



1 Jacopo Ligozzi, Cerasti cornuti in lotta e vipera della sabbia, ca. 1577.  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1973 O

---

# TRE SERPI, TRE VEDOVE E ALCUNE PIANTE I DISEGNI ‘INIMITABILI’ DI JACOPO LIGOZZI E LE LORO COPIE O TRADUZIONI TRA I PROGETTI DI ULISSE ALDROVANDI E LE PIETRE DURE

---

Corinna Tania Gallori - Gerhard Wolf

Nel cosiddetto *Trattato della pittura* Leonardo argomenta che la pittura è una “scienza inimitabile”, poiché

questa non s’insegna a chi natura nol concede, come fanno le matematiche, delle quali tanto ne piglia il discepolo, quanto il maestro gliene legge. Questa non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l’origine. Questa non s’impronta, come si fa la scultura, della quale tal è la impressa qual è l’origine in quanto alla virtù dell’opera. Questa non fa infiniti figliuoli come fa i libri stampati; questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo autore, e resta preziosa e unica, e non partorisce mai figliuoli eguali a sé.<sup>1</sup>

Con pittura egli intende quindi una pratica basata sull’imitazione della natura a seconda delle regole

e delle tecniche, che possiede però un *surplus* che non si può né insegnare né imparare: l’ingegno dell’artista. L’inimitabilità della pittura, nel doppio senso di arte e di opera, si spiega con due argomenti – il primo (implicito) è che una grande opera pittorica, sebbene tragga la sua verosimiglianza dallo studio della natura, è il risultato finale del processo creativo, perché non sarebbe a sua volta riproducibile. Il secondo punto è che non esistono mezzi adeguati di riproduzione delle opere pittoriche. Elaborando ulteriormente il suo argomento, Leonardo procede a trattare delle immagini di culto e della rappresentazione dei sovrani regnanti, ma è evidente che vuole abbracciare tutti i generi artistici, collegando la loro capacità di attrazione (anche religiosa) alla bravura di mente e mano dell’artista e non solo alla cosa o persona rappresentata. Egli stesso ha creato,

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di Ettore Camesasca, Milano 1995, pp. 3sg.; per il commento a questo passo si veda il contributo di Gerhard Wolf, “Das Mona Lisa-Paradox oder Leonardos ‘unnachahmbare

Wissenschaft der Malerei””, in: *Leonardo da Vinci: Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, a cura di Frank Fehrenbach, Monaco 2002, pp. 391–411.

con il ritratto poi chiamato con un processo alquanto complesso *La Gioconda*, un'opera-modello che è poi paradossalmente (solo in apparenza) divenuta una delle immagini più riprodotte e usate a livello globale.

Prendendo le mosse dall'argomentazione di Leonardo, lo scopo dei seguenti *case studies* è la ricostruzione di una serie di catene di immagini che hanno inizio dai famosi disegni naturalistici miniati da Jacopo Ligozzi per il granduca di Toscana Francesco I. Come è ben noto, si tratta di 129 fogli sciolti che mirano a realizzare un archivio della flora e della fauna mondiali, poiché ritraggono piante, uccelli e qualche altro animale della Toscana e del Nuovo Mondo, dell'Africa e dell'Asia. Sono disegni raffinatissimi a livello tecnico, con sottilissimi passaggi di colore e un'impostazione miniaturistica che isola su un foglio bianco una pianta o un uccello, a volte anche combinandoli, mimeticamente strepitosi, ma privi di qualsiasi contesto o ambientazione.<sup>2</sup> Così Ligozzi, nel suo percorso di artista-naturalista dotato di una grande attenzione verso l'apparenza e l'ordine della natura, crea con i suoi disegni di animali o piante altrettanti ritratti di genere, come osservato da Marzia Faietti.<sup>3</sup> Si potrebbe quindi anche studiare una catena di immagini e di processi imitativi di cui le tavole di Ligozzi sono il punto d'arrivo. Pensiamo ai giardini botanici di Pisa e Firenze, al primo ananas proveniente dall'America (immangiabile), agli uccelli esotici delle voliere di Pratolino, alla tecnica della tassidermia e alle piante

essiccate, ma anche alla tradizione lombarda e nordica dal Trecento in poi della rappresentazione di piante e animali, allo scambio di disegni, di semi e di bulbi tra le corti e gli studiosi, alla circolazione degli artisti e ai libri miniati fiamminghi che raffigurano ai margini delle storie bibliche e agiografiche in essi narrate elementi naturali 'sacralizzati', ai libri botanici od ornitologici di studiosi come Gessner e altri.<sup>4</sup> Molto di questo lavoro è stato fatto, sebbene una lettura complessiva del concetto di natura nell'opera di Ligozzi rimanga un'impresa ardua e tale concetto debba essere indagato nel contesto dei grandi progetti granducali, tra gli esperimenti del Casino di San Marco e la nascita degli Uffizi. I disegni dell'artista veronese si possono ben collocare alla fine di una simile catena ed essere definiti 'inimitabili', sulla base dell'elogio da parte dei contemporanei e della celebrazione dell'artista come nuovo Apelle o Parrasio, le cui pitture di animali ingannarono il collega Zeusi.<sup>5</sup> Il presente intervento non segue questa catena, ma intende tracciarne un'altra, in cui i disegni di Ligozzi non si trovano alla fine, ma all'inizio. L'attenzione è diretta quindi verso la fortuna dei disegni dell'artista, dalla corte medicea alla ricezione da parte degli studiosi di storia naturale, nella persona di Ulisse Aldrovandi, e il loro potenziale impatto in altri contesti.<sup>6</sup> Il confronto personale del grande studioso di Bologna, chiamato spesso nuovo Aristotele, con i disegni di Ligozzi durante i viaggi a Firenze del 1577 e 1586 ha

<sup>2</sup> Sul termine "miniatur" cfr. Gerhard Wolf, "Ligozzi, miniatur", in: *Jacopo Ligozzi, "altro Apelle"*, cat. della mostra, a cura di Maria Elena De Luca/Marzia Faietti, Firenze/Milano 2014, pp. 12–17.

<sup>3</sup> Cfr. Marzia Faietti, "Dentro alle 'cose di natura': lo sguardo di Jacopo", in: *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"*, cat. della mostra Firenze 2014, a cura di Alessandro Cecchi/Lucilla Conigliello/Marzia Faietti, Livorno 2014, pp. 39–45.

<sup>4</sup> Sui libri miniati cfr. Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*, Princeton, N.J., 1993; su Gessner, Angela Fischel, *Natur im Bild: Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*, Berlino 2009.

<sup>5</sup> Cfr. gli elogi e l'aneddoto sul gatto ligozziano visto nel 1577 citati da Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella*

*prima età moderna*, Bologna 1992, pp. 63, 113; Lucia Tongiorgi Tomasi, "Tutte le pitture dipinte al vivo dal signor Jacopo Ligozzi a' quali non manca se non il spirito", in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), pp. 29–37: 32. Su Ligozzi-Apelle e il rapporto col motivo di Francesco I-Alessandro e Aldrovandi-Aristotele, cfr. Maria Elena De Luca, "Jacopo Ligozzi: metamorfosi del naturale", in: *Jacopo Ligozzi* (nota 2), pp. 30–81: 33, 38sg., e il commento di Alessandro Tosi, *Ulisse Aldrovandi e la Toscana: carteggio e testimonianze documentarie*, Firenze 1989, p. 25, nota 69.

<sup>6</sup> Circa l'interesse di altri naturalisti per le immagini dell'artista, si ricordi almeno che nella dedica a Francesco I del suo *De plantis libri XVI* (Firenze 1583, p.n.n.) Andrea Cesalpino fa riferimento alle "imagines, quae apud te sunt, ea industria depictae, ut minutissimas quasque differentias expriment, et tantum non vegetent: quas si aliquando liceret typis mandare, non solum

indotto il naturalista a una serie di tentativi di procurarsi delle copie dei suoi ritratti di animali e piante. Ne nascono una fitta corrispondenza, soprattutto con Francesco I, il trasferimento di tavole da Firenze a Bologna e la loro integrazione nelle collezioni dello studioso, un microcosmo che consisteva nel 1595 di più di 18000 oggetti tra disegni, piante secche, antichità, manufatti di varie parti del mondo, matrici lignee e via dicendo, raccolti e sistemati nel corso di un'impresa mastodontica con lo scopo di scrivere una storia naturale universale.

Prima di presentare i casi più importanti della triangolazione tra artista, principe e studioso intorno ai disegni di Ligozzi, è importante ricordare un altro argomento che riguarda lo *status* delle immagini e si associa a quello dell'inimitabilità della pittura secondo Leonardo, cioè il dibattito sul pro e contro l'inserimento delle tavole negli studi di storia naturale. Dubbi circa l'utilità e opportunità delle riproduzioni in questo contesto erano già stati avanzati da Plinio (che si preoccupava soprattutto delle difficoltà nella resa del colore da parte dei pittori) e nel Cinquecento, grazie alle tecniche di riproduzione a stampa, il dibattito si era riaperto: si temeva, ad esempio, che la presenza delle tavole facesse rinunciare all'osservazione diretta della realtà.<sup>7</sup> Nel 1542 Leonhart Fuchs nella dedica del suo *De plantibus* rivendica il ruolo della pittura e difende le sue tavole.<sup>8</sup> A Firenze, Benedetto Varchi (che frequentava le lezioni del naturalista Luca

Ghini) già nel 1546 argomentava come della pittura "Tra'sene ancora grandissima utilità nelle scienze, come si vede nel libro della Notomia del Vessalio, nelle Quarantotto imagini del cielo di Camillo della Golpaia, nel libro dell'Erbe del Fucio, e molto meglio e più naturalmente in quegli di Francesco Bachiacca, ritratte all'illustrissimo Duca di Firenze, come si può ancora vedere nello scrittoio di Sua Eccellenza".<sup>9</sup> I testi chiamati in causa sono di natura diversa, sia manoscritti che a stampa, ma si rivendica la migliore qualità delle tavole principesche, opera di un pittore quotato. Da parte sua Aldrovandi stesso argomenta a favore delle immagini, di cui conosce bene i potenziali difetti, soprattutto negli *Avvertimenti* scritti nel gennaio 1581 al cardinale Gabriele Paleotti.<sup>10</sup> E nella *Praefatio ad lectorem* del primo volume dell'*Ornithologia* del 1599 troviamo una forte legittimazione delle immagini: "icones [...] addidi, et suo quasq. loco disposui, non tamen, ut earum spectator tantummodo sit lector, sed ut utriusque collatis lectione scilicet, et inspectione veras cum internas, tum externas avium notitias in animum deferat, et memoriae affigat, curiositate, atque inutili visus voluptate contempta".<sup>11</sup> Ma cronologicamente siamo già quasi vent'anni dopo i primi contatti con il 'Parrasio di Firenze' e l'inizio dell'attrazione dell'Aristotele di Bologna per i suoi disegni. Non dimentichiamo che lo studioso si vanta di aver fin dal 1558 circa avuto pittori presso di sé e che radunò un erbario di piante essiccate, iniziato nel

egregium, sed et Regium opus merito existimaretur", parole che giustamente Lucia Tongiorgi Tomasi mette in relazione alle miniature di Ligozzi. Cfr. Lucia Tongiorgi Tomasi, "Jacopo Ligozzi pittore naturalistico e i suoi 'ritratti' di piante", in: *I ritratti di piante di Jacopo Ligozzi*, a cura di eadem, Pisa 1993, pp. 11-41: 22; eadem (nota 5), p. 37, nota 52.

<sup>7</sup> Giuseppe Olmi, "Presentazione", in: *I ritratti di piante* (nota 6), pp. 5-9: 6.

<sup>8</sup> Idem, *La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi*, in: *De piscibus: la bottega artistica di Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica*, a cura di idem/Lucia Tongiorgi Tomasi, Roma 1993, pp. 7-31: 9.

<sup>9</sup> Benedetto Varchi, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi, I, Bari 1960, pp. 5-82: 39; episodio ricordato fin da Giuseppe Olmi, "Osservazione della natura e raffigurazione

in Ulisse Aldrovandi (1522-1605)", in: *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, III (1977), pp. 105-181: 105-108. Sui rapporti di Varchi con Aldrovandi e l'interesse per la natura, cfr. Tosi (nota 5), pp. 19sg., 150.

<sup>10</sup> Ulisse Aldrovandi, "Avvertimenti del dottore Aldrovandi all'III.mo e R.mo Cardinal Paleotti sopra alcuni capitoli della Pittura", in: *Trattati d'arte del Cinquecento* (nota 9), II, Bari 1961, pp. 511-517. Sui rapporti tra Paleotti e Aldrovandi cfr. Giuseppe Olmi, "Arti e natura nel Cinquecento bolognese: Ulisse Aldrovandi e la raffigurazione scientifica", in: *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, atti del convegno Bologna 1979, a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1982, pp. 151-171: 151, 158-162 e note relative; Fischel (nota 4), *ad indicem*.

<sup>11</sup> Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae hoc est de Avibus historiae libri XII [...]*, Bologna 1599, p.n.n. [c. IXv]; cfr. Giuseppe Olmi, *Il collezionismo scientifico*, in: *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 2001, pp. 20-50: 25.

1561.<sup>12</sup> Nel mondo del naturalista i disegni assumevano lo *status* di immagini documentarie o, per citare Lorraine Daston, di “epistemic images”.<sup>13</sup> Al tempo stesso, sebbene in ultima analisi il ruolo dell’artista non fosse altro che garantire la veridicità del processo imitativo, di modo che le immagini potessero diventare non i rappresentanti di una specie ma i loro sostituti, oggetti dello studio come i loro stessi modelli, Aldrovandi è ben consapevole della qualità artistica dei disegni. Le immagini naturalistiche mostrano una natura dissociata di specie isolate, immobili ma vive, superando la natura stessa non solamente nel modo sintetico con cui espongono diversi stati di una pianta (che presenta fiori e frutti insieme), ma anche con la sospensione del tempo stesso, sottraendo fiori e animali alla transitorietà delle cose naturali. Fissata sul foglio tra contorno e colorazione ‘naturale’, grazie alla sensibilità di Ligozzi verso i colori cangianti e la sua precisione nel descrivere pittoricamente la realtà fenomenologica, la natura si offre allo studio delle specie, in una tassonomia, condivisa da Aldrovandi e da Francesco I, basata soprattutto sulla morfologia, sull’aspetto esteriore di piante e animali. Con ciò ci troviamo nel mezzo del problema che si affronterà empiricamente nei casi qui presentati.

I disegni di Ligozzi, che formano un archivio unico e singolare, come possono servire a un progetto di divulgazione attraverso pubblicazioni stampate consi-

stenti di testi e xilografie? Come si prestano a essere copiate e pubblicate senza colore? Quando riceve un disegno di Ligozzi o delle copie, in seguito alle sue insistenti richieste mandate ai Granduchi, cosa ne farà Aldrovandi? Che catene di immagini si formano? Se i seguenti tre capitoli sono dedicati a queste domande, in un breve *excursus* finale si aprirà un altro orizzonte in cui il colore sarà poi uno dei protagonisti principali: la traduzione di alcune piante, uccelli, farfalle e bruchi dai disegni ligozziani in intarsi di pietre dure.

### I. Intrecci di serpi e di disegni

Consideriamo per primo il caso dei disegni di serpi. Il foglio nella collezione di Aldrovandi riprende, come da tempo rilevato, una tavola di Jacopo Ligozzi, conservata agli Uffizi (figg. I, 2), e le vicende che portarono alla sua realizzazione sono ben documentate.<sup>14</sup> Il 19 settembre 1577 Aldrovandi scrive a Francesco I e, tra le altre cose, come “favore singulare” chiede “la pittura di quei doi serpenti, cioè del ceraste et ammodite” che aveva ricevuti in dono dal Granduca stesso, poiché uno dei due era morto prima che il “mio pittore”, ovvero Giovanni Neri, potesse disegnarli.<sup>15</sup> Nonostante il 7 ottobre dello stesso anno Francesco I rassicurasse di aver già “dato commissione per la pittura”, questa non venne realizzata visto che da Bologna se ne sollecitava l’invio ancora l’8 settembre 1578 e il 28 febbraio 1580.<sup>16</sup> In questa

<sup>12</sup> Per i pittori cfr. Ulisse Aldrovandi, “Discorso Naturale di Ulisse Aldrovandi [...] nel quale si ragiona in generale del suo Museo et delle fatiche da lui usate per raunare da varie parti del mondo, quasi in theatro di natura, tutte le cose che in esso sono [...]”, in: Sandra Tugnoli Pattaro, *Metodo e sistema delle scienze nel pensiero di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1981, pp. 229sg.; lo scritto è datato tra la fine del 1572 e i primi del 1573 (*ibidem*, p. 174). I volumi dell’erbario sono ora consultabili online alla pagina [http://moro.imss.fi.it/aldrovandi/UlisseAldrovandi\\_erbariosecco.asp](http://moro.imss.fi.it/aldrovandi/UlisseAldrovandi_erbariosecco.asp).

<sup>13</sup> Lorraine Daston, “Epistemic Images”, in: *Vision and its Instruments: Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, a cura di Alina Payne, University Park, Penn., 2015, pp. 13–35.

<sup>14</sup> Sul ‘caso’ cfr. Mina Bacci, “Introduzione”, in: *Mostra di disegni di Jacopo Ligozzi (1547–1626): catalogo*, cat. della mostra, a cura di *eadem*/Anna Forlani, Firenze 1961, pp. 5–22: 16; Anna Forlani, “Catalogo”, *ibidem*, pp. 23–45:

25, no. I; Tongiorgi Tomasi (nota 6), pp. 20, 30; Lucilla Conigliello, in: *L’ombra del genio: Michelangelo e l’arte a Firenze 1537–1671*, cat. della mostra Firenze/Chicago/Detroit, Milano 2002, p. 315, no. 180, e da ultimo Cristina Casoli, in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), p. 86, no. 29 (con bibliografia precedente sulla miniatura), e pp. 90sg.

<sup>15</sup> Cit. da Tosi (nota 5), p. 225.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 247, 253, 267, rispettivamente. La lettera del settembre 1578 era già stata citata da Odoardo H. Giglioli, “Jacopo Ligozzi disegnatore e pittore di piante e di animali”, in: *Dedalo*, IV (1924), pp. 554–570: 556. Da rilevare che altre tavole devono essere arrivate a inizio 1578, quando Aldrovandi scrive una lista di “Pisces missi ad Magnum Ducem Hetruuriae depincti a Dno. Jacobo Ligotio” (Olmi [nota 5], p. 63, nota 132). Sui pesci cfr. Tongiorgi Tomasi (nota 6), p. 22; *eadem*, “Ulisse Aldrovandi e l’immagine naturalistica”, in: *De piscibus* (nota 8), pp. 33–63: 47–49, e 59, nota 33, per le

*Cerastes serpens perniciosissimus ex  
Lybia ad serenissimum Hetruriae  
Ducem allatus una cum Ammo-  
dite: Qui mihi utrumque uiuum  
donauit; et deinde etiam ambos  
depictos ad me misit.*



*Ammodites.*

*Hæmorrhous, quod ictu suo uel morsu  
copiosissimum è uulnere sanguinem  
eliciat. et Poscorides testatur his  
uerbis: ex plaga copiosus cruor efflu-  
it, et quacunque parte corporis cicatrix  
colla fuerit ea sanguine manat.*

2 Jacopo Ligozzi, Ceraste cornuto e vipera della sabbia,  
1577/1580. Bologna, Biblioteca Universitaria,  
ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. IV, c. 132

seconda richiesta Aldrovandi specificava che il pittore del Granduca aveva avuto “commissione che mi facesse il trassonte dalle pitture di Vostra Altezza”, usando un termine che indica una copia *d’après*. Tra le repliche di Francesco I alle missive del naturalista, merita di essere ricordata quella del 16 settembre 1578, visto che apre una finestra sul *modus operandi* di Ligozzi e sulle priorità del suo committente: “se il mio pittore non fosse stato occupato nel ricavare le piante, sendo necessario farlo nell’estate, haverebbe a quest’hora cavato la pittura de’ serpenti che desiderate; ma finite che sieno quelle che ha tra mano, si metterà a farli et ve li manderò quanto prima”.<sup>17</sup> Solo il 1° dicembre 1580 Aldrovandi può ringraziare di aver ricevuto non solo “delle figure de’ serpi”, ma anche alcuni “uccelli indiani che sono benissimo depinti al vivo” e che dalla documentazione nota non risulta avesse mai chiesto.<sup>18</sup> Il naturalista conferma di possedere “alcune figure d’uccelli venuti dall’Indie, donatemi da S.A. Serenissima insieme con li ritratti nati di duoi serpenti apportati d’Africa” negli *Avvertimenti* al cardinal Paleotti del gennaio 1581.<sup>19</sup>

Mettiamo a confronto i due disegni, partendo da quello fiorentino (fig. 1), che è il più antico. Esso riassume in un unico foglio tre rettili di due specie diverse, ma entrambe africane: due cerasti cornuti (*Cerastes cerastes*) intrecciati in alto, mentre in basso serpeggia quello che Aldrovandi identifica con l’“ammodite” descritto dagli autori classici e che è oggi noto invece come vipera di Avicenna o vipera della sabbia (*Cerastes vipera*).<sup>20</sup> Entrambi i rettili, per quanto realisticamente riprodotti, presentano delle imprecisioni anatomiche.

Le loro lingue non sono bifide come dovrebbero, ma terminano in una sorta di piccolo ciuffo per i cerasti e in una triplice partizione per la vipera della sabbia, e sulla punta delle loro code è visibile un aculeo inesistente nella realtà, che va ricollegato a una delle antiche ed erronee teorie sulle modalità, all’epoca ancora ignote, con cui i serpenti velenosi intossicano le proprie prede.<sup>21</sup>

Il terzo rettile occupa da solo la parte inferiore della miniatura e Ligozzi fornisce una visione dall’alto dell’animale, intento ad avanzare in un lento movimento e a catturare con la lingua sibilante le particelle odorose nell’aria. Sopra la vipera i due cerasti si intrecciano in una tensione bilanciata ed elegante, in cui il senso di movimento nasce a destra, dalle punte delle code. Contribuisce all’effetto di equilibrio il gioco complementare di corpi e colori: il primo serpente è più snello ed è inquadrato dal basso, di modo che mostra le squame quasi bianche del ventre, ma con il collo e la testa levati in alto; l’altro animale ha un corpo più robusto e mostra il dorso, caratterizzato da macchie in due toni di marrone, uno più scuro e l’altro più chiaro, che si alternano in un motivo quasi a scacchiera. La sua testa è girata, sollevata verso il compagno con cui sembra confrontarsi in un modo leggermente minaccioso, così che nel collo mostra anch’esso la parte bianca. Ad essere raffigurata dovrebbe essere la lotta tra due maschi per la superiorità, eppure le loro spire si annodano in modo tuttavia armonioso e nell’insieme sembrano l’incarnazione erpetologica di un nodo calligrafico formato da due linee. Il gioco dei colori dei corpi intrecciati è il principale

corrispondenze tra la serie degli Uffizi e quella della Biblioteca Universitaria di Bologna; *eadem* (nota 5), p. 32.

<sup>17</sup> Cit. da Tosi (nota 5), p. 263. Rassicurazioni simili il 6 marzo 1580 (cit. da *idem*, p. 273).

<sup>18</sup> *Ibidem*; ma cfr. anche la lettera al segretario del Granduca Belisario Vinta (cit. da *idem*, p. 274).

<sup>19</sup> Aldrovandi (nota 10), p. 514; sui rapporti tra Paleotti e Aldrovandi cfr. la bibliografia in nota 10.

<sup>20</sup> Firenze, GDSU, inv. 1973 O. Per l’identificazione delle specie cfr. Mas-

simo Delfino/Alessandro Ceregato, “Herpetological Iconography in 16th Century: The Tempera Paintings of Ulisse Aldrovandi”, in: *Bibliotheca Herpetologica*, VII (2008), 2, pp. 4–12: 11.

<sup>21</sup> Massimo Delfino, “Un piccolo tesoro per gli erpetologi”, in: *Ulisse Aldrovandi: Natura Picta*, a cura di Alessandro Alessandrini/Alessandro Ceregato, Bologna 2007, pp. 103–105: 104sg. Le imprecisioni erano state notate per la tavola di Aldrovandi, ma sono in realtà già presenti in quella degli Uffizi. Qualcosa di simile è stato individuato anche nei pesci di Ligozzi degli Uffizi; cfr. Giglioli (nota 16), p. 562.

modo in cui Ligozzi allude al volume dei rettili, che sono appena modellati da zone più ombrose e più luminose nei corpi stessi, senza che la loro ombra sia proiettata sul foglio.

Il disegno di serpi bolognese (fig. 2) non è una semplice copia della tavola degli Uffizi, ma una sua raffinata rielaborazione che deve essere il frutto di un'invenzione di Ligozzi stesso.<sup>22</sup> Nel foglio aldrovandiano troviamo infatti un'intelligente fusione dei tre animali originari.<sup>23</sup> Il sinuoso incontrarsi delle spire di due serpenti riscontrato sul foglio fiorentino è mantenuto, ma il ceraste è uno solo e il suo compagno è diventato la vipera della sabbia, come evidente non solo dall'assenza delle corna e dalla coda scura tipica della specie, ma anche dal movimento del corpo che adegua quello già proposto sul foglio fiorentino alla nuova situazione. Il ceraste sopravvissuto è una creatura nuova, che unisce la testa sollevata con le fauci spalancate di una delle originali (ma con la lingua ora minacciosamente sibilante) con il corpo, più forte e dalle squame scure, dell'altra. L'effetto complessivo è di due rettili che si stanno allontanando, aprendo verso destra e sinistra la zona ctonia densa e scura in cui le loro spire si incontrano. Più che annodati essi sembrano attraversarsi, formando così, come osserva Horst Bredekamp, una sorta di X serpentina.<sup>24</sup> È una logica compositiva che i due corpi mettono in scena, dalle punte delle code raddrizzate e acuminata (come se fossero lo strumento del disegno 'velenoso') fino alle teste. Queste ultime sono lontane, lasciando un

ampio spazio tra di loro; non si confrontano, ma al tempo stesso sono più minacciose. Nel disegno fiorentino le teste dei cerasti rientrano nell'area circoscritta dai loro corpi, la tensione è tra i rettili stessi e ricade su di sé, neutralizzandosi. Invece nel foglio bolognese abbiamo due specie diverse le cui teste (o meglio, nella serpe di sopra solo con la lingua), se si tracciano delle linee tangenti nei punti dove finiscono le spire, fuoriescono dalla scenografia dei corpi, e a tutto ciò fanno sfondo o eco le ombre proiettate dai due serpenti. Questo è l'elemento che più fortemente distingue i due fogli. Delle ombre ricorrono in alcuni ritratti di animali ligozziani, ma sono assenti dalla tavola degli Uffizi.<sup>25</sup> Grazie ad esse le serpi bolognesi sembrano alzarsi dalla carta e non galleggiare in uno spazio indefinito, acquistando così volume. L'eleganza descrittiva del foglio fiorentino si è quindi trasformata in una complessa e minacciosa dinamica spaziale e percettiva creata dalle due serpi, che coinvolge, pur senza impegnarlo frontalmente, lo spettatore della tavola. I rettili invitano a un confronto con i loro colleghi che formano la capigliatura della testa di Medusa.<sup>26</sup> Allo stesso tempo i due serpenti bolognesi, così mimeticamente vivi, possiedono a loro volta un'alta valenza simbolica – costituiscono quindi un "Großsymbol" –, poiché combinano due potentissimi elementi: la linea curva e l'incrociarsi di due linee.<sup>27</sup>

A segno che l'immagine deve essere stata il frutto di un'elaborazione, è da rilevare una serie di ombre

<sup>22</sup> BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. IV, c. 132. L'esistenza della copia era stata già notata da Bacci (nota I4), p. 16; Forlani (nota I4), p. 25, no. I. Sostengono l'autografia ligozziana del disegno anche Tongiorgi Tomasi (nota 6), p. 30; *eadem* (nota I6), pp. 45sg.; Angelica Groom, "Early Modern Natural Science as an Agent of Change in Naturalist Painting: Jacopo Ligozzi's Zoological Illustrations as a Case Study", in: *Knowing Nature in Early Modern Europe*, a cura di David Beck, Londra 2015, pp. 139–163: 141; mentre è citato come "Replica (autografa?)" da Paolo Galluzzi, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento: la corte il mare i mercanti. La rinascita della scienza. Editoria e società. Astrologia, magia e alchimia*, Firenze 1980, p. 203, no. 7.44.I.

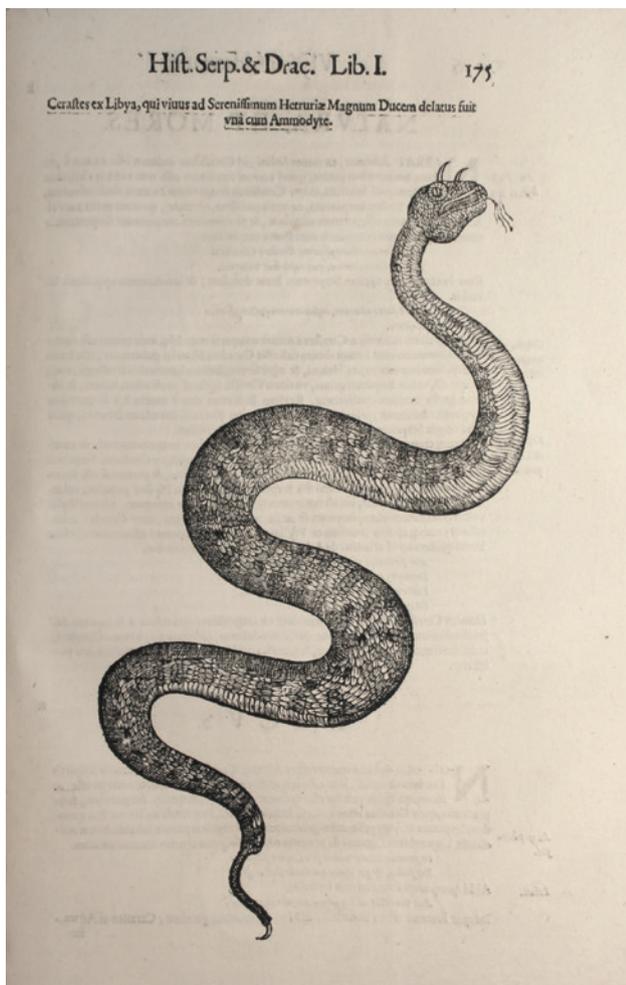
<sup>23</sup> La combinazione delle serpi originarie è rilevata anche da Groom (nota 22), p. 141.

<sup>24</sup> Cfr. Horst Bredekamp, "Ernst Cassirers Naturschranke und das Problem der naturalisierten Symbole", in: *Ernst Cassirer und die Biologie*, a cura di Sascha Freiberg (in corso di stampa).

<sup>25</sup> Le ombre in questione non sono proiettate da un'unica fonte di luce e vengono quindi rese con una gradualità di grigi: una prima e più ampia sagoma grigio chiaro e, all'interno di questa, un'altra resa con un sottile tratteggio, il cui colore si va scurendo gradualmente. Si tratta dello stesso modo con cui è costruita quella del bruco nella tavola *Euforbia con bruco e adulto di Saturnia pyri* (fig. 26).

<sup>26</sup> Cfr. *supra*, Marzia Faietti/Alessandro Nova/Gerhard Wolf, "Introduzione", pp. 150–152.

<sup>27</sup> Cfr. Bredekamp (nota 24) per la nozione di "Großsymbol".



3 Incisore aldrovandiano, Ceraste cornuto, in: Ulisse Aldrovandi, *Serpentum, et draconum historiae libri duo*, Bologna 1640, p. 175. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, D.XVI.11049/10

<sup>28</sup> Tongiorgi Tomasi (nota 6), p. 30; *eadem* (nota 16), p. 46. Il foglio bolognese reca scritto in alto: “Cerastes serpens perniciosissimus ex Lybia ad serenissimum Hetruriae Ducem allatus una cum Ammodite: Qui mihi utrumque vivum donavit; et deinde etiam ambos depictos ad me misit”; in basso: “Ammodites. Haemorrhous, quod ictu suo vel morsu copiosissimum e vulnere sanguinem eliciat, ut Dioscorides [*sic*] testatur his verbis: ex plaga copiosus cruor effluit, et quacunq[ue] parte corporis cicatrix ulla fuerit ea sanguine manat”.

<sup>29</sup> Cfr. Faietti/Nova/Wolf (nota 26), p. 154.

<sup>30</sup> Ulisse Aldrovandi, *Serpentum, et draconum historiae libri duo*, a cura di Bartolomeo Ambrosino, Bologna 1640, pp. 167–170 (*De ammodite*), 171–179 (*De*

chiere di forma serpentina, di cui è particolarmente evidente quella sulla sinistra che emerge quasi come una seconda testa fantasma dal corpo del ceraste. Da segnalare, infine, che a differenza della tavola fiorentina il foglio della Biblioteca Universitaria reca due annotazioni in cui, oltre a dare i nomi delle specie raffigurate, sono ricordati, rispettivamente, la catena di eventi che portarono alla realizzazione dell’immagine e gli effetti del morso dell’ammodite.<sup>28</sup> Simili iscrizioni identificative, anche se non sempre così articolate, ricorrono in quasi tutti i disegni di Aldrovandi ed erano presenti anche sui fogli fiorentini – anche se la maggior parte di quelle visibili al giorno d’oggi sono un’aggiunta ottocentesca.<sup>29</sup>

Il passaggio successivo del disegno dei serpenti africani avrebbe dovuto essere la sua trasposizione su una matrice di legno di pero e la sua pubblicazione, ma qualcosa nell’opera non doveva essere adeguato per lo scopo di Aldrovandi. Probabilmente il bellissimo intreccio delle spire con le loro ombre era troppo artistico e fu necessario separare i due corpi per rappresentare le due specie una per una. Infatti, nella *Serpentum, et draconum historia* (Bologna 1640) pubblicata postuma a cura di Bartolomeo Ambrosino sono inserite le descrizioni di ceraste cornuto e ammodite con le rispettive immagini definitivamente districate in due diverse illustrazioni (figg. 3, 4).<sup>30</sup> Il primo rettile riprende sicuramente la tavola in possesso di Aldrovandi – basti vedere le sue fauci aperte e la lingua erroneamente sfrangiata. Il secondo è invece piuttosto diverso, visto che mostra un inedito corno sul muso e

*ceraste*). Le xilografie *ibidem*, pp. 169 e 175. Su Aldrovandi e le illustrazioni cfr. le osservazioni di Olmi (nota 9).

<sup>31</sup> È possibile che dall’epoca della ricezione del disegno lo studioso avesse cambiato idea. Aldrovandi dedica infatti un capitolo specifico anche a quell’*haemorrhous* che nelle iscrizioni sulla tavola delle serpi (cfr. *supra*, nota 28) era dato come nome alternativo dell’ammodite (Aldrovandi [nota 30], pp. 179–185), ma la xilografia mostra un serpente con due corna e non è la vipera ligozziana (*ibidem*, p. 182). Riprendendo l’iscrizione della c. 132, l’immagine del ceraste è comunque associata all’ammodite e a Francesco I: “Cerastes ex Libya, qui vivus ad Serenissimum Hetruriae Magnum

non ha coda a uncino. Non è una vipera della sabbia, ma sembra piuttosto un'altra specie detta ammodite (*Vipera ammodytes*), e, in ogni caso, la xilografia è basata su un disegno diverso da quello di Ligozzi.<sup>31</sup> L'altra serpe del foglio aldrovandiano sembra essere sparita dal volume.

L'identità di coloro che avevano compiuto gli ultimi passaggi di traduzione dell'immagine ligozziana è di difficile individuazione. Come per la realizzazione di ogni xilografia abbiamo a che fare con due artisti dalle diverse competenze: un *delineator* che riporta il disegno sulla matrice di legno e uno *sculptor* che incide quest'ultima.<sup>32</sup> Il che significa che le xilografie tratte da miniature ligozziane pubblicate nei vari volumi mostrano un Ligozzi rivisto da un altro artista che, nel modificare il modello a sua disposizione, seguiva le indicazioni di Aldrovandi. Nella *Praefatio ad lectorem* al primo volume degli *Ornithologiae libri XII* (1599) il naturalista ricordò come propri *delineatores* il fiorentino Lorenzo Benini, che altre fonti ci dicono inviato da Francesco I e attivo a Bologna dal 1585 fino al 1587, e Cornelius Schwindt da Francoforte, documentato dal 1590 fino al suo rientro in patria nel 1595/96.<sup>33</sup> In precedenza (e anche dopo) sono attestati diversi prestatori di lavoro occasionale. Nello scrivere a Francesco I, il 10 dicembre 1585 Aldrovandi dichiara di avere al suo servizio “tre scrittori [ovvero disegnatori] et uno intagliatore”, tra cui deve essere incluso il pittore bolognese Francesco Cavazzoni, che proprio in questo stesso anno disegnò almeno una matrice (fig. II), su cui torneremo a breve, per il suo dotto concittadi-



4 Incisore aldrovandiano, Ammodite, in: Ulisse Aldrovandi, *Serpentum, et draconum historiae libri duo*, Bologna 1640, p. 169. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, D.XVI.11049/10

Ducem delatus fuit una cum Ammodyte” (*ibidem*, p. 175); ma il testo venne pubblicato postumo e potrebbe essere una svista del curatore.

<sup>32</sup> Da rilevare che l'idea originaria, come dichiarato da Aldrovandi nel 1568, era di usare incisioni in rame (cfr. Tongiorgi Tomasi [nota 16], pp. 50, 51–53).

<sup>33</sup> Aldrovandi (nota II), p.n.n [c. IXr]. Su Benini cfr. Olmi (nota 9), pp. 144–146; *idem* (nota 5), *ad indicem*. A lui è stata attribuita la matrice dello *Scoiattolo* (Bologna, Museo di Palazzo Poggi, inv. MPPX1448, da BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. IV, c. 64: cfr. Stefano Tommasini/Maria Cristina Tagliaferri, *La ricerca zoologica*, in: *Il teatro della natura* [nota II], pp. 60–

82: 72, fig. 81; [http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id\\_card=205154&force=1](http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id_card=205154&force=1)). Per Schwindt cfr. Olmi (nota 9), pp. 146–150, 159; Stefano De Rosa, “La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi in una lettera inedita di Cristoforo Coriolano da Norimberga”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXV (1981), pp. 391–398: 391 (ma su questo intervento si tengano presenti le precisazioni di Tosi [nota 5], p. 9 e nota 10); *idem*, “Cornelius Schwindt da Francoforte (1566–1632) ‘Pictor et Designator’ a servizio di Ulisse Aldrovandi”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIX (1985), pp. 401–409, e di nuovo Olmi (nota 5), *ad indicem*.

no.<sup>34</sup> Più avanti furono date “undici tavole per tredici uccelli da designarli” a uno dei figli di Bartolomeo Passarotti.<sup>35</sup> Al *delineator* di volta in volta impiegato vanno imputate le sensibili differenze che si riscontrano tra le xilografie. Per quanto il livello sia per lo più alto, si registrano a volte dei crolli qualitativi che fanno sussultare, come nel caso dell'*Ineumone* (fig. 5), dietro al quale si riconosce un originale ligozziano.<sup>36</sup> E anche i segni sono fortemente diversi, basti confrontare le xilografie che sappiamo italiane per ragioni documentarie (fig. 10) con altre che paiono riletture da parte di un artista nordico (fig. 6).<sup>37</sup> Come *sculptor*, Aldrovandi ricordò solo Cristoforo Coriolano, alias Christoph Lederlein da Norimberga, il quale, coadiuvato da un nipote, aveva intagliato le matrici con tanta abilità che “non in ligno, sed in aere facta videantur”.<sup>38</sup> Questi era sicuramente l'incisore di fiducia del naturalista, che nel suo testamento l'avrebbe raccomandato per portare a termine l'impresa, ed era stato reclutato a Firenze in un momento imprecisato tra la fine del 1586 e gli inizi del 1587. In precedenza, saggi erano stati fatti eseguire a un Augusto “veneto” registrato nel 1585, probabilmente l'“uno intagliatore” menzionato a Francesco I, e si ha anche notizia di un “Romanus magister Leonardus sculptor” che avrebbe aiutato Aldrovandi in modi non specificati e in data non definita.<sup>39</sup>

In tutto questo, la matrice del “*Cerastes serpens a magno duce*” e di un “*Ammodites seu haemorrhous*”

sono registrate nel “*Catalogus animalium diversi generis incisorum simul & plantarum*” inserito in un volume del 1585/86 e probabilmente posteriore al secondo viaggio fiorentino effettuato dal 13 al 22 giugno 1586, per i motivi che vedremo poi.<sup>40</sup> Il *delineator* difficilmente potrà essere Cornelius Schwindt, che risulta al servizio del naturalista soltanto dal giugno 1590, e l'autore del disegno dovrà essere cercato nel mare, ancora tutto da esplorare, dei collaboratori precedenti di Aldrovandi. Altrettanto incerta è l'identità dello *sculptor*. Si tratta di uno dei primi saggi di Coriolano, appena arrivato a Bologna, o va attribuita a un altro maestro?

La catena di immagini ricostruita nel caso delle serpi, sebbene lacunosa, permette non solo una ricognizione del rapporto di Aldrovandi con il Granduca e quindi, attraverso di lui, con il pittore di corte Jacopo Ligozzi, ma anche di confrontare i disegni dell'artista coinvolti nella vicenda, due opere così vicine cronologicamente e così concettualmente lontane l'una dall'altra. È indubbio che i due generi di rettili su cui si basa il disegno degli Uffizi erano presenti a Firenze e che l'artista li ha studiati, sebbene i cerasti certo non avranno mai posato così elegantemente intrecciati davanti ai suoi occhi come ci vorrebbe fare credere il *modus* del disegno-ritratto.<sup>41</sup> Ancora più intrigante ci sembra la decisione del pittore di fronte alla richiesta del Granduca, a sua volta

<sup>34</sup> Olmi (nota 9), p. 158; *idem* (nota 5), pp. 89, 91. Su Cavazzoni cfr. ora Ippolita Di Majo, “Per Francesco Cavazzoni pittore”, in: *Prospettiva*, 110–111 (2003), pp. 140–148; Sarah Ferrari, “Un profilo di Francesco Cavazzoni pittore e alcune proposte per il catalogo”, in: *Prospettiva*, 139–140 (2010), pp. 58–80.

<sup>35</sup> Olmi (nota 9), p. 158.

<sup>36</sup> Per l'*Ineumone* cfr. GDSU, inv. 1972 O; BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, c. 158; Ulisse Aldrovandi, *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres, et De quadrupedibus digitatis oviparis libri duo*, a cura di Bartolomeo Ambrosino, Bologna 1637, p. 301.

<sup>37</sup> Per il *Topo quercino e talpa* cfr. GDSU, inv. 1960 O; Aldrovandi 1637 (nota 36), p. 451. Manca una corrispettiva tavola tra i manoscritti della Biblioteca Universitaria di Bologna. Alla stessa mano che delinè quest'ultima matrice possono essere attribuite anche le derivazioni ligozziane dell'*Aguti* (GDSU, inv. 1957 O; Aldrovandi 1637 [nota 36], p. 394) e del *Gerboa*

(GDSU, inv. 1959 O; Aldrovandi 1637 [nota 36], p. 396 [395]); mentre per i rispettivi disegni tra le tavole bolognesi cfr. *infra*, pp. 234–236. Per la bibliografia precedente sulle tavole di Ligozzi *Topo quercino e talpa* e *Gerboa* si veda Cristina Casoli, in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), p. 86, ni. 27, 28.

<sup>38</sup> Aldrovandi (nota 11), p.n.n [c. IXr]; su Cristoforo Coriolano cfr. Olmi (nota 9), pp. 150–153, 159; *idem* (nota 5), pp. 75–82; *idem* (nota 8), pp. 20–22.

<sup>39</sup> Su Augusto cfr. Olmi (nota 9), p. 150; *idem* (nota 5), pp. 74sg., 89; su Leonardo *ibidem*, p. 75, nota 172. Se la qualifica indicasse un intagliatore, si potrebbe pensare a Leonardo Parasoli, da Norcia, ma attivo a Roma, che realizzò con sua moglie Isabella le immagini dell'*Herbario nuovo* (1585) di Castore Durante, medico di Sisto V.

<sup>40</sup> BUB, ms. Aldrovandi, I36, XI, c. 202r.

<sup>41</sup> Per il concetto di ritratto in Ligozzi cfr. Faietti (nota 3); della nozione di “ritratto dal vivo” discute anche Groom (nota 22), pp. 141–149.

incalzato dall'insistenza aldrovandiana, di tradurre il proprio disegno in un altro genere, che fa rivivere due delle tre serpi sulla carta, lasciando così incontrare il ceraste cornuto con la vipera della sabbia. Le spiegazioni per la nuova invenzione possono essere diverse.<sup>42</sup> E va anche ricordato che alla fine del 1577 l'artista passò per Bologna, dove incontrò Aldrovandi e ricevette da lui una lettera (datata 16 dicembre) da consegnarsi al ferrarese Alessandro Pancio, ed è quindi possibile che avessero discusso la questione dei serpenti.<sup>43</sup> Ligozzi non era molto interessato a ripetersi e certamente ancora di meno nel caso di rettili, che non si prestano così facilmente a giochi di colore come gli uccelli o i fiori, sebbene le loro squame e le teste siano di una grande finezza. La forza del disegno fiorentino è nel movimento tridimensionale

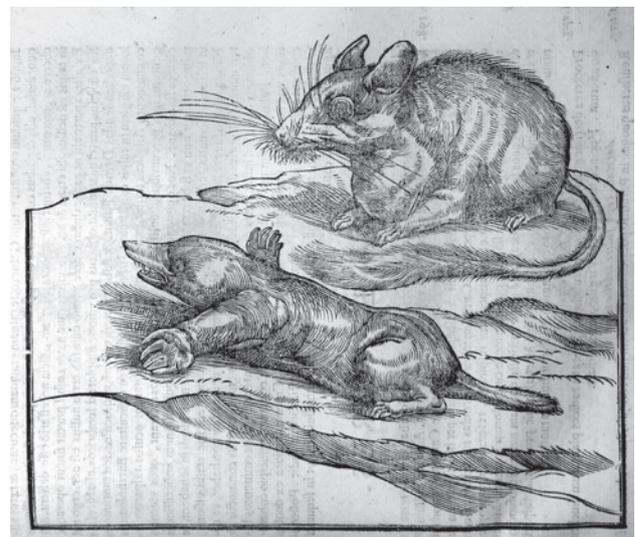
dei corpi avvinghiati, reso vero-simile sulla carta. Ma forse Ligozzi aveva intenzioni che andavano oltre il puro diletto della *varietas*. Ricordiamo che Aldrovandi era partito nell'autunno del 1577 da Firenze con due rettili, di cui uno era morto a distanza di poco tempo. Quello che chiedeva era un disegno sostitutivo, e quello che Ligozzi aveva a disposizione non erano più degli animali viventi, ma un suo disegno, da cui fece risorgere con la magia della mimesi due serpi che sembrano alzarsi dalla carta e offrirsi allo studio del naturalista, mostrando anche la loro natura minacciosa.

Le parole scritte da Aldrovandi stesso sul foglio completano il disegno e il loro integrarsi anche grafico conferma il successo dell'operazione: il foglio è composto dal pittore e dallo studioso/scrittore.



5 Incisore aldrovandiano, *Incneumone*, in: Ulisse Aldrovandi, *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres [...]*, Bologna 1637, p. 301. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, D.XVIII.11123/3

<sup>42</sup> Alcune proposte per la tavola 1958 O del GDSU sono state avanzate da Tongiorgi Tomasi (nota 16), p. 47: o era stato lo stesso Francesco I a ordinare “di ridurre all’essenziale la raffigurazione” oppure fu il pittore a dividere la tavola in due “più sintetiche, ma non per questo meno precise nei particolari, conscio del diverso tipo di approccio da parte di uno scienziato e da parte di un principe”. La prima ipotesi pare meno probabile;



6 Incisore aldrovandiano, *Topo quercino e talpa*, in: Ulisse Aldrovandi, *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres [...]*, Bologna 1637, p. 451. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, D.XVIII.11123/3

da tenere presente inoltre che anche delle esigenze di tempo possono aver fatto pressione sull'artista.

<sup>43</sup> Olmi (nota 5), pp. 62sg. Senza data, ma il pittore è anche registrato tra i visitatori del museo (cfr. Tosi [nota 5], p. 441; Lucilla Conigliello, “Alcune note su Jacopo Ligozzi e sui dipinti del 1594”, in: *Paragone*, XLI [1990], 485, pp. 21–42: 42, nota 52).

Quest'ultimo colloca le sue righe proprio sopra e sotto il centro del 'nodo' centrale delle serpi e, per meglio seguire le posizioni delle vipere, quelle inferiori sono leggermente spostate a sinistra. Come già osservato, il testo superiore racconta del dono di due rettili da parte del Granduca, mentre quello inferiore evoca le terribili ferite che la puntura o il morso del serpente può causare. Le parole di Aldrovandi colgono in pieno l'essenza dell'immagine di Ligozzi tra sostituto iconico del dono delle vere serpi ed evocazione artistica della loro velenosità, ma al contempo la protocollano in forma tassonomica facendo riferimento a Dioscoride. Sul foglio le due mani si incontrano e quasi si allineano, ma si intuisce anche il futuro *parting of the ways*, poiché lo snodarsi delle serpi messo in moto da Ligozzi viene completato nel mondo cartaceo (ma non solo) di Aldrovandi con la separazione netta dei due animali.

## II. Tre vedove, tra due Granduchi e due pittori

Grazie alla lettera del dicembre 1580, sappiamo che in contemporanea al ritratto delle serpi africane giunsero a Bologna anche altri disegni di animali. Non è noto esattamente quante immagini di "uccelli indiani" Aldrovandi avesse ricevuto, però tra di loro dovevano necessariamente essere incluse delle copie del *Ramo di fico con tre vedove* (fig. 7).

Il foglio fiorentino è forse una delle miniature di Ligozzi più famose e più spesso riprodotte, nonché una delle più figurativamente dense dato che combina tre specie animali su una pianta.<sup>44</sup> L'asse della composizione è costituito da un tronco di fico comune che, come in varie tavole di soggetto botanico, presenta foglie e frutti colti in diversi tempi e momenti della vita della pianta – appena spuntate e appassite per le pri-

me, acerbi e maturi, integri e mangiucchiati in modo da far vedere l'interno per i secondi. Le quattro foglie più esterne paiono costruite in modo simmetrico. Quelle all'estremo dei due rami superiori a destra sono entrambe ricurve verso sinistra; quelle che concludono la pianta dalla parte opposta sono viste di profilo. Una delle prime, quella appena sopra il volatile scuro posto più in basso, mostra una curiosa indentatura sferica, la cui curva regolare ricorda quella dei fichi. È forse traccia di un frutto previsto e poi eliminato? Sui rami di questo fico posano tre uccelli originari di varie regioni dell'Africa, tutti rappresentati di profilo, ma alternandosi nell'orientamento. Anzitutto, più in alto, un maschio di vedova domenicana (*Vidua macroura*) dalla lunga coda e dalla livrea bianca e nera; poco più sotto una vedova paradisea (*Steganura paradisea*) dal petto rosso e dalle ancor più lunghe penne caudali; e, infine, la meno impressionante vedova combassù (*Hypochera chalybeata*). Nella miniatura di Ligozzi gli uccelli sono disposti in modo da seguire il ritmo del tronco della pianta, orientandosi nella sua stessa direzione.<sup>45</sup> Le vedove paradisea e combassù si inseriscono tra i rami e le foglie, riuscendo a stagliarsi sullo sfondo chiaro del foglio in modo tale che solo la coda della prima si sovrappone appena a una foglia. Le ombre sono ridotte al minimo indispensabile, poiché la luce illumina la pianta in un modo tale da annullarle. Solo prestando attenzione se ne notano alcune sulle foglie. Ad esempio quella dietro alla coda della vedova paradisea ha una sottile ombra riportata. L'associazione di esemplari esotici e piante diffuse in Italia è stata messa in relazione con la presenza dei primi nelle voliere granducali.<sup>46</sup> In quella di Pratolino proprio nel novembre 1580 Montaigne vide dei "petites oiseaus, comme chardonnerets, qui ont à la cuë deus longues plumes, comme celles d'un grand

<sup>44</sup> Firenze, GDSU, inv. 1958 O. La bibliografia è corposa; si veda soprattutto Tongiorgi Tomasi (nota 6), pp. 28, 30–32, e Sara Ferri, in: *I ritratti* (nota 6), c.n.n. per una scheda botanica; rimando a Cristina Casoli, in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), p. 73, no. 24, per altre indicazioni.

<sup>45</sup> Lucia Tongiorgi Tomasi, "The Flowering of Florence: Botanical Art for the Medici", in: *The Flowering of Florence: Botanical Art for the Medici*, cat. della

mostra Washington D.C. 2002, a cura di *eadem*/Gretchen A. Hirschauer, Aldershot 2002, pp. 14–107: 50.

<sup>46</sup> Lucia Tongiorgi Tomasi, "L'immagine naturalistica nelle antiche collezioni degli Uffizi", in: *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti*, Firenze 1982, pp. 7–33: 19; ripreso da Olmi (nota 5), p. 129; Tongiorgi Tomasi (nota 16), pp. 46sg.

chapon”, identificati con degli esemplari di vedova paradisea.<sup>47</sup> Altrettanto presente potrebbe essere però stato il confronto con un testo classico. Elisa Acanfora, su suggerimento di Mina Gregori, ha ipotizzato che la miniatura sia una “pittura di ricostruzione” ispirata a un passo delle *Immagini* di Filostrato (I, 31, I) in cui, dopo la descrizione di una natura morta con fichi neri, si parla di un ramo per terra con fichi maturi e acerbi, interi e spaccati, uno dei quali, sulla parte alta del ramo, è stato beccato da un passero.<sup>48</sup>

A Bologna la miniatura fiorentina si è sdoppiata in due disegni: un *Giuggiolo con vedova domenicana* (fig. 9) e un *Fico con vedova paradisea e vedova combassù* (fig. 8), che ripropone in forma semplificata la parte inferiore della tavola degli Uffizi.<sup>49</sup> Tutti gli uccelli mantengono posa e verso dell’originale, mentre muta l’elemento botanico. Nel secondo foglio (fig. 8) il ramo di fico è una versione contratta e con un’inclinazione diversa rispetto a quello degli Uffizi. Nella parte terminale del ramo su cui posa la vedova paradisea, la foglia superiore e i fichi acerbi sono i medesimi, mentre, forse perché andava a toccare le penne caudali, manca la seconda foglia, di cui rimane solo il picciolo. Il disegno della foglia perduta è stato però mantenuto, spostato poco più in basso, appena prima delle zampe del volatile, nella posizione che nella miniatura degli Uffizi era occupata da una terza foglia. Il ramo su cui posa la vedova combassù è saldato direttamente al tronco, manca l’estremità spezzata e invece di portare una foglia in-

giallita è carico di un fico maturo. L’artista fa cadere la foglia e taglia a destra un pezzo del fico per dare più spazio agli uccelli, di modo che la vedova paradisea può espandere leggermente il piumaggio della coda, mentre sotto l’altro uccello posiziona un fico maturo quasi come un ‘anticorpo’ pendente. Il gioco compositivo tra volatili e pianta è mantenuto, anzi, è ancora più evidente grazie all’assenza di elementi distraenti. La vedova paradisea segue l’inclinazione del tronco principale e la vedova combassù è perfettamente parallela al suo ramo. Nel primo foglio bolognese (fig. 9) la vedova domenicana posa su un giuggiolo (*Ziziphus jujuba*), pianta originaria di Africa settentrionale e Siria che venne introdotta in Italia già in epoca romana. Questo ramo mostra bacche in diversi stadi di maturazione e foglie più o meno integre. Un ragnetto è aggiunto vicino all’estremità delle penne caudali. Ciascun foglio è accompagnato da annotazioni che identificano l’animale raffigurato come un *passer indicus* e ne descrivono colori e caratteristiche.<sup>50</sup> Le vedove sono in realtà specie africane e sono quindi vittime zoologiche delle indefinite connotazioni geografiche assunte nel Cinquecento dal termine ‘indiano’, che poteva essere impiegato per caratterizzare persone, oggetti, piante e animali di territori in Asia, Africa e America.<sup>51</sup> Viste le sue origini, il giuggiolo-trespolo si adatta meglio del fico alla vedova domenicana e ci si dovrebbe chiedere chi sia stato a sostituire la pianta originaria. Sappiamo che le immagini aldovandiane andate in stampa a vol-

<sup>47</sup> Michel Eyquem de Montaigne, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l’Allemagne en 1580 et 1581*, Parigi 1955, p. 84; cfr. Alvar Gonzáles-Palacios, *Il tempio del gusto: le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Il granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano 1986, p. 76; ripreso da Detlef Heikamp, recensione al volume di Alvar Gonzáles-Palacios, in: *Paragone*, XXXVIII (1987), 4, pp. 100–104: I02sg., e vari studi successivi.

<sup>48</sup> Elisa Acanfora, “Le origini della natura morta”, in: *Natura morta italiana tra Cinquecento e Seicento*, cat. della mostra Monaco 2002, a cura di Mina Gregori, Milano 2002, pp. 54–57: 54sg.; cfr. Filostrato maggiore, *Immagini*, a cura di Letizia Abbondanza, Torino 2008, p. 183.

<sup>49</sup> BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, cc. 47sg. La replica della c. 48 è stata notata da Forlani (nota I4), pp. 30–32, no. 20; Lucia Tongiorgi Tomasi, “L’immagine naturalistica a Firenze tra XVI e XVII secolo: contributo al rapporto ‘arte-natura’ tra manierismo e prima età barocca”, in: *Immagini*

*anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi: sec. XVI e XVII*, cat. della mostra, a cura di Roberto P. Ciardi/Lucia Tongiorgi Tomasi, Firenze 1984, pp. 37–67: 53, nota 60; di ambo in *eadem* (nota 16), p. 46; *eadem* (nota 6), pp. 30–32.

<sup>50</sup> Rispettivamente, “*Passer caudatus Indicus cauda dodrantali, rostro miniacco, Juiuba insidens*” (c. 47); “*Passer caudatus Indicus alter cauda longissima nempe palmorum quatuor cum corpus Palmum non astingat, rostro cyaneo. Ficulneo ramo insidet in Collum circumquaque ac pectus purpurascunt [sic] n.o 1*” e “*Passer Indicus alter atrocaeruleus cauda brevi instar passerum nostratium Struthiomelanos ficulneo trunco ficum maturum ferenti insides [sic] n.o 2*” (c. 48).

<sup>51</sup> Cfr. Jessica Keating/Lia Markey, “‘Indian’ Objects in Medici and Austrian-Habsburg Inventories: A Case-Study of the Sixteenth-Century Term”, in: *Journal of the History of Collections*, XXIII (2011), pp. 283–300, soprattutto 286–288.



7 Jacopo Ligozzi, Ramo di fico (*Ficus carica* L.) con vedova domenicana (*Vidua macroura*), vedova paradisea (*Steganura paradisea*) e vedova combassù (*Hypochoera chalybeata*), 1577-1580 (?). Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1958 O



8 Jacopo Ligozzi, Ramo di fico con vedova paradisea e vedova combassù, ca. 1577/1580. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, c. 48



9 Jacopo Ligozzi e collaboratore (?), Ramo di giuggiolo con vedova domenicana, ca. 1577/1580. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, c. 47

te sono state leggermente modificate; scrive infatti il proprietario: “per gli ornamenti gli ho posto a’ piedi qualche pianta o animale, di che si dilettono o per cibo, o per medicina”.<sup>52</sup> In altre due derivazioni da Ligozzi di uccelli esotici ad esempio, il crace dai bargigli (*Crax globulosa*) e il crace dall’elmo (*Pauxi pauxi*), due specie sud- e centroamericane che Aldrovandi chiama gallo e

gallina delle Indie, nella versione pubblicata nell’*Ornithologia* è stata aggiunta una pianta di “grano indiano” assente nel disegno originario.<sup>53</sup>

Per quanto Aldrovandi dichiara che gli sono stati donati da Ferdinando I,<sup>54</sup> a suggerire che questi fogli fossero tra gli “uccelli indiani” giunti a Bologna entro il 1° dicembre 1580 sono diversi fattori. Anzitutto le

<sup>52</sup> Cit. da Tongiorgi Tomasi (nota I6), p. 51. A Ferdinando de’ Medici similmente scrive di aver “accompagnato con qualche pianta o parte d’animale di che si compiace più la natura di ciascun uccello” (cit. da Tosi [nota 5], p. 378).

<sup>53</sup> Si vedano per il giovane maschio di *Crax globulosa* la sequenza GDSU, inv. 1988 O; BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, c. 154, e Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae tomus alter* [...], Bologna 1600, p. 332, e la matrice [http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id\\_card=199156&force=I](http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id_card=199156&force=I); per il crace dall’elmo, GDSU, inv. 1990 O; BUB,

ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, c. 155, e Aldrovandi 1600, p. 334. Sui disegni di Ligozzi cfr. da ultimo le schede di Cristina Casoli, in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), pp. 73–75, ni. 23, 25. L’esistenza di copie nella raccolta di Aldrovandi è segnalata da Forlani (nota I4), pp. 29sg., no. I5 (*crax*); Bacci (nota I4), p. I7, e Detlef Heikamp, “Animali e piante a Prato”, in: *Studi di storia dell’arte in onore di Mina Gregori*, Milano 1994, pp. 130–138: 134, che individua anche le xilografie del *Pauxi* nell’*Ornithologia*.

<sup>54</sup> Aldrovandi 1600 (nota 53), p. 565; cfr. fig. 10.

DE PASSERE INDICO MACROVRO ROSTRO MINIACEO. Cap. XXII. 565

**E**renissimus Princeps Ferdinandus Medicus Magnus Heriuseorum Dux eiusdemodi Indicos Passeres, quales hic depictos videbis, elegantissimè ab eximio illo suo pictore Iacobo Ligocia depictos suis sumptibus (quæ eius erga bonas literas, earumque studiosos, in me vetò in primis perpetua, & insignis est liberalitas, & tanto Principe digna munificentia) ante aliquot annos transmisi dono iussit. Quem itaque primo loco depictum, & iubilino ramo insidentem exhibeo, magnitudine domesticis nostris Passeribus par est, si caudæ longioras pennas excipias. Rostrum habet breue, & crassum, coloris miniacei. Caput planum est prope ceruicem, eleuatum, subnigrum, incurrente subuitridi ad cæruleum vergente colore: qui pariter deorsum per tergus, & superiorem alarum partem vergens conspicitur. Alæ verò tribus potissimam coloribus constant, primò illo, quem dixi, secundo albo, vt in icone apparet, tertio nigro; quartò lutescente, quem colorem pennæ remiges excipiunt, nigrae itidem, sed intus cineræ. Guttur, collū inferius, pectus, & venter candicant. Cauda duplex, vt in Paupone <sup>2</sup> notare, & duorum etiam colorū: minor, quæ maiorem sustinet, & tanquam eius fulcrum est, albescit, maior quatuor penis longitudine dodranti angustissimis constant, aterrima. Tibiæ, & pedes ex nigro & albo maculati, ungues nigri, & quales tapacibus adunco, & acutissimo hamo armati.



10 Augusto Veneto, Ramo di giuggiolo con vedova domenicana, in: Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae tomus alter [...]*, Bologna 1600, p. 565. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, D.XVI.11049/05

11 Augusto Veneto, Ramo di giuggiolo con vedova domenicana, 1585. Bologna, Museo di Palazzo Poggi, inv. MPPX0698



vedove sono sistematicamente definite *passer indicus* sia nelle annotazioni sui disegni stessi sia nella menzione a stampa e quindi possono essere dette “uccelli indiani”.<sup>55</sup> Come indicato da Giuseppe Olmi, nel 1585 Aldrovandi registra che un passero indiano su ramo di giuggiolo era stato per lui disegnato dal bolognese Francesco Cavazzoni su una matrice di legno di pero che era stata poi incisa da Augusto Veneto (fig. II).<sup>56</sup> Nel caso vi fossero dubbi sull’identificazione, una conferma arriva da altre lettere dello stesso anno. Il 10 dicembre 1585 Aldrovandi scrive a Francesco I di aver “già fatto intagliare in legno quel passero indiano che Vostra Altezza serenissima mi comunicò, et le man-

darò il disegno subito che sarà stampato”.<sup>57</sup> E il 19 dello stesso mese e anno accenna al “passero indiano, fatto da me intagliare per un saggio a un venetiano hora abitante in Bologna”, che “fa ritorno nelle sue virtuosissime mani”, un’affermazione quest’ultima che è da collegarsi all’invio a Firenze di una prova di stampa.<sup>58</sup> Nella stessa pagina che riporta la notizia circa la vedova domenicana, qualche riga sotto compaiono anche le matrici di “*Passer caudatus Indicus alter ramo insidens ficulneo*” e “*Passer indicus alter cauda brevi*”, rapida descrizione che però individua molto chiaramente di quali volatili e pianta si tratti, tra l’altro usando gli stessi termini delle descrizioni presenti sul

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 565, 567; per le xilografie cfr. *ibidem*, pp. 565sg.

<sup>56</sup> BUB, ms. Aldrovandi, I36, XI, c. 197r; citato e commentato da Olmi (nota 10), p. 166, nota 39. Sull’episodio si vedano poi *idem* (nota 5), p. 89; Tongiorgi Tomasi (nota 16), p. 56.

<sup>57</sup> Cit. da Tosi (nota 5), p. 290.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 292. Xilografie di “tre ucelli in carta e raso” vennero inviate a Francesco I anche il 26 luglio 1587 (cit. da *idem*, p. 306); per altri casi simili cfr. Tongiorgi Tomasi (nota 16), pp. 54sg.



12 Augusto Veneto (?), Ramo di fico con vedova paradisea e vedova combassù, in: Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae tomus alter* [...], Bologna 1600, p. 566. Bologna, Biblioteca Universitaria, A.IV H.III.8.2

foglio.<sup>59</sup> Vista la somiglianza tecnica tra le due xilografie delle vedove (figg. 10, 12), è possibile che fossero state realizzate dalla stessa coppia *delineator-sculptor* o da uno degli altri “scrittori”.<sup>60</sup>

Le matrici che riproducono i fogli con i tre uccelli africani sono sopravvissute, addirittura in numero superiore al previsto perché del *Fico con vedova paradisea e vedova combassù* ne rimangono ben due (figg. 13, 14).<sup>61</sup> E le vedove ligozziane andarono anche a stampa, nel secondo volume dell'*Ornithologia* (Bologna 1600). Ogni immagine è in controparte rispetto alla tavola originale in possesso di Aldrovandi, perché il disegno sulle loro matrici era stato tracciato seguendo il verso del modello, senza preoccuparsi del ribaltamento finale che l'immagine avrebbe quindi subito. Un dato, questo, comune a tutte le illustrazioni del naturalista bolognese. Nella xilografia della vedova domenicana (fig. 10) si registra una certa semplificazione di alcuni dettagli della pianta. Ad esempio, il ramo che le fa da trespolo è stato accorciato, così come è stato abbreviato il secondo rametto carico di frutti, e le foglie smangiati sono sparite. Lo stesso senso di contrazione si registra, più forte, nella xilografia del ramo di fico con le rimanenti vedove (fig. 12). Frutti e foglie sono stati riportati il più fedelmente possibile, rovinati e smangiati; però la foglia superiore è ora a ridosso della vedova paradisea e il ramo su cui posa la vedova combassù è molto più corto, con il risultato che il volatile non si staglia più sul fondo neutro del foglio, ma sull'altra foglia. La compattazione dell'immagine originaria è peraltro presente anche nella matrice rimasta inedita (fig. 13), ma in forma attutita, poiché i rapporti spaziali tra foglia e volatile del ramo superiore sono più vicini a quelli della carta 48 e il secondo volatile è più distante dal tronco della pianta.

Per spiegare questa contrazione e anche l'esistenza di due matrici del *Fico con vedova paradisea e vedova combassù* si possono forse invocare motivi tecnici di stampa. Al momento della sua pubblicazione la vedova domenicana venne inserita in una pagina con del testo, e nel suo legno l'andamento a gradoni del bordo destro (fig. 11) corrisponde all'impaginazione nell'edizione del 1600



13, 14 Augusto Veneto (?), Ramo di fico con vedova paradisaica e vedova combassù, 1585. Bologna, Museo di Palazzo Poggi, inv. MPPX0699 e MPPX0700

<sup>59</sup> BUB, ms. Aldrovandi, I36, XI, cc. 197r e 198r; cfr. Tongiorgi Tomasi (nota 16), p. 56.

<sup>60</sup> La condivisibile ipotesi che fossero opera dello stesso *delineator* è di Tongiorgi Tomasi, *ibidem*, p. 56.

<sup>61</sup> *Ramo di giuggiolo con vedova domenicana*, Bologna, Museo di Palazzo Poggi, inv. MPPX0698 (cfr. Tongiorgi Tomasi [nota 16], p. 55 fig. 11;

[http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id\\_card=199789&force=1](http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id_card=199789&force=1)); *Ramo di fico con vedova paradisaica e vedova combassù*, *ibidem*, inv. MPPX0699 ([http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id\\_card=199801&force=1](http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id_card=199801&force=1); matrice inedita) e inv. MPPX0700 (Tommasini/Tagliaferri [nota 33], p. 64; [http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id\\_card=199810&force=1](http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id_card=199810&force=1); matrice edita).

(fig. 10). Era forse così impostata per necessità di impaginato? L'altra xilografia è invece isolata in un foglio senza testo (fig. 12), ma la sua matrice (fig. 14) presenta un'indentatura rettangolare sulla sinistra che potrebbe far pensare che inizialmente l'impostazione della pagina in cui l'immagine doveva comparire fosse diversa. Lo stesso troviamo nel legno del *Crax globulosa* dove commento e xilografia si dividono lo spazio del foglio.<sup>62</sup> In questo caso si potrebbe ipotizzare che la matrice inedita del *Fico con vedove* (fig. 13), leggermente più grande dell'altra (31,9 × 15,7 contro 29,6 × 17,2 cm), sia stata rifiutata per motivi di impaginato. Se inizialmente fosse stata destinata a una pagina con incluso anche il commento testuale (alla fine stampato davanti alla xilografia), l'immagine potrebbe aver avuto bisogno di essere rimpicciolita.

La pubblicazione delle tavole chiama in causa anche un altro problema. Nonostante Aldrovandi fosse perfettamente consapevole dell'importanza del colore, da lui definito "oggetto certissimo del vedere et [...] accidente inseparabile della sostanza, senza la cui notizia non si può venire alla cognitione intrinseca di quella" nella lettera a Francesco I del 27 settembre 1577, il destino delle xilografie dei suoi vari volumi era di rimanere in bianco e nero.<sup>63</sup> Le indicazioni cromatiche sarebbero state affidate al testo. Più che una scelta dettata da motivi economici, questa era una conseguenza dei limiti tecnici della stampa dell'epoca, in tutte le forme editoriali. La possibilità di realizzare stampe a colori era limitata al chiaroscuro o all'intaglio inchiostrato *à la poupée*, che però avrebbero prodotto dei

monocromi o immagini comunque del tutto inadatte allo scopo.<sup>64</sup> Rendere le diverse sfumature cromatiche e i sottili trapassi coloristici di penne, scaglie e foglie sarebbe stato impossibile. L'unica alternativa, colorare a mano i volumi, era impraticabile su larga scala.<sup>65</sup> Alcuni esemplari potevano essere realizzati su richiesta o per farne omaggio a un nucleo selezionato di persone – ed è esattamente quanto successe con le pubblicazioni di Aldrovandi. Il naturalista fece realizzare alcune copie 'speciali' delle sue pubblicazioni, corredate da xilografie colorate dai suoi pittori sulla base delle tavole originarie – come le sue copie personali dei volumi dell'*Ornithologia*, ora conservate presso la Biblioteca Universitaria, quelle donate al Senato di Bologna e al cardinale Paleotti e quella espressamente richiesta dal duca di Urbino Francesco Maria II Della Rovere.<sup>66</sup> Anche usando questo *escamotage*, i delicati trapassi di colore degli originali di Ligozzi non riescono ad essere adeguatamente tradotti (fig. 12). Il gioco dei riflessi blu notte sul piumaggio nero dei cracidi, ad esempio, è completamente perso.

Considerando le tre tavole giunte a Bologna nel 1580 si ha l'impressione che avesse ragione Lucia Tongiorgi Tomasi e che il *Ceraste e vipera della sabbia* (fig. 2) e il *Fico con vedova paradisea e vedova combassù* (fig. 8) possano essere originali di Ligozzi.<sup>67</sup> Sono immagini di alta qualità e, come mostrato, non semplici copie delle miniature degli Uffizi. Struttura e composizione sono calibrate; l'impressione è quella di un artista che ha preferito pensare a una soluzione diversa piuttosto che eseguire una replica. Inoltre, lo stesso Aldrovandi sem-

<sup>62</sup> Cfr. *supra*, nota 55.

<sup>63</sup> Sulla questione del colore si vedano i contributi di Olmi (nota 10), p. 155; *idem* (nota 5), pp. 34sg.; *idem* (nota 8), p. 18; Tongiorgi Tomasi (nota 16), pp. 41–43, 51sg.; *eadem* (nota 6), p. 24. Per la citazione cfr. Tosi (nota 5), pp. 240sg.

<sup>64</sup> Commenta circa la possibilità del chiaroscuro già Tongiorgi Tomasi (nota 16), p. 51. Sulle tecniche di stampa a colore disponibili all'epoca si veda ora *Printing Colour 1400–1700: History, Techniques, Functions and Receptions*, a cura di Ad Stijnman/Elizabeth Savage, Leida 2015.

<sup>65</sup> Sulla pratica si veda *Painted Prints: The Revelation of Color in Northern Renais-*

*sance and Baroque Engravings, Etching and Woodcuts*, cat. della mostra Baltimore/Saint Louis, University Park, Pa., 2002; per casi di volumi naturalistici cfr. Tongiorgi Tomasi (nota 16), p. 52; *eadem* (nota 45), pp. 29sg.; Susan Dackerman, "Painted Prints in Germany and the Netherlands", in: *Painted Prints*, pp. 8–47: 26.

<sup>66</sup> BUB, ms. Aldrovandi, 136, XXIX, [297v]; cit. Olmi (nota 5), p. 36, nota 52. Sulle copie colorate cfr. Olmi (nota 10), p. 155; Tongiorgi Tomasi (nota 16), pp. 42sg.

<sup>67</sup> *Eadem* (nota 6), p. 30; in *eadem* (nota 45), p. 51, le due tavole sono ricordate come Ligozzi forse coadiuvato da un collaboratore. Per le serpi cfr. *supra*.



15 Francesco di Mercurio Ligozzi da Jacopo Ligozzi, Vedova domenicana e vedova combassù, 1590. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, c. 153

bra aver considerato autografe le tre tavole giunte a lui nel 1580. Nella prima citata lettera del 1581 al cardinal Paleotti queste sono infatti ricordate all'interno di un elogio delle capacità di Ligozzi, come prova delle proprie affermazioni:

è di gran laude il serenissimo Gran Duca di Toscana, il quale tiene appresso di sé un eccellentissimo pittore che giorni e notti non attende ad altro che a depingere piante et animali di varie sorti e particolarmente delli peregrini, come se ne può vedere appresso di me alcune figure d'uccelli venuti dall'Indie, donatemi da S.A. Serenissima insieme con li ritratti nati di duoi serpenti apportati d'Africa; li quali animali si leggiadramente con

mirabile artificio sono formati e depinti, che altro non li manca che il spirito, tanto sono fatti dal naturale.<sup>68</sup>

E anche in un altro testo Francesco I viene lodato per aver giovato a se stesso e ad altri studiosi facendo dipingere “ad vivum rarissimas plantas” da “Jacobo Ligozio pictore primatum habente inter omnes pictores in picturis pingendis et delineandis”; e non solo piante, ma anche pesci, uccelli e quadrupedi esotici “ex varijs et longinquis regionibus allatas multasque icones plantarum et animalium ad vivum depictas mihi communicavit, misitque morem gessit in eis qua petij”.<sup>69</sup> Peraltro è sicuramente autografo, perché firmato e datato, l'ultimo dono di Francesco I a Ulisse Aldrovandi,

<sup>68</sup> Aldrovandi (nota IO), pp. 513sg.

<sup>69</sup> BUB, ms. Aldrovandi, 2I, II, c. 46.

l'*Alce* richiesto il 26 luglio 1587 e giunto a Bologna il 10 novembre dello stesso anno.<sup>70</sup> Certo, è possibile che Aldrovandi s'ingannasse e credesse di avere autografi, ma egli non attribuisce mai alle repliche ligozziane arrivate dal granduca successivo, Ferdinando I, lo *status* di originale.<sup>71</sup> Il naturalista era entrato in contatto diretto con Ligozzi almeno tre volte, nel 1577 e nel 1586, e conosceva anche altri membri della famiglia, il fratello Francesco e il cugino Francesco di Mercurio.<sup>72</sup> L'idea di un coinvolgimento dello stesso Jacopo Ligozzi nella realizzazione delle tavole indicate potrebbe trovare un riscontro da un punto di vista biografico, visto che a Firenze una bottega di collaboratori intorno all'artista è documentata solo il 15 ottobre 1588, in seguito alla morte di Francesco I.<sup>73</sup>

Nella successione da un Granduca all'altro, inevitabilmente il rapporto di Aldrovandi con Firenze mutò.<sup>74</sup> Questo ebbe dei riflessi figurativi, come illustra il caso degli uccelli del *Fico*. Tra i manoscritti bolognesi è infatti conservata una terza tavola con due dei volatili, la *Vedova domenicana e vedova combassù* (fig. 15),<sup>75</sup> un'associazione inedita che forse nacque dalla volontà di unire i due uccelli che nella tavola originaria mostravano lo stesso profilo e che venne proposta con notazioni botaniche ridotte al minimo, poiché i rami su cui gli uccelli poggiano sono meri trespoli, secchi

e privi di ogni caratterizzazione. Due scritte vergate in un'elegante grafia cinquecentesca, molto diversa per stile dalle altre iscrizioni aldrovandiane, associano alle specie i nomi, rispettivamente, di "rondina dell'Indie" e "fiffo dell'Indie".<sup>76</sup>

La terza copia dei volatili africani è il risultato di un invio di immagini provocato da una richiesta di Ulisse Aldrovandi del 12 dicembre 1589. In questo giorno il naturalista si rivolse direttamente a Ferdinando de' Medici e, dopo aver ricordato l'appoggio già ricevuto dai suoi predecessori Cosimo e Francesco, chiese se "piacesse arricchire et ornare queste mie compositioni [*l'Ornithologia*] con qualch'una figura de peregrine se tra quelle che accennò al dottore [Girolamo] Mercuriale che tiene in quel suo richissimo libro di Spagna ne giudicasse opportune per me".<sup>77</sup> Il 31 gennaio 1590 il Granduca affermò: "quanto alle figure di uccelli peregrini et notabili, ho commesso che ne siano cavate da i libri che io n'ho et che vi siano mandate".<sup>78</sup> Gli eventi successivi sono stati ben studiati: l'8 giugno 1590 Jacopo sollecita Cosimo Latini perché il cugino, Francesco di Mercurio Ligozzi, venga pagato per aver copiato delle miniature di animali.<sup>79</sup> Il 16 giugno è registrato il pagamento per "aver miniato su 9 fogli Imperiali 10 sorte di animali terrestri e celesti di diverse sorte Indiani copiati da quelli fatti Jaco ligozza" e il 18 giugno

<sup>70</sup> BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, c. 159; riprodotta in: Ulisse Aldrovandi, *Quadrupedum omnium biseulorum historia*, a cura di Thomas Dempster/Giovanni Cornelio Uterverio, Bologna 1621, p. 869. Per richiesta e arrivo del disegno cfr. Tosi (nota 5), pp. 306, 368; l'autografia della tavola, in cui il monogramma è collocato vicino alle zampe posteriori dell'alce, presso gli insetti, è sottolineata da Bacci (nota 14), p. 17; Tongiorgi Tomasi (nota 16), p. 45; *eadem* (nota 6), p. 30, ed *eadem* (nota 5), p. 32. Per gli alci medicei cfr. Aldrovandi, *Quadrupedum*, pp. 866–877; Tongiorgi Tomasi (nota 49), p. 57; Tosi (nota 5), pp. 32, 253, 268sg., 306; Groom (nota 22), p. 159.

<sup>71</sup> In BUB, ms. Aldrovandi, 2I, II, c. 48, ad esempio.

<sup>72</sup> Sui contatti con Francesco Ligozzi e il cugino omonimo cfr. Olmi (nota 5), p. 83.

<sup>73</sup> Conigliello (nota 43), pp. 23sg. Per una ricognizione di questi mutamenti cfr. da ultimo *eadem*, "La vita e le opere", in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), pp. 13–18; 14sg.; Alessandro Cecchi, *Dalla natura all'artificio*, *ibidem*, pp. 103–107; 105, con indicazioni bibliografiche e documentarie. Il problema è però complicato da quell'Andrea Budana o Pudana da Trento, allievo di Ligozzi,

che compare in un elenco di corrispondenti aldrovandiani del 1580 e fu uno di coloro che aiutarono il naturalista. Cfr. Olmi (nota 9), pp. 154sg.; *idem* (nota 5), p. 85; *idem* (nota 8), pp. 23sg.

<sup>74</sup> Sul rapporto tra Aldrovandi e i Granduchi cfr. Tosi (nota 5), pp. 23–33; Olmi (nota 5), *ad indicem*.

<sup>75</sup> BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, c. 153.

<sup>76</sup> Il nome di 'rondine' dato alla specie è comprensibile se si tengono presenti i colori della livrea della vedova domenicana, forse evocati anche dalle associazioni del nome attuale.

<sup>77</sup> Cit. da Tosi (nota 5), p. 380.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 381.

<sup>79</sup> ASF, GM, I84, c.n.n.; pubblicato da Conigliello (nota 43), p. 38, nota 22. Per Francesco di Mercurio e i suoi due omonimi cfr. Elena Fumagalli, "Francesco Ligozzi", in: *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, III: *Biografie*, Firenze 1986, pp. 103sg.; Maria Rodighero, "2. Francesco di Mercurio Ligozzi", in *La natura morta in Italia*, II, Milano 1989, p. 527; Lucilla Conigliello, "Francesco di Jacopo Ligozzi", in: *Paragone*, XLV (1994), 43, pp. 41–52.

si specifica il soggetto dei nove “dipinti di minio sopra un mezo foglio Imperiale”, ovvero un “coniglio”, un “porco”, un “topo”, un “lepro”, un “falco”, un “gallo”, una “gallina”, una “rondine”, un “fiffo” e un “pettiroso” che recano tutti la specifica “delle Indie”.<sup>80</sup> Il 3 luglio dello stesso anno Aldrovandi ringrazia il segretario del Granduca Belisario Vinta per “i ritratti degli animali a me tanto cari quanto veramente sono rari”.<sup>81</sup> I nomi degli animali miniati da Francesco di Mercurio coincidono con quelli iscritti nella sequenza di sette tavole bolognesi, di cui fa parte anche la *Vedova domenicana e vedova combassù* e da cui mancherebbero all’appello solo il “porco dell’Indie”, ossia un pecari, e il “pettiroso” che sospettiamo fosse la vedova paradisea, visti i colori del suo piumaggio.<sup>82</sup> L’identificazione delle miniature realizzate dal cugino di Jacopo con quelle bolognesi è più che probabile. Inoltre, siccome nella c. 153 sono raffigurati insieme la “rondine” e il “fiffo”, il totale coinciderebbe con quanto pagato a Francesco di Mercurio: dieci immagini di animali su nove fogli.

In effetti Aldrovandi nel 1590 dovette ricevere diversi ‘doppioni’, per così dire, poiché non solo le tre vedove ma anche altre immagini dovevano essergli già arrivate, probabilmente in seguito al suo secondo viaggio fiorentino. Nello stesso manoscritto del 1585/86 in cui sono registrate le informazioni

sulla matrice realizzata da Cavazzoni e Augusto Veneto è vergato un “Memoriale de li uccelli et animali che ha disegnato mr Jacopo Ligozza”, senza data e inclusivo di otto specie, molte delle quali ricorrono anche nell’elenco del 1590: “topo di faraone”, ovvero un gerboa, talpa, topo quercino, “coniglio indiano”, ossia un aguti, “gatto di Soria”, “pernice bianca”, “papagallo dal becco nero” e “rondine marina uccello”.<sup>83</sup> Immediatamente al di sotto sono registrate due tavole “da disegnar”, quelle del “falcon indiano” e di un “uccello macchiato nel ventre di nere macchie, uccello notturno che mr Jacopo dice non saper che sia ne d’haverlo”. Molti degli animali e volatili indicati, incluso il *Falco* (*Falco femoralis*) ormai disegnato, ricorrono nell’elenco delle miniature viste in possesso del Granduca nel giugno 1586 e quindi nel successivo “Catalogus rerum novarum allatarum ex itinere Florentino” steso da Aldrovandi, nel quale però solo la voce dell’“icneumone” reca la specifica “pictura”.<sup>84</sup> Gerboa, aguti, talpa e topo quercino (fig. 6) sono poi inclusi nella medesima lista di animali e piante già incise in cui compare anche il ceraste, che deve quindi essere posteriore al viaggio a Firenze nel 1586, quando Aldrovandi vide le tavole di queste specie.<sup>85</sup> Sebbene le uniche sopravvissute siano le vedove, è quindi possibile che altre tavole raggiungessero Bologna en-

<sup>80</sup> Rispettivamente ASF, GM, 162, c. 50 d.; GM, 163, Liste e conti della Galleria, 1590–91, cc. 47v–48r; entrambi segnalati da Tongiorgi Tomasi (nota 49), p. 54, nota 61. Sul caso cfr. poi Olmi (nota 5), p. 84; Tongiorgi Tomasi (nota 6), p. 30 e note relative.

<sup>81</sup> Cit. da Tosi (nota 5), p. 383; per questa lettera si veda anche Conigliello (nota 43), p. 38, nota 22; Olmi (nota 8), pp. 24sg.

<sup>82</sup> Le sette tavole (ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, cc. 152–158) sono ricordate da Olmi (nota 5), p. 84. Il “porco” era un pecari dal collare (*Tayassu tajacu*), specie disegnata da Ligozzi (GDSU, 1961 O), e stando a una lettera inviata da Aldrovandi a Francesco I l’11 giugno 1585 ne esisteva uno a Bologna “in mano d’uno che dice che se ne viene a presentarli a Vostra Altezza” (cit. da Tosi [nota 5], pp. 286sg.; Giglioli [nota 16], pp. 566–568; Heikamp [nota 53], pp. 133sg.; Groom [nota 22], pp. 158sg.); sul disegno di Ligozzi cfr. Anna Forlani, in: *La caccia e le arti*, cat. della mostra, Firenze 1960, p. 62, no. F38; Mina Bacci, in: *Firenze e la Toscana* (nota 22), pp. 208sg., no. 7.75; Tongiorgi Tomasi (nota 49), p. 55; Groom (nota 22), pp. 147, 158sg.

<sup>83</sup> BUB, ms. Aldrovandi, 136, XI, c. 157v; citato già da Giglioli (nota 16), p. 556, Bacci (nota 14), p. 17, e quindi, senza indicazioni di data, da Cristina

Casoli, in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), p. 90. In effetti il primo, che non aveva visionato direttamente il manoscritto, confonde due elenchi e cita come presenti su questa pagina disegni visti durante la visita fiorentina del 1586, secondo un testo che è riportato nello stesso volume; i nomi sono solo in parte coincidenti con quelli indicati in questa pagina. Sono identificabili le seguenti tavole di Ligozzi: GDSU, inv. 1959 O (*Gerboa*), 1960 O (*Topo quercino e talpa*), 1957 O (*Aguti*), 1991 O (*Pernice bianca*).

<sup>84</sup> Cit. da Tosi (nota 5), pp. 322–326 e 357–358. Il *Falco indiano* è GDSU, inv. 1971 O e, siccome compare nella lista di tavole viste nel secondo viaggio fiorentino (cit. da *idem*, p. 325: “Falco Indicus rostro subceruleo”, come già rilevato da Tongiorgi Tomasi [nota 6], p. 22), la realizzazione deve essere collocata al 1586. In un altro elenco il falco ricompare assieme al “Tinnunculus alter maculis in ventre” (Tosi [nota 5], p. 358). Per l’*Ichneumone* cfr. *ibidem*, p. 357. Qualche pagina prima nello “Avium depictarum catalogus apud Magnum Ducem” si segnala che “Ichneumon habetur vivum apud ipsum” (*ibidem*, p. 322).

<sup>85</sup> BUB, ms. Aldrovandi, 136, XI, c. 202r. Per le derivazioni cfr. *supra*, nota 37; le matrici sono visibili online: <http://bbcc.ibr.regionemilia-ro->

tro il 1586. E furono queste a fornire il modello per le xilografie delle specie indicate pubblicate nei testi a stampa aldrovandiani.

Il caso dell'invio del 1590 apre la questione dei rapporti tra Ligozzi e il Granduca e tra questi e Aldrovandi. Per quanto rimangano tracce di un suo contatto diretto con Jacopo Ligozzi, il naturalista si rivolse sempre ai Granduchi per avere copie delle sue miniature ed è comprensibile, poiché il pittore era vincolato in quanto artista di corte. Da un lato egli non poteva dipingere senza previo consenso dei suoi datori di lavoro, tanto che la rottura con i Medici avvenne nel corso del 1592 proprio in seguito alla realizzazione senza permesso, l'anno prima, di una *Deposizione* per i cappuccini di San Gimignano.<sup>86</sup> Dall'altro le miniature prodotte erano di proprietà del Granduca e dovevano essere accessibili solo col suo consenso. Al momento della richiesta di Aldrovandi a Ferdinando di “qualch'una figura de peregrine”, tra la fine del 1589 e gli inizi del 1590, Ligozzi doveva essere stato impegnato in commissioni di natura diversa rispetto a quelle del Granduca precedente e aveva quindi passato l'incarico al cugino, Francesco di Mercurio. In seguito al distacco del pittore dai Medici, sarebbe stato difficile per il naturalista ottenere un disegno di Ligozzi direttamente dall'artista, visto che i prezzi da questi richiesti non erano certamente alla sua portata.

Riassumendo, la catena di immagini nel caso delle vedove comincia con il noto disegno degli Uffizi *Fico con tre vedove* (fig. 7), la cui parte inferiore venne copiata, con ogni probabilità, da Ligozzi stesso, nel disegno di Bologna *Fico con vedova paradisea e vedova combassù* (fig. 8), ma tutt'altro che letteralmente. Insieme a questo disegno il Granduca manda anche il *Giuggiolo con vedova domenicana* (fig. 9), e i due fogli dovettero giungere nelle mani di Aldrovandi entro il 1° dicembre 1580. I tre

uccelli si trovavano adesso divisi su due fogli e posti su due alberi diversi. Le matrici vennero disegnate da Francesco Cavazzoni, compattando la composizione delle due vedove sul fico, e incise da Augusto Veneto nel 1585, sicuramente prima del 10 dicembre, vista la lettera scritta dal naturalista a Francesco I in questo giorno. Sarebbero state pubblicate solo nel 1600, nell'*Ornithologiae liber alter*, e colorate in alcuni esemplari. In questo percorso si inserisce il disegno che arriva da Firenze nel 1590, opera della mano di Francesco di Mercurio Ligozzi, che presenta due degli uccelli – la vedova domenicana e la vedova combassù – su rami ridotti al minimo. Dopo il gioco delle tre serpi che si trasformano in due esemplari (di specie diverse), nella prima copia bolognese vedova paradisea e combassù si trovano insieme, mentre l'altra viene isolata; quindi sul foglio del 1590 sono affiancate la vedova domenicana e la combassù.

Per quanto riguarda la scrittura, mentre il disegno fiorentino di partenza era muto, Aldrovandi ha inserito le righe con la descrizione della vedova paradisea tra la coda dell'uccello e il tronco, e quelle a destra sotto il fico pendente. Più calligraficamente elaborate sono le sottoscrizioni del foglio del 1590, che possiamo chiamare in causa come esempio della dimensione scritturale-ornamentale che sottointende al gioco delle serpi nel disegno degli Uffizi.

### III. La sfortuna delle tavole botaniche, tra copie e (mancate) pubblicazioni

Oltre a quelle del 1577–1580 e del tardo 1589, un'altra richiesta “di copia di qualcheduno” dei “belli e peregrini animali” del Granduca giunse a Firenze il 19 giugno 1591 e venne soddisfatta con “sette piante perigrine [...] tutte depinte al vivo et ben conditionate” per cui Aldrovandi ringrazia il Granduca il 27

magna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id\_card=205125&force=1 (*Aguti*); [http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id\\_card=205132&force=1](http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id_card=205132&force=1) (*Topo quercino e talpa*). Le xilografie del *De quadrupedibus* di Cerboa e *Aguti* non possono essere tratte dalle tavole bolognesi so-

pravvissute (rispettivamente BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Animali*, vol. I, cc. 156–157) che sono giunte nel 1590.

<sup>86</sup> Sulla vicenda cfr. Conigliello (nota 43), pp. 24sg.; *eadem* (nota 73), p. 15; e inoltre il contributo di Elena Fumagalli in questo volume, pp. 161sg.



16 Jacopo Ligozzi, Ananas, ante giugno 1586. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1931 O



17 Francesco di Mercurio Ligozzi (?) da Jacopo Ligozzi, Ananas, 1591. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. Aldrovandi, *Tavole di Piante, fiori, frutti*, vol. III, c. 196

novembre dello stesso anno.<sup>87</sup> Come già suggerito da Lucia Tongiorgi Tomasi, le tavole in questione devono essere identificate con le sette copie di miniature botaniche di Ligozzi conservate a Bologna.<sup>88</sup> Al di là della coincidenza di numero, nella lettera di ringraziamento a Ferdinando I per il dono ricevuto Aldrovandi aveva proposto un'identificazione di cinque delle piante, i cui disegni erano giunti “senza nome” da Firenze:

<sup>87</sup> Cit. da Tosi (nota 5), rispettivamente pp. 386 e 387.

<sup>88</sup> L'esistenza di alcune venne segnalata da Bacci (nota 14), p. 8; Forlani (nota 14), pp. 26 no. 7, 30 no. 18, 32 ni. 21–22; quindi di tutte e associate al documento da Tongiorgi Tomasi (nota 6), p. 30, e da ultimo da Ales-

“il paliuro de Teofrasto, ananas, acaious, guanabano, una sorte di colocassia.”<sup>89</sup> Le specie che è possibile riconoscere dietro ai nomi avanzati dal naturalista nel 1591 sono effettivamente tra le derivazioni da miniature ligozziane conservate a Bologna o possono esservi associate per varie somiglianze.

Non stupisce che Aldrovandi riconoscesse un'*Ananas* nell'odierno foglio 196 del terzo volume delle *Ta-*

sandro Tosi, “‘Natura picta’ nel XVI secolo”, in: *L'Erbario di Ulisse Aldrovandi: natura, arte e scienza in un tesoro del Rinascimento*, a cura di Biancastella Antonino, Milano 2003, pp. 46–49: 49.

<sup>89</sup> Cit. da *idem* (nota 5), p. 387; già in Tongiorgi Tomasi (nota 6), p. 30.

vole di Piante, fiori, frutti (fig. 17).<sup>90</sup> In Europa la prima conoscenza del frutto, la cui descrizione compare già nei resoconti di viaggio di Cristoforo Colombo, si deve a Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés che ne incluse anche un'illustrazione nel suo *De la natural historia de las Indias* o *Sumario de historia natural de las Indias*, pubblicato nel 1526 a Toledo. Nel 1539 fu creato in Messico un mosaico di penne raffigurante la *Messa di san Gregorio*, destinato a essere donato a papa Paolo III ma oggi conservato nel Musée des Jacobins di Auch, in cui tre ananas sono allineati sul bordo del sarcofago del *Cristo in pietà*.<sup>91</sup> Un frutto pare fosse giunto a Firenze già nel 1566/67 nella raccolta dei Salviati.<sup>92</sup> Aldrovandi stesso, oltre ad aver letto il testo di Oviedo, aveva visto l'*Ananas* tra le miniature dipinte da Ligozzi per Francesco I (fig. 16) già durante il soggiorno fiorentino del 1586 e ne aveva parlato nei suoi appunti.<sup>93</sup>

Spunti per identificare “acaious” e “guanabano” vengono invece dalla corrispondenza tra Aldrovandi e lo stesso Francesco I. Il 19 settembre 1577 il naturalista aveva inviato al Granduca una “scatoletta con venticinque cose naturali inchiusse, le quali forse potrebbe esser che le fossero grate per non haver veduto

appresso consimili”, tra cui al numero 12 compare anche un “Anacardus verus, seu caious apud Bressilianos.”<sup>94</sup> Aldrovandi conosceva questa pianta originaria appunto del Brasile nordorientale fin dal 1561, quando ne aveva ricevuto in dono dei semi.<sup>95</sup> Il secondo nome riportato dalla missiva a Francesco I, “caious”, è il nome tupinamba dell'albero *acajú*, da cui derivano ‘noce di cagiù’ per indicare il frutto e i termini che la designano in varie lingue in alternativa al nome scientifico – *cajueiro*, *cashew*, *Cashewbaum*, *pommier-cajou* e via dicendo. Siccome una raffigurazione di anacardo (*Anacardium occidentale* L.) sopravvive sia a Firenze (fig. 22) che a Bologna (fig. 23), è probabile che questa pianta fosse l’“acaious” ricevuto nel 1591. Inoltre qualche anno dopo, il 1° aprile 1586, Aldrovandi aveva inviato dei semi di una pianta da lui detta “guanabano” a Francesco I, dono che diede origine a uno scambio epistolare in cui si registra un educato dissenso tra i due corrispondenti sulle caratteristiche della specie.<sup>96</sup> Grazie all'immagine pubblicata nella *Dendrologia naturalis scilicet arborum historia* (fig. 18) sappiamo che con “Guanabanus Aldrovandi a Magno Duce Florentiae eidem missus” il naturalista bolognese indicava la pian-

<sup>90</sup> Sul disegno bolognese, oltre a Forlani (nota 14), p. 30, no. 18, Tongiorgi Tomasi (nota 6), pp. 22, 26, 30, e il testo citato nella nota 88, si vedano gli studi di Enrico Baldini, “Fruits and Fruit Trees in Aldrovandi's 'Iconographia plantarum'”, in: *Advances in Horticultural Science*, IV (1990), I, pp. 61–73: 69; Andrea Ubrizsy Savoia, “Le piante americane nell'Erbario di Ulisse Aldrovandi”, in: *Webbia*, XLVIII (1993), pp. 579–598: 592; *eadem*, “La biodiversità americana nell'opera di Aldrovandi”, in: *L'erbario dipinto di Ulisse Aldrovandi: un capolavoro del Rinascimento*, a cura di Antonella Maiorino et al., s.d. [1995], pp. 75–105: 95; Rita De Tata, in: *La ragione e il metodo: immagini della scienza nell'arte italiana, dal XVI al XIX secolo*, cat. della mostra Crema 1999, a cura di Marco Bona Castellotti/Enrico Gamba/Fernando Mazzocca, Milano 1999, p. 156; Tongiorgi Tomasi (nota 45), p. 40; Andrea Ubrizsy Savoia, *Aldrovandi botanico*, in: *L'erbario* (nota 88), pp. 28–45: 39.

<sup>91</sup> Per la *Messa di san Gregorio*, la cui data di arrivo in Europa è per il momento sconosciuta, e gli inizi della conoscenza dell'ananas in Occidente, cfr. Gerhard Wolf, “Incarnation of Light: Picturing Feathers in Europe/Mexico, ca. 1400–1600”, in: *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe 1400–1700*, a cura di Alessandra Russo/Gerhard Wolf/Diana Fane, Berlino 2015, pp. 64–100: 82.

<sup>92</sup> Andrea Ubrizsy Savoia, “Scheda delle tavole illustrate”, in: *L'erbario* (nota 88), pp. 226–253: 236.

<sup>93</sup> “Ananas peregrina planta cuius fructus est magnitudine nucis pinxae urbanae; cum acerbus est, viridis est; maturus rubescit apicibus foliorum albis existentibus, pungentibusque ut in carduis edulibus” (cit. da Tosi [nota 5], p. 327); cfr. Bacci (nota 14), p. 17; Forlani (nota 14), p. 30 no. 18; Tongiorgi Tomasi (nota 6), pp. 22, 26; Sara Ferri, “Jacopo Ligozzi, testimone dei giardini granducali”, in: *I ritratti* (nota 6), pp. 42–45: 43, e la scheda botanica *eadem*, *ibidem*, c.n.n. Per altra bibliografia sul foglio del GDSU cfr. Cristina Casoli, in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), p. 58, no. 15.

<sup>94</sup> Cit. da Tosi (nota 5), pp. 224 (menzione della scatoletta), 227.

<sup>95</sup> Ubrizsy Savoia 1993 (nota 90), p. 584. Non stupisce che tra le tavole del naturalista vi sia anche un'immagine dei soli frutti e semi di anacardo (BUB, ms. Aldrovandi, VI, *Piante Fiori Frutti*, c. 140; cit. *ibidem*). Cfr. anche *eadem* 1995 (nota 90), p. 92. Per una descrizione botanica della pianta cfr. la scheda di Sara Ferri, in: *I ritratti* (nota 6), c.n.n.; Dennis V. Johnson, “Botany, Origins and the Spread of Cashew, *Anacardium occidentale* L.”, in: *Journal of Plantation Crops*, I (1973), 1–2, pp. 1–7.

<sup>96</sup> Cit. da Tosi (nota 5), pp. 294 e anche 295–298, 304sg. La risposta di Francesco I (7 aprile 1586) si conclude con un accenno a una futura condivisione dei risultati della semina con Aldrovandi (*ibidem*, p. 295). Il “guanabano” dei giardini granducali poteva essere un baobab secondo Ubrizsy Savoia 1993 (nota 90), p. 593, all'epoca indicato come ‘guanabas’.



18 Cristoforo Coriolano, Annona, in: Ulisse Aldrovandi, *Dendrologiae naturalis scilicet arborum historiae libri duo [...]*, Bologna 1667, p. 583. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, D.XVI.11049/12



19 Francesco di Mercurio Ligozzi (?) da Jacopo Ligozzi, Annona, 1591. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. Aldrovandi, *Tavole di Piante, fiori, frutti*, vol. III, c. 197

ta raffigurata nella tavola 1939 O degli Uffizi e nella c. 197 del terzo volume delle *Tavole di Piante, fiori, frutti* (fig. 19).<sup>97</sup> Nella bibliografia ligozziana la specie miniata dall'artista non è stata identificata causa la mancanza di fiori e frutti, però viene generalmente detta *Apocinum* sulla base dell'iscrizione aggiunta in epoche successive sul foglio stesso.<sup>98</sup> Sul fronte aldrovandiano essa è invece ritenuta un'annona (*Annona muricata* L.),

<sup>97</sup> Ulisse Aldrovandi, *Dendrologiae naturalis scilicet arborum historiae libri duo [...]*, a cura di Ovidio Montalbani, Bologna 1667, p. 583. L'esistenza di una copia tra le tavole di Aldrovandi è stata rilevata da Forlani (nota 14), p. 32, no. 22, la sua riproduzione nel testo a stampa da Tongiorgi Tomasi (nota 6), p. 38, nota 58; sulla tavola cfr. *Hortus pictus dalla raccolta di Ulisse Aldrovandi*, a cura

pianta originaria delle Antille coltivata nell'orto botanico di Bologna fin dal 1568 il cui frutto si chiama tuttora guanabana.<sup>99</sup> Infine, il "paliuro" viene detto un "arbuscello, spinoso, e duro", una descrizione che si sposa bene con l'albero del corallo (*Erythrina corallodendrum* L.) conservato sia a Firenze che a Bologna: una leguminosa che non poteva essere nota a Teofrasto, in quanto originaria di Giamaica e Haiti, e il cui tronco

di Enzo Crea, Bologna 1993, c.n.n., no. 15. Per il guanabano cfr. Ubrizsy Savoia 1993 (nota 90), p. 593; *eadem* 1995 (nota 90), p. 95.

<sup>98</sup> Cfr. Forlani (nota 14), p. 32 no. 22, e Sara Ferri, in: *I ritratti* (nota 6), c.n.n.

<sup>99</sup> Cfr. Ubrizsy Savoia 1993 (nota 90), p. 593.



20 Jacopo Ligozzi, *Clitoria ternatea*, 1586. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1924 O



21 Francesco di Mercurio Ligozzi (?) da Jacopo Ligozzi, *Clitoria ternatea*, 1591. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. Aldrovandi, *Tavole di Piante, fiori, frutti*, vol. III, c. 199

è, per l'appunto, spinoso, ma che rimane allo stato di arbusto se cresciuta nei Paesi europei.<sup>100</sup> Se si considera che Aldrovandi aveva un esemplare secco dell'albero del corallo nel proprio erbario, il cui foglio è purtroppo andato perduto, pare strano che abbia avanzato un nome classico.<sup>101</sup> È forse l'assenza, nelle due miniature, dei fiori rossi che danno alla pianta il suo soprannome ad aver impedito l'identificazione?

<sup>100</sup> GDSU, inv. 1918 O, e BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Piante, fiori, frutti*, III, c. 198. Per la descrizione cfr. Pietro Andrea Mattioli, *I discorsi [...] nella sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia medicinale*, Venezia 1568, cap. 102, p. 177. Per una descrizione della pianta, cfr. Sara Ferri, in: *I ritratti* (nota 6), c.n.n. Per il rapporto tra Aldrovandi e Mattioli cfr. *eadem*, "Ulisse Aldrovandi

Delle tavole sopravvissute nelle raccolte bolognesi non si trovano menzioni del *Rhannus lotus* e della *Clitoria ternatea* (fig. 20), il cui originale è firmato e datato 1586 e per cui può essere individuato un *ante quem* al 7 aprile nella corrispondenza tra Aldrovandi e Francesco I.<sup>102</sup> In questo giorno, il Granduca informa di aver "havuto varie cose nuove et stravaganti di piante, di pesci, et d'altri animali terrestri dell'Indie et d'altrove,

e i suoi rapporti con Pietro Andrea Mattioli", in: *Ulisse Aldrovandi* (nota 21), pp. 43–47.

<sup>101</sup> Cfr. Ubrizsy Savoia 1993 (nota 90), p. 589.

<sup>102</sup> *Rhannus lotus*: GDSU, inv. 1919 O, e BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Piantte, fiori, frutti*, III, c. 195; *clitoria*: GDSU, inv. 1924 O, e BUB, ms. Aldrovandi,

et gl'ho fatti ritrarre”, notizia che potrebbe essere messa in relazione anche con le altre tavole di animali esotici prima ricordate, per poi procedere a ricordare dei “fagioli che fanno ciocche di fiori bellissimi”.<sup>103</sup> Manca, infine, anche il banano (*Musa paradisiaca* L.).<sup>104</sup> Nella maggior parte delle copie di piante mancano iscrizioni e annotazioni di qualunque tipo. Fanno eccezione solo il *Rhamnus lotus* e il banano che recano proposte di identificazione: rispettivamente, “Rhamnispecies”, che è corretta, e “Calamacorus”.

Le sette tavole bolognesi mostrano lo stesso punto di stile, caratterizzato da una maggiore freddezza del colore rispetto al modello e, soprattutto, da una grande fedeltà ad esso. Ci sono divergenze in alcuni dettagli: a parte il caso dell'*Anacardo*, su cui torneremo a breve, la *Clitoria* bolognese (fig. 21) è leggermente differente perché, al di là del fatto che manca il baccello aperto in basso a sinistra, per riuscire a rimanere all'interno del foglio il suo autore ha dovuto inclinarne la terminazione superiore. Nel *Rhamnus lotus*, invece, la copia si limita alla parte superiore dell'originale di Ligozzi ed evita di riprodurre i due rami più in basso, su entrambi i lati. La documentazione fiorentina sull'invio delle miniature di piante nel novembre 1591 fa difetto, ma non sembra la mano di Jacopo stesso.<sup>105</sup> Lucia Tongiorgi Tomasi ha proposto che possano essere un'altra opera di Francesco di Mercurio.<sup>106</sup> L'ipotesi è da tenere in considerazione, visto che il cugino di Jacopo Ligozzi

era a Firenze almeno fino al 15 dicembre 1591, quando sottoscrive un impegno ad abbandonare la sua vita sregolata di frequentatore di bordelli e osterie, pena la cacciata dalla Toscana.<sup>107</sup> Egli era quindi in città al momento dell'arrivo della nuova richiesta di immagini da parte di Aldrovandi e certo aveva già dato prova di saper riprodurre le tavole del cugino. Per quanto sia lecito ipotizzare che gli fosse stata delegata l'incombenza di eseguire repliche una seconda volta, conviene comunque tener presente che vi sono altre opzioni, tra i vari collaboratori di Jacopo Ligozzi.

Il destino di tutte le tavole naturalistiche di Aldrovandi era, nelle intenzioni del proprietario, quello di essere disegnate su una matrice di legno di pero da un altro artista, venire incise da uno *sculptor* e quindi riprodotte nei suoi volumi. Se una tavola era presente nella raccolta, essa era destinata ad essere riprodotta a stampa, e solo il mancato completamento dell'impresa editoriale ha impedito la divulgazione di ognuna di loro. Mentre le tavole di animali ligozziane finora note sono state tutte pubblicate, le sette copie di piante ‘fiorentine’ conservate a Bologna furono decisamente più sfortunate. Il processo di traduzione era stato presto messo in moto. Un “ananas vel Jaime Oviedi a Domino Joachimo Juvenio” viene inserito in un elenco senza data di matrici disegnate da Cornelius Schwindt, forse basandosi su un disegno non ligozziano.<sup>108</sup> Quindi il 12 settembre 1592 il *delineator* viene

*Tavole di Piante, fiori, frutti*, III, c. 199. Si vedano, oltre a Tongiorgi Tomasi (nota 6), p. 30, per la prima *Hortus pictus* (nota 97), no. 14, e per la seconda Bacci (nota 14), pp. 16sg.; *Hortus pictus* (nota 97), no. 16; Tongiorgi Tomasi (nota 5), p. 35; Sara Ferri, in: *I ritratti* (nota 6), c.n.n.

<sup>103</sup> Cit. da Tosi (nota 5), pp. 295sg. La comunicazione di queste meraviglie è tra i motivi che provocano il secondo soggiorno fiorentino di Aldrovandi (cfr. *ibidem*, p. 297).

<sup>104</sup> GDSU, 1936 O, e BUB, ms. Aldrovandi, *Tavole di Piante, fiori, frutti*, III, c. 194. Per l'identificazione della pianta con una specie di banano cfr. Sara Ferri, in: *I ritratti* (nota 6), c.n.n. Di nuovo, alcuni esemplari nell'*hortus siccus* del naturalista sono citati da Ubrizsy Savoia 1993 (nota 90), p. 590.

<sup>105</sup> Le più recenti riproduzioni sono come “Jacopo Ligozzi”, cfr. ad esempio *Hortus pictus* (nota 97), ni. 15, 16.

<sup>106</sup> Tongiorgi Tomasi (nota 6), p. 30.

<sup>107</sup> Per la sua presenza a Firenze cfr. Conigliello (nota 43), p. 24; per l'impegno e la cacciata cfr. *eadem*, *Jacopo Ligozzi: le vedute del sacro monte della Verna. I dipinti di Poppi e Bibbiena*, Poppi 1992, pp. 32, 199; *eadem* (nota 79), p. 43. L'11 gennaio 1592 “un pittore da Fiorenza chiamato Francesco Ligozzi Veronese” entra in contatto diretto con Aldrovandi, e Giuseppe Olmi (nota 5), pp. 83sg., sospetta che avesse tentato di offrire la propria opera al naturalista. Il tentativo dovette fallire, visto che negli anni seguenti il cugino di Jacopo è a Verona; cfr. Licisco Magagnato, “Claudio Ridolfi (Verona 1570–Corinaldo 1644)”, in: *Maestri della pittura veronese*, a cura di Pierpaolo Brugnoli, Verona 1974, pp. 277–284; Conigliello (nota 79), p. 43.

<sup>108</sup> BUB, ms. Aldrovandi, I36, XVII, c. 153v; la stessa notizia era citata da Baldini (nota 90), p. 70, nota 15, sulla base di BUB, ms. Aldrovandi, 55, c. 14r, dove si legge la specifica “designata”. Le stesse parole “designatus et donatus” compaiono nel testo in relazione al “Guannabanus Indiae” (*ibidem*, c. 100v).



22 Jacopo Ligozzi, Anacardo.  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe  
degli Uffizi, inv. 1902 O

23 Francesco di Mercurio Ligozzi (?) da Jacopo Ligozzi,  
Anacardo, 1591. Bologna, Biblioteca Universitaria,  
ms. Aldrovandi, *Tavole di Piante, fiori, frutti*, vol. II, c. 306



pagato per “tutte le figure da Fiorenza”, notizia che potrebbe essere collegata alle piante giunte nel 1591 e agli animali che potevano ancora rimanere.<sup>109</sup> Alcune matrici vennero inoltre intagliate da Cristoforo Coriolano: di certo quelle di *Ananas* (da Ligozzi) e *Anacardo*, le uniche a essere state inventariate e/o pubblicate.<sup>110</sup> Ben poche delle tavole vennero però riprodotte a stampa. Con la morte di Aldrovandi nel 1605, infatti, la sua opera rimaneva incompleta e molte matrici di soggetto botanico solo delineate, e sebbene il naturalista richiedesse che la sua impresa fosse portata a termine, questo non avvenne.<sup>111</sup> La *Dendrologia* venne solo parzialmente pubblicata e molti dei legni rimasero nel

loro stato incompleto. L'unica tavola per cui sia possibile ricostruire una catena completa di passaggi è poco impressionante da un punto di vista visivo: l'annona/guanabano fu la sola pianta ad essere inserita nel testo apparso nel 1677 (fig. 18).<sup>112</sup>

Benché mancante dell'ultimo passaggio (la tavola pubblicata), il caso dell'*Anacardo* è molto più interessante dal punto di vista figurativo. La miniatura di Ligozzi conservata a Firenze (fig. 22) mostra un sottile ramo verticale spostato a sinistra rispetto all'asse centrale del foglio, di modo che la maggior parte dello spazio è occupata dai due rametti fronzuti che si protendono verso destra, appesantiti da una serie di frutti

<sup>109</sup> Per il pagamento cfr. De Rosa (nota 33), p. 406, senza indicazioni di segnatura. Il riferimento corretto si potrebbe individuare partendo dai documenti indicati da Olmi (nota 5), p. 90.

<sup>110</sup> Per l'*Ananas* (BUB, matrice xilografica no. 663, inedita) cfr. Enrico Baldini/Maria Cristina Tagliaferri, *Matrici inedite dell'iconografia dendrologica di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1990, p. 51, no. 30; Tommasini/Tagliaferri (nota 33),

p. 64. La matrice sopravvissuta è chiaramente tratta da Ligozzi. Non è quindi chiaro il destino dell'ananas di “Joachimo Juvenio” (che è stato proposto di identificare con Joachim Jungermann da Ubrizsy Savoia 2003 [nota 90], p. 39) menzionato nell'elenco citato nella nota precedente.

<sup>111</sup> Passo citato da Tongiorgi Tomasi (nota 16), p. 57.

<sup>112</sup> Si veda nota 97 *supra*.

in diversi stadi di maturazione.<sup>113</sup> Un terzo rametto carico di una noce, posto tra i due maggiori, è quasi completamente nascosto dal loro carico; dalla parte opposta del ramo principale, a parte un esile rametto laterale, si vedono solo foglie. Nessun elemento distoglie l'attenzione dello spettatore, che sembra essere invitato a concentrarsi sulla osservazione degli stadi di maturazione dei 'frutti'. Questi sono i veri protagonisti dell'immagine, nonché il principale punto d'interesse della pianta per i botanici europei data l'inusuale collocazione all'esterno del seme, e sono presentati in una serie piuttosto completa. Gli stadi iniziali del ciclo sono rappresentati dai fiorellini bianchi che punteggiano il ramo superiore. Seguendo l'inclinazione del ramo, lo sguardo dello spettatore si sposta alla punta di quello inferiore e ne percorre la lunghezza, incontrando così una serie di noci e i loro semi a forma di rene in un crescendo progressivo. I frutti di anacardo sono differenti tra di loro per dimensioni e colorazione, da quelli acerbi, piccoli, verdi e più vicini all'altro ramo fino ai più grandi, di colore quasi completamente arancione.

Rispetto al foglio degli Uffizi la versione 'aldrovandiana' dell'*Anacardo* (fig. 23) si limita a riprodurre il ramo inferiore e quello seminascosto della pianta.<sup>114</sup> A parte il taglio ridotto, forse necessario per motivi di tempo e/o diverse dimensioni del foglio a disposizione (la tavola degli Uffizi misura 674 × 457 mm contro i 465 × 360 di quella bolognese), si tratta di una copia assolutamente fedele. Pur modificando la struttura dell'immagine, l'artista si sforza di riprodurre fedelmente ogni dettaglio che ha scelto di mantenere. Le foglie smangiate rimangono smangiate, quelle nascoste sono nascoste nello stesso modo, i frutti cambiano di colore nello stesso punto.

Una piccola sorpresa arriva una volta che si passa a prendere in considerazione il disegno dell'*Anacardo* sulla matrice (fig. 24), che presenta un disegno molto simile alla miniatura originaria di Ligozzi.<sup>115</sup> L'immagine ripropone di nuovo un ramo verticale, con foglie a sinistra e due rametti laterali a destra carichi di frutti, di cui l'inferiore copia la tavola bolognese. Se la struttura è simile, la matrice non è stata creata guardando direttamente la miniatura degli Uffizi, poiché si differenzia da essa per diversi dettagli e un'impaginazione più semplice. La somiglianza è dovuta al fatto che la matrice è un'integrazione innestata sulla base della miniatura bolognese e, per questo, ne deve mantenere alcune coordinate.

Così, le piante giunte a Bologna nel novembre 1591 sono l'ultima serie di immagini ligozziane arrivate ad Aldrovandi e pervenute fino a noi. Come già avvenuto per l'altro dono di Ferdinando, gli animali 'indiani' del 1590, non si ha più a che fare con un artista che si rifiuta di replicare un disegno in modo identico e rielabora l'originale, alterandolo anche solo leggermente, in modo da creare un'immagine diversa. Le tavole non sono certo opere di Jacopo, ma copie precise che derogano dall'originale solo quando l'autore sembra essere stato costretto da cause esterne. Le bellissime piante ligozziane nel passaggio ad Aldrovandi furono sfortunate anche in un altro senso poiché, visto il mancato completamento della *Dendrologia*, solo poche di loro vennero pubblicate. Se uccelli e pesci di Ligozzi vennero quindi diffusi grazie alle loro copie a stampa, ripresi e rielaborati in altre pubblicazioni scientifiche – da Jan Jonston, Francis Willoughby e altri –,<sup>116</sup> le tavole botaniche rimasero invece circoscritte all'interno dei loro luoghi di conservazione e consultazione.

<sup>113</sup> Sulla tavola cfr. Forlani (nota 14), p. 32, no. 21; Tongiorgi Tomasi (nota 16), p. 46; *eadem* (nota 6), p. 38, nota 58.

<sup>114</sup> Spetta a Tongiorgi Tomasi (*ibidem*) il merito di aver rilevato la parzialità della copia. Sulla tavola, alla bibliografia sopra indicata si aggiungano Baldini (nota 90), p. 69; Ubrizsy Savoia 1993 (nota 90), p. 584; De Tata (nota 90), p. 156; Ubrizsy Savoia (nota 92), p. 233.

<sup>115</sup> Bologna, Museo di Palazzo Poggi, inv. MPPX2150. La matrice è stata riprodotta e commentata in Baldini/Tagliaferri (nota 110), p. 53, no. 32; ed è ora schedata online all'URL [http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id\\_card=203989&force=1](http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id_card=203989&force=1).

<sup>116</sup> La ripresa di varie tavole ligozzi-aldrovandiane di pesci e uccelli è segnalata da Tongiorgi Tomasi (nota 16), pp. 57sg.

### Conclusioni: dai disegni alle pietre dure

Lo scopo del presente articolo era compiere una ricognizione alquanto empirica delle catene di immagini originate dai disegni di Jacopo Ligozzi raffiguranti serpi, uccelli e piante; una verifica che si è voluta concentrare sul 'microcosmo' del grande studioso di storia naturale Ulisse Aldrovandi.<sup>117</sup> I risultati ci riportano alle considerazioni dalle quali siamo partiti, cioè di una doppia impossibilità, che ora guardiamo in sequenza invertita. Per primo lo scetticismo, che già si incontra in Plinio e che si discute di nuovo nel Cinquecento, di poter imitare le 'cose' naturali con i colori del disegno o della pittura in modo tale che possano diventare oggetto di studio. La fama di Ligozzi consiste nella sua facoltà di superare questo problema e rendere le sue creature, i suoi ritratti delle specie di animali e piante quasi vivi, aggiudicandosi così gli epiteti di un nuovo Parrasio o Apelle secondo la tradizione dei *topoi* classici. A essere enfatizzato non è tanto il motivo dell'inganno (sebbene si parli anche di questo nell'aneddoto del gatto da lui dipinto, che confonde uomini e cani),<sup>118</sup> ma quello della veridicità delle immagini, che possono fungere da sostituti della natura stessa, superandola anche, per esempio, nel fissare gli uccelli e i fiori nello spazio e nel tempo. Ligozzi stesso gioca con i *topoi* della letteratura artistica, introducendo qualche insetto nei disegni o traducendo un'*ekphrasis* di Filostrato in pittura, nel ramo di fico.<sup>119</sup> Il risultato sono dei fogli tra arte e scienza, che a loro volta – e passiamo così a una seconda impossibilità – si sottraggono alla riproduzione secondo il concetto di Leonardo della pittura come scienza inimitabile.

A questo punto l'approccio di Aldrovandi sembra parzialmente paradossale. Avrebbe potuto seguire la strada degli studiosi che preferivano il disegno grafico



—  
24 Cristoforo Coriolano, Anacardo, 1592. Bologna, Museo di Palazzo Poggi, inv. MPPX2150

<sup>117</sup> Il caso dei pesci (segnalato in nota 16) è stato rimandato a un intervento futuro per motivi di spazio e, soprattutto, di complessità documentaria e attributiva.

<sup>118</sup> Cfr. *supra*, nota 5.

<sup>119</sup> Cfr. sopra e, più in generale, Marzia Faietti, in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), pp. 59sg., ni. 7–15.

senza eccessivo uso del chiaroscuro, che si trasforma in stampa senza grandi perdite; incalza invece i Granduchi per ottenere da loro raffigurazioni di animali e piante esotici.<sup>120</sup> Il risultato finale dell'impresa di Aldrovandi nella parte che è stata realizzata sono immagini di una pianta o di un uccello stampate nei loro tratti essenziali, secondo la presunta superiorità del disegno sul colore; immagini in cui i colori sono evocati dalle parole. Egli sta contemporaneamente creando un archivio, insieme personale e cittadino, di disegni e cose di storia naturale che sono gli oggetti di riferimento per le pubblicazioni 'monocrome' o colorate *ex post*. Così, in modo differente e tuttavia analogo, il *corpus* dei disegni di Ligozzi a Firenze rimaneva 'chiuso', a fruizione esclusiva della corte e dei collezionisti, e anche quello di Aldrovandi aveva un destino simile.

Il suo apprezzamento del colore formulato nella famosa lettera a Francesco I del 1577 è frequentemente citato. Va notata però l'implicita forzatura del concetto aristotelico degli accidenti, che per 'il Filosofo' sono esattamente quello che dice il nome e non il mezzo principale per la conoscenza delle cose. Per Aldrovandi invece essi diventano, come ricordato sopra, "inseparabil[i] della sostanza, senza la cui notitia non si può venire alla cognitione intrinseca di quella" e oggetto certissimo del vedere.<sup>121</sup> Nel portare fino al limite del possibile la distinzione aristotelica tra sostanza ed accidente si riassume tutta la problematica di una storia naturale basata sulla morfologia e sul disegno mimetico a colore, che può diventare a sua volta agente principale dello studio così come dell'apprezzamento della creazione divina, in quanto oggetto, e umana,

cioè dell'artista, in quanto *vera imago*, che oltrepassa la natura stessa.

Il pensiero sulla natura e sulla pittura che si manifesta nei disegni di Ligozzi, la sua 'arte magica' di attivare e transustanziare la materia dei pigmenti, non è al centro del nostro argomento, e non lo è neppure il ruolo che svolge la sua pittura di minio nella Firenze post-vasariana.<sup>122</sup> Le due recenti mostre tenutesi al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e a Palazzo Pitti con i loro rispettivi cataloghi hanno aperto prospettive nuove nello studio dell'artista, a cui si è qui aggiunto lo sguardo alla fortuna dei suoi disegni. Come prima accennato, nonostante gli sforzi dell'Aldrovandi, il loro impatto sull'illustrazione scientifica rimane relativamente circoscritto. Un'ulteriore conferma troviamo se guardiamo la grande impresa romana della cerchia di Federico Cesi e dell'Accademia dei Lincei, cominciata agli albori del Seicento, di pubblicare la collezione grafica di Francisco Hernandez sulla flora e fauna messicana, in cui si sperimentano anche nuovi criteri tassonomici oltre a quelli morfologici. L'esperienza e l'opera fiorentina di Ligozzi non sembrano essere state considerate in questo progetto.<sup>123</sup> Per proseguire la nostra indagine si offrono invece due altre strade. La prima, proposta già da Eugenio Battisti e recentemente ripensata da Marzia Faietti, è la ricezione dei disegni di Ligozzi nella pittura intorno al 1600, da Caravaggio in prima persona come nel nascente genere della natura morta.<sup>124</sup> Se non è stato possibile prendere in considerazione questo aspetto, in conclusione volgiamo l'attenzione a un altro ambito in cui Ligozzi non solo 'sopravvive' ma in cui fu anche coinvolto in prima persona: il commesso in pietre dure, una tecnica artistica introdotta e perfezionata a Firenze

<sup>120</sup> Sicuramente affascinato dalla strepitosa qualità delle tavole di Ligozzi, Aldrovandi comunque non richiede mai che sia proprio l'artista veronese a eseguire il "trassante" da se stesso, limitandosi a segnalare che vorrebbe una copia delle miniature medicee. Le decisioni su chi farà la copia sono prese dai Granduchi. Sulle preferenze dei naturalisti cfr. Groom (nota 22), p. 153.

<sup>121</sup> Si sofferma sull'importanza del colore nel processo cognitivo De Luca (nota 5), pp. 34–36.

<sup>122</sup> Cfr. Wolf (nota 2); De Luca (nota 5), pp. 36–39; Marzia Faietti, "Le

sfide di Jacopo Ligozzi, *Apelle del Granduca*", in: *Jacopo Ligozzi* (nota 2), pp. 18–29.

<sup>123</sup> Si veda la meticolosa ricostruzione di David Freedberg, *The Eye of the Lynx: Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago 2002. Ligozzi viene menzionato una sola volta, *en passant*, in tutto il libro.

<sup>124</sup> Eugenio Battisti, *L'antirinascimento, con una appendice di manoscritti inediti*, Milano 1962, p. 277; Marzia Faietti, in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), p. 60. Si veda anche l'introduzione a questo volume, pp. 150–153.



25 Giovan Battista Sassi e Jan Flach  
su disegno di Bernardino Poccetti,  
Vaso di fiori con uccelli, tralci d'uva  
e spighe, dettaglio della parte  
sinistra di piano di tavolo, 1603-  
1610 ca. Firenze, Palazzo Pitti,  
Galleria Palatina, inv. OdA 1911,  
1512

proprio da Francesco I, ma fortemente sostenuta anche da Ferdinando. Trasferita nei laboratori degli Uffizi e messa al lavoro per la grande committenza granducale della Cappella dei Principi, la nuova cappella sepolcrale medicea in San Lorenzo, le pietre dure diventano un'industria artistica dal successo globale. Di tale dimensione Firenze stessa, memore anche della sua grande tradizione mercantile, era ben consapevole. Nel suo trattato *Istoria delle pietre*, completato nel 1597, il domenicano Agostino del Riccio descrive le pietre preziose e semipreziose, inclusi i marmi colorati, a seconda delle loro virtù e provenienze geografiche e menziona anche capitolo per capitolo in quale monumento della città le pietre in questione possono essere ammirate. Nel suo testo Firenze stessa diventa un'opera 'commessa' dalle singole famiglie, come risalta ad esempio nel capitolo sul lapislazzuli:

Qui si deve dir che questa pietra [...] si mette nelli anelli, altresì ne' tavolini, che si usano far oggidì da' maestri diligenti, che in detti tavolini di marmo ed altre sorte pietre, vi commettono tante altre pietre preziose e di lapis lazuli ancora, che rendono quei più belli e più vaghi; laonde esorto i nostri signori mercanti fiorentini che sieno diligenti di far venire simil pietre, sì per loro, sì anco per onorar le case loro e palazzi, altresì le loro cappelle che sono nei bei tempi della città, che in vero queste colali [*sic*] anticaglie dimostrano i bei animi ed i gentili spiriti ed antichità delle onorate famiglie di Firenze.<sup>125</sup>

Nell'autocelebrazione territoriale del Granducato di Toscana va evocato lo spettacolare tavolo che rappresenta il porto nuovo di Livorno con il suo mare

di lapislazzuli, commesso sulla base di un disegno di Ligozzi.<sup>126</sup> L'opera più interessante nel nostro studio sono però quattro pannelli di pietre dure destinati a ricoprire la mensa dell'altare della Cappella dei Principi in San Lorenzo, che contengono, come in una sintesi, una serie di citazioni di alcuni tra i più importanti disegni naturalistici di Jacopo Ligozzi.<sup>127</sup> Due dei pannelli avrebbero dovuto occupare il frontale e affiancare simmetricamente un'istoria che unisce insieme *Caduta della manna* e *Ritrovamento dell'acqua*; gli altri erano destinati ai lati brevi. I pannelli non furono mai montati e nel Settecento vennero congiunti in modo da formare due ripiani di tavoli conservati rispettivamente nelle raccolte di Palazzo Pitti (fig. 25) e al Louvre.<sup>128</sup> Il pannello è già visibile nel disegno progettuale messo a punto da Bernardo Buontalenti, Giovanni de' Medici e Matteo Nigetti del 1603/1604, ma i dettagli sono rifiniti in un disegno di Bernardino Poccetti; le pietre vennero commesse tra il 1604 e il 1610 nelle botteghe di Giovan Battista Sassi e Jan Flach.<sup>129</sup>

Al centro dei due pannelli di Palazzo Pitti si trovano dei vasi che in origine erano in metallo, ma furono ricomposti con diaspro giallo verso la fine del primo decennio del Seicento. All'interno di questi recipienti vi sono diversi fiori; ai lati germogliano delle spighe di grano dorato e dei tralci di vite che serpeggiano irrealmente verso l'alto senza alcun sostegno, due piante chiaramente presenti per via del loro legame con il tema eucaristico e cristologico. Ognuno dei pannelli offre un piccolo collage di disegni naturalistici ligozziani. Tra le varie derivazioni riconosciute si possono citare, ad esempio, il fiore rosso posto dentro il vaso in alto al centro, una

<sup>125</sup> Agostino del Riccio O.P., *Istoria delle pietre*, 1597; Firenze, Biblioteca Riccardiana, misc. 230, c. 94r-v; ed. cons.: [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/delriccio\\_istoria.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/delriccio_istoria.pdf).

<sup>126</sup> Su cui cfr. Annamaria Giusti, in: *Jacopo Ligozzi* (nota 3), pp. 142sg., no. 48, con bibliografia.

<sup>127</sup> Su cui cfr. *eadem*, *ibidem*, pp. 152sg., no. 53, con bibliografia. Gli studi sulle complesse vicende dell'altare sono numerosi. Si vedano soprattutto Vincenzo Vaccaro, "La Cappella dei Principi: un sogno incompiuto", in: *Ferdinando I de' Medici: Maiestate Tantum*, catalogo della mostra Firenze 2009,

a cura di Monica Bietti/Annamaria Giusti, Livorno 2009, pp. 126–131; Claudia Przyborowski, "L'altare di Ferdinando I: meraviglia inattuata", *ibidem*, pp. 134–143.

<sup>128</sup> Firenze, Galleria Palatina, inv. OdA 1911, 1512; Parigi, Musée du Louvre, inv. Objets d'Art, 5237. Il secondo è stato pubblicato da Gonzáles-Palacios (nota 47), p. 76.

<sup>129</sup> Per il progetto del 1603/1604 cfr. Claudia Przyborowski, in: *Ferdinando I de' Medici* (nota 127), pp. 148sg., no. 27; sul disegno di Poccetti (GDSU, inv. 6934 A), cfr. *eadem* (nota 127), p. 138, fig. 6, e p. 139.

*Fritillaria imperialis* (o *Corona imperialis*), pianta originaria della Turchia meridionale e del Kashmir che era giunta a Firenze nel 1580,<sup>130</sup> e lo *Hyacinthus orientalis* azzurro, fiore proveniente dal Medio Oriente, posto negli angoli inferiori di ogni formella.<sup>131</sup> Anche le due passiflore del tavolo del Louvre hanno una fonte ligozziana, la tavola firmata e datata 1609, un raro esempio della tarda attività di Jacopo naturalista.<sup>132</sup> Il fiore aveva una netta valenza simbolica: nei suoi stami erano visualizzati la corona di spine e i chiodi della croce, come divulgavano fogli sciolti e testi a stampa – da qui il nome di passiflora.<sup>133</sup> Passando al mondo animale che abita nei pannelli di Pitti, i due volatili appollaiati in basso sulla vite, le vedove domenicana e paradisea, sono chiaramente derivati dal disegno degli Uffizi (fig. 7) sopra studiato.<sup>134</sup> Ignota è invece la fonte degli altri uccelli. In alto a destra è un cardinale (*Cardinalis cardinalis* L.), specie di cui esisteva un disegno di Daniel Fröschel, una copia del quale venne donata poi a Ulisse Aldrovandi che la riprodusse nella sua *Ornithologia*.<sup>135</sup> E dovrebbe essere sempre questo uccellino americano l’“Uccello rosso” per la cui pittura il cardinale Francesco Maria Del Monte ringrazia Ferdinando de’ Medici il 1° maggio 1599.<sup>136</sup> Di fronte al cardinale troviamo un volatile rosso e blu, colori resi da diaspro rosso e lapislazzulo, un *Copsychus malabaricus* originario dell’India, la cui fonte non è stata per il momento identificata.<sup>137</sup> Non vanno poi trascurati nell’osservazione della flora e fauna dei pannelli le farfalle fatte d’agata e di altre pietre che svolazzano nell’aria o sono posate sulla vegetazione

e i bruchi che stanno per iniziare a salire sui tralci di vite. Tre sono cugini di quello di *Saturnia pyri* presente nell’*Euforbia* del 1585 (fig. 26); il quarto è invece l’*Acherontia atropos* associato alla *Solidago virgaurea* (inv. 1917 del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi). Le loro colorazione e forma del corpo creano un’eco visiva delle anse del vaso e, nel caso dell’ultimo bruco, anche di quelle a strisce rosse e azzurre del basamento su cui il vaso stesso posa. Dato che i due pannelli che compongono il tavolo sono speculari l’uno dell’altro, i quattro uccelli raffigurati si ripetono identici in ciascuno, ma in posizione invertita; tra le quattro farfalle invece si riscontra una maggiore varietà, dovuta a quella delle venature delle pietre.

I commessi per l’altare dei principi sono un magnifico riassunto delle opere di Ligozzi e dimostrano il valore che, ancora nel primo Seicento, si attribuiva a Firenze ai suoi disegni, tesori conservati negli archivi granducali che sarebbero divenuti visibili grazie all’arte del commesso. Come si prestano questi disegni alla traduzione in pietre dure? Da un lato assai bene, si potrebbe dire. Ricordiamo la famosa critica di Galileo Galilei alle opere di Tasso, la cui poesia è confrontata con l’intarsio, anche se non della pietra, ma del legno,

perché, essendo le tarsie un accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente che non restino i lor confini taglienti e dalla diversità de’ colori crudamente distinti, rendono per necessità le lor figure secche, cru-

<sup>130</sup> Tratta dalla tavola del GDSU, inv. 1943 O; si veda a proposito Heikamp (nota 47), p. 103. Il fiore è anche scolpito sull’antica porta dell’orto botanico di Pisa, oltre che nell’*Allegoria della virtù* dello stesso Ligozzi (cfr. Martin Hirschboeck, *Jacopo Ligozzi: An Allegory of Virtue. Love Defending Virtue Against Ignorance and Prejudice*, Londra 2010). Per altre derivazioni ligozziane rimando a Claudia Przyborowski, in: *Magnificenza alla corte dei Medici: arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, cat. della mostra Firenze 1997, Milano 1997, p. 180, no. 141.

<sup>131</sup> Tratto da GDSU, inv. 1884 O; cfr. *eadem, ibidem*. Sul disegno si veda anche la scheda di Sofia Pezzati, *ibidem*, p. 287, no. 233.

<sup>132</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. sott., A.I.830.IV; cfr. Heikamp (nota 47), p. 103.

<sup>133</sup> Cfr. ad esempio l’immagine in Giacomo Bosio, *La Triomphante e gloriosa Croce*, Roma 1610, p. 164.

<sup>134</sup> González-Palacios (nota 47), p. 76; Heikamp (nota 47), p. 102. L’idea che la selezione di questi uccelli sia dovuta alle connessioni dei loro nomi è difficile da sostenere, visto che a Firenze nel Cinquecento erano chiamati diversamente – come mostrano i disegni di Francesco di Mercurio.

<sup>135</sup> Aldrovandi 1600 (nota 53), p. 648; cfr. Heikamp (nota 47), p. 103. Sul *Cardinale* di Aldrovandi cfr. Tosi (nota 5), pp. 426–430; Olmi (nota 5), p. 86, con ulteriori indicazioni bibliografiche; Tongiorgi Tomasi (nota 45), p. 61.

<sup>136</sup> Zygmunt Waźbiński, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte 1549–1626*, II, Firenze 1994, p. 570.

<sup>137</sup> Przyborowski (nota 130), p. 180.

de, senza tondezza e rilievo; dove che nel colorito a olio, sfumandosi dolcemente i confini, si passa senza crudezza dall'una all'altra tinta, onde la pittura riesce morbida, tonda, con forza e con rilievo.<sup>138</sup>

Se ignoriamo la dimensione polemica, si può dire che la tecnica della tarsia favorisce la citazione o l'inserimento di elementi preformati in un ordine composto nuovo. Come notato, gli uccelli e i fiori del Ligozzi sono ritratti isolati, senza contesto. I primi sono trasferibili da un albero all'altro, seppur con raffinati aggiustamenti, e sono contraddistinti da una linea di circoscrizione netta e precisa, che si potrebbe anche ritagliare dal foglio. Essi si possono riambientare perché sono senza ambiente. Al tempo stesso questi uccelli sono però caratterizzati da una sottile 'vita interna', contenuta nella loro superficie e alimentata dai loro colori, dai trapassi liberi e delicati, quasi cangianti, resi grazie a pressoché impercettibili giochi di luce. Gli oggetti disegnati creano un impatto intenso sull'occhio dello spettatore proprio perché in apparente opposizione con la loro presenza isolata sul foglio. La traduzione in pietre dure non può essere letterale ma deve seguire l'estetica particolare dell'arte di commesso, in cui i singoli membri ed elementi dei corpi o delle piante sono a loro volta composti da pietre che si congiungono nettamente, su una scala più piccola anche all'interno dei corpi, e tra le singole pietre con il loro gioco di colori, le loro venature e instabilità coloristiche naturali. L'effetto è a sua volta intenso: se da un lato riduce il valore documentario degli uccelli (o ancora di più delle farfalle), dall'altra apre un intergioco delle pietre 'naturali' (lavorate) con la dimensione mimetica in cui si iscrivono, creando un'immagine forte e stupefacente. Ciò forse non è una mancanza, ma una differenza che dà alle pietre dure un'identità estetica propria che non le mette in competizione con



26 Jacopo Ligozzi, Bruco di *Saturnia pyri*, dettaglio dell'Euforgia, 1585. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1956 O

gli 'originali'. Si evita la 'catastrofe' intrinseca alla natura inimitabile dei disegni di Ligozzi, ancora di più perché non è una mano d'artista che realizza la superficie del singolo elemento, ma la natura stessa. Nella concezione premoderna le pietre non sono semplicemente una materia 'morta' e passiva, ma sono dotate di una vita (alquanto gelata), una storia e delle qualità (potenzialmente magiche) proprie. Si intende – e qui accontentiamoci di un solo accenno – la complessità ricca sul piano della storia naturale delle dinamiche materiche tra pigmenti e pietre semipreziose, qualità di piante e di animali, che si incrociano sul piano dei disegni e delle pietre dure. E si incrociano anche la provenienza per così dire globale delle pietre e delle piante e degli uccelli dei quattro continenti conosciuti, confermando e celebrando il patrocinio di un sapere considerato 'globale' dei Medici che diventerà presto anche 'interplanetario' con Galilei. Mentre l'arte del commesso viene esportata fino in India, a Firenze la tradizione mercantile delle famiglie elogiata da Ago-

<sup>138</sup> Galileo Galilei, *Scritti letterari*, a cura di Alberto Chiari, Firenze 1943, p. 87; per un commento a questo passo si veda Horst Bredekamp, *Galilei*

*der Künstler: Der Mond, die Sonne, die Hand*, Berlino 2007, pp. 46–50, ma anche 299–301.

stino del Riccio si congiunge in un'icona materica del Granducato e dei suoi principi che ha un valore autoprotettivo, garantito dalla forza naturale delle pietre. Lo conferma, per esempio, una stampa di Domenico Falcini (su disegno di Jacopo Ligozzi), ovvero l'*Allegoria genealogica del principe Cosimo de' Medici* (1606), studiata da Biferali e Firpo in questo stesso volume.<sup>139</sup> In essa sulle punte della corona granducale sono appese gemme e pietre in grande varietà, e le iscrizioni inserite nei denti della corona stessa spiegano i loro significati e qualità particolari – conservare salute, pace e giustizia e via dicendo. Ligozzi stesso, invece, che sapeva molto delle forze intrinseche, se non sacre, di pietre e piante, si nasconde con la sua firma minuscola di riverenza cristologica tra le ombre, così simili a quelle delle serpi bolognesi (fig. 2), del bruco della falena *Saturnia pyri* (fig. 26), che con i suoi peli spinosi sembra un rullo o una macchina del disegno. Il monogramma per essere visto richiede quasi una lente o un microscopio, all'epoca ancora da inventare.

Vorremmo esprimere la nostra gratitudine a Marzia Faietti, non solo per le splendide immagini delle miniature di Ligozzi qui riprodotte, ma anche (e soprattutto) per le fertili discussioni e indicazioni sull'artista stesso; a Henry Kaap, Lisa Jordan, Camilla Musci e Laura Aldovini per l'appoggio e l'aiuto forniti durante l'elaborazione del testo. A Bologna, Rita De Tata e Patrizia Moscatelli hanno facilitato le ricerche nel fondo aldrovandiano. Last, but not least, un vivissimo ringraziamento va a Samuel Vitali e Ortensia Martinez per il loro preziosissimo lavoro redazionale.

<sup>139</sup> Cfr. *supra* Fabrizio Biferali/Massimo Firpo, "Vincenzo Berdini, Jacopo Ligozzi e una stampa del 1606: teologia politica e pedagogia cattolica".

#### Abbreviazioni

ASF, GM	Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea
BUB	Biblioteca Universitaria di Bologna
GDSU	Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

#### Abstract

Jacopo Ligozzi's depictions of animals and plants have been celebrated for their uniqueness and quality by his contemporaries as well as by modern art historians. They seem to confirm Leonardo's dictum of painting as "una scienza inimitabile". Yet what was their impact on natural history and scientific illustrations? In which ways did they circulate, if indeed they did at all? To study these questions this article concentrates on Ulisse Aldrovandi, who was in permanent search for illustrations of flora and fauna from all over the world and fully aware of the artistic and scientific value of Ligozzi's drawing. He tried by all means to incorporate originals or copies in his collection and used what he obtained as templates for woodcuts to be published. Through three case studies, concerned with snakes, birds, and plants, this article reconstructs the complex and varying processes of translating Ligozzi's prototypes into print. Whereas in this translation Ligozzi's drawings lost their primary quality of colour and his painted archive of animals and birds remained relatively inaccessible, one can find the impact of Ligozzi's drawings in another artistic technique, namely the *commesso delle pietre dure*. Here, some of his painted birds, butterflies, and plants were revived in colored stone.

#### Referenze fotografiche

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Roberto Palermo), Firenze: figg. 1, 7, 16, 20, 22, 26. – Biblioteca Universitaria di Bologna: figg. 2, 8, 9, 12, 15, 17, 19, 21, 23. – Biblioteca Nazionale Braidense, Milano (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; se ne vieta l'ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo): figg. 3, 4, 5, 6, 10, 18. – Biblioteca Universitaria di Bologna e Museo di Palazzo Poggi, Università di Bologna: figg. 11, 13, 14, 24. – Gabinetto Fotografico del Polo Museale Fiorentino: fig. 25.

Umschlagbild | Copertina:  
Jacopo Ligozzi, Cerasti cornuti in lotta e vipera della sabbia. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi  
(Detail aus Abb. I, S. 212 | dettaglio da fig. I, p. 212)

ISSN 0342-1201

Stampa: Alpi Lito, Firenze  
novembre 2015