

La bella tavola in esame, riapparsa da un oblio lungo decenni se non secoli, rappresenta una notevole aggiunta al corpus vasariano, nonostante non siano riemersi ad oggi documenti o memorie che permettano di collocarla all'interno della biografia dell'artista¹. Il dipinto non è menzionato nelle ricordanze e in nessun'altra memoria di Vasari, anche se altre opere certe del pittore vennero dimenticate durante l'ormai accertata tarda stesura del manoscritto di memorie. In casi di questo tipo, rimane parlante l'assoluta qualità e la stretta corrispondenza stilistica di questa tavola con altre opere certe di Giorgio Vasari, opere che permettono anche di datare, per assonanza e in modo abbastanza sicuro, l'opera. La composizione, infatti, riprende in modo abbastanza preciso invenzioni usate dall'artista anche in altre opere giovanili, in primis il *Trasporto di Cristo* commissionato nel 1532 dal cardinal Ippolito de' Medici ma rimasto poi a Firenze nel camerino del duca Alessandro de' Medici e conservato oggi alla casa Vasari di Arezzo. Pur nell'evidente dipendenza stilistica dal Rosso Fiorentino, nella tavola di Arezzo già compare la composizione a fregio, con le figure sul primo piano, scelta da Vasari per questa tavola, con il corpo di Cristo disteso lungo tutta la scena e portato da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, che con il braccio in diagonale, intorno alla vita, lo sostiene. Pur con una differente inclinazione della testa di Cristo, il rapporto fra le due figure al centro della composizione viene ripetuta identica anche in questa tavola, che risulta però aggiornata nello stile su esempi romani ormai distanti dalla durezza del Rosso, che aveva influenzato Vasari negli anni aretini. Nella tavola giovanile compare già anche il giovane, vestito di una aderente tunica rosata, chiamato a sostenere le gambe del Cristo, ma la sua posa viene ora cambiata per mostrare l'influsso del raffaellesco *Trasporto Baglioni*, oggi alla Galleria Borghese. Da quella composizione dinamica Vasari deriva sia la posizione del giovane dietro al Cristo, sia la sua posa sbilanciata all'indietro a sostenere le gambe con un panno: tale soluzione permette al pittore di comporre una scena molto più dinamica ed articolata, e di mostrare allo stesso tempo il corpo del Salvatore nella sua interezza. La medesima invenzione compare anche in un altro dipinto di Vasari di identico soggetto, questa volta documentato nelle Ricordanze, che ci permette di datare anche questa tavola ai primi anni Quaranta del Cinquecento. L'opera, oggi conservata al Museo d'arte sacra di San Gimignano, è ricordata assieme ad un'altra tela a *pendant*: "Ricordo come questo di detto alli 12 di marzo 1540 il Reverendo Padre Fra' Miniato Picetti moderno abate di Santa Maria di Barbiano da San Giumignano di Valdelsa mi alloga a dipigniere duo tavolette in tela colorite a olio per mettersi nel tramezzo della chiesa sudetta a dua altari in una volse Nostro Signor Gesù Cristo quando lo portano alla sepoltura e che le Marie lo piangono et inella altra volse la Resurrezione del Nostro Signor Gesù Cristo e per prezzo e pagamento di dette volse ch'io mi contentassi di scudi 25 e così fui contento ci[o]è scudi 25"². Le due tele testimoniano il forte influsso parmigianinesco ricevuto da Vasari durante il soggiorno bolognese del 1539-40, ma anche della sua continua volontà di comporre i differenti modelli linguistici di Michelangelo, Raffaello, Perino, con le nuove esperienze felsinee. Nel dipinto sangimignanese del 1540, pur essendo differente la posa del Cristo, e l'ingresso nel sepolcro molto più evidente, appare già il giovane vestito della tunica rosata nella scattante posa desunta da Raffaello: una posa che passerà direttamente nella tavola qui in esame, dove l'influsso del Parmigianino appare invece già quasi dimenticato, in favore di un impianto più solido e muscolare. Sempre nel 1540 Vasari dipinge la monumentale *Deposizione dalla Croce* per il monastero di Camaldoli, dove compare invece, sulla destra, la figura del vecchio pensoso con la mano portata alla barba, in una posa simile a quella che compare in questa tavola come osservatore della scena, sulla estrema destra della composizione. Anche nella tavola camaldolese, tuttavia, il disegno più frammentato delle pieghe, e i profili arcuati delle figure più giovani risentono ancora dei modelli perineschi e delle esperienze bolognesi, elementi che invece non appaiono più in questa tavola, che sembra appunto da riferire ad una data leggermente più avanzata, forse verso il 1545, anche per una maggiore monumentalità e avvenenza del volto di Cristo, già anticipatore di quello del Portacroce dipinto da Vasari nel 1553 per Bindo Altoviti. Se questo è il quadro stilistico che inquadra il dipinto all'interno delle opere eseguite da Giorgio Vasari fra il 1540 e il 1550, la stesura a pennellate veloci e dirette con la quale è realizzata la composizione - senza raggiungere la finitura dei particolari abituale nei dipinti su tavola -, è il carattere che differenzia questa tavola dalle altre pitture coeve. Le figure sono infatti realizzate con una potenza insolita e con una gamma cromatica che ricorda piuttosto la scabra superficie dell'affresco e non la brillantezza della pittura ad olio usata da Vasari su tavola. Alcuni ingrandimenti della superficie pittorica mostrano in modo evidente una stesura magra e un tracciato veloce di pennellate potentissime, che segnano la preparazione senza talvolta coprirli per intero ma risparmiandola nelle zone più chiare. La magrezza insolita della stesura si riflette sulla cromia (oggi purtroppo scaldata da una vernice fortemente ingiallita) che appare quasi monocroma, ma che pur diventando più fredda e squillante una volta rimossa la vernice, manterrà una superficie simile a quella della pittura murale dove il disseccamento della parete obbliga a dipingere in velocità e con grande sicurezza. La velocità di esecuzione, talmente sicura da mostrare pochi pentimenti è pensata per evitare stesure di finitura successive, fe a pensare ad una realizzazione molto veloce rispetto alle altre tavole coeve, forse, ma questa è solo un'ipotesi, per una commissione da eseguire con pochissimo tempo a disposizione, e quindi anche per questo forse non ricordata quando il pittore scrisse le proprie memorie. Per comprendere la velocità e la potente sicurezza con la quale è dipinta la tavola basterà guardare come è realizzato il volto della Maddalena, inginocchiata per baciare i piedi di Cristo, - unico ricordo ancora derivato dalla *Deposizione* del Rosso Fiorentino di Sansepolcro: poche pennellate di due toni tracciano le ciocche scomposte dei capelli, ed altre pennellate veloci di bruno delineano il sopracciglio e le palpebre chiuse. La tessitura delle pennellate, in una sola stesura, senza ripensamenti, appare poi nella tunica del giovane, dove la lacca cremisi è stesa con sicurezza a movimentare la muscolatura sottostante con brevi tratti incrociati, oppure con una lunga pennellata più scura al centro, a suggerire la tensione della schiena. I medesimi caratteri sono ancora più evidenti nella tunica gialla del vecchio barbato sulla destra, dove le pieghe sono tracciate con lunghe pennellate scure a raggiera, che movimentano il tono della preparazione e costruiscono l'ingombro dell'intera figura nello spazio. Con la medesima veloce intensità di pennellata sono dipinte le luci sul corpo livido di Cristo, sulla mano abbandonata brevi tocchi di colore chiaro rilevano le dita, mentre con il medesimo tono Vasari ha costruito il profilo monumentale della testa, lasciando trasparire il disegno eseguito prima a matita e poi con il pennello intriso di colore bruno. Proprio il profilo di Cristo è molto vicino a quello della tavola Altoviti, dipinta nel 1553 e pubblicata da chi scrive nel 2019³, e questo dato farebbe pensare ad una data leggermente più avanzata rispetto al 1540, subito prima però del *Battesimo* del Museo Diocesano di Arezzo dipinto verso il 1548, dove compaiono già teste classicizzate simili a questa. Vista la stesura trasparente, in molte parti della tavola appare visibile sotto al colore il disegno tracciato a matita - ma una riflettografia ad infrarosso permetterà di giudicare meglio questo dato -, tuttavia in molte parti il disegno di contorno è stato come rinforzato con un tratto scuro a pennello, come è evidente intorno all'orecchio di Cristo e nella barba, oppure lungo molti contorni delle figure, dove i segni scuri, sovente sovrapposti o accanto al tratto a matita, sono stati usati come rinforzo a chiudere la forma. Una simile scelta esecutiva sottolinea la velocità con la quale Giorgio Vasari ha dipinto questa tavola, probabilmente per soddisfare una commissione importante, viste le dimensioni, ma con tempi molto stretti, una commissione che solo future ricerche documentarie potranno collocare con precisione in vista di una futura pubblicazione. Ad oggi bastano invece questi pochi confronti per sottolineare la totale autografia vasariana del dipinto e l'insolita modalità di esecuzione su tavola di un'opera che crediamo sia databile verso la metà degli anni Quaranta del Cinquecento.

Firenze, 20 marzo 2026
Carlo Falciani

¹ Del dipinto si conosceva solo una fotografia che testimonia lo stato precedente all'ultimo restauro, compiuto probabilmente negli anni Settanta del Novecento, pubblicata senza indicazione di provenienza da Florian Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015, p. 181.

² Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari, a cura di A. Del Vita, Roma 1938, p. 32.

³ Vedi C. Falciani, *Il "Cristo portacroce" di Giorgio Vasari per Bindo Altoviti e una proposta per Cecchino Salviati*, "Paragone" 70, 143, 2019, pp. 23-35.