprattutto PASCHETTO E., *Pietro d'Abano medico e filosofo*. Firenze 1984; FEDERICI VESCOVINI G., *Pietro d'Abano. Trattati di astronomia*. Padova 1992; ID., *Pietro d'Abano e l'astrologia-astronomia*. Bollettino del Centro internazionale A. Beltrame di storia dello spazio e del tempo 1986: 9-28; ID., *Peter of Abano and astrology*. In: CURRY P., *Astrology, Science and Society, Historical Essays*. Woodbridge 1987, pp. 19-39; THORNDIKE L., *Peter of Abano*. Whitefish 2005. Per altri riferimenti si veda qui *Bibliografia delle opere a stampa di e su Pietro d'Abano*.
4. Sulla possibilità che Pietro fosse a Padova già almeno dal 1302 THORNDIKE L., *A History of Magic and Experimental Science*, II. New York 1923, p. 918.
5. ROMANO G., *Sul significato di alcuni fenomeni solari che si manifestano nella Cappella di Giotto a Padova*. Ateneo veneto 1991; 178: 213.
6. PISANI G., *L'iconologia di Cristo Giudice nella Cappella degli Scrovegni*. Bollettino del Museo civico di Padova 2006; 95: 45.
7. ROMANO S., *Giotto e la nuova pittura. Immagine, parola e tecnica nel primo Trecento italiano*. In: VALENZANO G., TONIOLO F. (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*. Venezia 2007, p. 8.
8. Giovanni, *Apocalisse*, 6,11.
9. MASSING J. M., *Der Stern des Giotto. Naturschilderung und Symbolik in der Kometenikonographie des XIII. und XIV. Jahrhunderts*. In: PRINZ W., BEYER A., *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*. Weinheim 1987, pp.159-179.
10. FROJMOVIC E., *Giotto's Circumspectio*, nota 1. Precedentemente la figura era stata letta come cieca e di accezione negativa, a immagine della Stolttezza (LADIS A., *The Legende of Giotto's Wit*. The Art Bulletin 1986; 68: 581-596) o della "Sapientia saeculi" (SCHÜSSLER G., *Giotto's visuelle Definition der "Sapientia Saeculi" in der Cappella Scrovegni zu Padua*. In: BERGDOLT K., BONSANTI G. (a cura di), *Opere e giorni: Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*. Venezia 2001, pp. 111-122). Come cieca, ma in accezione positiva, essa è interpretata da MIETH S. G., *Per i due ton-*

- di soprastanti l'antico accesso alla Cappella degli Scrovegni. Bollettino del Museo Civico di Padova 1989; 78: 15-20.
11. FROJOMOVIC E., *Ibidem*, fig.6, p.199.
  12. PISANI G., *Le figure allegoriche dipinte da Giotto sopra la porta laterale d'accesso alla Cappella degli Scrovegni*. Bollettino del Museo Civico di Padova 2006 (ma 2007); 95: 67-77.
  13. FROJOMOVIC E., *Giotto's Circumspectio...* op.cit. nota 1, fig. 4.
  14. Per ciò si veda *infra*.
  15. FROJOMOVIC E., *Giotto's Circumspectio...* op.cit. nota 1, p. 195; per l'ambiente scientifico padovano e Pietro d'Abano, SIRAISSI N. G., *Arts and Sciences at Padua: The Studium of Padua before 1350*. Toronto 1973, pp. 130-132.
  16. PETRUS DE ABANO, *Conciliator* (RIONDATO E., OLIVIERI L., ristampa a cura di ). Padova 1985, f. 95v.
  17. FROJOMOVIC E., *Giotto's Circumspectio...* op.cit. nota 1, pp. 202-203.
  18. PISANI G., *Le figure allegoriche...* op.cit. nota 12, pp. 75-76.
  19. PISANI G., *L'iconologia di Cristo Giudice nella cappella degli Scrovegni*. Bollettino del Museo Civico di Padova 2006; 95: 45-65. Precedentemente HUECK I., *Il programma iconografico dei dipinti*. In: *La Cappella degli Scrovegni a Padova* (Mirabilia Italiae, 13). Modena 2005, p. 226; FRUGONI C., *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*. Torino 2005, p. 96.
  20. Giovanni, *Apocalisse*, 4, 7-8.
  21. PISANI G., *L'iconologia di Cristo...* op.cit. nota 19, p. 50.
  22. 22. Pisani vi vede, a mio modo di vedere rischiosamente, un orso e un pesce (*L'Iconologia di Cristo Giudice* op. cit. nota 19, pp.55-57).
  23. Per tutta la problematica si vedano in generale i contributi di Fritz Saxl, di cui i principali tradotti in italiano in SAXL F., *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento* (SETTIS S., a cura e con introduzione di ). Torino 1985.
  24. *Liber compilationis phisonomie a Petro padubanensi in civitate parisiensi...* Paduae 1474. Si veda inoltre PASCHETTO E., *La fisiognomica nell'enciclopedia delle scienze di Pietro d'Abano*. Medioevo 1985; 11: 97-111, 139-162; FEDERICI VESCOVINI G., *Pietro d'Abano tra biografia e fortuna: due 'ritratti' quattrocenteschi*. Medioevo 1990; 16: 293-321; ID., *Su un trattatello anonimo di fisiognomica astrologica*. In: PRINZ W.(a cura di) *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*. Atti del Convegno interdisciplinare, Firenze 1987, 3, 1991, pp. 43-58.
  25. STEINKE H., *Giotto und die Physiognomik*. Zeitschrift fur Kunstgeschichte 1996; 59: 523-547.

26. THOMANN J., *Pietro d'Abano...* op. cit. nota 2, *Appendix 1*, p. 241.
27. ROMANO S., *Giotto e la nuova pittura...* op.cit. nota 7, p. 10.
28. PIGOZZO L., *Le piante di Giotto a Padova: elementi per possibili letture iconografiche*. Bollettino del Museo Civico di Padova 1993 (ma 1995); 82: 111-130.
29. Per l'Erbario carrarese si veda ultimamente BALDISSIN MOLLI G., CANOVA MARIANI G., TONIOLO F. (Catalogo della mostra a cura di), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento* (Padova, Rovigo 21 marzo-27 giugno 1999). Modena. 1999, pp. 154-157, n.54 (scheda di G. MARIANI CANOVA e R. BENEDETTI con bibliografia precedente).
30. SUTTON K., *The lost 'Officiolum' of Francesco da Barberino rediscovered*. The Burlington Magazine 2005; CXLVII, n. 1224: 151-164; TONIOLO F., *Il libro miniato a Padova nel Trecento*. In: *Il secolo di Giotto...* op cit. nota 7, p. 114 .
31. Per Francesco da Barberino si veda brevemente PASQUINI E., *Francesco da Barberino*. In: *Dizionario biografico degli italiani*. Roma 1997; XLIX: 686-691.
32. Per la successione delle immagini nel manoscritto si veda SUTTON K., *The lost Officiolum...* op.cit. nota 30, *Appendix*, p. 164.
33. Kay Sutton ritiene che i due episodi rappresentino la Resurrezione finale e l'oscurarsi del sole al suono dell'ultima tromba, ma in realtà le scene, trovandosi tra la Deposizione (c. 109r) e le Tre Marie al sepolcro (c. 112v), mi sembra facciano riferimento alla Liberazione delle anime dal Limbo e alla eclissi avvenuta alla morte di Cristo.
34. Per la volta si veda ultimamente VALENZANO G., *La cultura architettonica a Padova nel primo Trecento e Giovanni degli Eremitani*. In: *Il secolo di Giotto* op.cit. nota 7, pp. 277-289, 282-284.
35. FAVARO G., *La cronaca di Giovanni da Nono*. Bollettino del Museo Civico di Padova, n.s., 1938; VIII: 20; riedito in FABRIS G., *Cronache e cronisti padovani* ( L. LAZZARINI, introd.di). Padova 1977, p. 155.
36. FEDERICI VESCOVINI G., *La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova*. In: PRINZ W., BEYER A., *Die Kunst und das Studium* op.cit. nota 9, pp. 213-235: 215 ritiene che l'espressione faccia riferimento a dei rimandi astrologici tra stella e stella, ma l'uso degli specchietti sembra documentato appunto nella cappella degli Scrovegni.
37. HANKEY A. T., *Riccobaldo of Ferrara and Giotto: an update*. Burlington Magazine 1991; 54: 244.

38. Per una completa disamina delle fonti che ci informano sulle pitture della Sala della Ragione e per un ampio studio si veda FEDERICI VESCOVINI G., *La teoria delle immagini...* op. cit. nota 36, pp. 215-216 e inoltre ID., *Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova*. *Labyrinthos* 1986; 9: 50-72.
39. Per ciò si veda MARIANI CANOVA G., *Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus: l'immagine astrologica nella cultura figurativa e nell'illustrazione libraria a Padova tra Trecento e Quattrocento*. In SPIAZZI A. (a cura di), *Il Palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro. Studi e ricerche*. Treviso 1998, pp. 23-61 (Laboratorio aperto n. 5. Ministero per i beni culturali e ambientali. Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto). L'ipotesi qui prospettata coincide praticamente con quella allora proposta. Altrove avevo ritenuto doveroso tentare letture leggermente diverse. MARIANI CANOVA G., *Per la storia della figura astrologica a Padova: il De imaginibus di Pietro d'Abano e le sue fonti*. In FRANCO T., VALENZANO G. (a cura di), *De Lapidibus sententiae. Scritti di Storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*. Padova 2002, pp. 213-224.
40. Per una panoramica delle immagini si veda *Il Palazzo della Ragione a Padova* nei tre volumi: TENENTI A., BOZZOLATO G., BERTI E., 1. *Dalle pitture di Giotto agli affreschi del '400*, 2. *Gli affreschi*, 3. *Panoramica degli affreschi*. Roma 1992. Per l'iconografia e l'iconologia, ovviamente seminale l'intervento di SAXL F., *Astrologische genrebilder des späten Mittelalters. Der Salone in Padua*. In: *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, 2, *Die Handschriften der Nationalbibliothek in Wien*. V. Heidelberg 1925-26, pp. 49-68 (traduzione di CUNIBERTO F., *Un ciclo astrologico del tardo Medioevo: il Salone della Ragione a Padova*. In: *La fede negli astri...* op.cit. nota 23, pp. 280-286). Si veda ancora FEDERICI VESCOVINI G., *La teoria delle immagini...* op.cit. nota 36, pp. 213-235. Per gli studi specificamente storico-artistici LUCCO M., *Padova*. In: *La Pittura nel Veneto, Il Quattrocento*. I, Milano 1989, pp. 83-88; BOSKOVITS M., *Una ricerca su Francesco Squarcione*. *Paragone* 1977; 325: 68; DE MARCHI A., *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò del Paradiso e il suo contesto adriatico*. *Bollettino d'arte* 1987; 44-45: 25, 59. Secondo Boskovits e De Marchi una parte degli affreschi sarebbe tardotrecentesca, ma credo si tratti di persistenze stilistiche protrattesi ancora nel primo Quattrocento.
41. Ciò per esempio nel modello tardoantico dell'Arato carolingio di Leida.
42. Per l'iconografia dei pianeti è un classico SAXL F., *Beiträge zu einer*

- Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident*. Islam 1912; III: 151-177 (CUNIBERTO F., traduzione a cura di: *Le raffigurazioni dei pianeti in Oriente e in Occidente*. In: *La fede negli astri...* op.cit. nota 23, pp. 63-146). Per il Fendulo AVRIL F., GOUSSET M. T., RABEL C., *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, II, XIII siècle. Paris 1984, n. 189 (con bibliografia precedente); GOUSSET M., VERDIER J. P., *Georgius Zothorus Zaparus Fendulus. Liber Astrologiae*. Paris 1989; per lo Scoto BAUER U., *Der liber introductorius des Michael Scotus in der Abschrift Clm 10268 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Ein illustrierter astronomisch-astrologischer Codex aus Padua. 14 Jahrhundert*. München 1983; per il possibile prototipo federiciano MÜTHERICH F., *Handschriften im Umkreis Friedrich II*. In FLECKENSTEIN J. (a cura di), *Probleme um Friedrich II*. Sigmaringen 1974, pp.9-21.
43. Per il *Conciliator* si veda PETRUS DE ABANO, *Conciliator...* op. cit. nota 16.
44. Sul ciclo degli Eremitani MARIANI CANOVA G., *Duodecim celestia signa* op.cit. nota 39; LERMERA., *Planetengötter im Gotteshaus. Zur Ikonographie von Guarientos Freskenzyklus der sieben Planeten und Lebensalter in der Eremitanikirche zu Padua*. Arte medievale 1997; 11, nn. 1-2: 151-169.
45. Si veda nota precedente.
46. FERABOLI S. (traduzione di), CLAUDIO TOLOMEO, *Le previsioni astrologiche (Tetrabiblos)*. Vicenza 1985, Libro II, cap.8-9, pp. 145-155.
47. MARIANI CANOVA G., *Duodecim celestia signa...* op.cit. nota 39, p. 46; ID., *Per la storia della figura* op.cit. nota 39, p. 222 .
48. A Giove in trono sarebbe potuta corrispondere, come ora, un'altra analoga rappresentazione del pianeta in trono, mentre Marte seduto e la Venere cristiana, rappresentata come la Vergine Maria, avrebbero potuto avere i loro corrispettivi rispettivamente nel Marte a cavallo (oggi completamente ridipinto) e nella nuda Venere profana (oggi piuttosto sacrificata).
49. Per il *Libro d'ore* si veda alle note 30, 32.
50. Per l'*Astrolabium planum* di Pietro d'Abano e per la derivazione del *De Imaginibus* dall'*Astromagia* di Alfonso X el Sabio WARBURG A., *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*. In: WARBURG A., *La rinascita del paganesimo antico, Contributi alla storia della cultura* raccolti da BING G. Firenze 1966, p. 343, nota 3; SAXL F., *Ibidem*, p. 281; D'AGOSTINO A. (a cura e con introduzione di), *Alfonso X el Sabio, Astromagia (ms. Reg. lat. 1238)*. Napoli 1992; MARIANI CANOVA G., *Per la storia...* op.cit. nota 39, pp. 213-224.

51. Per la derivazione di almeno una parte delle immagini degli affreschi dal *Liber de imaginibus* si vedano BOLL F., *Sphaera, Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilde*. Leipzig 1903, pp. 434-439; SAXL F., *Un ciclo astrologico...* op. cit. nota 40, pp. 280-286; FEDERICI VESCOVINI G., *Pietro d'Abano...* op.cit. nota 24, pp.50-72; ID., *La teoria delle immagini* op. cit. nota 36, pp. 213-235 .
52. Si veda nota 24.
53. Sul manoscritto SAXL F., *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident*. Islam: Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients 1912; III: 151-177 (trad it.di CUNIBERTO F., *Le raffigurazioni dei pianeti in Oriente e in Occidente*, in SAXL F., *La fede negli astri...* op. cit. nota 23, pp. 63-141); BAUER U., *Der liber introductorius...* op .cit. nota 42; MARIANI CANOVA G., *Duodecim celestia signa...* op. cit. nota 39.
54. Per il manoscritto è stata ipotizzata un'origine catalana con iconografia per l'appunto cassinese . CASTINEIRAS M., CAMPS J. (a cura di), *El Románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa,1120-1180*. Barcelona 2008, pp. 442-443, n.120 (scheda di G.OROFINO).
55. BENATI D., *Disegno del Trecento riminese*. In: D.BENATI (a cura di), *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*. Catalogo della mostra (Rimini 1995- 1996). Milano 1995, p.54.
56. BAUER U., *Der Liber introductorius* op. cit. nota 42, pp. 100-103; FLORES D'ARCAIS F., Recensione a U.Bauer. Bollettino del Museo Civico di Padova 1985; 75: pp. 269-274; ID., *Giotto*. Milano 1955, pp.223-227.
57. SAXL F., *Le raffigurazioni dei pianeti...* op. cit. nota 42. *Appendice 2*, pp. 145-146.
58. MARIANI CANOVA G., *Il cosmo rappresentato: astri, virtù, animali, pietre preziose nel manoscritto laurenziano dell'Acerba di Cecco D'Ascoli*. In: RAO I.G., MARIANI CANOVA G., *L'Acerba di Cecco D'Ascoli. Commentario al facsimile*. Roma 2006, pp. 47-86; MARIANI CANOVA G., *Testo e immagine. L'Acerba di Cecco d'Ascoli nell'esemplare laurenziano (ms.Plut.40.52)*. In: *Cecco d'Ascoli: cultura, scienza e politica nell'Italia del Trecento*. Atti del Convegno (Ascoli Piceno: Palazzo dei Capitani 2-3 dicembre 2005). Roma 2007, pp. 71-85.
59. SALMI M., *La miniatura italiana*. Milano s.d. (ma 1955-56) , p.39; FOLENA G., in *Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine* (VIII congresso internazionale di studi romanzi, 3-8 aprile 1956). Firenze 1956, scheda L48, pp.47-48 ; BETTINI S., *Le miniature del "Libro Agregà de Serapiom" nella*

*Pietro d'Abano e l'immagine astrologica e scientifica a Padova nel Trecento*

- cultura artistica del tardo Trecento*. In: *Da Giotto al Mantegna*. Catalogo della mostra ( Padova 9 giugno-4 novembre 1974). Milano 1974, p.59.
60. *La miniatura a Padova...* op. cit. nota 29, pp. 154-157, n. 54 (scheda di G. MARIANI CANOVA e R. BENEDETTI ).
61. MARCON S., *Nicolò Roccabonella. Liber de simplicibu*. In: FOGLIATI S., DUTTO D. (G. MARIOTTI, Introduzione di), *Il giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale dalla Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio*. Milano 2002, pp.110-115; ID., *L'erbario di Nicolò Roccabonella*. Alumina 2003; 1, n.0: 1-13.
62. Per il manoscritto si veda MARIANI CANOVA G., CAPPELLETTI E. M., CASSINA G., RIVA E., SARZETTO R. (Facsimile e Commentario con testi di ), *Codex bellunensis. Erbario bellunese del XV secolo*. Londra, *British Library, Add.41623*. Belluno 2006 .
63. *La miniatura a Padova* op. cit. nota 29, pp. 188-189, n. 68 (scheda di RIPPA BONATI M. e RINALDI M.).

Correspondence should be addressed to:

Giordana Mariani Canova, giordana.mariani.canova@unipd.it