



1 Jacopo Ligozzi, Ramo di fico (*Ficus carica* L.) con vedova domenicana (*Vidua macroura*), vedova paradisea (*Steganura paradisea*) e vedova combassù (*Hypochoera chalybeata*). Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1958 O

---

# Introduzione

---

Marzia Faietti - Alessandro Nova - Gerhard Wolf

La mostra *Jacopo Ligozzi “pittore universalissimo”* aperta a Palazzo Pitti l’anno passato<sup>1</sup> ha profondamente modificato la nostra visione dell’artista. Tutti conoscevano l’immagine canonica di Ligozzi, pittore ‘naturalista’ al servizio del Granduca, anche grazie agli studi pionieristici sull’illustrazione scientifica di Detlef Heikamp, Lucia Tongiorgi Tomasi e Giuseppe Olmi, ma ben pochi – fatta eccezione per gli specialisti del settore beninteso – avevano visto da vicino la produzione di pale d’altare per le chiese toscane ed emiliane o il tardo ciclo di quattro quadri da camera a mezze figure raffiguranti episodi della Passione che Maria Maddalena d’Austria alloggiò all’ormai anziano pittore (fig. 2).<sup>2</sup> Forse è vero che non saremmo oggi così fortemente interessati a queste opere se l’artista veronese non avesse raggiunto una fama universale con i suoi meravigliosi disegni di piante, fiori, pesci e animali. Ma rileggendo, dopo la visita alla mostra, le parole dedicategli da Eugenio Battisti ne *L’antirinascimento*,<sup>3</sup> esse ci sono sembrate in qualche modo ingiuste. Constatando un presunto calo

qualitativo da parte di tutti gli artisti coinvolti in alcune imprese medicee, quali lo Studiolo di Francesco I e la decorazione della Tribuna degli Uffizi – calo che si sarebbe verificato dopo aver portato a termine quei gioielli –, Battisti si chiedeva in modo immaginifico se l’alta temperatura intellettuale di tali prodotti non fosse dovuta alla “magia degli elementi stessi” (l’aria, il fuoco, l’acqua e la terra), protagonisti di quelle opere, che avrebbero avuto la capacità di sollecitare la fantasia dei loro artefici tanto da trasportarli emotivamente al di là dei confini della loro normalità. Questo sarebbe accaduto, tra gli altri, anche al pittore veronese. Per citare le parole di Battisti: “È il caso del Ligozzi, assai più alto come disegnatore scientifico, che come pittore religioso.”<sup>4</sup> Riteniamo che la mostra di Palazzo Pitti abbia fatto giustizia di questa affermazione costringendoci a relativizzarla. Che Jacopo resti grande per la sua straordinaria capacità di rendere ogni minuzia del mondo naturale è fuori discussione, ma la dimensione dell’artista devoto ne è uscita di gran lunga rafforzata.

<sup>1</sup> *Jacopo Ligozzi “pittore universalissimo”*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 27 maggio – 28 settembre 2014.

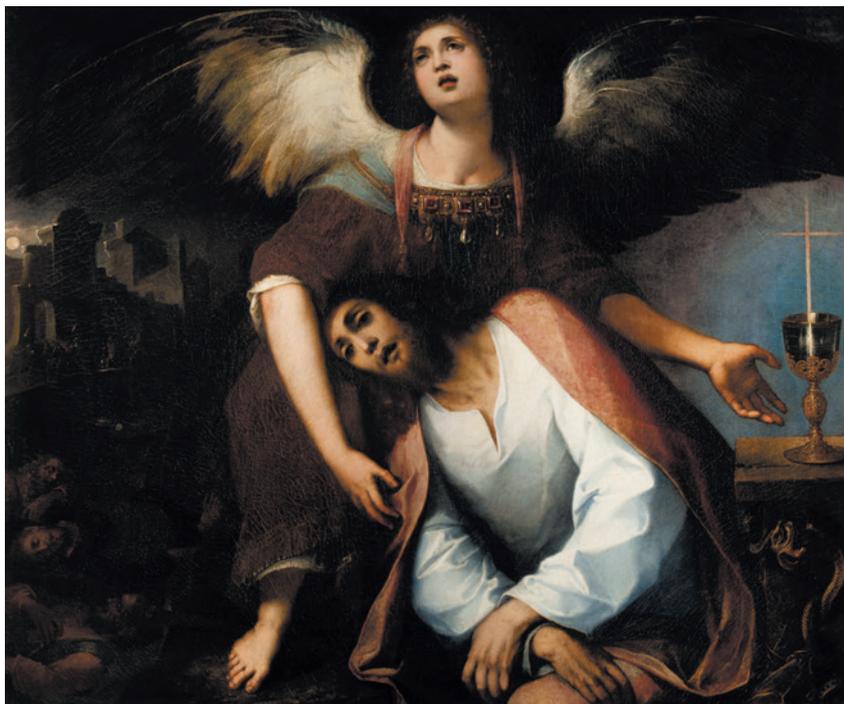
<sup>2</sup> Il ciclo è catalogato da Lucilla Conigliello, in: *Jacopo Ligozzi “pittore universalissimo”*, cat. della mostra Firenze 2014, a cura di Alessandro Cecchi/Lucil-

la Conigliello/Marzia Faietti, Livorno 2014, pp. 282–289, nn. I09–I12.

<sup>3</sup> Eugenio Battisti, *L’antirinascimento, con una appendice di manoscritti inediti*, Milano 1962, pp. 269–277.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 189.

2 Jacopo Ligozzi, Cristo nell'orto degli ulivi. Firenze, Galleria Palatina



Certamente uno dei risultati più ragguardevoli dell'esposizione, nonché della sezione di mostra al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi,<sup>5</sup> consiste nell'aver individuato il filo sottile che lega i dipinti religiosi (figg. 2, 3) e le allegorie morali di Jacopo Ligozzi alla sua produzione naturalistica. Peraltro, l'unità dell'ispirazione in ogni ambito della multiforme attività artistica e progettuale di Jacopo è stata variamente sottolineata nei cataloghi che accompagnavano le due esposizioni.<sup>6</sup>

La coesione intellettuale che lega gli aspetti più disparati dell'attività artistica ligozziana viene da molto lontano. Infatti, nelle sue celebrate tavole naturalistiche ci pare che il veronese travalichi il concetto dell'*ars aemula naturae*, proseguendo, in un contesto storico e artistico assai mutato, indirizzi di ricerca prefigurati da Leonardo. Nelle sue riflessioni, in effetti, il fiorentino palesa una visione sacrale del Disegno,

che anticipa in modo originale ricerche future volte a conciliare teoria e prassi, arte e scienza, memoria e natura. Quelle riflessioni possono davvero attagliarsi anche ai disegni di Ligozzi e, più in generale, alla sua attività di progettazione grafica che presiede ogni branca delle svariate commissioni dell'artista di corte. Analizzando nell'insieme tale progettazione, si comprende bene come, nel dibattito sulla superiorità della natura sull'arte o viceversa, l'artista ribaltasse i termini della questione, rivendicando alla seconda la capacità di cogliere aspetti sottesi alla natura e decifrabili solo attraverso la visione artistica. Leonardo, infatti, dopo aver definito i disegni "lineamenti, che circondano le figure de' corpi finti", osservava: "questo disegno è di tanta eccellenza, che non solo ricerca l'opere di natura, ma infinite più che quelle che fa natura [...] E per questo concluderemo non solamente esser scienza, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual

<sup>5</sup> Jacopo Ligozzi, "altro Apelle", Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 27 maggio – 28 settembre 2014.

<sup>6</sup> Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo" (nota 2); Jacopo Ligozzi, "altro Apelle", cat. della mostra, a cura di Maria Elena De Luca/Marzia Faietti, Firenze 2014.

3 Jacopo Ligozzi,  
Martirio dei Quattro  
Santi Coronati.  
Ravenna, Museo  
d'Arte della città di  
Ravenna



deità ripete tutte le opere evidenti fatte dal sommo iddio”.<sup>7</sup> Difatti, tanto più le immagini naturalistiche di Ligozzi, dotate della *varietas* del colore, sono vicine al vero, tanto più paiono cogliere quel riflesso della natura divina che ogni aspetto del creato conserva in sé. Del resto il veronese si colloca a metà strada tra la visione sacrale del Disegno e l’esperienza universale del pittore indicate da Leonardo, da un lato, e, dall’altro, l’entusiastica propaganda di Ulisse Aldro-

vandi in favore delle immagini naturalistiche, che il noto scienziato bolognese, contemporaneo di Ligozzi e in contatto con lui, poneva sia al servizio della scienza che *ad maiorem Dei gloriam*. Sintesi di arte e scienza, natura e religione, le sue tavole naturalistiche, come avvertiva Aldrovandi, seducono e irretiscono l’occhio dell’osservatore almeno quanto ingannano gli incauti insetti, mosconi e ragnatele dipinti sulle tavole. Viene in mente, a tal riguardo, il tema suggestivo della

<sup>7</sup> Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*. Edizione in facsimile del Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana a cura di Carlo Pedret-

ti, trascrizione critica di Carlo Vecce, Firenze 1995, parte seconda, 133, p. 202.

‘musca depicta’ sul quale si è intrattenuto, tra gli altri, proprio Eugenio Battisti.<sup>8</sup>

Tornando al passo de *L'antirinasimento* dedicato a Ligozzi, dove Battisti colpiva invece pienamente nel segno era nel cogliere il ruolo anticipatore dell'artista nei confronti delle ‘nature morte’ del Caravaggio quando scriveva:

Nulla però vieta di ipotizzare che [Caravaggio], nel suo viaggio dalla pianura padana a Roma, a Bologna si sia fermato qualche ora presso l'Aldrovandi, e che a Firenze, dove il suo soggiorno prima del 1590 fu forse meno fugace, il giovane Merisi abbia ficcato il naso nel museo naturale mediceo dove erano ordinatamente esposte le serie di incisioni e di acquarelli riproducenti tutte le specie naturali, di cui i ricercatori erano venuti a conoscenza. Quando si confronta un disegno, come quello qui riprodotto a colori, del Ligozzi [fig. I], rappresentante un ramo tronco d'un fico (dove le varie affezioni delle foglie e la loro struttura fisica sono così diligentemente, ma anche appassionatamente studiate) con i “canestri” del giovane Caravaggio, e si pensa alla coincidenza del suo passaggio a Firenze proprio quando questi stupendi capolavori di mimesi scientifica erano da poco realizzati, vien forte la tentazione di vederlo lì accanto al Ligozzi, piegato sul foglio appena acquarellato dal più anziano collega, stupefatto e deciso a rubargli il segreto e a perfezionarlo.<sup>9</sup>

Battisti non menziona qui in modo esplicito la celebre *Canestra di frutta* dell'Ambrosiana, citata dall'autore poco prima, ma il confronto tra le due opere è lampante (figg. 4, 5). Ciò che colpisce di più non è tanto il virtuosismo delle foglie appassite, già di per

sé *frappant*, quanto la volontà da parte del Caravaggio di ricreare, pur dipingendo a olio su tela, l'effetto della tecnica particolare impiegata da Ligozzi, che preparava le sue carte con un'imprimatura a bianco di piombo.

D'altra parte, proprio in occasione della mostra è stato sottolineato come con i suoi *ritratti* di piante e animali Jacopo non si limitasse a *contraffare* la natura, ma intendesse estendere il genere pittorico della ritrattistica dagli esseri umani al mondo animale e vegetale.<sup>10</sup> In tal modo le ‘cose di natura’ guadagnarono una posizione di tutto rispetto nell'ambito delle specializzazioni dell'artista di corte. Per questo motivo egli fu l'artefice di un'operazione culturale davvero nuova e coraggiosa e non stupisce che Battisti abbia pensato a un ascendente di Ligozzi sul Caravaggio nel passo suggestivo richiamato, che ha ingenerato una vivace discussione critica. L'opinione dello studioso, infatti, è stata variamente ripresa, ma anche confutata con decisione.<sup>11</sup> Essa comunque prescinde dall'eventualità di una o più visite del Caravaggio a Firenze, un'ipotesi a suo tempo avanzata soprattutto da Luciano Berti<sup>12</sup> che non abbiamo motivi per escludere, ma neppure per abbracciare senza alcuna riserva dal momento che non sussistono prove documentarie. Comunque si siano svolti i fatti, non dobbiamo dimenticare che un tramite certo tra l'artista veronese e il Caravaggio fu il cardinal Del Monte, dal quale Ligozzi ricevette commissioni sia di dipinti che di tavole naturalistiche.<sup>13</sup> Peraltro, sono noti gli stretti contatti del cardinale con Ferdinando de' Medici, avviati a Roma nel 1582 quando questi era ancora cardinale prima di diventare granduca di Toscana nel 1587, e proseguiti sino alla sua morte. Se è più difficile istituire confronti davvero precisi, come ad esempio tra le vipere della Libia di

<sup>8</sup> Battisti (nota 3), p. 272.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>10</sup> Marzia Faietti, “Dentro alle ‘cose di natura’: lo sguardo di Jacopo”, in: *Jacopo Ligozzi “pittore universalissimo”* (nota 2), pp. 39–45; *eadem*, “Le sfide di Jacopo Ligozzi, Apelle del Granduca”, in: *Jacopo Ligozzi, “altro Apelle”* (nota 6), pp. 19–29.

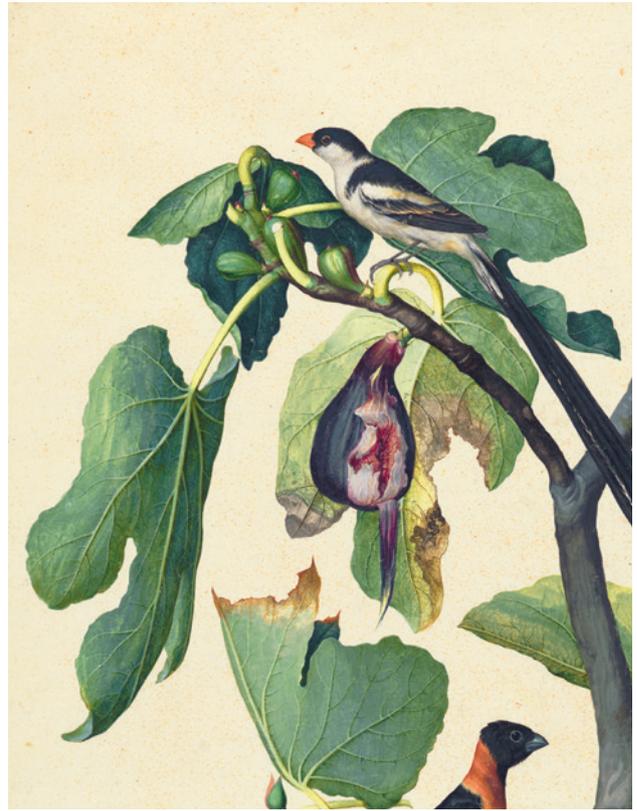
<sup>11</sup> Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle “cose naturali”*, Torino 1992, pp. 155–157.

<sup>12</sup> Luciano Berti, “Nota su Caravaggio e Firenze”, in: *Critica d'arte*, LXVIII (2005), 25–26, pp. 115–131.

<sup>13</sup> Zygmunt Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte 1549–1626*, Firenze 1994, I: *Mecenate di artisti, consigliere di politici e di sovrani*; II: *Il “dossier” di lavoro di un prelato*; Francesco Solinas, “Il naturalismo di Caravaggio e il gusto del cardinal Del Monte”, in: *La Medusa del Caravaggio restaurata*, a cura di Caterina Caneva, Roma 2002, pp. 27–38.



4 Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, *Canestra di frutta (Fiscella)*, particolare. Milano, Pinacoteca Ambrosiana



5 Jacopo Ligozzi, *Ramo di fico* (particolare di fig. 1)

Ligozzi (fig. 6) e i serpenti nella *Medusa* di Caravaggio (fig. 7),<sup>14</sup> è invece assai opportuno, riprendendo la prima intuizione di Battisti, suggerire più in generale i nessi tra i due artisti, che furono sicuramente incentivati da un clima diffuso di interessi naturalistici e di attenzioni collezionistiche verso quelle tematiche. Va però sottolineato come Caravaggio si occupasse del ritratto 'isolato' di natura, a quanto oggi è dato sapere, solo in rari casi – di cui l'unico superstite è la *Fiscella* dell'Ambrosiana, essendo perduta la *Caraffa di fiori* già nella collezione Del Monte.<sup>15</sup> La sua rivoluzione ar-

<sup>14</sup> Lo rimarca giustamente John L. Varriano, "Snake Eyes: Caravaggio, Ligozzi, and the 'Head of Medusa'", in: *Source*, XXIV (2004), I, pp. 14–17, precisando alcuni confronti già avanzati in precedenza in modo più generico.

tistica si indirizzò invece verso la figura umana e le storie dipinte, sacre o profane. Nel *Bacco* degli Uffizi (fig. 8), per esempio, la canestra di frutta e l'ampolla di vetro sul tavolo vivono in simbiosi con la figura, che non rinuncia al suo ruolo catalizzatore dell'intera composizione (per inciso, alcuni ipotizzano che il dipinto fosse donato dal cardinal Del Monte al granduca Ferdinando I, e comunque esso va riconosciuto con certezza nel *Bacco* ricordato nel 1638 nell'appartamento granducale della villa di Artimino).<sup>16</sup> Viceversa, Ligozzi si avvale di una tecnica tradizionale (il

<sup>15</sup> Franco Paliaga, *Natura in vetro: studi sulla caraffa di fiori di Caravaggio*, Roma 2012.

<sup>16</sup> Cfr. il riepilogo bibliografico di Elena Fumagalli, in: *La natura morta a palazzo e in villa: le collezioni dei Medici e dei Lorena*, cat. della mostra Firenze 1998, a cura di Marco Chiarini, Livorno 1998, p. 88, n. 33.



6 Jacopo Ligozzi, *Vipere africane* (*Cerastes cornutus coluber*). Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1973 O



7 Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, *Medusa*. Firenze, Galleria degli Uffizi

minio), da lui fortemente personalizzata e innovata, per restituirci tavole singole piuttosto che illustrazioni naturalistiche seriali, manifestando con questo la sua ricerca di autonomia nei confronti della scienza. Per quanto destinata a rimanere sulla carta (in senso anche letterale), la rivoluzione dell'artista veronese fu, ai suoi tempi, radicale. Basti pensare alle successive raccomandazioni di Francisco Pacheco nell'*Arte de la Pintura* (1649), secondo cui i grandi pittori possono inserire le nature morte nei dipinti ma devono dedicare la massima cura a ciò che è vivente, animali e figure; o ancora alle considerazioni espresse da André Félibien (1666), per il quale quanti dipingono gli animali viventi sono più degni di stima di coloro che si dedicano alle cose morte e senza movimento.<sup>17</sup> Ma è proprio

questo il punto: per Ligozzi le piante sono dotate di una loro vita autonoma e di un dinamismo evolutivo che si sviluppa nel tempo e le accomuna a esseri viventi del regno animale.

Ligozzi va comunque collocato in una sequenza storica di ampio respiro. Infatti, la sua passione per la riproduzione meticolosa della flora e della fauna non sorse dal nulla e non si esaurì nel nulla: se la sua osservazione minuziosa del mondo ha fatto da battistrada al nuovo gusto per la natura in posa, l'artista aveva alle sue spalle la tradizione degli erbari medioevali, senza dubbio meno precisi quando in essi venivano inseriti dei fogli zoologici, ma già efficaci nella rappresentazione del mondo vegetale. Nato a Verona, Ligozzi, la cui attività giovanile è per noi ancora lacunosa, può

<sup>17</sup> Charles Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Parigi 1959, p. 42; Mina Gregori, "Riflessioni sulle origini della natura morta: da Leonardo al

Caravaggio", in: *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. della mostra Roma 1995–1996, Napoli 1995, pp. 15–25: 20sg.



8 Michelangelo Merisi, detto  
il Caravaggio, Bacco. Firenze,  
Galleria degli Uffizi



avere avuto infatti accesso a qualche erbario carrarese, come quello oggi alla British Library (fig. 9). Non si suggerisce qui una progressione lineare tra medicina, illustrazione scientifica e natura morta o viva che sia, bensì lo studio delle diverse tappe e dei contesti in cui prende forma un desiderio da sempre inseguito dall'umanità, quello di possedere o quanto meno 'afferrare' la natura attraverso la sua rappresentazione, *a desire of nature*.

Un'ultima osservazione scaturisce dalla visita della sezione di mostra allestita al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, che ha offerto la possibilità di mettere a confronto le iscrizioni sui singoli fogli. Mentre alcuni di essi, rarissimi, sono ancora impreziositi dall'elegante calligrafia di Ligozzi, come quello dedicato alla *Bonifazio* o *Bonifazio* (fig. 10), il cui nome è rimasto intatto probabilmente perché si tratta di una

pianta non identificata con certezza, altri sono stati catalogati di nuovo in epoche più tarde, non solo nell'Ottocento ma anche prima, seguendo la nomenclatura latina. Sara Ferri ha già registrato questo fatto, notando inoltre come le iscrizioni più antiche fossero state per lo più cancellate in seguito: nel caso della *Tulipa gesneriana* (fig. 11), ad esempio, la denominazione originale si trova sotto il bulbo, spostata leggermente a sinistra. La studiosa aggiungeva, a ragione, che la catalogazione ottocentesca non coincide sempre con la nomenclatura moderna e non è sempre esatta.<sup>18</sup> Sorge allora spontaneo chiedersi chi, quando con esattezza e per quali ragioni abbia apportato queste modifiche. Infatti, esse dimostrano come i fogli di Ligozzi non restassero inerti tra le pareti del 'museo naturale mediceo', ma continuassero a vivere nei secoli, forse svolgendo funzioni differenti. La storia della loro ri-

<sup>18</sup> Sara Ferri, "Nota alle schede", in: *I ritratti di piante di Jacopo Ligozzi*, a cura di

Lucia Tongiorgi Tomasi, Pisa 1993, p. 46.

---

9 Erbario Carrarese,  
1390-1404 ca.  
Londra, British Library,  
Ms. Egerton 2020,  
fol. 94r

---

10 Jacopo  
Ligozzi, Bonifazia  
(*Anthurium* sp.?).  
Firenze, Gabinetto  
Disegni e Stampe degli  
Uffizi, inv. 1945 O



---

11 Jacopo Ligozzi, Tulipa  
gesneriana (*Tulipa* sp.).  
Firenze, Gabinetto  
Disegni e Stampe degli  
Uffizi, inv. 1916 O



12 Jacopo Ligozzi, Modelli per bicchieri 'da capriccio'. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 97186

cezione merita dunque di essere ulteriormente approfondita, così come rimangono ancora da investigare molti altri aspetti della poliedrica attività di Jacopo Ligozzi, artista di corte e pittore devoto, disegnatore di tavole naturalistiche e progettista di una varietà di arti applicate davvero impressionante (fig. 12 e pp. 171–174, figg. 8, 9).

In quest'ottica, e per favorire un dibattito tra gli studiosi in concomitanza con la mostra monografica

sull'artista articolata nelle due sedi di Palazzo Pitti e del Gabinetto Disegni e Stampe, il 23 settembre 2014 si è organizzata la Giornata di Studi Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo" al Kunsthistorisches Institut in Florenz; nel frattempo l'artista ha continuato a riscuotere attenzioni in ricerche improntate a diversi orizzonti metodologici,<sup>19</sup> mentre una delle opere più spettacolari tra quelle presenti in esposizione, l'*Allegoria della Virtù* (fig. 13) allora a Londra,<sup>20</sup> è di recente entrata a far parte, per generosa donazione, delle collezioni degli Uffizi.<sup>21</sup>

Con questo numero tematico delle *Mitteilungen* non ci è sembrato fuori luogo aggiungere alle iniziative finora descritte un'ulteriore occasione di riflessione sull'artista: in effetti occuparsi di lui significa rivolgere le nostre attenzioni a un'epoca di transizione sociale e religiosa, caratterizzata da forti – e per noi stimolanti – contraddizioni, alcune delle quali sono riflesse nella *varietas* fenomenologica della produzione e dei modi espressivi di Ligozzi.

Alcuni contributi della giornata di studi, che approfondivano temi in parte scandagliati e in parte assenti nei cataloghi delle mostre ligozziane, sono qui sviluppati. Sulla base di nuovi documenti Elena Fumagalli indaga le alterne fortune di Ligozzi come pittore di corte in un contesto storico che vede la progressiva emarginazione della pittura all'interno della produzione artistica nella corte medicea. Massimiliano Rossi ritorna sul rapporto tra gli affreschi di Ligozzi nel ciclo francescano nel chiostro di Ognissanti e i madrigali di Giovambattista Strozzi il Giovane che li accompagnano, sottolineando l'eccezionale sintonia tra il poeta e l'artista che, firmando con il suo pennello anche la scrittura dei versi, si presenta al tempo stesso come pittore e amanuense. Corinna Gallori

<sup>19</sup> Per la tavola in mosaico di pietre dure con una *Veduta del porto di Livorno* progettata da Ligozzi e realizzata da Cristofano Gaffurri nel 1601–1604 (catalogata da Annamaria Giusti, in: *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"* [nota 2], pp. 142sg., n. 48), cfr. Hannah Baader/Gerhard Wolf, "A Sea-to-Shore Perspective: Littoral and Liminal Spaces of the Medieval and Early Modern Mediterranean", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*,

LVI (2014), "Littoral and Liminal Spaces: The Early Modern Mediterranean and Beyond", pp. 2–15.

<sup>20</sup> Londra, Jean-Luc Baroni Ltd.; catalogata da Lucilla Conigliello, in: *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"* (nota 2), pp. 154sg., n. 54.

<sup>21</sup> *La Virtù del Principe: l'Allegoria di Jacopo Ligozzi*, a cura di Francesca de Luca/Marta Onali, Firenze 2015.

e Gerhard Wolf riconsiderano l'impatto delle tavole naturalistiche di Ligozzi sull'illustrazione scientifica, analizzando per una serie di casi il processo della traduzione dei disegni ligozziani nelle incisioni delle opere zoologiche e botaniche di Ulisse Aldrovandi attraverso i singoli passaggi (originale, copia di Ligozzi o della sua cerchia, matrice xilografica, stampa), e aprono una prospettiva nuova sul riuso dei disegni ligozziani negli intarsi di pietre dure.

A questi contributi si aggiunge poi il saggio di Fabrizio Biferali e Massimo Firpo, che analizza la complessa 'macchina' allegorica di un'incisione progettata da Ligozzi su commissione del francescano senese Vincenzo Berdini, sintesi visiva di un suo discorso pronunciato a Firenze nel 1606. Attraverso l'interpretazione del denso apparato simbolico della stampa, gli autori ricostruiscono il messaggio ideologico affidato a quel discorso, in cui il frate senese compendia la sua teologia politica presentando come pedagogia cattolica rivolta al giovane erede al trono del Granducato di Toscana, il futuro Cosimo II de' Medici, in aperta polemica con autori politici come Niccolò Machiavelli e Jean Bodin, da lui considerati pensatori eretici. È una bella – anche se non del tutto fortuita – coincidenza che è stata perfezionata la pratica di donazione di un esemplare della stessa incisione – conosciuta finora in una sola copia – da parte di Detlef Heikamp al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Ancora molto rimane da fare: l'impressione è quella di aver scoperto nuovi filoni all'interno di una miniera già sondata, ma di non sapere esattamente dove le nostre esplorazioni ci porteranno. Il passo successivo potrebbe condurci, per esempio, a occuparci dell'artista in quanto tecnico della trasformazione dei materiali, dunque artista mago e scienziato insieme, alchimista della materia prima ancora che ricercatore esoterico, un aspetto, quest'ultimo, che ben si attaglia alla Firenze di Francesco I. Insomma, il Ligozzi dei colori smaglianti e della tecnica preziosa e raffinata, il cui segreto, al di là dei ricettari e delle analisi condotte fino a oggi (anche in occasione della mostra recente),



13 Jacopo Ligozzi, *Allegoria della Virtù*. Firenze, Galleria degli Uffizi

sembra essersi portato, almeno in parte, con sé. Ma questo è, appunto, solo un esempio, tra i tanti che vengono in mente pensando a future ricerche sul poliedrico e intrigante artista veronese.

#### Referenze fotografiche

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Roberto Palermo), Firenze: figg. 1, 5, 6, 10–12. – Gabinetto Fotografico del Polo Museale Fiorentino: figg. 2, 7, 8, 13. – Da Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo" (nota 2): fig. 3. – Pinacoteca Ambrosiana, Milano: fig. 4. – British Library, Londra: fig. 9.