

Um fidalgo florentino: Allori e Piero de Medici no MASP

Janaína Angélica Simões¹

 0000-0003-4800-8709

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.5008

Resumo

Alessandro Allori foi um dos principais pintores oficiais da corte de Florença no período do Ducado da Toscana, que se inicia com Cosimo I de Medici. Allori foi o discípulo de maior destaque de Agnolo Bronzino, um dos mestres do chamado Maneirismo italiano. No Brasil, conhecidos publicamente, há dois quadros atribuídos a Allori e ateliê, ambos em São Paulo. Um está no acervo da Fundação Ema Klabin. O outro é *O Retrato de um Fidalgo Florentino (Piero de Medici?)*, que se encontra no Museu de Arte de São Paulo (Masp). A pesquisa tem por objetivo discutir a atribuição a Allori e ateliê e a identificação do personagem retratado como sendo um dos membros da família Medici.

Palavras-chave: Allori. Renascimento. Retrato. Medici. MASP.

¹ Graduada em Jornalismo pela Universidade Metodista e em Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Atual mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp, na Linha de Pesquisa Arte e Tradição Clássica, sob orientação do professor doutor Cássio Fernandes.

Alessandro Allori foi um dos principais pintores oficiais da corte de Florença no período do Ducado e Grande Ducado da Toscana e discípulo de Agnolo Bronzino, um dos principais nomes do Maneirismo italiano. No Brasil, conhecidos publicamente, temos apenas dois quadros atribuídos a Allori e ateliê, ambos em São Paulo. Um, *Retrato de uma Dama Florentina*, está no acervo da Fundação Ema Klabin, tema de dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) em 2019. O outro é *O Retrato de um Fidalgo Florentino (Piero de Medici?)*, que se encontra no Museu de Arte de São Paulo (Masp), sem data, objeto tema desta comunicação.

Trata-se de um retrato feito em óleo sobre madeira, de três quartos [Figura 1], que mede 72,5 cm de altura por 58,3 cm de largura e 4,3 cm de profundidade. Foi doado ao Masp pela Sociedade Algodoeira Nordeste Brasileiro (S.A.N.B.R.A.) em 1948, proveniente da Galeria Barberini, em Roma, na Itália - antes Palazzo Barberini. A pesquisa sobre o quadro tem por objetivos discutir a atribuição a Allori e ateliê e a identificação do personagem retratado como sendo um dos membros de uma das famílias mais importantes da história italiana e ocidental, os Medici.



Figura 1:
Alessandro Allori e ateliê, **O Retrato de um Fidalgo Florentino (Piero de Medici?)**, sem data.
Óleo sobre madeira, 72,5 cm x 58,3 cm x 4,3 cm. Museu de Arte de São Paulo (Masp), São Paulo.

A obra e seu contexto: o retrato no Maneirismo e o homem de corte

O retrato pertencente ao Masp se coaduna com as obras retratísticas maneiristas e de corte na qual Alessandro Allori, seu ateliê e a obra se inserem. O artista vive em um período no qual a retratística em Florença passa a exaltar as características físicas, de modo minucioso, adotando poses áulicas, hieráticas, uma acentuada majestade que tem pouca ou nenhuma referência à personalidade do modelo. Trata-se do *State Portrait* (retrato de Estado), que tem por função cumprir as novas exigências na apresentação dos eclesiásticos e laicos, integrantes da corte, papas e imperadores, soberanos e príncipes.

Esse novo modo de retratar os indivíduos já se desenhava anteriormente à queda da República e do governo de Savonarola em Florença, com os retratos de Rafael. Ascendeu no período do retorno dos Medici, que estabelece um ducado em Florença. Este tipo de retrato se tornou o estilo característico do segundo período maneirista florentino, marcado pela ascensão de Cosimo I de Medici ao poder e seus esforços em organizar um Estado toscano no qual Florença fosse o centro, e pela Contra-Reforma religiosa que respondeu à Reforma - o momento em que Allori se situa, historicamente.

Cosimo quer incrementar os tráfegos marítimos (e para tanto funda Livorno, cidade portuária), encoraja a produção industrial, a cultura, as artes. Daí descende o caráter 'áulico' do Maneirismo toscano; é uma arte 'de corte', de um intelectualismo refinado e algumas vezes até hermético, destinada a uma camada restrita, de cultura atualizada e sofisticada. É preciso não esquecer que, no quadro de uma política certamente baseada mais sobre a economia do que sobre a ideologia, a arte não pode ter a tarefa de revelar, exaltar, manifestar ao povo valores ideais e históricos sobre os quais se funda o poder: é um bem de produção de um máximo nível de qualidade, que, definitivamente, só deve demonstrar o grau de cultura e de preparação técnica de todo um sistema produtivo.²

Para Arnould Hauser, neste contexto de valorização da técnica e da produção, o Maneirismo representou um momento no qual os artistas divergem deliberadamente da natureza e assumem uma atitude crítica em face da tradição. O paradoxo, a busca pelo estranho, rebuscado, confuso, estimulante, provocante são suas marcas.

Só é possível obter um entendimento adequado do Maneirismo se ele for observado como produto de uma tensão entre classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente irreconciliáveis.³

² ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004, p. 141.

³ HAUSER, Arnould. *Maneirismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, p. 20.

Giulio Carlo Argan aponta que os artistas procuram se libertar da ideia da arte como mimésis da natureza para buscar uma arte como mimésis da ideia. Conservam-se as feições, mas mudam-se continuamente os conteúdos, não mais como representação da experiência e conservação da estrutura racional da natureza.

Allori vive no período de transformação dos centros artísticos, como Florença e Roma, em centros cortesãos. Em Florença, sobretudo, a nova corte é formada por uma aristocracia nova e artificial. “Artificialíssima, aliás, é a pose dos cortesãos que Bronzino nos revela. Este é um caso, sem dúvida, em que o estilo e o tema se fundem no Maneirismo com perfeito decoro”⁴.

A maioria dos comitentes desta época se encontrava no interior das cortes ou em torno delas. O papel do comitente é central, pois a obra de arte desta época é, frequentemente, produto de um acordo entre ele e o artista. Conforme Aby Warburg, no caso específico do retrato, a relação mútua entre artista e retratado/criador e objeto criado é muito acentuada. Essa relação pode inibir ou motivar o artista, pois o comitente pode desejar ser representado como tipo dominante ou preferir ressaltar as particularidades da sua personalidade, enfatizando assim o típico ou o individual.

É uma produção diferente da retratística em voga na Florença no *Quattrocento* florentino, que tinha pouco interesse no retrato individual. Segundo Cássio Fernandes, no período da República não se valoriza governantes isolados ou cidadãos ilustres, mas o retrato de observadores de cena e doadores ajoelhados, presentes em afrescos monumentais.

A evolução até os retratos de corte do Maneirismo contaria com, pelo menos, três elementos relevantes: a proliferação de bustos e medalhas; a apreciação e influência da arte flamenga, onde a arte do retrato se desenvolveu; e a influência de Leonardo e de Rafael. Segundo Jacob Burckhardt, as cabeças individuais, sobretudo nas figuras secundárias, tornam-se propriamente retratos no Renascimento.

Diferentemente de retratos realizados em períodos anteriores, como durante o governo republicano da Signoria, a retratística produzida no âmbito do ducado toscano pelos artistas da época de corte de Cosimo I traz obras em novas dimensões, mais imponentes, quase em escala monumental. Ressaltam o caráter público da imagem da pessoa retratada, com destaque para os sinais característicos de poder nos trajes, atributos, pose, expressão do olhar. Roupas, joias, o próprio ambiente, a presença de livros, relógios, medalhas e armas, entre outros, são elementos ressaltados para mostrar que a pessoa retratada pertence ao ambiente de corte.

⁴ SHEARMAN, John. **O Maneirismo**. São Paulo: Editora Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1967, p. 183.

O retrato não mostra a pessoa em seus caracteres individuais, mas como representante de uma certa classe social. Pode, ainda, refletir um novo espírito artístico por parte do artista, ou ser fruto de uma forma expressiva comum a artista e retratado. Observa-se neste momento o triunfo do retrato histórico e o domínio da retratística individual.

Por trás da grande mudança no modo de apresentação, por trás do deslocamento da atenção de certos elementos particulares para outros, por trás das variações da própria atitude quanto ao retrato, que se revelam na literatura artística durante o longo transcorrer do século, está a mudança da função da imagem, está principalmente a história da Itália no século XVI, com seus profundos dilaceramentos, seus problemas, as lutas que opõem diversos estratos de sua classe hegemônica e encontraram uma provisória conclusão na refeudalização, nos novos métodos de governo, no estabelecimento de estruturas burocráticas, na Contra-Reforma⁵.

O aspecto individualizante adquire novo significado, na qual os pintores terão de dar conta de personagens determinados. Praticamente abandona-se o retrato de perfil, típico do século XV, oriundo do modelo das medalhas. Aumenta-se o formato, o tamanho natural mantém conexão com o novo valor da luz e da cor, se impõe uma maior velocidade na execução, que se torna mais detalhada e lisa.

O retrato deixa de ser algo privado, da casa, para ser exibido em ambientes mais vastos e públicos. Deixa-se de lado o simples busto para se incluir as mãos, cujos gestos expressam sentimentos ou características da personalidade do retratado, trabalha-se em rostos que olham para o observador, e meio-corpo virado de três quartos passa a ser uma pose comum. O pintor busca registrar um aspecto momentâneo, como um virar de cabeça.

O fundo do retrato varia: ora são paisagens ricas e espaçosas, ora são aberturas de parede, ou interiores mobiliados e pintados em detalhes. Há ainda os fundos neutros, cobertos por cores que variam do preto aos tons amarelo-claro, chegando ao verde quente, e os fundos arquitetônicos. Quem podia, se retratava com vestimentas de guerra. Alguns, com o traje completo, inclusive a armadura; outros, com trajes de oficiais. Mesmo cidadãos fizeram-se retratar como guerreiros, ainda que muito raramente fizessem uso de armas.

Em Bronzino, mestre de Allori,

⁵ CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 53.

a pessoa é antes reconstruída intelectualmente que observada em sua realidade fisionômica e psicológica; mas cada vez mais afirma-se a busca de uma forma regular, quase geométrica, à qual acompanha uma cor límpida e fria, que chega a notas altas e timbradas, apesar de sempre entoadas sobre a média proporcional do cinza.⁶

O compromisso do artista é superar as dificuldades próprias e inerentes à Arte, sua idealização e execução. Retomando o exemplo de Bronzino, ele representa em seus retratos

os personagens da alta sociedade de Florença como modelos de uma humanidade superior, privilegiada: a marca da superioridade não está na imponência da figura ou na grandiosidade retórica dos gestos, mas na severidade do decoro, na pureza das formas, que parecem esculpidas em pedras dura, na qualidade refinada das cores, na 'perfeição' do caimento das vestes, dos ornamentos, dos objetos.⁷

O retrato busca captar

a força interna que reside na essência mais íntima do tema representado. O artista captura as formas essenciais, as libera do acidental e do particular irrelevante, conduzindo-as, através desse processo de liberação, a exprimir o bom momento.⁸

A forma ideal deste novo tipo social específico, o homem de corte, é descrita detalhadamente em dois tratados que tiveram grande importância nas cortes da península itálica e da Europa, de forma geral, nos séculos XVI e XVII. O primeiro deles é *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione, livro que

pretende formar, de modo literário, o modelo do perfeito homem de corte, com seu comportamento, sua postura moral, sua teoria dos amores nobres, com sua glorificação do amor ideal, suas perfeitas atitudes no convívio social, exercendo ainda virtudes políticas e intelectuais. O livro aproxima-se do gênero dos tratados de comportamento, que teve grande difusão no século XVI, apresentando preceitos e construindo uma pequena ética de postura social.⁹

Outro tratado que aborda a questão do comportamento do homem de corte é o *Galateo*, de Giovanni Della Casa. Escrito no período da Contra-Reforma, traz princípios educacionais básicos aos homens que queriam viver na sociedade de corte. No capítulo XXVI, Della Casa define seu conceito de

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana. Volume 3 – De Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003, p. 138.

⁷ ARGAN, op. cit., 2004, p. 276.

⁸ BURCKHARDT, Jacob. *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 171.

⁹ FERNANDES, Cássio. *Introdução*. In BURCKHARDT, Jacob. *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2012., p. 95.

beleza como “onde há medida conveniente das partes entre si e das partes como o todo.”¹⁰ Neste conceito estão excluídos olhos grandes, bochechas rechonchudas, bocas retas etc. Todo um capítulo sobre como se vestir adequadamente, inclusive usando roupas que escondam os pontos fracos que diminuem a beleza, está ali incluso, e se adequam ao que observamos nos retratos de corte do período.

Allori, Bronzino e questões de atribuição na obra do Masp

Alessandro Allori foi um dos principais pintores oficiais da corte de Florença no período dos governos de Cosimo I de Medici (Florença, 12 de junho de 1519 – Florença, 21 de abril de 1574), Francesco I de Medici (Florença, 25 de março de 1541 – Florença, 19 de outubro de 1587) e Ferdinando I de Medici (Florença, 30 de julho de 1549 – Florença, 3 de fevereiro de 1609).

Alessandro foi o discípulo de maior destaque do pintor Agnolo Bronzino (Florença, 17 de novembro de 1503 – Florença, 23 de novembro de 1572). Allori foi amado “por seu mestre, não como discípulo, mas como um próprio filho, e viveram juntos com aquele mesmo amor entre um e outro que existe entre um bom pai e filho.”¹¹

Allori nasceu em 31 de maio de 1535, em Florença, onde morreu em 22 de setembro de 1607. Seu pai, Cristofano Allori ou Tofano, era um fabricante de espadas e também considerado um artista de corte¹². Ele faleceu quando Allori tinha cinco anos. Após a morte de seu pai, Allori, mãe e irmãos ficaram sob a guarda de Bronzino, que era um amigo da família Allori. Alessandro cresceu no estúdio do mestre. O livro *Il riposo*, de Raffaello Borghini, datado de 1584, conteria uma referência de que Bronzino seria tio de Allori, e esta referência foi levada adiante por outros estudiosos, mas, em recente extensa pesquisa documental, nada foi encontrado para comprovar o parentesco¹³.

Entender Allori passa por uma discussão sobre Bronzino não apenas por causa da relação mestre-discípulo, mas especialmente porque essa relação teria levado a uma confusão nas atribuições de obras

¹⁰ DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou Dos Costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 79.

¹¹ VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florença: Apresso i Givnti, 1567, p. 867.

¹² As informações aqui citadas são de uma das principais referências no estudo sobre a vida e obra de Allori atual, a historiadora de arte Elizabeth Pilliod. Em uma de suas mais extensas pesquisas, Pilliod estabelece uma genealogia entre os pintores Jacopo Carucci, conhecido como Pontormo (1494-1557), Agnolo Bronzino, que foi pupilo de Pontormo, e Alessandro Allori, como já dito, discípulo de Bronzino. Ela também avalia as omissões e eventuais enganos cometidos por Vasari ao escrever sobre os três artistas na edição de 1568 das *Vite*.

¹³ Na pesquisa anteriormente citada, publicada no livro *Pontormo, Bronzino, Allori: a Genealogy of Florentine Art*, New Haven: Yale University Press, 2001, Pilliod faz, na página 97, a referência ao livro de Borghini (“*Alessandro di Cristofano Allori, cittadino Fiorentino, essendo di cinque anni rimasto senza padre, fu introdotto da Agnolo Bronzino su zio al disegno*”) e reúne a transcrição de uma série de documentos sobre os três artistas, como, por exemplo, autorizações para Allori receber dinheiro em nome do Bronzino por pagamento por pinturas realizadas por este último. Não há indicação alguma sobre Allori e Bronzino serem parentes.

dos pintores. Além dos traços comuns de estilo, Allori chegou a usar o nome de Bronzino aliado ao seu [Figuras 2, 3 e 4], o que teria sido, inclusive, uma recomendação dada por Vasari a ele depois da morte de Bronzino, segundo Arthur McComb, que estudou as obras de Bronzino. O brasão da família de Allori, inclusive, levava o nome de Bronzino [Figura 5].

A discussão sobre a assinatura e o brasão da família Allori se relaciona com o objeto artístico em estudo porque, como observado na documentação do Masp, as primeiras reportagens que nos contam sobre a chegada do quadro ao Brasil e sua exposição ao público nos remetem exatamente a esta confusão de nomes. As reportagens foram publicadas em um dos principais jornais da época [Figuras 6 e 7], o *Diário da Noite*, de propriedade de Assis Chateaubriand. O jornalista é um dos fundadores do Masp, ao lado de Pietro Maria Bardi.

Do que se observa nas reportagens, a pintura chega com atribuição a “Agnolo Allori, o Bronzino” ou a Alessandro Allori, o Bronzino. A hipótese é de que o quadro foi vendido ao Brasil como sendo de Bronzino, mas, por ter sido mencionado o nome de Alessandro Allori em reportagem, pode-se pensar que o Masp “importou” o engano da atribuição quando o quadro chegou aqui, já que era comum a confusão por causa de Allori usar o nome de seu mestre.

Até março de 1973, o museu ainda considerava o quadro uma obra de Bronzino, como indica uma correspondência com a Rissoli Editore, que pediu uma fotografia do quadro para uma monografia que estavam publicando sobre Bronzino na série *Classici dell’Arte*. Porém, com base no livro *Agnolo Bronzino - His Life and Works*, escrito por Arthur McComb em 1928 e editado pela Harvard University Press, passou-se a considerar que a pintura poderia ser de Francesco Salviati (1510, Florença – 11 de novembro de 1563, Roma).

Um aspecto muito curioso é que uma das reportagens do período em que a pintura chegou ao Brasil, a de 11 de outubro de 1948 do *Diário da Noite*, já cita o livro de McComb, dizendo que este apontaria a atribuição do quadro a Bronzino, mencionando inclusive a página 118. Nesta página, porém, consta que o quadro em questão possivelmente é um Salviati, e uma descrição relativamente genérica para a pintura que existiria na Galleria Barberini: “busto-retrato. Ele está virado ligeiramente para a esquerda. Ele usa um casaco preto com uma gola alta de renda.”¹⁴

¹⁴ MCCOMB, Arthur. *Agnolo Bronzino - His Life and Works*. Massachusetts: Harvard University Press, 1928, p. 118. Esta página está no capítulo que lista uma série de obras que foram atribuídas a Bronzino em algum momento, mas que McComb questiona a atribuição. O autor, porém, não explica no livro por que motivo nem quem deixou de considerar o quadro uma obra de Bronzino e também não traz fotografia desta obra, em específico. McComb faz apenas uma descrição do quadro que seria da Galleria Barberini e que se coaduna com o quadro do Masp, cuja origem seria exatamente a galeria romana.

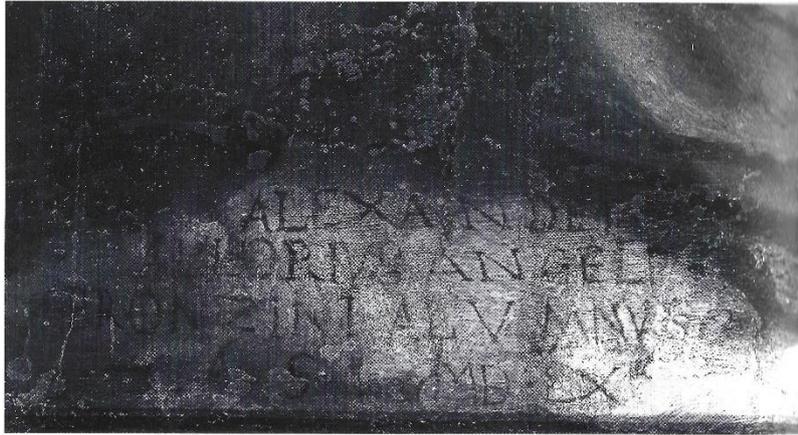


Figura 2:
Inscrição da assinatura de Alessandro Allori em detalhe do afresco **Deposição**, Igreja Santa Croce, Florença.
Fonte: PILLIOD, Elizabeth. **Pontorno, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art**. New Haven: Yale University Press, 2001, p. 146.

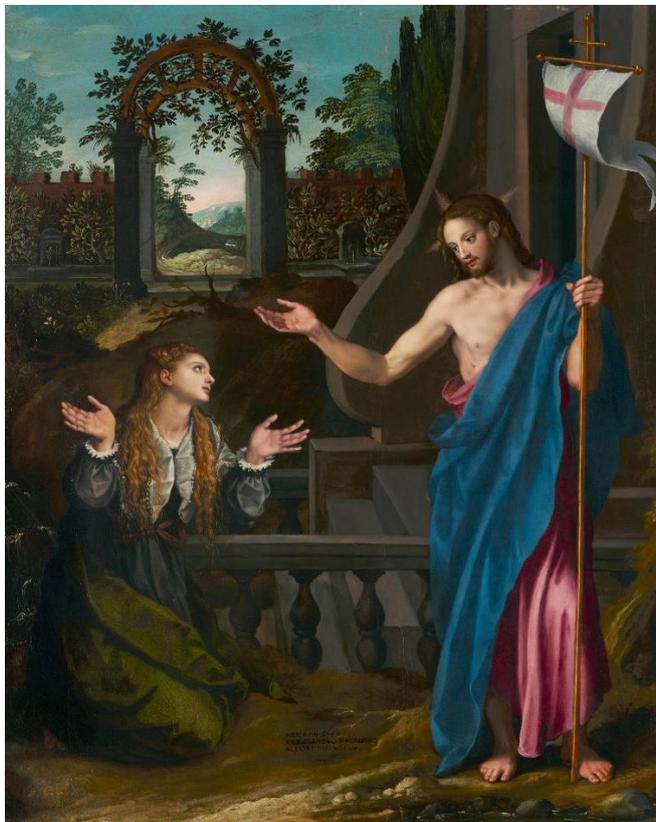


Figura 3:
Alessandro Allori. **Noli me tangere**, 1590.
Óleo sobre madeira, 61.5 cm x 48.8 cm, Florença.
Disponível em <https://www.christies.com/en/lot/lot-6377912>. Acesso em: 25 janeiro 2023.

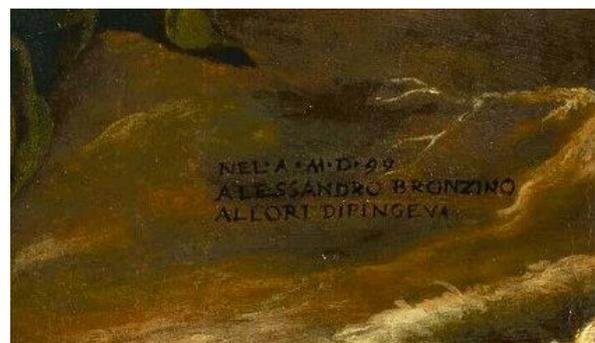


Figura 4:
Alessandro Allori. **Noli me tangere, detalhe**, 1590.
Óleo sobre madeira, 61.5 cm x 48.8 cm, Florença.



Figura 5:
 Brasão da família Allori. Sem autoria.
 Fonte: PILLIOD, Elizabeth. **Pontormo, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art**, New Haven: Yale University Press, 2001, p. 111.



Figuras 6 e 7:
 Reproduções fotográficas do jornal **Diário da Noite** de 8 e 11 de outubro de 1948, sem autoria.

Na documentação do Masp, há também uma folha com anotações iniciadas em português e continuadas em italiano, escritas à mão, sem assinatura ou data, nas quais aponta-se que Salviati seria o autor, com base no livro de McComb. Estas anotações são acompanhadas por um desenho atribuído a uma pessoa chamada apenas de “LUIZ”, sem sobrenome. Este desenho seria um retrato de um membro da família Medici que se encontra na Galeria Liechtenstein, em Viena, e que teria semelhança fisionômica com o retratado na obra do Masp [Figura 8].

O quadro ainda se encontra na Galeria, e anteriormente era atribuído a Bronzino; hoje acreditam ser de Francesco Salviati. Não há nenhuma semelhança nos atributos físicos que permita relacionar ambas as pessoas retratadas. A galeria austríaca também não considera mais que o retrato seja de um Medici; passou a identificá-la como “Retrato de Jovem”.

A atual atribuição da obra do Masp a Alessandro Allori e ateliê se baseia numa troca de cartas entre Robert Simon, do Departamento de Pinturas Europeias do *Metropolitan Museum of Art* e Pietro Maria Bardi, realizada entre maio e junho de 1978. Em uma das cartas, Simon faz referência ao livro *Abbigliamento e costume nella pittura italiana: Rinascimento*, de Ferruccio Cappelletti Bentivegna. Nele, há uma foto preto-e-branco de uma pintura que retrata o mesmo homem observado no quadro do Masp, na qual a legenda identifica a pintura como sendo, possivelmente, obra de Allori e ateliê, pertencente a *Collezione de la Rochefoucauld*.

A obra que consta no livro sobre moda italiana foi leiloada pela Sotheby's e fotos deste quadro estão disponíveis no site da casa de leilão. O link cita a pintura do Masp e tem fotos coloridas do retrato, em alta definição e que dispõe do recurso de zoom. A partir deste material, é possível ver que o fundo paisagístico na pintura impressa no livro contém uma paisagem que não se observa na do Masp e que diverge bastante da forma como Allori, Bronzino ou Salviati, para ficar entre os três supostos autores do quadro, pintavam paisagens. A diferença se dá, ainda, em relação não só ao tamanho maior, mas ao conteúdo, já que temos a presença de um cachorro e de uma espada que não se observam no quadro do Masp. Também se observa diferenças nos detalhes das roupas e no próprio rosto do homem retratado.

A atribuição dada por Robert Simon a Allori e ateliê foi reconfirmada posteriormente por Andre Rothe, Philippe Costamagna e Paul Joannides, identificados como “resolutos partidários da atribuição pelo menos ao ateliê de Allori”¹⁵. Porém, não há nenhum tipo de documento na pasta do Centro de Documentação do Masp que registre a avaliação dos especialistas citados.

¹⁵ LOBELLO, Marino; HOSSAKA, Luiz. Catálogo do Museu, Volume 01 - Arte Italiana - Península Ibérica - Europa Central. São Paulo: Prêmio Editorial, 2008, p. 212.



Figura 8:
Francesco Salviati (atribuído). **Portrait of a young man**, 1548 circa. Óleo sobre madeira, 88 cm x 68 cm, Galeria Liechtenstein, Viena.



Figura 9:
Escola de Alessandro Allori. **Ritratto di Dom Pietro de' Medici**, sem data, sem dimensões. Villa Medicea na província de Cerreto Guidi, Florença. Fonte: Wikimedia/Sailko.



Figura 10:
Alessandro Allori, **Ritratto di Francesco I de' Medici**, 1555-1565. Óleo sobre madeira, 97.9 cm x 76.4 cm, Instituto de Chicago.

Há também a hipótese de que o quadro seja uma pintura dos anos 1800 e uma réplica menor do quadro impresso no livro sobre a moda no Renascimento¹⁶. Não foi encontrado, até o momento, nenhum material que desenvolva mais esta ideia, mas espera-se que ela seja confirmada ou descartada a partir dos exames físicos que serão feitos no quadro, graças a uma parceria estabelecida pelo Programa de Pós-Graduação de História da Arte da Unifesp e o Laboratório de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio Cultural do Instituto de Física da Universidade de São Paulo (LACAPC IFUSP). O exame deve ser feito no primeiro semestre de 2023.

Análise sobre o retratado como Piero de Medici

A identidade da figura do retratado, Pietro ou Piero de' Medici, deriva de uma anotação a lápis no verso da obra, "*Piero di Medici, figlio di Cosimo I^o*", da qual não se sabe quando e por quem foi escrita. Em uma comparação simples com retrato de Pietro de' Medici encontrado na internet [Figura 9], é possível afirmar que ele não é o retratado na pintura do Masp.

Nos documentos escritos a mão, há indícios de que se tentou investigar a hipótese de que o retratado poderia ser Francesco I de' Medici [Figura 10], mas uma pesquisa iconográfica inicial sobre retratos dele também indica que não é o retratado. Reportagens da época chegaram a indicar que o retratado seria o próprio Cosimo I, o que também não se confirma.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão: Ensaios sobre o Barroco**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana. Volume 3 – De Michelangelo ao Futurismo**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003.

BARDI, Pietro Maria. **Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias**. São Paulo. Masp, 1963.

BENTIVEGNA, Ferruccio Cappi. **Abbigliamento e costume nella pittura italiana: Rinascimento**. Roma: Carlo Bestetti, Edizioni d'Arte, 1962.

BURCKHARDT, Jacob. **O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁶ Ibidem.

DELLA CASA, Giovanni. **Galateo ou Dos Costumes**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERNANDES, Cássio. Introdução. In BURCKHARDT, Jacob. **O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

FERNANDES, Cássio. Retrato de Dama Florentina, de Alessandro Allori, na Coleção Ema Klabin. In COSTA, Paulo Freire (org.). **A Coleção Ema Klabin**. 1ª edição. São Paulo: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, 2017, p. 87 - 99.

LOBELLO, Marino; HOSSAKA, Luiz. **Catálogo do Museu, Volume 01 - Arte Italiana - Península Ibérica - Europa Central**. São Paulo: Prêmio Editorial, 2008.

MARQUES, Luiz. **Catálogo do Museu Volume - Arte Italiana**. São Paulo: Prêmio Editorial, 1998.

MCCOMB, Arthur. **Agnolo Bronzino - His Life and Works**. Massachusetts: Harvard University Press, 1928.

NASCIMENTO, Sarah Maria de Godoy Costa. **Dama Florentina: um estudo do retrato na sociedade de corte do Renascimento**. 2019. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Guarulhos, 2019. Disponível em <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/60037>. Acesso em: 25 janeiro 2023.

PEDROSA, Adriano. ESMERALDO, Eugênia Gorini. TOLEDO, Tomás. MIGLIACCIO, Luciano. **Arte da Itália: de Rafael a Ticiano**. Catálogo de Exposição, de 26 de junho a 4 de outubro de 2015. São Paulo: Masp, 2015.

PILLIOD, Elizabeth. **Pontorno, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art**. New Haven: Yale University Press, 2001.

PILLIOD, Elizabeth. **Bronzinos's household**. Burlington Magazine Vol. 134, No. 1067 Feb., 1992. Pags. 92-100. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/884993>. Acesso em: 25 janeiro 2023.

SHEARMAN, John. **O Maneirismo**. São Paulo: Editora Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

VASSARI, Giorgio. **Delle vite de piu eccellenti pittori, scultori et architettori. Secondo, el ultimo volume della terza parte, nel quale si comprendano le nuove Vite, dall'anno 1550 al 1567**. Florença: Apresso i Givti, 1567. Disponível em <https://archive.org/details/levitedepiveccel03vasa>. Acesso em: 25 janeiro 2023.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico culturais para a história do renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.