

Un nuovo *Ritratto di Isabella de' Medici* di Alessandro Allori all'Accademia Nazionale di San Luca

Non è questa la sede più opportuna per ripercorrere le vicende biografiche e i traffici più o meno leciti nel mercato dell'arte del vulcanico barone romano Michele Angelo Lazzaroni, vissuto costantemente e pericolosamente all'insegna del rischio economico e dell'affarismo spregiudicato, come ben testimonia il coinvolgimento, nelle vesti di direttore, nel gravissimo scandalo della Banca Romana che portò nel dicembre del 1893 alla caduta del governo Giolitti¹. «Studiose e storico dell'arte, collezionista, mercante, restauratore dilettante e perfino pittore», pratica che esercitò con discrete competenze in virtù di una formazione al fianco dell'artista di Siviglia Francisco Peralta del Campo², il barone Lazzaroni raccolse un'ingente collezione di opere d'arte antica, talvolta caratterizzate da una non comune qualità formale e per lo più acquistate seguendo il gusto eclettico tipico della cultura europea a cavallo tra il XIX e il XX secolo³. Molti tra i dipinti rinascimentali che componevano la sua collezione furono oggetto di pesanti integrazioni o restauri quando non di vere e proprie falsificazioni truffaldine, di cui fu

spesso incaricato il pittore di paesaggio e restauratore francese Louis Vergetas, attivo a Parigi tra i due secoli e che, «con sapienti aggiustamenti, tramutava in capolavori le opere di artisti mediocri, oppure guastava irrimediabilmente quelle di artisti eccellenti per il solo piacere di alterarle»⁴.

Accademico d'onore di San Luca dal 1890, nel 1934 il barone Lazzaroni decise di trasmettere per testamento alla Galleria dell'Accademia la facoltà di scegliere dieci tra i suoi migliori dipinti di epoca antica, una selezione che sarebbe stata operata poi da tre illustri studiosi quali Federico Hermanin, soprintendente alle Gallerie di Roma, Pietro Toesca, professore di Arte del Rinascimento, e Gustavo Giovannoni, presidente dell'Accademia. Definita a ragione come «un nucleo problematico, anzi una interessante campionatura di interventi manipolatori»⁵, la donazione Lazzaroni fu pubblicata nel 1935 da Elena Berti Toesca in un esile quanto acritico catalogo⁶.

Quel che interessa prendere in esame in questo breve saggio è un pregevole ritratto femminile cinquecentesco che faceva parte del lascito Lazzaroni (fig. 1), un quadro che – secondo la descrizione della Berti Toesca – raffigura «un nobile ritratto di gentildonna, al quale si potrebbe con certezza assegnare il nome di Angiolo Bronzino se le qualità di compiuta stilizzazione che il maestro ebbe sempre in così alto grado non fossero un po' diminuite dalla prospettiva non del tutto sicura del tavolo a fianco della donna e dal disegno delle mani: indizi che il dipinto sia da assegnare piuttosto alla bottega di lui»⁷. Pur se platealmente ridipinto per addolcire i tratti del volto, inducendo a sospettare che dietro l'intervento possa celarsi il Vergetas⁸, autore di un intervento non troppo diverso su un presunto *Ritratto di Margherita Gonzaga* di Lavinia Fontana⁹, il ritratto possiede le caratteristiche inconfondibili della maniera del Bronzino alla metà del Cinquecento, richiamando alla mente il nome del suo allievo più dotato e fedele collaboratore, Alessandro Allori. Il che appare ancor più verosimile se la giovane e avvenente nobildonna è da identificare, come sembra altamente probabile, con Isabella de' Medici¹⁰, figlia del duca di Firenze e poi granduca di Toscana Cosimo I.

Nato a Firenze nel 1535, l'Allori dovette entrare già intorno ai quindici anni nella prestigiosa bottega del Bronzino, che alla metà del secolo poteva essere considerata a tutti gli effetti il principale *atelier* della città gigliata e da cui uscivano con grande regolarità non solamente pale d'altare a tema sacro o raffinati quadri a soggetto mitologico, ma anche una notevole quantità di ritratti ordinati dalla nobiltà fiorentina o



1. Alessandro Allori, *Ritratto di Isabella de' Medici*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

dalla corte medicea¹¹. Il giovane Allori, ereditando o portando a termine commissioni che il suo oboerato maestro non era in grado di completare, iniziò sin dallo scorcio degli anni '50 a dipingere ritratti di patrizi fiorentini o di membri della corte dei Medici, in cui rientra appieno anche il ritratto di Isabella, paragonabile per la ricercatezza formale a quelli del Bronzino, i cui ritratti dalla metà del secolo fino alla morte nel 1572 erano e sono tuttora confusi con quelli del suo discepolo più talentuoso¹². A differenza dei ritratti del Bronzino però, come è stato osservato, quelli dell'Allori mostrano mani «di una languida e affusolata eleganza, svuotate della energia di quelle bronzinesche, gli occhi dalla palpebra abbassata, il tocco più minuto e brillante delle stoffe preziose che testimoniano il precoce interesse del nostro per l'arte fiamminga»¹³, elementi che tornano puntualmente nel quadro dell'Accademia di San Luca. E che possono essere riscontrati anche in altri ritratti dell'Allori quali, a titolo d'esempio, il *Ritratto di Cosimo de' Medici* della Galleria Borghese o il *Ritratto di Eleonora di Toledo* della Gemäldegalerie a Berlino, entrambi a olio su tavola e copie di originali commissionati al Bronzino nel 1560 dallo stesso duca di Firenze¹⁴. Quanto alla magnificenza che connota l'abito del dipinto in San Luca, un confronto probante può essere istituito con altri ritratti dell'Allori come il *Ritratto di una Maddalena* e il *Ritratto di nobildonna* (fig. 2), due tavole transitate sul mercato antiquario statunitense alla fine degli anni '80 dello scorso secolo¹⁵.

L'olio su tavola di medie dimensioni (cm 115 x 86) (fig. 1), di cui non si può non notare la vistosa caduta nella scorretta fuga prospettica tracciata dal tavolo ricoperto da un panno verde, mostra una giovane patrizia intorno ai diciotto anni, vestita con un sontuoso abito in raso color porpora e caratterizzata da un sobrio sfoggio di gioielli quali l'anello all'anulare sinistro e varie perle sotto forma di una collana, di un orecchino a goccia e di una sorta di diadema che chiude la raffinata acconciatura dei capelli. Se nella mano destra, appoggiata all'altezza del polso sul bordo inferiore del tavolo, la donna esibisce un libretto – verosimilmente un *petrarchino* tanto in voga all'epoca – di cui tiene il segno con il dito medio, con la sinistra stringe un morbido fazzoletto in seta bianca, portato all'altezza del ventre quasi a voler celarlo. Il ventre gonfio infatti, al pari del viso che in origine – prima cioè del discutibile intervento di restauro dovuto forse al Vergetas – era più pingue¹⁶ (fig. 5), tradisce con ogni probabilità il fatto che la giovane fosse incinta. A una dimensione simbolica nuziale, del resto, alludono sia l'ampio velo trasparente che copre il capo e le spalle della donna sia quella sorta di gomitolino di lana bianca sul tavolo che forma il cosiddetto nodo di Salomone, che sin dall'antichità classica aveva un «significato base di unione [...] fra opposti o complementari



[...] manifestantesi nelle quattro direzioni (o elementi) cardinali [...], che a loro volta nel valore simbolico più autentico esprimono una completezza riconducibile all'unità»¹⁷. Merita segnalare che tale simbolo, anche in ossequio alla moda dell'epoca, compare in altri importanti ritratti cinquecenteschi quali il *Ritratto di Francesco I* di Jean Clouet al Museo del Louvre (1530 ca.) o il *Ritratto di giovane donna detta Antea* del Parmigianino al Museo di Capodimonte (1535 ca.), in entrambi i casi ricamato in oro sulle vesti dei personaggi¹⁸. Il confronto più calzante con un'altra effigie di Isabella de' Medici è quello con un ritratto, un olio su tavola (cm 88 x 71) ancora ascrivibile ad Alessandro Allori e custodito in una collezione privata inglese, in cui la giovane nobile fiorentina appare nella stessa posa di tre quarti verso la sua destra, quasi a figura intera, riccamente ingioiellata e con la mano sinistra dipinta nuovamente nell'atto di stringere un fazzoletto bianco all'altezza del ventre e la destra che accarezza un cagnolino rivolto anch'esso verso l'osservatore (fig. 3). Questo ritratto, come è stato suggerito, oltre a trasformarsi rapidamente in un modello iconografico molto fortunato, «was understood to celebrate her married state, perhaps even her fertility»¹⁹, mentre la presenza del piccolo cane «probably celebrates faithfulness and physical love sanctioned by marriage»²⁰, al pari del garofano rosso che spunta dal fazzoletto e della cintura da sposa, secondo una simbologia nuziale affine a quella del ritratto qui analizzato. Dai due prototipi conservati all'Accademia di San Luca a Roma e in Inghilterra derivano evidentemente le più tarde e



Da sinistra

2. Alessandro Allori, *Ritratto di nobildonna*. Ubicazione ignota.

3. Alessandro Allori, *Ritratto di Isabella de' Medici*. Inghilterra, collezione privata.

4. Alessandro Allori, *Ritratto di Isabella de' Medici con il figlio Virginio*. Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art.



5. Alessandro Allori, *Ritratto di Isabella de' Medici*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Fotografia in bianco e nero del 1907 (a destra), confrontata con il dipinto attuale (sopra, fig. 1).

6. Bottega di Alessandro Allori, *Ritratto di Isabella de' Medici*. Firenze, Galleria degli Uffizi.



deboli copie degli Uffizi (fig. 6) e della villa medicea del Poggio Imperiale²¹, realizzate anch'esse dalla folta bottega dell'Allori e incaricate di alimentare e diffondere il mito di una nobildonna celebre nel Cinquecento per la sua straordinaria bellezza e la vastità della sua cultura umanistica. Se fissiamo l'età della donna all'epoca del ritratto intorno ai diciotto anni, siamo indotti a datare il quadro verso il 1560. Terzogenita di Cosimo de' Medici ed Eleonora di Toledo, Isabella era nata a Firenze il 31 agosto 1542 e sin dalla tenerissima età di cinque anni era stata avviata allo studio del latino e del greco sotto la supervisione di Antonio Angeli da Barga e Pier Vettori, mentre ad appena nove anni, come avrebbe scritto Mariotto Cecchi all'allora precettore della bimba Pier Francesco Riccio, maggiordomo ducale, essa era in grado di comporre «[versi] latini che sono lunghi più che una bibbia»²². A soli undici anni, per rinsaldare l'antica alleanza tra i Medici e gli Orsini, fu data in sposa al signore di Anguillara e Bracciano, il dodicenne Paolo Giordano Orsini d'Aragona, anche se il matrimonio – come documentano le cronache dell'epoca – sarebbe stato consumato nel palazzo mediceo di via Larga a Firenze solamente il 3 settembre 1558, alla fine della guerra tra papa Paolo IV e gli spagnoli cui l'Orsini aveva partecipato. Per parte sua, dando seguito alla munificenza che sempre lo aveva contraddistinto, Cosimo de' Medici mise a disposizione della nuova famiglia, come dote per la figlia, la considerevole



somma di 50.000 ducati d'oro più 5.000 in gioielli²³, il che non sorprende se si osserva la fastosità dei preziosi costantemente esibiti da Isabella nei suoi ritratti.

È assai plausibile che il ritratto dell'Allori sia da datare poco dopo questo evento, che segnò un momento di gioia e unione familiare cui di fatto alludono tutti i simboli nuziali disseminati nel dipinto. E che la giovane sposa potesse essere incinta è testimoniato dalla lunga serie di aborti – tra cui uno nei primi mesi del 1560 – che precedettero la tanto sospirata nascita, rispettivamente nel 1571 e nel 1572, dei figli Francesca Eleonora e Virginio, con il quale una matura (e ormai non più avvenente) Isabella si sarebbe fatta effigiare ancora dall'Allori in un algido *State portrait* oggi presso il Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford in Connecticut²⁴ (fig. 4): un'opera tipicamente controriformistica dipinta nel 1574, ad appena due anni dalla morte della donna, sopraggiunta il 16 luglio 1576 nella villa medicea di Cerreto Guidi a seguito di una lunga malattia e di una violenta sequela di febbri intermittenti. Come avrebbe annotato Agostino Lapini nel suo *Diario fiorentino*, già immediatamente dopo la morte Isabella «parse a chi la vidde uno mostro, tanto era nera e brutta»²⁵, a causa della devastante malattia che l'aveva trasfigurata nell'ultimo periodo della sua breve esistenza e che le aveva strappato la bellezza giovanile che emerge vivida dai ritratti dell'Allori come quello all'Accademia di San Luca.

1 Sul Lazzaroni cfr. E. SAMBO, *Un falso Rinascimento? 1. Michele Lazzaroni (1863-1934), tra contraffazione e restauro*, e L. LORIZZO, *Un falso Rinascimento? 2. Il barone Michele Lazzaroni e la scultura*, in “Studiolo”, XI, 2014, pp. 95-107, 109-119.

2 SAMBO, *Un falso Rinascimento?*, cit., p. 95.

3 Ivi, pp. 95 e sgg.

4 Ivi, p. 99.

5 Ivi, p. 106, nota 10.

6 E. BERTI TOESCA, *La donazione del barone Michele Lazzaroni alla R. Accademia di S. Luca in Roma*, Roma 1935.

7 Ivi, p. 7.

8 Il che è indirettamente avallato dal fatto che il dipinto giunse con ogni probabilità alla collezione Lazzaroni dalla vendita della collezione Sedelmeyer a Parigi, svoltasi tra il 3 e il 5 giugno 1907: cfr. *Catalogue des tableaux composant la collection Ch. Sedelmeyer. Troisième vente comprenant les tableaux des Écoles flamande, italienne, espagnole et des Maîtres primitifs*, Paris 1907, p. 118 e fig. 104, dove l'opera era attribuita al Bronzino. Ringrazio la dottoressa Valentina Oodrah per la notizia.

9 Sulla tela, passata poi alla Collezione Algranti a Milano e attualmente irreperibile, cfr. SAMBO, *Un falso Rinascimento?*, cit., p. 101 e fig. 5, e <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>, scheda n. 38493, foto n. 89824.

10 Devo ancora alla generosità di Valentina Oodrah il prezioso suggerimento.

11 S. LECCHINI GIOVANNONI, *Alessandro Allori*, Torino 1991, pp. 33 e sgg.

12 Ivi, pp. 300-301.

13 Ivi, p. 300.

14 Ivi, p. 304, nn. 185-186.

15 Ivi, p. 307, nn. 193, 196.

16 Come mi ha comunicato la dottoressa Lucilla Pronti, la riflettografia infrarossa condotta recentemente presso i laboratori di restauro della Sapienza Università di Roma ha inoltre evidenziato che il volto mostrava in origine tratti somatici più duri.

17 U. SANSONI, *Il nodo di Salomone. Simbolo e archetipo d'alleanza*, Milano 1998, p. 24.

18 Ivi, p. 155.

19 G. LANGDON, *Decorum in Portraits of Medici Women at the Court of Cosimo I, 1537-1574*, Ph.D. Dissertation, The University of Michigan, Ann Arbor 1992, pp. 360 e sgg.

20 EADEM, *Medici Women. Portraits of Power, Love, and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I*, Toronto-Buffalo-London 2006, p. 156.

21 Ivi, pp. 157, 168 e fig. 51; cfr. anche K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici 15th-18th Centuries*, 3 voll., Firenze 1981-1987, II, pp. 1091, 1097, nn. 63.1, 63.16.

22 Per le notizie sulla vita di Isabella de' Medici, oltre alla voce di E. MORI nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960 e sgg., LXXIII, pp. 104-106, cfr. della stessa studiosa, *L'onore perduto di Isabella de' Medici*, Milano 2011; F. WINSPEARE, *Isabella Orsini e la corte medicea del suo tempo*, Firenze 1961; C.P. MURPHY, *Isabella de' Medici. La gloriosa vita e la fine tragica di una principessa del Rinascimento*, Milano 2011.

23 WINSPEARE, *Isabella Orsini*, cit., p. 35.

24 LANGDON, *Medici Women*, cit., pp. 149 e sgg.

25 *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596 ora per la prima volta pubblicato da Giuseppe Odoardo Corazzini*, Firenze 1900, p. 192.

Alessandro Spila

Allestire accademie: appunti sul mecenatismo culturale del cardinal Francesco Barberini, aggiunte su Bernini e Cortona alle Accademie di San Luca e degli Humoristi

Il 21 dicembre 1629, in una ormai celebre congregazione dell'Accademia di San Luca, Cassiano dal Pozzo riferiva all'assemblea l'ordine perentorio di Francesco Barberini, cardinale protettore dell'istituzione, affinché l'anno successivo fosse eletto principe il Cavalier Giovan Lorenzo Bernini¹. Una tale ingerenza, senza precedenti, del cardinal nepote sulla tradizionale autonomia dell'istituzione, oltre a imporre il porporato quale indiscussa autorità in campo artistico nell'Urbe, costituiva in realtà una vera e propria dichiarazione d'intenti. Essa rinnovava il programma d'indirizzo dell'Accademia, destinata a rappresentare di nuovo il punto di riferimento – fucina di pensiero e di ricerca artistica – per l'immagine di Roma e della Santa Sede. A seguito degli anni disorganici del lungo regno borghesiano, Francesco Barberini, ma soprattutto Urbano VIII, amico e fautore dello scultore fiorentino, spostava le attività e gli sforzi dell'Accademia verso una nuova e desideratissima concezione di ben progettata “arte totale”²; il nuovo corso metteva da parte la consueta concentrazione degli accademici sui temi di rappresentazione

prevalentemente pittorica e designava quale nuovo principe il primo interprete dello «stile» di Urbano VIII e della corte Barberini³.

Il primo gennaio 1630 si tenne la prima congregazione e la contestuale cerimonia: Bernini ricevette dal Cavalier d'Arpino, suo potentissimo predecessore, il sigillo dell'Accademia e le chiavi dell'archivio. Si diede altresì seguito alle ulteriori disposizioni del cardinale, quali le nomine di Agostino Ciampelli, Simone Lagi, Pier Francesco de Rossi e Michelangelo Guidi rispettivamente primo e secondo rettore, camerlengo e provveditore⁴. Bernini, che già da tempo era stato impegnato da Urbano VIII alla realizzazione del grande baldacchino vaticano, e – proprio a partire dal 1629 – subentrava a Carlo Maderno nella direzione delle fabbriche di San Pietro e di palazzo Barberini, mantenne, come consuetudine, la carica di principe un solo anno, sino alla nuova nomina di Giovanni Lanfranco nel 1631, ugualmente investito per volontà del cardinal padrone⁵. Nella generale carenza di fonti documentarie disponibili sulla storia dell'Accademia nei primi decenni del XVII secolo – almeno sino al 1634 – risaltano poche annotazioni sulle attività svolte collegialmente dagli artisti nell'anno in questione. Fra esse emergono alcune note di elargizioni per la festa di san Luca del 18 ottobre 1630⁶ che si differenziano dalla questione abituale della tassazione degli accademici dominante in gran parte delle adunate⁷. A questo esiguo elenco possiamo oggi aggiungere un'inedita postilla rinvenuta fra le Giustificazioni del cardinale Barberini. Si tratta della Misura e Stima di alcuni lavori di falegnameria, datata al dicembre 1630, e redatta dai maestri Alessandro Nave e Francesco Bartolomei. I lavori erano da farsi «nella chiesa di San Luca in Campo Vaccino, stanza dove che si fa l'Accademia [...] il tutto ordinò il Cavaliere Bernino», che altresì tara e firma in calce il conto (fig. 1)⁸.

Si tratta di un breve e marginale consuntivo di un'opera che, tuttavia, oltre a documentare l'unico intervento architettonico a oggi noto di Bernini per l'Accademia, ci fornisce altresì alcune informazioni concernenti l'antica sede di via Bonella prima del generale rifacimento operato da Pietro da Cortona a partire dal 1635. Grazie soprattutto ai decisivi studi di Karl Noehles si dispone di una certa quantità di informazioni circa la conformazione del primevo edificio (scomparso definitivamente circa nel 1930 con gli sventramenti di via Alessandrina), oltre che dell'antica chiesa⁹.

Dall'anno di insediamento sotto Sisto V (1588)



1. *Conto de lavori di legnami per servizio dell'emin.mo Sig. Card. le Barberini da mastro Alesandro Nave e Francesco Bartolomei falegnami*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini. Giustificazioni I. Vol. 51, n. 1518, c. 51r. In calce la firma di Bernini.