

ΙΗΣΟΥΣ ΝΑΖΑΡΕΤΟΣ Ο  
ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΙΟΥΔΑΙΩΝ  
IESVS NAZARENVS REX  
IVDEORVM



MARCO PINO  
(Siena 1521 - Napoli 1583)

### *Cristo vivo sulla croce*

Olio su tavola, cm 65 x 45  
Collezione privata



Devo a Francesco Petrucci la conoscenza della tavola, senza di lui non sarebbe stato possibile studiare ed esporre l'inedito dipinto alla mostra *Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte*, a palazzo Barberini (11-10-19/06-01-20).

Dal buio profondo emerge il corpo sofferente del Salvatore sulla croce. Come da tradizione il sangue sgorga dai chiodi piantati sulle mani e sui piedi, e il teschio e la tibia raffigurati alla base del crocifisso rievocano l'interpretazione del Cristo come nuovo Adamo.

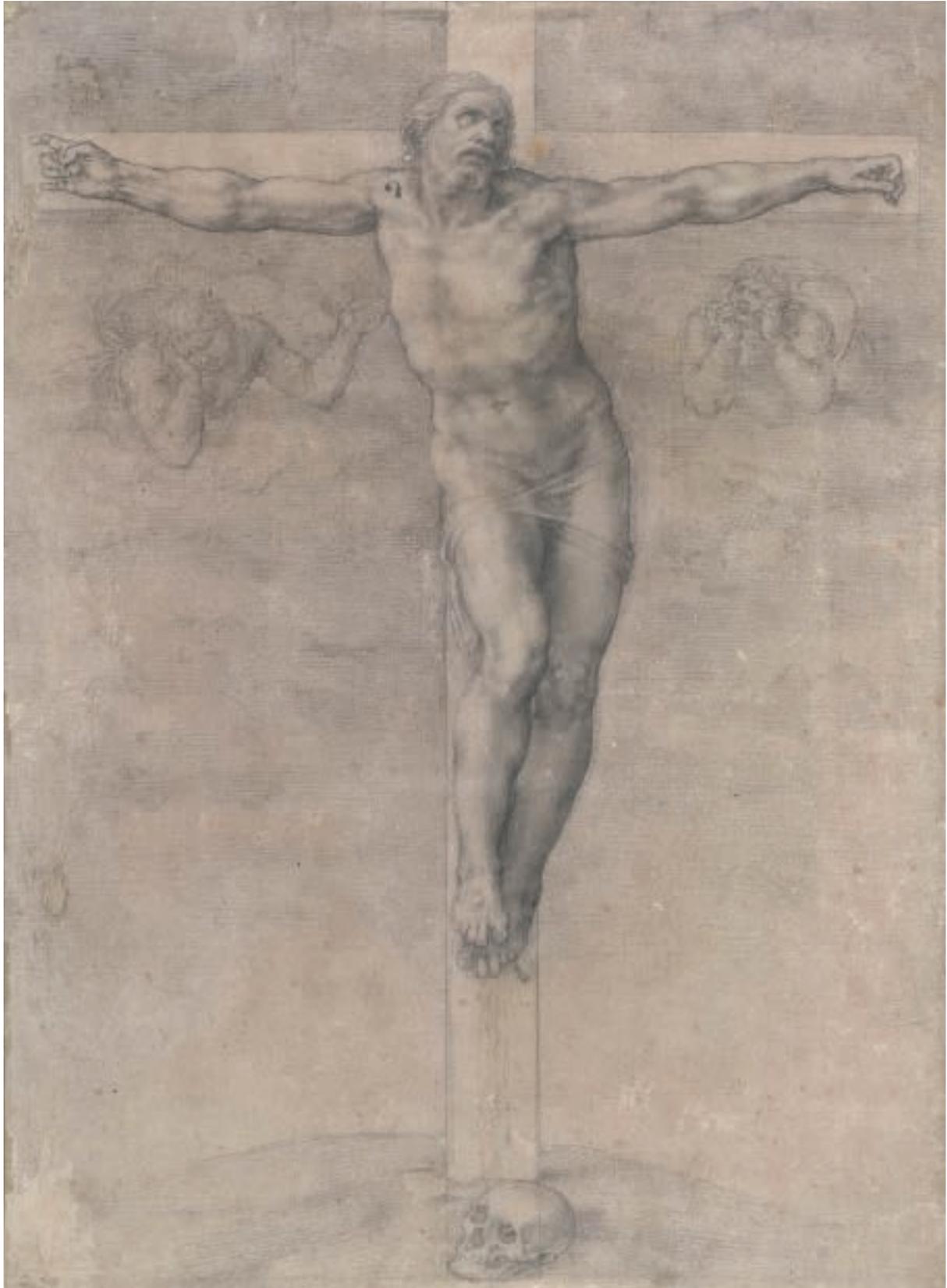
La fonte è il celebre disegno di Michelangelo Buonarroti, oggi al British Museum di Londra (Fig. 1; inv. 1895-9-15-504), realizzato per la marchesa Vittoria Colonna, come ricorda il biografo Ascanio Condivi: “fece per amor di lei un disegno d'un Gesù Cristo in croce, non in sembianza di morto, come comunemente s'usa, ma in atto di vivo, col volto levato al padre”<sup>1</sup>.

All'artista toscano è riconosciuto dalla critica il merito della “riscoperta” dell'immagine di Cristo vivo sulla croce e colto nella solitudine, “momento centrale del messaggio cristiano e dell'intera produzione di arte sacra del mondo occidentale, per il valore catartico e salvifico attribuito al sacrificio estremo del Salvatore”<sup>2</sup>.

Nel 1974 F. Negri Arnoldi, nel suo saggio dedicato alla diffusione dell'immagine del Cristo vivo sulla croce, ha indagato l'evoluzione di questo soggetto nelle sue varie declinazioni, concentrandosi in particolare sulla produzione cinquecentesca a partire dal disegno del Buonarroti. Lo studioso ha posto l'accento sull'innovazione della raffigurazione michelangiotesca, posta in “precario equilibrio” tra l'interpretazione realistica e quella simbolica del Cristo come figura umana e allo stesso tempo divina<sup>3</sup>.

Nonostante la sua destinazione privata, il disegno del Buonarroti divenne ben presto il prototipo di numerose versioni<sup>4</sup>. Questo tema, infatti, trovò terreno fertile nel clima mistico-riformista della cerchia degli Spirituali<sup>5</sup>, dove il disegno del *Crocifisso* fu contemplato come immagine iconica e costituì anche una delizia per i diretti seguaci di Michelangelo, in particolare per Marcello Venusti (1512 ca. - 1579) e Marco Pino.

Venusti fu tra i primi seguaci a trasporre in pittura l'invenzione michelangiotesca: a partire dalla fine degli anni quaranta, Marcello eseguì della Crocifissione un numero imprecisato di varianti, più o meno ricche di particolari, tutte caratterizzate da colori vivaci e da dettagli utili a “normalizzare” il tema cristologico, in linea con le richieste



1. Michelangelo Buonarroti, *Cristo vivo sulla croce*, Londra, British Museum.

2. Marcello Venusti, *La crocifissione*, collezione privata.

dei suoi committenti durante l'acceso clima tridentino, restando comunque fedele ai disegni michelangeloeschi (Fig. 2).

Marco Pino, invece, è indicato da Lomazzo come “discepolo” dell'artista toscano<sup>6</sup> e pure Giulio Mancini menziona il “molto amore” nutrito da Michelangelo per l'artista senese<sup>7</sup>, mentre Karel Van Mander affermava addirittura che il giovane pittore fosse dal Buonarroti “tenuto in maggior, o almeno in ugual considerazione, di Raffaello d'Urbino”<sup>8</sup>.

Dal catalogo delle opere di Marco Pino è chiara la sua devozione al grande maestro<sup>9</sup>: si riconosce per esempio nella pala d'altare della cappella Morelli, poi Mattei, nella chiesa di Santa Maria in Ara Coeli (Fig. 3). La tavola, nonostante il celebre riferimento al modello michelangeloesco della





tarda *Pietà* per Vittoria Colonna (Fig. 4), non è una semplice copia, ma si contraddistingue per il singolarissimo e inconfondibile gusto del senese.

Anche il dipinto, oggetto di questo studio, costituisce – a parere di chi scrive – un’elaborazione del *Cristo vivo* ideato da Michelangelo, dipinto dal pittore senese <sup>10</sup>; l’opera rispecchia, infatti, i caratteri stilistici del gruppo di crocifissioni realizzate dal più giovane artista intorno agli anni settanta del XVI secolo, come la tavola napoletana della chiesa dei Santi Severino e Sossio (Fig. 5), il *Crocifisso* a Grottaglie, nella residenza dei Gesuiti (Fig. 6), quello per la chiesa napoletana di Santa Maria del Popolo agli Incurabili o il *Crocifisso* di Calci (Pisa, Certosa, Foresteria dei Laici; Fig. 7), datato da P. Leone de Castris alla metà degli anni settanta e molto simile al crocifisso qui esaminato <sup>11</sup>.

3. Marco Pino, *Pietà*, Roma, chiesa di Santa Maria in Ara Coeli, cappella Morelli.

4. Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



5. Marco Pino, *Crocifissione*, Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio.

Anche un disegno del senese, conservato al British Museum di Londra (Fig. 8), palesa la volontà del pittore di andare oltre la mera imitazione, superando il modello michelangiolesco attraverso una personale elaborazione del soggetto sacro.

Meditando sul tema della crocifissione il senese opera, pertanto, una perfetta mediazione tra la volontà di seguire la tradizione da un lato e il desiderio di innovare il soggetto dall'altro. Come nel disegno di Michelangelo, nella tavola è presente l'intenso dialogo tra il Figlio e il Padre e la linea serpentina delle gambe, mentre l'assenza degli astanti esalta, in entrambe le composizioni, il carattere contemplativo della rappresentazione.

Rispetto al disegno del Buonarroti, Marco non rappresenta i due angeli ai lati della croce e aggiunge invece il *Titulus crucis* in tre lingue (Fig. 9; ebraico, greco “Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ Βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων” e latino “Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum”, letteralmente «Gesù il Nazareno, Re dei Giudei») – come indicato nel Vangelo secondo Giovanni – una scelta che dimostra una colta conoscenza delle Sacre Scritture e, probabilmente, della reliquia conservata nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme.

Finora, poche sono le versioni note del *Crocifisso vivo* su fondo scuro e senza angeli e astanti: tra queste spicca una piccola tavola conservata nei depositi dell'Accademia Carrara di Bergamo, di dubbia autografia<sup>12</sup>, che rispetto al *Crocifisso* di Marco Pino riprende con più accuratezza il modello michelangiolesco.

Numerose, invece, sono le crocifissioni di Marco Pino indicate dalle fonti e che ancora oggi non sono state rintracciate: Giulio Cesare Capaccio nel 1634 menziona un «Cristo vivo sulla croce» del senese nella collezione di Simone Moccia a Napoli, andata però in gran parte distrutta da un incendio<sup>13</sup>; Labrot, invece, indica due crocifissi, uno nella collezione di Pompeo d'Anna del 1676, l'altra in quella di Ettore Capelatro, marchese di Torella (1580-1654)<sup>14</sup>. Nel Settecento Guglielmo Della Valle descrive un «cristo in croce che amorosamente tiene il guardo al cielo», che è stato proposto di identificare con quello documentato più tardi a Grottaglie (Fig. 6)<sup>15</sup>.

A fornire un primo indizio sulla possibile provenienza dell'opera oggetto di questa scheda, è lo stemma Lancellotti sul retro della tavola (cinque stelle a otto raggi disposte in croce, accompagnate in capo da un lambello a quattro pendenti) congiunto a un altro di difficile identificazione, ma che sarà meglio approfondito in prossimi studi. La no-



6. Marco Pino, *Crocifissione*, Grottaglie, Residenza dei Gesuiti.

7. Marco Pino, *Cristo crocifisso*, Calci, Pisa, Certosa, Foresteria dei Laici.



8. Marco Pino, *Crocifissione*, Londra, British Museum.



bile famiglia Lancellotti, giunta a Roma alla fine del Quattrocento e ramificata in diverse altre (dai Ginnetti ai Massimo, solo per citarne alcune), ebbe diverse proprietà nel Lazio e in Campania. A Roma nel palazzo ai Coronari, oggetto di approfondite ricerche da parte di Patrizia Cavazzini, vi era una ricca collezione di opere di tema sacro: l'inventario dei beni di Scipione Lancellotti<sup>16</sup>, datato 1640, descrive infatti una cospicua serie di dipinti cinquecenteschi raffiguranti Cristo in croce, ma l'assenza di ulteriori indi-



9. Marco Pino, particolare del *Cristo vivo sulla croce*, collezione privata.



cazioni (come l'autore o le misure) porta tuttavia a valutare con cautela i possibili riferimenti, in attesa che le ricerche in corso diano maggiori appigli utili all'identificazione.

#### *Marco Pino a Roma*

Si deve a Evelina Borea la prima illuminante lettura della carriera del pittore senese; nel suo saggio edito nel 1962 e intitolato *Grazia e furia in Marco Pino*, il pittore abbandona i panni di comprimario e si pone tra gli artisti protagonisti della seconda metà del Cinquecento<sup>17</sup>. La monografia di Andrea Zezza, edita nel 2003, è invece ad oggi il lavoro più completo dedicato al senese<sup>18</sup>.

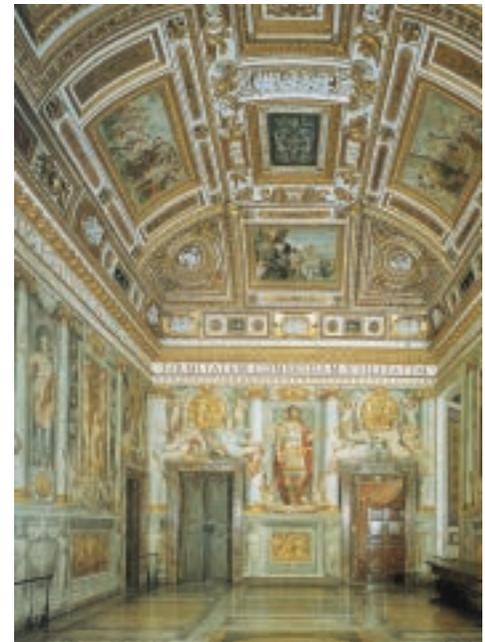
Marco Pino (Marco di Giovanni di Battista da Costalpino) nacque a Siena nel 1521. La sua formazione avvenne nell'ambito della bottega di Domenico Beccafumi (1486-1551) e alla fine degli anni trenta era tra gli artisti impegnati nella decorazione ad affresco dell'abside del duomo di Siena, già con una acquisita autonomia rispetto al famoso maestro, come testimoniano altre opere eseguite da Marco prima della sua partenza per Roma.

Dai documenti conservati nell'archivio dell'Accademia di San Luca risulta che l'artista si trovava nella città papale agli inizi degli anni quaranta e, com'è noto, fu coinvolto nella decorazione della controfacciata della chiesa di S. Spirito in Sassia. Secondo la critica, infatti, il primo impegno a Roma fu l'episodio della *Visitazione* (Fig. 10), dove emerge il precoce interesse verso le opere di Michelangelo, Sebastiano del Piombo e Daniele da Volterra, stemperato ancora da vivi ricordi beccafumiani. Secondo le fonti è proprio da



10. Marco Pino, *Visitazione*, Roma, chiesa di Santo Spirito in Sassia.

11. Sala Paolina, Roma, Castel Sant'Angelo.



questa prima prova romana che Michelangelo iniziò ad apprezzare il giovane artista, che poco dopo si trovò coinvolto nel cantiere paolino in Castel Sant'Angelo, dove affrescò le *Storie di Alessandro Magno* (Fig. 11).

Nel 1534 era salito al soglio pontificio Alessandro Farnese, con il nome di Paolo III, il quale – lasciati ormai alle spalle i tragici eventi del Sacco di Roma – inaugurò una vera e propria “rinascita” nel campo delle arti. Una nuova generazione di artisti confluì nei cantieri da lui avviati a Castel Sant'Angelo e nella costruzione della nuova basilica di San Pietro; questi progetti s'inquadrarono perfettamente nell'accorto mecenatismo condotto dal papa Farnese, deciso a riportare la città in una posizione predominante rispetto

12. Marco Pino, *San Michele Arcangelo*,  
Napoli, chiesa di Sant'Angelo a Nilo.



agli altri grandi centri culturali della penisola, come Firenze e Venezia.

Alla guida di questi ambiziosi progetti vi era il fiorentino Perin del Vaga (1501-1547), che in pochi anni riuscì a coordinare più attività, insieme alla sua équipe di valenti collaboratori. Sulla scia di Raffaello, Perino creò un laboratorio in cui gravitarono scultori, stuccatori e soprattutto pittori, ai quali affidava i suoi disegni. Nella possente mole adrianea Perino diresse la decorazione dell'ala sud, ossia quella delle cosiddette sale Paolina, di Amore e Psiche, di Perseo e per ultima quella di Apollo, sotto la supervisione del cardinale Tiberio Crispi. Orientarsi nella selva dei pagamenti del can-

tiere farnesiano non è facile, a causa delle indicazioni generiche e della lacunosa documentazione relativa agli anni iniziali dei lavori nel Castello (1542-1543)<sup>19</sup>. Marco Pino, tuttavia, è l'unico degli aiuti di Perino a essere citato nei documenti: la sua posizione era particolarmente autonoma nell'organizzazione dei lavori, probabilmente per la sua già nota esperienza nel duomo di Siena<sup>20</sup>; tutti gli altri collaboratori, inclusi Marcello Venusti e Pellegrino Tibaldi, sebbene la loro partecipazione sia attestata dalle fonti, non vengono menzionati. Tali meccanismi messi in atto da Perino saranno poi fonte d'ispirazione per Marco Pino nella gestione dei cantieri dell'abbazia di Montecassino durante la fine degli anni cinquanta<sup>21</sup>.

13. Marco Pino, *Resurrezione*, Roma, oratorio del Gonfalone.



14. Marco Pino, *Annunciazione*, Napoli, chiesa di San Giovanni dei Fiorentini.



Giorgio Vasari cita il senese nella seconda edizione delle *Vite* (1568), e lo descrive accanto a Daniele da Volterra, tralasciando il rapporto che il giovane artista ebbe con Michelangelo<sup>22</sup>.

Marco conobbe il maestro toscano durante gli anni del “grande stupore” suscitato dal maestoso affresco sistino da poco terminato, che dovette senza dubbio impressionarlo. Egli difatti tentò di emulare nelle sue opere l’incanto dei rosa, dei verdi e dei turchesi, i modellati contraddistinti da larghi drappeggi, rivolgendo inoltre particolare attenzione alle forme serpentine, che condizioneranno inevitabilmente la sua successiva produzione (Fig. 12).

Giovanni Baglione, a differenza di Vasari, gli dedica una vita, descrivendo esclusivamente la sua attività romana, come i lavori nella cappella della Rovere con il Ricciarelli a Trinità dei Monti, le opere in Vaticano e “l’assai bizzarra” *Resurrezione di Cristo* (Fig. 13) nell’Oratorio del Gonfalone, senza distinguere le opere realizzate nel primo o nel secondo soggiorno romano<sup>23</sup>, e con poche informazioni utili a colmare la mancanza di testimonianze per gli anni in prossimità del ritorno napoletano<sup>24</sup>, dove l’artista realizzò un nucleo piuttosto nutrito di opere. Nell’abside della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini si conserva in

15. Marcello Venusti, *Annunciazione*, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Galleria Corsini.



precario stato di conservazione una splendida *Annunciazione* (Fig. 14, firmata e datata 1573), la cui impostazione ricorda i modelli michelangioteschi, riprodotti più volte da Marcello Venusti (Fig. 15). La figura di Mosè che spezza le Tavole della Legge, presente in entrambe le composizioni, costituisce infatti un chiaro riferimento all'invenzione del Buonarroti.

Francesca Parrilla

<sup>1</sup> A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Roma 1553, p. 45.

<sup>2</sup> Cfr. F. Petrucci, *Crocifissi e crocifissioni tra Giotto e Bernini*, in *Passione di Cristo. Da Bassano e Bernini a Conca e Mengs. Dipinti da Palazzo Chigi in Ariccia ed altre raccolte*, catalogo della mostra, Biella 2015, p. 11.

<sup>3</sup> F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del crocifisso barocco con l'immagine del cristo vivente*, «Storia dell'arte», 20, 1974, pp. 57-80.

<sup>4</sup> Si veda da ultimo A. Rovetta, in *D'après Michelangelo: la fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 2015, pp. 245-259.

<sup>5</sup> G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze 2005, pp. 97-105.

<sup>6</sup> G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584, ed. a cura di R.P. Ciardi, in *Scritti sulle arti*, Firenze 1974, pp. 28-30.

<sup>7</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (circa 1620), a cura di A. Marucchi, L. Salerno, I, Roma 1956-57, pp. 197 ss.

<sup>8</sup> K. van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* (1604), Introduzione, traduzione e apparato critico di R. de Mambro Santos, Sant'Oreste 2000.

<sup>9</sup> Cfr. A. Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003.

<sup>10</sup> Mi permetto di rimandare a F. Parrilla, *Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte*, catalogo della mostra, Roma 2019, pp. 88-91.

<sup>11</sup> P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540 - 1573; fasto e devozione*, Napoli 1996, p. 208; sull'argomento cfr. anche *Id.*, *M. Pino: il ventennio oscuro*, «Bollettino d'arte», LXXIX (1994), pp. 71, 86.

<sup>12</sup> D. Redig de Campos, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna*, «Atti del Convegno di studi michelangioteschi», a cura di AA.VV., Firenze 1966; G. Cimino, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna: storia di un ritrovamento*, Roma 1967; *D'après Michelangelo: la fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 2015, cat. 64, x.43.

<sup>13</sup> G. C. Capaccio, *Il forastiero*, Napoli 1634, p. 858.

<sup>14</sup> G. Labrot, *Collections of paintings in Naples: 1600 - 1780*,

Munich 1992, p. 102, n. 37, p. 114, n. 41; A. Zezza, op. cit., p. 311.

<sup>15</sup> G. Della Valle, *Lettere senesi sopra le belle arti*, Venezia 1782-1786, III, p. 298; Zezza, op. cit., p. 312, B.47.

<sup>16</sup> P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari*, Roma 1998, in particolare pp. 193-199.

<sup>17</sup> E. Borea, *Grazia e furia in Marco Pino*, «Paragone», XIII, 1962, n. 151, pp. 24-52.

<sup>18</sup> Zezza, op. cit.; per il profilo biografico si veda anche M. Ciampolini, *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano 1988, pp. 805 s. e L. Bortolotti, voce «Marco Pino», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2007.

<sup>19</sup> E. Gaudio, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo: documenti contabili (1544 - 1548)*, «Bollettino d'arte», V, 61, 1976, pp. 228-262.

<sup>20</sup> Nel 1546 furono versati scudi "a maestro Perino del Vaga [...] per due storie di Alisandro Magno che lui ha fatto fare da maestro Marcho senese picture" (Zezza, op. cit., p. 353). Sull'argomento si veda anche R. Harprath, *Marco Pino e il ciclo di Alessandro Magno nel Castel Sant'Angelo a Roma*, in *Umanesimo a Siena*, a cura di E. Cioni, Siena 1994, pp. 437-446.

<sup>21</sup> Tra il 1557 e il 1558 Marco si dedicò alla decorazione ad affresco della cripta nell'abbazia di Montecassino (opere distrutte all'inizio del Novecento).

<sup>22</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), a cura di G. Milanesi, Firenze 1902, V, p. 629; VII, pp. 59 s., 69 s.

<sup>23</sup> G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (1642), a cura di J. Hess, H. Röttgen, Roma 1995, pp. 31-32. Nel 1568 Marco lascia di nuovo Napoli per tornare a Roma e decorare la cappella di Giovan Battista Capogalli ai Santi Apostoli, distrutta all'inizio del XVIII secolo; si pone in questo periodo l'esecuzione del citato affresco al Gonfalone, dove emerge l'interesse per le opere di Taddeo Zuccari e di altri noti seguaci michelangioteschi.

<sup>24</sup> Il 20 agosto del 1549 Marco versò l'ultima quota all'Accademia di San Luca e nel 1552 compare citato nel documento riguardante il suo matrimonio a Napoli con Laura de Acillo, cfr. Zezza, op. cit., p. 355.