

MARCO PINO

Marco di Giovan Battista dal Pino (Siena, 1521 – Napoli, 1583)

Cleopatra

Olio su tavola, cm 109 x 149

PROVENIENZA

Amsterdam, collezione Otto Lanz, prima del 1935; Schipluiden (Olanda), Han Jüngeling, 1962; Amsterdam, mercato antiquario; Trieste, collezione privata; Milano, Galleria Antiquaria 'L'Intrigo'.

BIBLIOGRAFIA

Lili Fröhlich Bum, *Parmigianino und der Manierismus*, Wien, 1921, p. 130, fig. 140 (Bronzino); Evelina Borea, *Grazia e furia in Marco Pino*, «Paragone Arte», XIII, 1962, 151, pp. 24-52, pp. 41 e 50 n, tav. 34 (attribuita da Roberto Longhi a Marco Pino); Pierluigi Leone de Castris, *Marco Pino: il ventennio oscuro*, «Bollettino d'arte», serie VI, LXXIX, 1994, 84-85, pp. 71-86, p. 77 (Marco Pino); Andrea Zezza, *Marco Pino. L'Opera completa*, Napoli, 2003, pp. 286, cat. A. 104, 305 ill. (Marco Pino); Roberto Rodda, Ferruccio Gironimi, *Le retoriche dell'eros*, catalogo della mostra di Bondeno (Fe), Ferrara, 2003, pp. 50, 53 fig. 22, 165 (Jan Massys, citando un parere di Didier Bodart); Isabelle Payot-Wunderli, in *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, catalogo della mostra, Ginevra, 2004, pp. 104-105 cat. 17 (Jan Massys).

MOSTRE

Bondeno (Ferrara), *Le retoriche dell'eros*, 2003 (come Jan Massys);
Ginevra, *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, 2004 (come Jan Massys).

Il dipinto vanta una storia critica non trascurabile, sebbene sia stato visto finora solo da un numero assai limitato di studiosi: nel 1920, quando si trovava nella celebre collezione di Otto Lanz (1865-1935), il maggiore collezionista di arte italiana in Olanda, fu illustrato per la prima volta ad opera di Lili Fröhlich-Bum, che lo incluse nel suo pionieristico libro — in assoluto il primo dedicato specificamente al manierismo —, mettendone bene in luce il peculiare tentativo di conciliare disegno toscano e sensibilità veneziana per il paesaggio, l'esempio di Michelangelo del tempo dei sepolcri medicei con quello offerto dalle 'Veneri' di Tiziano. L'attribuzione al Bronzino, errata, dava conto almeno dell'alta considerazione in cui il dipinto era da tenere.

Poiché non compare nel catalogo della collezione Lanz redatto nel 1940, è probabile che fosse uscito dalla collezione già prima della morte del proprietario, avvenuta cinque anni prima'. Ricomparve

NOTE

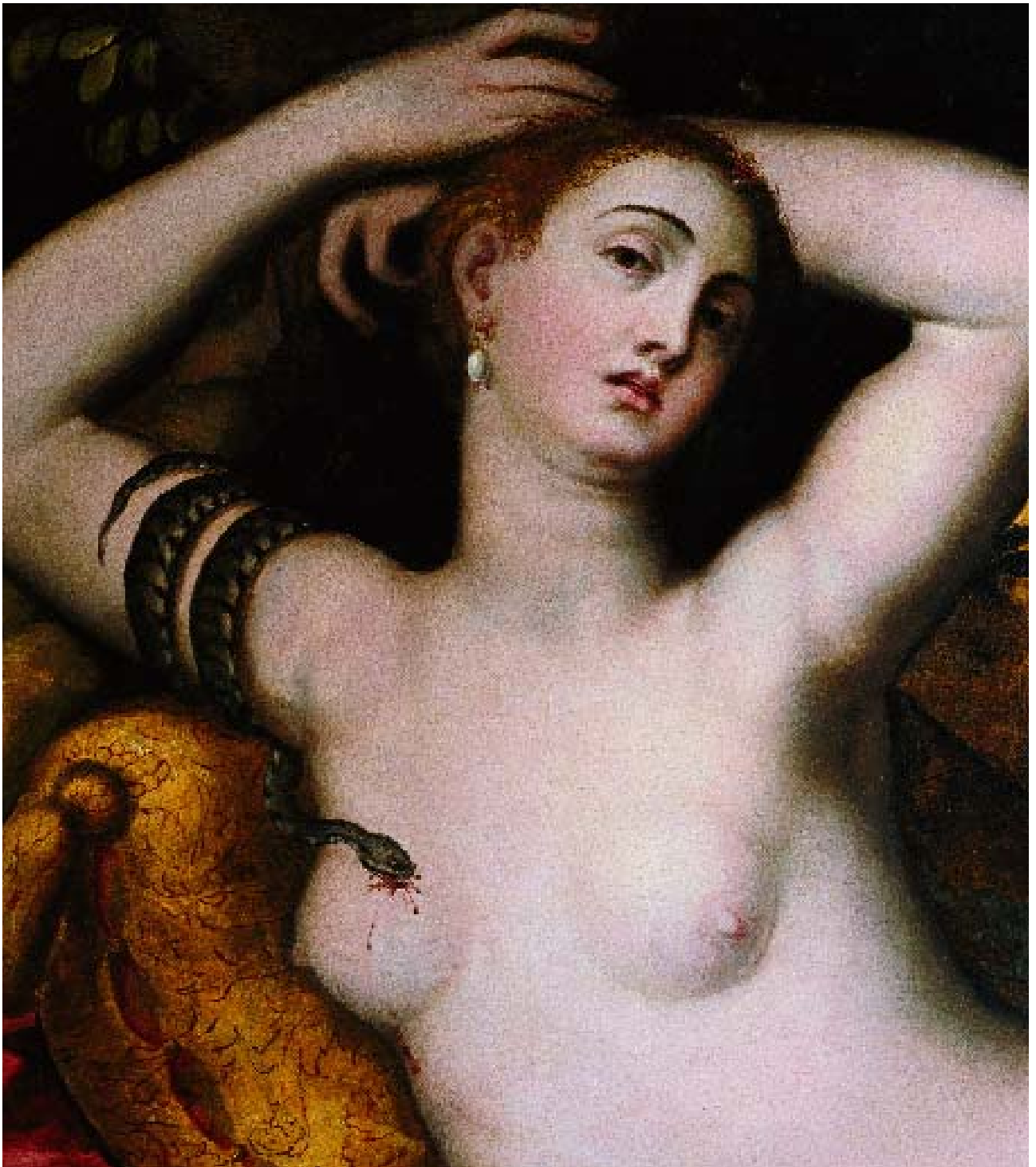
1. Comunicazione scritta della Drs. Ingrid S. Brons, Rijksbureau voor Kunsthistorisches Documentatie, 's-Gravenhage, 7 marzo 2000.



in pubblico solo nei primi anni sessanta, quando passò brevemente sul mercato in un momento di grande fervore di ricerche sulla pittura del secondo Cinquecento: fu allora che Roberto Longhi poté attribuirlo senza difficoltà a Marco Pino, artista nel frattempo riportato all'attenzione della critica dagli studi di Hermann Voss, Frederick Antal, Fritz Baumgart, Giuliano Briganti e Federico Zeri. Venne quindi nuovamente illustrato, questa volta con la corretta attribuzione, nel fondamentale saggio che Evelina Borea dedicò nel 1962 all'artista senese sulla rivista di Longhi, «Paragone». Alla Cleopatra qui è dato ampio spazio, ne sono lucidamente messe bene in evidenza le radici culturali, da Beccafumi a Michelangelo, le affinità con la maniera dei più spiritati ingegni del 'manierismo internazionale', i nordici Spranger, Bloemaert, Wtewael, di cui l'opera di Marco costituisce una sorta di anticipazione, ma anche la assoluta singolarità e la rarità all'interno del catalogo di un pittore che, negli anni della maturità, è noto quasi esclusivamente per la vasta produzione di carattere religioso, tanto da sembrare «specializzato ufficialmente in 'Adorazioni' e 'Trasfigurazioni'»².

Scomparsa nuovamente nei meandri del collezionismo privato, la Cleopatra ha continuato però ad avere stabilmente una sua parte negli studi più recenti sul pittore senese (Leone de Castris 1994; Zezza 2003), anche se solo attraverso le fotografie pubblicate dalla Fröhlich-Bum e dalla Borea e attraverso quelle conservate nella cartella dedicata al pittore nella fototeca Longhi. Il dipinto rimaneva però in Olanda, dove si perdeva il contatto con la vicenda critica sviluppata nel frattempo, così che recentemente, quando è tornato sul mercato, è stato pigramente attribuito al maggiore specialista nordico di nude bellezze, Jan Massys, pittore strettamente legato alla cultura italiana, di poco più anziano di Marco Pino ma assai diverso da lui, sulla base di un molto generico confronto con la celeberrima *Flora* del Nationalmuseum di Stoccolma. Con il nome di Massys il dipinto è stato esposto tra il 2003 e il 2004 in due mostre di argomento iconografico, fatto che ha permesso di riconoscerlo per quello già noto al Longhi e di valutarne 'dal vero' le qualità, che impongono di confermare senza alcuna incertezza l'attribuzione a Marco. Del pittore senese si possono infatti adesso finalmente riconoscere non solo il caratteristico disegno, il gusto per la forma serpentinata, per le torsioni forzate all'estremo, per la variazione in senso lineare e decorativo delle plastiche invenzioni michelangellesche, o la personalissima tipologia del volto della donna (quasi un marchio dell'artista), la stessa utilizzata innumerevoli volte per tante

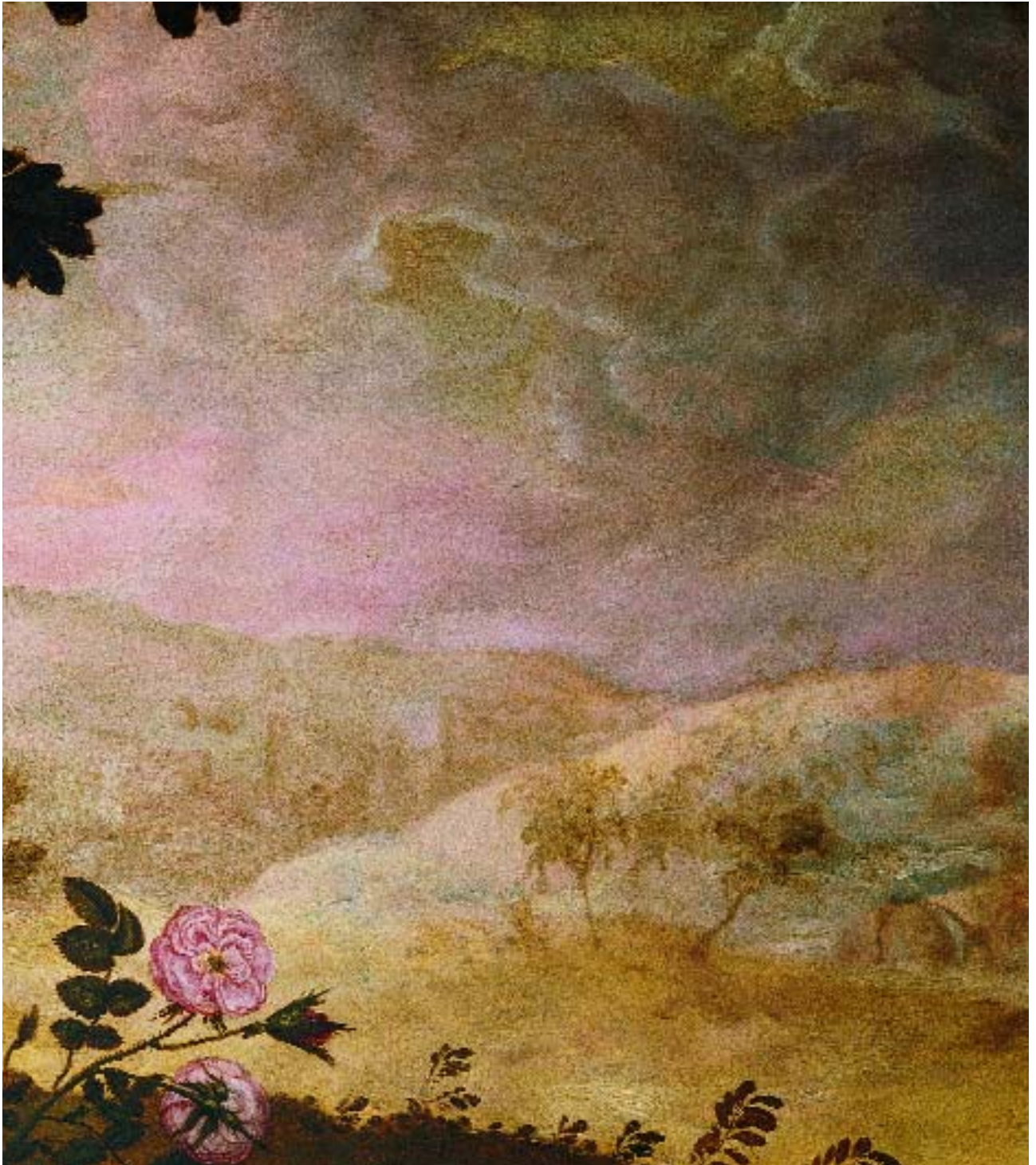
2. Borea 1962, p. 44. Vale la pena di riportare per intero il passo: «una Cleopatra oggi di ubicazione ignota, [...] si rivela senz'ombra di dubbio opera del Pino (come mi fa notare Roberto Longhi) in un momento vischioso della fantasia, pur ben lungi dal satanismo dei manieristi nordici. Il collo torto, ispirato alle figure del Beccafumi, ma inserito a forza entro la losanga impossibile delle braccia, e la forcilla delle gambe dedotta dal famoso cartone di Michelangelo sono assunti quali cifre di una figurazione araldica, per chissà quale allusione voluta da un raffinato quanto sensuale committente. Un quadro del genere non sarà stato l'unico ad uscire furtivamente dall'atelier di Marco Pino, specializzato ufficialmente in 'Adorazioni' e 'Trasfigurazioni'; e lascia intendere di quanta elasticità mentale egli fosse capace, se si limita a togliere la camicia al favorito manichino guizzante, dalle labbra dischiuse in un tiepido fiato: sempre lo stesso, per sante o sibille o eroine pagane».



Vergini o Maddalene, tutte caratteristiche già messe in evidenza dalla Borea sulla base delle fotografie, ma anche la peculiare stesura pittorica, direttamente appresa dal Beccafumi, larga, rapidissima, virtuosistica — senza punti in comune con quella assai più composta e nitida dei pittori nordici alla Massys — così come la gamma cromatica, che è quella dei quadri della maturità del senese, tra gli anni sessanta e gli anni settanta del Cinquecento. Anche il bel paesaggio è condotto in maniera assai rapida e ‘compendiaria’ («impressionista» lo definiva la Frohlich Bum), che non è quella dei fiamminghi, ma richiama piuttosto la tradizione polidoresca, ed insieme le ultime opere del Beccafumi, e che può essere confrontato con gli sfondi di paese che si vedono in opere di Marco come la *Natività* della chiesa napoletana del Gesù Vecchio (1573).

La Cleopatra è raffigurata nuda, sdraiata su di uno sfondo di paesaggio su un manto rosso porpora, il busto appoggiato su di un cuscino di broccato, con in bella vista i simboli deposti della sua condizione reale, lo scettro e la corona, mentre viene morsa sul seno dall’aspide che le si è avvolto intorno al braccio; alcuni fichi sparsi sul terreno alludono al paniere di frutti in cui era stata nascosta la serpe. Non è un modo consueto di raffigurare l’antica regina d’Egitto, morta nel suo palazzo, assistita dalle ancelle, secondo il racconto di Plutarco, e delle altre fonti classiche³: intento dell’artista non è evidentemente il ‘quadro di storia’ quanto piuttosto quello di creare una immagine dal forte contenuto erotico e una erudita e giocosa variazione sul tema delle sensuali ‘nude con paesaggio’, caratteristiche soprattutto della tradizione veneta. Ci sono pochissimi precedenti noti in tal senso: nell’antichità romana la regina d’Egitto era stata vista soprattutto come il «fatale monstrum» di Orazio, la minaccia portata a Roma e ad Augusto pacificatore con l’impudicizia, la seduzione e la corruzione, personaggio fortemente negativo, al quale solo la fermezza d’animo dimostrata nell’affrontare la morte ed evitare l’umiliazione della prigionia poteva portare un parziale riscatto in extremis. L’immagine negativa della regina lussuriosa era sostanzialmente rimasta anche nell’immaginario medioevale, da Dante a Boccaccio, e fu soltanto nel clima più libero e tollerante dell’inizio del Cinquecento che si assiste progressivamente ad un cambiamento di segno, ad una accentuazione posta da un lato sul destino tragico della donna, che comincia addirittura ad essere annoverata nelle serie delle eroine della storia, accanto a donne dall’esemplare mora-

3. Plutarco, *Vita di Antonio*, LXXXVI.



lità, come Lucrezia, Porzia e Sofonisba, dall'altra sul potenziale erotico della sua figura, così che dall'inizio del XVI secolo il personaggio viene prendendo una dimensione diversa, dapprima piuttosto ambigua: esempio memorabile almeno per una sicura virtù, la fermezza d'animo, ma nello stesso tempo solleticante immagine di sensualità che diventa nel corso del secolo sempre più esplicitamente erotica. È solo da allora che Cleopatra comincia ad essere rappresentata con una certa frequenza in pittura come figura isolata, raffigurata sempre nel momento 'eroico' del suicidio, di cui si afferma l'iconografia — non giustificata dalle fonti antiche — del corpo nudo esposto e del morso sul seno scoperto, che aggiunge alla carica erotica del corpo nudo il brivido di Thanatos, e che avrà una lunga fortuna nei secoli successivi⁴. Ciò avviene negli esempi milanesi di Andrea Solario e del Giampietrino, in quelli fiorentini del Puligo e di Michele di Ridolfo, ma anche in una corposa e piuttosto precoce tradizione senese di questo tema, che Marco certamente conobbe almeno in parte, da Girolamo di Benvenuto (già Firenze, collezione Grassi), ai pittori gravitanti intorno a Pandolfo Petrucci, e forse anche al giovane Beccafumi (Siena, collezione Chigi Saracini; Bayonne, Musée Bonnat)⁵.

È ancora nel clima aperto e libero dei primi decenni del Cinquecento che compare per la prima volta anche il legame del tema della Cleopatra morente con quella della 'Nuda nel paesaggio': ciò avviene nella *Cleopatra morente* del Rijksmuseum di Amsterdam, attribuita a Jan van Scorel — cioè a un pittore nordico, lungamente attivo a Venezia e a Roma negli anni dieci e venti del Cinquecento, che si pone in un rapporto di emulazione con le più antiche Veneri della tradizione veneziana, in particolare con la Venere di Dresda, e che sembra fornire l'unico precedente davvero diretto per l'iconografia del dipinto di Marco, in un quadro che è però difficile dire che Marco possa aver visto⁶.

Se difficile da definire è il rapporto con il dipinto di Scorel, più chiari sono gli altri esempi con cui la Cleopatra di Marco Pino dialoga e si pone manifestamente in relazione: non tanto le eroine senesi familiari alla gioventù dell'artista⁷, quanto la celebre statua del Vaticano, oggi nota come *Arianna* e il cartone con *Venere e Amore* di Michelangelo Buonarroti.

L'*Arianna*, statua ellenistica delle più celebrate — allora e fino all'Ottocento identificata proprio come Cleopatra, anzi ritenuta tra le più autorevoli immagini della regina, al punto da poter essere considerata il punto di partenza un po' per tutta l'iconografia rinasci-



1. Scultore ellenistico, 'Cleopatra'. Roma, Musei Vaticani.

4. Philippe Boyer, *Cléopâtre ou les vertus de l'infortune*, in *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, catalogo della mostra di Ginevra, Musée Rath, 25 marzo-1 agosto 2004, pp. 25-34, p. 27; Céline Richard Jamet, *Cléopâtre: femme forte ou femme fatale? Une place équivoque dans les galeries des femmes fortes aux XVI^e et XVII^e siècles*, ivi, pp. 37-52, 51

5. Gli inventari delle collezioni Aldobrandini segnalano anche «Un quadro grande lungo, con Cleopatra distesa, in tavola del Macherino» cioè del Beccafumi, che potrebbe essere stato un precedente più diretto. Si trattava però di un dipinto di dimensioni assai più ridotte rispetto a quelle del dipinto ex-Lanz (palmi due e mezzo per cinque, cioè cm 55,85 x 111,71). cfr. Getty Provenance Index Databases, records I-268, 0190; I-334, 0094; I 1008, 0779; I-296, 0183.

6. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-2843, di piccolo formato (36 x 61 cm). Si ignora la storia precedente il suo ingresso nel museo nel 1920, proveniente da una collezione parigina. Cfr. Beverly Louise Brown, in *Renaissance Venice and the North. Crosscurrent in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, catalogo della mostra di Venezia, Milano, 1999, cat. 141, pp. 494-495.

7. Se si dovesse cercare un precedente significativo in Beccafumi bisognerebbe pensare piuttosto alla *Nuda distesa* di Birmingham, Barber Institute of Fine Arts: cfr. Monica Folchi, in Piero Torriti (a cura di), *Beccafumi*, Milano, 1998, pp. 94-95, cat. P 29).

mentale — intorno alla metà del XVI secolo, al tempo del primo soggiorno romano del pittore senese (circa 1544-1551) era al centro di particolari attenzioni, ricevendo un allestimento d'onore in Vaticano, con la creazione di una sala apposita, detta appunto la 'Sala della Cleopatra', che fu decorata da Daniele da Volterra con la collaborazione, tra gli altri, proprio di Marco Pino⁸. Nel dipinto della Fondazione Monte dei Paschi l'artista la cita apertamente nell'idea di raffigurare la regina morbidamente distesa, la testa appoggiata alle braccia e la serpe avvolta intorno al braccio, tramutando però il suo docile abbandono, la discreta sensualità dell'esemplare antico in sfrontata, licenziosa, esibizione di un corpo perfetto. Ma se la Arianna-Cleopatra del Belvedere vaticano è il sottotesto classicheggiante irrinunciabile per un artista con la cultura di Marco, il dipinto sembra però volersi esplicitamente mettere in relazione, e forse gareggiare, piuttosto con alcuni autorevolissimi esempi della pittura contemporanea di carattere erotico. Il modello più evidente ed esplicito è il già citato grande cartone con *Venere e Amore* di Michelangelo, ammirato come «cosa divina» dal Vasari, che, eseguito a Firenze nel 1532, aveva fornito un esempio felice e fortunatissimo di erotismo intellettualizzato e raggelato, immerso in una fitta rete di riferimenti simbolici da sciogliere in chiave neoplatonica. Una composizione che, messa in pittura una prima volta dal Pontormo, era presto diventata una delle più celebri e più copiate del secolo, apprezzata e lodata a Roma come nel resto di Italia, e particolarmente a Venezia, dove, insieme alla *Leda*, altra assai influente invenzione erotica di Michelangelo, fu presto conosciuta grazie alle copie portate dal Vasari. Ma, anche se il riferimento è meno esplicito, sembra si possa dire che il tono della *Cleopatra*, la sua carica erotica espressa in maniera straordinariamente diretta, sia da mettere in relazione anche con l'esempio della *Danae* di Tiziano, dipinta nel 1544-1545 per il cardinale Alessandro Farnese, concepita dal Vecellio, secondo i più, come diretta risposta alla *Venere* e ad alla *Leda* del Buonarroti, che a Roma si affermò immediatamente come un nuovo e diverso paradigma di quadro erotico di argomento e di forma classica che intendeva competere con i raggiungimenti dello stile plastico michelangioloesco, mostrando una più diretta e naturale sensualità, e un ineguagliabile splendore del colore. Il rilievo dato nelle *Vite* del Vasari alla reazione di Michelangelo davanti alla *Danae*⁹ e la presenza contemporanea delle due composizioni in Palazzo Farnese (in originale il quadro di Tiziano, in copia il disegno di Michelangelo) avrebbero reso presto il confronto centrale non solo



2. Maestro delle eroine Chigi Saracini, *Cleopatra*. Siena, Collezione Chigi Saracini.

8. La 'Cleopatra-Arianna' aveva ispirato non solo gli artisti ma anche una rinnovata immagine letteraria della regina d'Egitto. Un episodio particolarmente significativo, anche se raramente ricordato, è la poesia latina intitolata appunto *Cleopatra* che Baldassarre Castiglione aveva composto negli anni di Leone X (1511-1523) prendendo le mosse proprio dalla statua vaticana (*Lettere del conte Baldassarre Castiglione...*, Padova 1769-1771, II, pp. 292-294; la si può leggere ora, tradotta, in Alessandro Ballarin, *Lo studio dei marmi ed il Camerino delle pitture di Alfonso I. Analisi delle fonti letterarie...*, in Idem (a cura di), *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, I, Cittadella, 2002, pp. 63-353, pp. 131-133).

9. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori...*, Firenze, 1568, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, VI, p. 164.

nel dibattito critico che si aprì in quegli anni tra i sostenitori del veneziano e quelli del fiorentino, ma anche e soprattutto nell'immaginazione degli artisti della seconda metà del secolo.

Marco Pino, che da giovane aveva lavorato per i Farnese in un momento immediatamente successivo al soggiorno romano di Tiziano e all'esecuzione della *Danae*, e che proprio in quegli anni era stato un 'protetto' di Michelangelo, doveva conoscere quel dipinto, e nella *Cleopatra* sembra volersi inserire in quel confronto, proponendo una invenzione che rimane tutta nell'ambito del linguaggio tosco-romano: la nuda è modellata direttamente sull'esempio del Buonarroti, rispetto al quale viene attenuata la potenza erculea e la tensione plastica delle forme, alla ricerca di un ritmo più armonioso e lineare, giocato sul primo piano del dipinto, secondo il gusto che è stato definito del *relief-like style*, ispirato dai bassorilievi antichi, sviluppato a Roma intorno alla metà del XVI secolo, gareggiando però con Tiziano almeno nell'esplicito erotismo, privo di ogni riferimento simbolico, accentuandone ulteriormente l'aspetto licenzioso, alla Giulio Romano, disseminando il dipinto di indizi scherzosamente ma direttamente allusivi, tra i quali spicca il nascosto gioco antropomorfo, priapesco, delle nuvole in alto a destra¹⁰, forzando la tradizionale, seppure recente, iconografia della sensuale eroina in quella che si presenta quasi come una impertinente, aretinesca, interpretazione della «meretrix regina» di Properzio¹¹. Tra le caratteristiche più apprezzabili dello straordinario dipinto è proprio il modo in cui l'artista senese riesce a padroneggiare il tema per lui assolutamente insolito del nudo erotico, offrendo una sintesi nuova e tuttavia inconfondibilmente personale interpretazione di queste diverse tradizioni, in un gioco ricchissimo di allusioni e citazioni.

Non si conoscono purtroppo le vicende più antiche dell'opera, che si deve immaginare sicuramente eseguita per un committente di rango, in grado di apprezzare e magari di sollecitare un dipinto per tanti versi raro. Unico, vago, indizio è la voce di un inventario della importante collezione napoletana di Francesco de Palma, duca di Sant'Elia, del 1716, dove è ricordata una *Cleopatra* copia da Marco da Siena, che probabilmente doveva ripetere la medesima 'invenzione', a testimonianza della fama, in antico, dell'opera¹². Per determinarne una possibile datazione non resta dunque che affidarsi all'analisi dello stile, con i rischi di approssimazione che ciò comporta per un pittore come Marco, il cui percorso è, per mancanza di documentazione, ancora difficile da ricostruire, almeno per la parte centrale della sua



3. Attribuito a Jan van Scorel, *Cleopatra morente*. Amsterdam, Rijksmuseum.

10. Il 'segreto' priapesco del quadro, che mi sembra ben evidente adesso che il quadro si presenta ottimamente pulito e perfettamente leggibile, ma non è mai stato notato nella letteratura, neanche nella più recente. Il primo ad accorgersene è stato Gianni Mazzoni, che me l'ha cortesemente fatto notare nel corso di un comune esame del dipinto. Può ricordare alcuni particolari marginali scherzosamente disseminati al margine dei dipinti di argomento amoroso o erotico da Raffaello e dai suoi allievi: cfr. Paul Barolsky, *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, London 1978; Philippe Morel, *Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine*, «Revue de l'art» 69, 1985, pp. 13-28; Bette Talvacchia, *Il mercato dell'Eros: Rappresentazioni della sessualità femminile nei soggetti mitologici in Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, a cura di Sara F. Matthews-Greco, Firenze, 2001, pp. 192-245.

11. Properzio, *Elegie*, III, XI, 39.

12. Franco Strazzullo, *Le collezioni artistiche de Duca di S. Elia (1716)*, «Napoli Nobilissima», 1990, 1-4, pp. 28-35, in particolare p. 31: «71. Un altro di palmi 4 e 7, effigie di Cleopatra, tutta ritoccata, copia di Marco da Siena, con cornice negra e due stragalli e cantoni d'oro, duc. 15»; Cfr. anche Gérard Labrot, con l'assistenza di Antonio Delfino, *Italian Inventories 1 Collection of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich-London-New York-Paris, 1992, p. 286, n. 70.

vita. Il riferimento all'esempio celeberrimo di Michelangelo e quello più mediato ai dipinti altrettanto celebri di Tiziano, non può fornire indicazioni utili sotto questo aspetto, rimandando ad un dibattito che, se ha un apice intorno alla metà del secolo, rimane vitale assai a lungo. I confronti che però è possibile istituire con altre opere di Marco sembrano suggerire una data negli anni della piena maturità dell'artista: la gamma cromatica attenuata, la ricerca di forti effetti plastici attraverso un chiaroscuro molto marcato, le ombre profonde, richiamano opere come l'*Adorazione dei Magi* dei Santi Severino e Sossio (1571), la *Crocifissione* di San Giacomo degli Spagnoli (1571) ed anche il paesaggio, steso con poche rapide pennellate molto fluide di bruno e di verde, accese da tocchi di azzurro e dominato da un incredibile cielo rosa, richiama il grande fondale dell'*Adorazione dei pastori* della chiesa napoletana del Gesù Vecchio (1573), più che le opere degli anni quaranta e cinquanta. Il dipinto andrebbe letto allora non come una risposta immediata del giovane protetto di Michelangelo alla fortuna delle favole erotiche tiziane-sche, ma come un nuovo esempio della capacità e della volontà di Marco, più volte notata dalla critica, di sviluppare in forme nuove, anche dopo il trasferimento a Napoli, un immaginario tutto formatosi nei tempi eroici della felice stagione farnesiana, negli anni straordinariamente stimolanti in cui, con alle spalle la grande esperienza maturata dalla bottega del Beccafumi, aveva potuto lavorare a contatto con tutti i maggiori protagonisti della 'maniera', Perino, Michelangelo, Daniele da Volterra, riaffermando poi la vitalità di quelle ricerche formali anche nella mutata situazione culturale post-conciliare, in tempi di «contromaniera», di «regolata mescolanza» divenendo allo stesso tempo, con opere come la *Resurrezione di Cristo* dell'Oratorio del Gonfalone, ma anche come questa *Cleopatra*, un anticipatore e una guida per i successivi sviluppi del 'manierismo internazionale'.

Andrea Zezza



4. Attribuito a Hendrik van der Broeck, *Venere e Amore*, da Michelangelo. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (dalla collezione Farnese).