

**Francesco Salviati**  
(**Francesco de' Rossi**)  
(Firenze, 1510 - Roma, 1563)

12. *Compianto*.  
Olio su tela; 322 × 193 cm  
(Inv. Nap. 426; Reg. Cron. 6102).

Il dipinto non è stato restaurato nel corso degli ultimi quaranta anni e appare in discrete condizioni ma i colori sono visibilmente modificati dallo sporco e dalle alterazioni della vernice.

La tela, oggi inserita in una cornice rettangolare, era in origine centinata. Lo si desume da tre osservazioni. 1) La probabile volontà dell'artista e del committente di adeguarsi alle altre pale che decoravano le cappelle della chiesa veneziana del Corpus Domini, da cui proviene l'opera: infatti, sia la pala di *Santa Veneranda* di Lazzaro Bastiani, oggi nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia, sia la pala di *San Pietro martire* di Cima da Conegliano, oggi a Brera, sono centinate ed è interessante notare come le loro rispettive dimensioni - 325 × 218 e 330 × 216 cm - cor-



rispondano a quelle della tela dipinta da Salviati (322 × 193 cm). 2) Un disegno nella Public Library di Folkestone (Inghilterra) riproduce fedelmente la pala di Cecchino: il foglio – che va attribuito a un artista veneziano del XVII secolo, probabilmente un seguace di Palma il Giovane – è sconosciuto alla letteratura su Salviati e conferma che la pala era originariamente centinata. 3) Infine, un'osservazione diretta del dipinto, che è stato esposto nel 1981 nelle sale di Palazzo Ducale in occasione della mostra *Da Tiziano a El Greco*, rivela con chiarezza che gli angoli superiori della presente tela sono stati aggiunti in un secondo tempo.

L'opera venne eseguita durante il breve soggiorno veneziano dell'artista. Da una lettera di Pietro Arentino a Leone Leoni, datata 11 luglio 1539, sappiamo che Salviati giunse a Venezia all'inizio dell'estate; inoltre, è certo che Cecchino rientrò a Roma prima del luglio 1541, quando venne pagato per un affresco, ora distrutto, in Vaticano. È tuttavia probabile che il pittore avesse già abbandonato Venezia all'inizio del 1541, come ha sostenuto I.H. Cheney (*Francesco Salviati's...*, 1963, p. 347): la pala va pertanto datata al 1539-1540.

La chiesa del Corpus Domini sorgeva sul luogo dell'attuale Dipartimento Ferroviario, non lontano dalla chiesa di Santa Lucia, anch'essa demolita. Il monastero, amministrato dalle monache domenicane dell'Osservanza, era un'istituzione aristocratica che godeva di numerosi privilegi. Ogni anno, per celebrare la festa del Corpus Domini, si organizzava una processione che era animata dalla partecipazione delle Scuole Grandi e l'alto livello dell'istituzione è confermato dalla qualità delle opere d'arte commissionate dalle monache (Zorzi, 1972, p. 301). Salviati, pertanto, fu attivo in un monastero d'élite e il fatto non sorprende quando si tiene presente che egli era giunto a Venezia su invito di Giovanni e Vettor Grimani. Tuttavia, a detta di Francesco Sansovino (1581, f. 62r), il vero committente dell'opera fu un certo Bernardo Moro, che fu eletto pro-



curatore de ultra di San Marco il 18 giugno 1537 e che morì nel 1541 (McTavish, *Deposizione*, 1981, p. 83).

Il primo a citare l'opera fu Giorgio Vasari ([1568], V, ed. 1984, p. 519) che tuttavia si limitò a descriverne l'iconografia: «in una tavola che fece alle monache del Corpus Domini in Vinezia dipinse con molta diligenza un Cristo morto con le Marie, et un Angelo in aria che ha i misterii della Passione in mano». Sansovino rivelò il nome del committente, mentre M. Boschini (1664, p. 496) precisò che la pala si trovava sul quarto altare a sinistra contando dalla porta d'ingresso e aggiunse che si trattava di un'opera «rara e preziosa» (Boschini, 1674; Zanetti, 1733, p. 424). Il monastero del Corpus Domini venne soppresso con il decreto del 25 aprile 1810 e cinque anni più tardi era ormai quasi completamente demolito (Zorzi, 1972, pp. 301 e 303). Le pale d'altare nella chiesa emigrarono in varie sedi, ma quella del Salviati entrò in Pinacoteca il 20 aprile 1811 (Ottino Della Chiesa, 1969, p. 93). Tuttavia non vi restò a lungo poiché il 13 novembre 1813 venne depositata nella chiesa della Beata Vergine del Rosario a Viggiù (Varese) (Ottino Della Chiesa, 1969, p. 93). Per questo motivo se ne persero presto le tracce tanto che essa figura come dispersa nella monografia dedicata all'artista dalla Cheney (*Francesco Salviati...*, 1963, pp. 447-448). L'esistenza del dipinto era nota agli ispettori della Pinacoteca, ma il merito della pubblicazione dell'opera spetta a G. Molino Jaderosa (1962, pp. 154-155).

Non si conoscono disegni preparatori per la pala, ma nell'Art Gallery of Ontario a Toronto è conservato un modello attribuito a Salviati (Acc. n. 81/4) che D. McTavish (*Lamentation...*, 1981, p. 35) pensa sia da mettere in relazione con il dipinto già a Venezia. L'ipotesi è seducente, soprattutto perché uno dei due angeli che impugnano gli strumenti della Passione di Cristo sembra essere uno studio preparatorio per l'angelo dell'opera salviatesca, eppure le differenze fra lo schizzo e la tela sono così numerose che non è possibile

esprimere un giudizio definitivo. Se consideriamo il disegno come un modello preparatorio, bisogna notare che l'artista non si è limitato a invertire la composizione: ad esempio, nella versione finale il Cristo non è più sdraiato come nel disegno di Toronto, ma seduto sulla pietra coperta dal lenzuolo, e il suo corpo non è più sostenuto da un angelo alato bensì da una figura virile. Questi cambiamenti radicali non sono molto comuni nell'opera di Cecchino che invece amava riutilizzare continuamente gli stessi modelli collaudati. E in effetti quando intorno al 1545, vale a dire circa cinque anni dopo il suo soggiorno veneziano, Salviati realizzò due *Compianti* (un arazzo e una tavola) per l'ambiente mediceo, l'artista non fece altro che riproporre il prototipo del Corpus Domini riarrangiando la disposizione delle figure principali e modificando quelle secondarie: l'arazzo tessuto da Nicolas Karcher e la piccola tavola si trovano oggi esposti a Firenze, rispettivamente alla Galleria degli Uffizi e a Palazzo Pitti (Cheney, *Francesco Salviati...*, 1963, pp. 376-377).

Come ha notato McTavish (*Deposizione*, 1981, p. 83), è probabile che Salviati abbia dipinto soltanto le figure principali della pala del Corpus Domini e che le figure nello sfondo spettino invece al suo collaboratore Giuseppe Porta che restò a Venezia dopo il ritorno di Cecchino a Roma.

La pala del Corpus Domini è fondamentale per comprendere questa fase delicata della carriera dell'artista, immediatamente a ridosso del successo ottenuto con la *Visitazione* (1538) della chiesa di San Giovanni Decollato a Roma che aveva chiuso trionfalmente il periodo giovanile. Il pittore sembra aver reagito con entusiasmo alle sollecitazioni cromatiche di Venezia: gli avori rosati della Maddalena, i bianchi della Vergine, gli oliva, i viola, i grigi e l'audace veste rosata dell'angelo sono tinte sofisticatissime di una tavolozza puramente manierista, ma con un'eleganza e un senso del colore di sapore veneziano. Tuttavia, come ha sottolineato R. Pallucchini (*Per la storia...*, 1981, p. 17), l'opera di

Salviati è particolarmente riuscita nel suo eloquente tentativo di coniugare «strutture michelangiolesche con eleganze alla Bronzino». E infatti l'artista era stato attratto a Venezia dai Grimani che volevano trasformare il clima culturale della città importando il nuovo linguaggio della Maniera romana. Le attese erano grandi, come rivela la già citata lettera di Pietro Aretino: «Francesco Salviati, giovane glorioso, il suo disegnar dotto e regolato mi rappresenta il *Giudizio*, con la cui discrezione Michelangelo distende e tondeggia l'artificioso de le linee, e in somma le promesse, che ci fa il suo fare, sono tanto certe quanto grandi». Al di là dell'artificio retorico, l'ottimismo di Aretino era probabilmente ingiustificato e l'esperienza veneziana dell'artista fu in sostanza un fallimento. Al contrario degli squisiti ma difficilmente visibili affreschi in Palazzo Grimani, la pala del Corpus Domini era la sola opera pubblica di Salviati a Venezia; e in quanto tale divenne l'esempio più abbordabile del prezioso Manierismo centroitaliano nella città lagunare. Eppure il suo influsso fu modesto. Se un artista come lo Schiavone e naturalmente l'allievo prediletto Giuseppe Porta cercarono di far fruttare i semi gettati da Salviati, l'ambiente lagunare restò in generale piuttosto ostile nei confronti delle «novità» centroitaliane. Qualunque ne fosse la causa, o le resistenze di un ambiente non congeniale oppure la notoria misantropia salviatesca, il soggiorno veneziano di Cecchino non fu un successo e nonostante le lusinghiere citazioni nelle guide locali, la pala del Corpus Domini ebbe un impatto relativamente modesto sulle vicende pittoriche della Venezia del Cinquecento. Una copia parziale del dipinto, attribuita al pittore genovese Giovanni Battista Tiani e databile agli inizi del XVIII secolo, si trova nel Museo Diocesano d'arte sacra a Udine (si veda la scheda di L. Marioni Bros in G.C. Menis, 1988, p. 162).

#### Bibliografia

Vasari [1568], V, ed. 1984, p. 519; Sansovino, 1581, f. 62r; Borghini, 1584, pp. 500-501; Ridolfi [1648], I,

ed. 1914-1924, p. 240; Sansovino, 1663, p. 173; Boschini, 1664, p. 496; Id., 1674, p. 71; Zanetti, 1733, p. 424; Id., 1771, p. 494; Lanzi [1789], I, ed. 1968, p. 147; Cicogna, II, 1824-1853, p. 30; Molino Jaderosa, 1962, pp. 154-155; Cheney, *Francesco Salviati...*, 1963, pp. 447-448; Id., *Francesco Salviati's...*, 1963, pp. 338, 344; Ottino Della Chiesa, 1969, pp. 91-93; Zorzi, 1972, p. 301; McTavish, *Deposizione*, 1981, p. 83; Id., *Lamentation...*, 1981, p. 35; Pallucchini, *Per la storia...*, 1981, p. 17; Ottino Della Chiesa, *Francesco Salviati*, 1984, p. 95, n. 45.

Alessandro Nova