



LEZIONI SU

MICHELANGELO

IN OCCASIONE DEI 450 ANNI DALLA MORTE

QUADERNI DEL MICHELANGIOLO

CONTRIBUTI DI:

CRISTINA ACIDINI

ANTONIO NATALI

ANTONIO PAOLUCCI

FABRIZIO PAOLUCCI

A.S. 2014 - 2015



Il fuoco ha radici antiche

Liceo Classico Michelangiolo

Firenze 1898

Antonio Natali *

Il Tondo Doni **

(Liceo Michelangiolo, Aula Magna, 28 novembre 2014)

Due considerazioni soprattutto potrebbero aver pesato sulle proposte cronologiche formulate per il Tondo Doni (**figg. 1 e 2**). La prima riguarda la cornice che, restituita alla tavola all'inizio del Novecento, veniva a offrire il *post quem*, per la presenza dell'arme degli Strozzi in bell'evidenza intagliata in alto a sinistra (**fig. 3**). Segno che il Tondo non poteva precedere il matrimonio di Agnolo Doni - che ne fu il committente - con Maddalena Strozzi, nel gennaio del 1504. La seconda notazione è connessa invece all'inusitata posa che la Vergine assume nel dipinto di Michelangelo (**fig. 4**), e che si ritrova, ma come ruotata a sinistra, nella *Deposizione* Baglioni di Raffaello (**fig. 5**), datata 1507. E siccome di norma si ritiene che siano gli artisti più giovani, ancorché grandi, a emulare i più anziani (almeno quando anch'essi son grandi), il 1507 è diventato l'*ante quem*. Da qui l'oscillare della cronologia fra questi due anni.

Credo però ch'entrambe le congetture meritino d'essere rimediate per saggiarne la consistenza. Va subito detto che l'arme Strozzi sulla cornice effettivamente dà un riferimento cronologico oltre il quale non si può arretrare: gennaio 1504. Si tratta semmai di vedere se il bellissimo inserto delle tre mezze lune che si danno la gobba vada necessariamente collegato alla data delle nozze di Agnolo con Maddalena, o se non si possa presumere che un altro avvenimento parimenti ragguardevole abbia indotto Agnolo a fare un omaggio alla moglie. Però su questo torneremo in seguito.

Veniamo all'*ante quem*, che sarebbe dato dalla desunzione del Sanzio (1507). Tralascerei il pregiudizio sulle precedenze dei più anziani e sulle emulazioni dei giovani, sovente - è vero - confortato dalla storia, ma non per questo regola; e proporrei piuttosto di analizzare la posa della Vergine nel Tondo e quella della pia donna di Raffaello: due figure panneggiate all'antica, con una tunica leggera di tipo ellenistico, fermata sotto il seno, e con un manto pesante, dalle morbide pieghe avvolgenti le gambe, fasci di drappaggi memori di classici modelli, quale per esempio la cosiddetta *Cleopatra*, acquistata prima del 1512 da Giulio II. Le due donne sono indubbiamente assai simili, ma con una differenza punto irrilevante, giacché - come s'è già detto - una è ripresa frontalmente, l'altra quasi di profilo.

Invece di pensare a emulazioni fra artefici contemporanei, c'è da chiedersi se non sia più opportuno mettere entrambe le figure in relazione a una medesima fonte antica, ritratta da due punti di vista differenti (e pertanto una scultura), con lievi varianti nelle braccia, che potrebbero indurre all'ipotesi di un modello mutilo, ma abbastanza facile da integrare. E al momento indicherei, almeno sul piano tipologico, il giovane inginocchiato della Glyptothek di Monaco, sia pure notandone talune differenze, quale l'abbassamento della spalla sinistra. Vediamone i confronti con attenzione.

Un esemplare a cui mi pare che Michelangelo sia ricorso anche nel *Baccanale* di Windsor (**fig. 6**), in quella figura inginocchiata, in alto a destra, che sostiene un bacile; ed è disegnata di spalle, con la gamba destra in atteggiamento variato. Se così fosse, avremmo tre angolature

diverse per una posa pressoché identica, che avvalorerebbe l'idea che la fonte antica sia stata una scultura a tutto tondo (**figg. 7 e 8**).

Il ricorso a uno stesso modello non annulla certo la possibilità che comunque Raffaello abbia guardato a Michelangelo per la sua pia donna; però non lo rende più indispensabile; e soprattutto non obbliga a stabilire a priori la precedenza del Tondo rispetto alla *Deposizione*.

Giacché siamo a ragionare dell'antico, conviene, tornando al Tondo Doni, cominciare a verificarne la relazione coi nudi del secondo piano - da sempre nodo intricato per la lettura iconologica della tavola -. La loro derivazione dall'antico è da una parte imitativa (talora secondo la più stretta filologia), dall'altra analogica, nel senso che, pur variando gli atteggiamenti rispetto ai modelli, ne conservano - come dire - lo spirito.

Partiamo da sinistra (**fig. 9**): la prima figura sembra riferirsi all'*Apollo seduto*, del tipo di quello conservato agli Uffizi (**fig. 10**); la seconda (eccetto il braccio destro derivato dall'*Ercole* del tipo Farnese) mostra d'essere, nella testa, nel braccio sinistro con la caduta di pannello (ma anche nelle gambe, seppure in controparte), una fedele ripresa dall'*Apollo del Belvedere* (**fig. 11**); ripresa tanto fedele - ed ecco l'attenzione filologica - che il braccio sinistro s'interrompe alla vista, coperto dall'arto della Vergine, proprio laddove l'originale era mutilo (per di più con la medesima ricaduta d'un panno). Mentre il rapporto fra questi due nudi potrebbe 'analogicamente' alludere al gruppo, per esempio, di *Pan e Daphnis* (**fig. 12**).

Proseguendo nel giro del frastagliato emiciclo, che l'imponenza della Sacra Famiglia per largo tratto preclude all'occhio, si trova una figura che ritengo possa derivare proprio da quel *Laocoonte* che Michelangelo fu tra i primi, nel gennaio del 1506, a vedere appena dissotterrato, in compagnia del dotto Giuliano da Sangallo, che subito riconobbe nel marmo l'opera ricordata da Plinio (**fig. 13**). E che il modello sia il *Laocoonte* induce a crederlo non solo la posa del nudo, che pure è assai simile all'esemplare ellenistico, tesa com'è la figura a strappare col braccio sinistro un pannello che altri trattiene, ma ancora una volta quella filologica disposizione che già prima s'era notata. Difatti anche in questo caso il giovane nudo non mostra il suo braccio destro, portato dietro la schiena, e che comunque sarebbe stato celato dal solido pannello che copre l'omero di Giuseppe. E si sa che il *Laocoonte* fu rinvenuto mutilo del braccio destro, come mostra la stampa di Marco Dente; e che anzi proprio quel braccio fu oggetto nel tempo di differenti interpretazioni e integrazioni.

Accanto alla figura in posa laocoonteica c'è infine l'altra coppia che conclude la teoria dei giovani nudi; dei due, quello in piedi si conforma nella posa a uno dei tanti Eros funerari simili all'esemplare degli Uffizi, che, fra le varie parti restaurate, conta anche l'inserimento d'un arco al posto della face rovesciata (**fig. 14**). Del modello fiorentino il tipo michelangiolesco conserva praticamente tutte le attitudini, a parte la testa, che da una situazione di riposato abbandono scatta voltandosi verso la sua destra.

Da quel ch'è dato dunque vedere - e del resto era stato ampiamente assodato -, i cinque giovani atletici sono studiati (ancorché secondo diverse disposizioni d'approccio) dall'antico, e più precisamente dall'arte ellenistica. Ciò che invece non era stato considerato (almeno a mia scienza) riguarda la ripresa dal *Laocoonte*, la quale, com'è ovvio, una volta che paia verosimile, sposta di due anni precisi il *post quem* per il Tondo Doni, vale a dire dal gennaio del 1504 al gennaio del 1506, ch'è il momento della sua scoperta.

Credo poi non sia da trascurare la presenza non solo concomitante, bensì quasi a contraltare nella tavola, di due delle principali sculture antiche del Cortile del Belvedere, in quegli anni ormai progettato per Giulio II dal Bramante ma ancora in costruzione. Mi riferisco appunto al *Laocoonte* (collocato nel Cortile nel giugno del 1506) e all'*Apollo del Belvedere* (che vi fu posto sì nell'11, ma che nel 1509 era già in Vaticano e prima ancora si trovava nel giardino di San Pietro in Vincoli, come a dire nel giardino del Cardinale Giuliano della Rovere, cioè Giulio II). E i due celebri marmi di lì a poco sarebbero stati pertanto visti in due nicchie vicine, con pari dignità e risalto, nel Cortile vaticano.

Questo potrebbe indurre all'ipotesi che il muro semicircolare al quale si appoggiano i nudi - e che non ha aspetto di rovina, semmai di edificio *in fieri* -, possa essere un riferimento al progetto bramantesco per il Belvedere, che prevedeva a chiusura del grande cortile un'essedra, un emiciclo mosso da emergenze e rientranze piuttosto che un accenno allusivo, come taluno vi ha scorto, al nuovo San Pietro.

Ma altre ancora sono le citazioni dall'antico, un tempo essenzialmente letto solo nei nudi; tanto che questi sono sovente apparsi come mere esercitazioni di studio sui classici. Torniamo alla Madonna Doni. E osserviamone il volto; per il quale è stato spesso visto uno studio preparatorio in un disegno del Buonarroti a Casa Buonarroti (1 F) (**fig. 15**). Foglio per il quale è stata avanzata anche l'ipotesi che si tratti d'uno studio dal vero e che, invece, propongo di considerare una fedele ripresa dal cosiddetto *Alessandro morente*, oggi agli Uffizi, ma pervenuto nel 1579 a Firenze da Roma, dov'era stato più volte copiato da Girolamo da Carpi fra il 1549 e il '53 (**fig. 16**). Anzi, a lungo, sono stati proprio questi studi a determinare gli anni in cui la celebrata scultura era sicuramente conosciuta. Mi pare però - e per questo vi offro un confronto diretto fra il disegno di Casa Buonarroti e una foto del marmo - che già Michelangelo avesse attinto a questo modello ellenistico una quarantina d'anni prima. Anche se può apparire superfluo, indicherei come elementi probanti il mento con la lieve fossetta centrale, il naso prominente enfatizzato dallo scorcio, l'accenno alla dentatura disvelata dalla bocca pateticamente semiaperta, e fors'anche la consunzione del marmo soprattutto nel labbro superiore, che nel foglio pare di ritrovare nel tracciato un po' indefinito che delinea la bocca.

Finalmente, ecco il riscontro fra la Vergine Doni e l'*Alessandro morente*.

Con la rassegna delle fonti a cui Michelangelo attinse, si può verificare la sua predilezione, se non proprio esclusiva ammirazione, verso l'arte ellenistica, e nel contempo affermare con una certa sicurezza che tutti i modelli a cui ricorse per il Tondo Doni furono da lui studiati nei suoi soggiorni romani. In più, se si ammette che in uno dei nudi del fondo, Michelangelo propone la posa del Laocoonte, si ha - come s'è già detto - un'indicazione cronologica oltre la quale non si può risalire (gennaio 1506).

Ed è di non poco conto come indicazione; giacché, considerato che l'artista dall'aprile fino al novembre del '6 si trattenne a Firenze sdegnato col papa, se ne potrebbe fin troppo pianamente dedurre che dipinse il Tondo Doni a quell'epoca, riprendendo in mano, e magari rielaborando, i disegni dall'antico che aveva avuto tutto l'agio di tracciare a Roma nei tempi precedenti. Per secondare quest'ipotesi bisognerebbe supporre per l'opera - come difatti è quasi sempre successo - una commissione al tempo delle nozze fra Agnolo e Maddalena, vale a dire nel gennaio del 1504

(giusta la già ricordata presenza dell'arme Strozzi sulla cornice), e poi necessariamente attendere due anni per la sua realizzazione.

Anche ammettendo un ritardo sensibile, che non sarebbe certo un caso isolato, rimangono da porsi alcuni quesiti di natura stilistica, ma pure storica. Perché, se, come s'è supposto, risalgono proprio a quei mesi del 1506 sia la ripresa del cartone per la *Battaglia di Cascina* sia l'incompiuto *San Matteo* (che peraltro resta difficile anteporre alla scoperta del *Laocoonte* per il suo torcersi a spirale, come a svincolarsi dalla presa di una materia indomita), allora c'è da chiedersi per prima cosa se Michelangelo potesse contemporaneamente attendere anche alla tavola per il Doni; ma soprattutto se stilisticamente il Tondo si leghi a questi lavori o piuttosto invece non s'accosti ad opere successive; intendendo naturalmente il soffitto della Sistina. E non v'è dubbio che la Madonna Doni sia della stessa stirpe eroica e androgina delle Sibille vaticane. Una considerazione, questa, che suona scontata, ma che di norma non ha portato a trarre conseguenze cronologiche; molto spesso, bisogna dire, a motivo di quella sorta di muro invalicabile ch'è dato dalla fatidica *Deposizione* dipinta da Raffaello nel 1507.

Se dunque l'analisi stilistica, di cui purtroppo non possiamo compiutamente valerci mancando di opere sicure dipinte da Michelangelo in anni antecedenti al periodo romano [personalmente non ho mai creduto all'autografia michelangiotesca delle tavole londinesi], non basta a collocare con buona approssimazione nel tempo il Tondo Doni, sarà da vedere se esistano appigli d'altra natura che, al pari di quelli che finora hanno pesato - e li abbiamo a suo tempo definiti 'esterni' -, possano dar adito a proporre una datazione conveniente a quel che l'occhio suggerisce.

S'è detto in apertura che l'arme degli Strozzi intagliata sulla cornice ha un risalto tutto particolare nello stemma Doni. Si è prospettata pertanto la possibilità che il Tondo potesse rappresentare un omaggio di Agnolo alla moglie per un altro evento felice. Non resta che capire se l'invenzione e l'impaginazione del tondo possano fornire indicazioni utili a questo fine. In fondo di deve soltanto guardare. Che poi è quanto ogni opera d'arte figurativa auspicherebbe.

Proviamo a partire dal gruppo dei tre protagonisti; gruppo che Roberto Longhi, con una delle sue fulminee invenzioni letterarie, definì a buon diritto "divina famiglia di giocolieri". Quella longhiana è una concisa ma calzante descrizione di quello straordinario viluppo di membra; solo che, per un disinteresse nei riguardi delle decifrazioni dei contenuti, Longhi non ritenne di darsi ragione d'una scelta compositiva non poi consueta, e anzi la collocò decisamente sul piano formale, venendo a parlare subito dopo di "movimenti puramente estetici". Se è vero che i giudizi critici vanno inquadrati nel loro contesto storico - e col parere longhiano siamo nel 1914 -, è altrettanto vero che anche nel prosieguo della fortuna del Tondo Doni non è affatto raro imbattersi, a proposito della Famiglia, in brani che, continuando a eludere la ricerca d'una motivazione tematica, si limitano a esaltarne la complessità dell'impianto e la gestualità ardita, senza peraltro eguagliare la forza poetica e la stringatezza icastica del lessico longhiano.

Per parte mia ritengo non ci si possa esimere da un commento; anche perché mi pare assai improbabile che le attitudini imposte ai tre protagonisti da Michelangelo sottendano solo motivazioni formali. I contorcimenti a cui essi sono costretti risponderanno forse a predilezioni espressive dell'artista, che non per nulla nel tondo stesso dimostra la sua passione per gli

esemplari ellenistici del pari segnati da inarcamenti, torsioni, contrappunti; ma che questa gestualità non sia stata pensata in funzione d'un assunto mi par cosa storicamente improponibile.

È da presumere che non tutto si riuscirà a disvelare d'un testo antico, specie se denso e serrato come la tavola michelangiolesca; e tuttavia la coscienza d'un limite non autorizza a ritenere casuale quanto sfugge alla comprensione odierna. Ecco allora che l'esercizio dei "giocolieri" merita almeno una chiosa riguardo alla sostanza dell'esercizio medesimo; e la sostanza è, a mio giudizio, tutta in quel passaggio del figlio fra i due genitori. È proprio il 'passaggio' che qualifica le mosse e fors'anche la posizione del padre e della madre. Si giustificano in questo senso, e appaiono tutt'altro che vane, le controversie sorte in passato per stabilire se fosse la madre - secondo l'asserzione del Vasari - a passare al padre il bambino, o se invece fosse il padre a porgerlo. E a confortare l'opinione di chi dissentiva dall'aretino parrebbe intervenire la posa del figlio, ch'è quella d'uno che s'appresta a superare un ostacolo: con lo sguardo naturalmente rivolto a Maria perché sul punto d'essere preso da lei in braccio, ne acciuffa la treccia per farsi forza d'un appiglio che gli consenta il difficoltoso scavalcamiento dell'omero.

Se dunque il 'passaggio' del figlio è l'atto cruciale del dramma che si recita sul proscenio riarso, vinto solo da qualche raro e stentato cespo, comincia a prender corpo il sospetto che il tondo possa alludere a una nascita piuttosto che a un matrimonio. Non che all'idea dell'unione sponsale sia estraneo ovviamente il concetto di prole, ma sono l'evidenza e l'insistenza del gesto a far propendere per la congettura che l'opera sia stata allogata in seguito a una nascita. Nascita che d'altronde per i Doni non sopravvenne a stretto ridosso delle nozze.

Rammento infatti che i ritratti d'Agnolo e Maddalena Doni di Raffaello hanno dipinti sul retro due episodi del mito di Deucalione e Pirra; e, datati come sono stati intorno al 1506-1507, quando i coniugi erano ancora senza prole, quel mito ha assunto un valore propiziatorio, d'auspicio per una nascita desiderata e attesa. Le carte d'archivio hanno poi informato che la coppia ebbe il suo primogenito l'8 settembre del 1507, vale a dire più di tre anni e mezzo dopo le nozze. E fu una bambina; a cui in ossequio al suo giorno natale, dedicato alla natività della Vergine, fu dato nome Maria.

Sono notizie da reputarsi d'un qualche interesse e comunque meritevoli d'esser prese in considerazione. Prima di tutto perché un figlio per lungo tempo bramato, fino a farne dipingere auspici, giustifica la ricchezza dell'omaggio d'un marito alla propria donna. E in questo senso la tavola michelangiolesca, con in più quel significato che gli s'è attribuito, conviene anche tematicamente all'occasione. Andrà poi detto della decisa preminenza della figura di Maria; che nella sua aggraziata, tortile postura si fa fulcro imponente di tutta la composizione, fino a diventarne per certi versi quasi solitaria protagonista. Non sembrerebbe perciò fuori luogo scorgere un nesso fra il nome che per battesimo venne dato dai Doni alla primogenita e l'esaltazione che di Maria si fa nel Tondo per Agnolo.

Questo è quanto parrebbe suggerire un'osservazione del gruppo della Sacra Famiglia; ma le deduzioni che n'abbiamo cavato dovranno necessariamente esser passate al vaglio d'un confronto col resto del dipinto per verificarne la fondatezza. Intanto, scalando con l'occhio verso i piani retrostanti, il primo elemento a colpire l'attenzione è quella banda grigia che

spartisce orizzontalmente in due la tavola e a cui credo non si possa rimettere solo un valore formale, che oltre tutto ne banalizzerebbe l'invenzione.

Per cominciare andrà detto che ciò che appare come una fascia continua è la parte superiore piana d'un muro, che serra la balza su cui posano i tre protagonisti. Lo s'intuisce bene dalla figura dimezzata del Battista fanciullo che n'è a ridosso e dal profilo frastagliato del terrapieno che il muro stesso contiene. Dunque un muro separa le due scene; e se si conviene ch'esso non sia solo un espediente per distinguere due differenti fasi della vicenda, sarà da ricercarne il significato,

D'un 'muro' parla espressamente Paolo nella Lettera agli Efesini, e anzi d'un 'muro' divisorio (Ef 2, 14), che Cristo però abbatte con la sua Incarnazione. E ancora all'immagine del 'muro' ricorre Agostino in un'omelia a commento d'un brano di Giovanni (Gv 8, 31-36): "C'è di mezzo un ostacolo che divide, ma c'è altresì il Mediatore che ci riconcilia. Ciò che divide è il peccato, il Mediatore che ci riconcilia è il Signore Gesù Cristo [...], Per abbattere il muro che divide, il peccato, è venuto quel Mediatore che si è fatto ad un tempo vittima e sacerdote". Per il medesimo peccato era stato mandato Giovanni a battezzare con acqua, preparando la via a Cristo che battezerà in Spirito Santo (Gv 1, 26 e 33). E difatti, nel tondo, Giovanni è accosto a quel muro; però dall'altro canto rispetto a Gesù, perché il Battista è l'ultimo dei profeti, il più grande dei nati di donna prima della venuta del Salvatore, ma è ancora parte dell'antica economia di salvezza, sicché "il più piccolo nel regno di Dio è più grande di lui" (Lc 7, 28).

Giovanni sta dunque oltre il muro; e nello spazio (che il muro stesso viene a delimitare) in cui lui si trova, si muovono, ma un po' più lontani, i nudi, su cui in pratica si fonda la proposta di lettura del Tolnay, che interpretava la tavola michelangiolesca come una rappresentazione del percorso della salvezza compiuto dall'umanità: da quella *ante legem*, a quella *sub lege*, a quella finalmente *sub gratia*. E le pose che assumono gli atleti nudi nell'emiciclo, desunte da celebri marmi antichi, cioè pagani, contribuiscono a situare questi personaggi in un tempo che precede appunto quello della salvezza, o almeno in un'aura che evoca la fase di transizione dall'*uomo vecchio* all'*uomo nuovo*.

Ora, per tornare alla Lettera agli Efesini, da cui s'è tratta la figura del 'muro', è da dire che Paolo quasi all'esordio d'essa - riprendendo d'altronde un concetto espresso anche altrove - volge uno sguardo al passato dei Gentili, sottolineandone la lontananza dalla volontà di Dio: "[...] voi eravate morti per le vostre colpe e i vostri peccati, nei quali un tempo viveste alla maniera di questo mondo, seguendo il principe delle potenze dell'aria, quello spirito che ora opera negli uomini ribelli. Nel numero di quei ribelli, del resto, siamo vissuti anche tutti noi, un tempo, con i desideri della nostra carne, seguendo le voglie della carne e i desideri cattivi; ed eravamo per natura meritevoli d'ira, come gli altri" (Ef 2, 1-3). Dunque Giudei e Gentili, vale a dire l'umanità intera, si trovano accomunati per effetto del dominio del peccato, ch'è in definitiva il peccato originale. Poi però Paolo aggiunge: "Ma Dio, ricco di misericordia, per il grande amore con il quale ci ha amati, da morti che eravamo per i peccati, ci ha fatti rivivere con Cristo: per grazia infatti siete stati salvati" (Ef 2, 4-5). Ed è la salvezza, gratuita, che viene dal battesimo; tramite il battesimo l'uomo ritrova l'unità col Cristo.

Poche righe sotto, l'apostolo, riferendosi stavolta non tanto - come aveva fatto prima -

all'epoca che precede la conversione, ma piuttosto al passato di tutto il mondo pagano, prosegue: "Perciò ricordatevi che un tempo voi, pagani per nascita, chiamati incircoscisi da quelli che si dicono circoscisi perché tali sono nella carne per mano di uomo, ricordatevi che in quel tempo eravate senza Cristo, esclusi dalla cittadinanza d'Israele, estranei ai patti della promessa, senza speranza e senza Dio in questo mondo. Ora invece, in Cristo Gesù, voi che un tempo eravate i lontani siete diventati i vicini grazie al sangue di Cristo. Egli infatti è la nostra pace, colui che ha fatto dei due un popolo solo, abbattendo il muro di separazione che era frammezzo, cioè l'inimicizia, annullando, per mezzo della sua carne, la legge fatta di prescrizioni e di decreti, per creare in se stesso, dei due, un solo uomo nuovo" (Ef 2, 11-15). Eccoci pertanto tornati, con l'immagine del 'muro' che dianzi s'era richiamata, all'assunto che la tavola di Michelangelo potrebbe sottintendere, e cioè che con l'Incarnazione e mediante il battesimo si ristabilisce il rapporto d'amicizia fra Dio e l'uomo. E sarebbe, questa, ovviamente un'interpretazione che potrebbe ben sostenere l'ipotesi, affacciata poc'anzi, d'una commissione del tondo connessa a una nascita invece che a un matrimonio.

Ma l'epistola agli Efesini, che s'è scelta a guida per questa nostra rilettura iconologica, offre altri spunti di riflessione capaci d'aiutare a comprendere taluni aspetti del dipinto per Agnolo Doni, che permangono misteriosi. E penso a quell'emiciclo su cui poggiano i nudi (che ha tutta l'apparenza d'un edificio *in fieri*, non certo di rudere), e poi ancora alla gestualità dei nudi medesimi. Sicché conviene tornare al testo paolino, e anzi proprio al brano che segue immediatamente le parole ora trascritte circa la riconciliazione del Padre con gli uomini. Rileggiamolo allora, giacché i vocaboli stessi che l'apostolo sceglie, rapportati alla figurazione del tondo, anche da soli potrebbero apparire un commento appropriato.

Rivolgendosi a quei pagani, a cui aveva prima rammentato i trascorsi peccaminosi e in seguito annunciato la salvezza portata da Cristo, Paolo scrive: "Così dunque voi non siete più stranieri né ospiti, ma siete concittadini dei santi e familiari di Dio, edificati sopra il fondamento degli apostoli e dei profeti, e avendo come pietra angolare lo stesso Gesù Cristo. In lui ogni costruzione cresce ben ordinata per essere tempio santo del Signore; in lui anche voi insieme con gli altri venite edificati per diventare dimora di Dio per mezzo dello Spirito" (Ef 2,19-22).

Quindi quelli che furono pagani, ora che sono convertiti, concorrono, come le pietre, alla costruzione d'un edificio, ch'è poi la chiesa, dove ex Gentili ed ex Giudei si integrano senza distinzioni. Unica condizione è che si lascino le pratiche d'un tempo: "Spogliatevi dell'uomo vecchio, con la condotta di prima, l'uomo che si corrompe dietro le passioni ingannatrici, e rinnovatevi nello spirito della vostra mente, e rivestitevi dell'uomo nuovo, creato secondo Dio nella giustizia e nella santità vera" (Ef 4, 22-24). E c'è in quest'ultima frase un riferimento alla Genesi, all'atto della creazione dell'uomo a immagine di Dio (Gn 1, 26-27), giacché nell'uomo nuovo risorge l'uomo originario, Adamo, ricreato però dal battesimo.

Senza voler forzare le parole di Paolo, mi pare che le immagini che egli evoca - considerato soprattutto che son parte del medesimo contesto letterario che finora c'è parso utile viatico - siano da soppesare al cospetto del tondo michelangiolesco, perché i giovani in secondo piano, nudi (e la nudità sta come segno di liberazione dal peccato; Adamo è nudo prima della trasgressione fatale) o in atto d'essere spogliati delle vesti, sono per l'appunto

seduti o appoggiati a un edificio che s'è detto non già in rovina, bensì in costruzione; e ordinata costruzione. In più sarà da aggiungere - per rimarcare i nessi fra testo scritto e opera dipinta - che sono ancora l'Incarnazione e il battesimo i concetti cardine su cui vertono le argomentazioni di questi brani della Lettera agli Efesini; concetti che Paolo illustra appunto con le nuove parabole dell'edificio che cresce e dello spogliarsi delle vesti, così come prima aveva fatto con la figura del 'muro'.

Se dunque queste riflessioni sembrassero plausibili, ci sarebbe una ragione in più - attinenti come sono all'Incarnazione e al battesimo - per ribadire la congettura che l'opera di Michelangelo sia connessa a una nascita. E allora il tempo è maturo per rammentare di nuovo che i coniugi Doni ebbero il loro primogenito l'8 settembre del 1507; e fu una bambina, a cui - come s'è detto - presumibilmente in omaggio alla festa che si celebra in quel giorno, dedicato alla natività della Madonna, fu messo il nome di Maria. E un'altra volta ancora verrà di chiedersi se sia così casuale che proprio Maria, nel tondo, si offra come la figura dominante, il fulcro imponente di tutta la composizione.

Siamo ormai pervenuti a un segno in cui si può tentare di trarre una conclusione, sommando ai ragionamenti che si son fatti sui contenuti, quelli a suo tempo elaborati indagando sulle fonti antiche, giacché entrambi inducono a un avanzamento cronologico del Tondo Doni rispetto alla datazione comunemente accolta. A situarlo genericamente dopo il gennaio del 1506 induce la presenza (fra i modelli ellenistici citati) del *Laocoonte*, rinvenuto a quella data; a posporlo dopo l'8 settembre del 1507 (quando nasce la prima figlia di Agnolo e Maddalena) ci spingono le allusioni alla nascita e al battesimo che c'è parso di rilevare nell'orditura iconologica del dipinto; che viene pertanto a collocarsi immediatamente prima dell'inizio della volta vaticana, conforme d'altronde agli stessi nessi stilistici che l'occhio da sé riscontra fra la tavola fiorentina e gli affreschi romani.

Non v'è dubbio infatti che l'androgina Vergine Doni appartenga alla medesima stirpe eroica e possente delle Sibille sistine, alle quali Maria s'imparenta anche per via d'una somiglianza fisionomica; quantunque le fattezze di lei, rapportate ai tratti somatici della Delfica e della Libica, appaiano più gentili. Ma forse poi nemmeno tanto, se per il suo bel viso s'è creduto di trovare una fonte nel disegno 1F di Casa Buonarroti, ch'è preliminare - ancorché in controparte - anche al volto del profeta Giona. E anche questa controversia sul destino del disegno potrebbe in fondo essere significativa per la cronologia del tondo, venendo in qualche misura ad attestare il probabile ricorso negli stessi tempi a un medesimo modello antico.

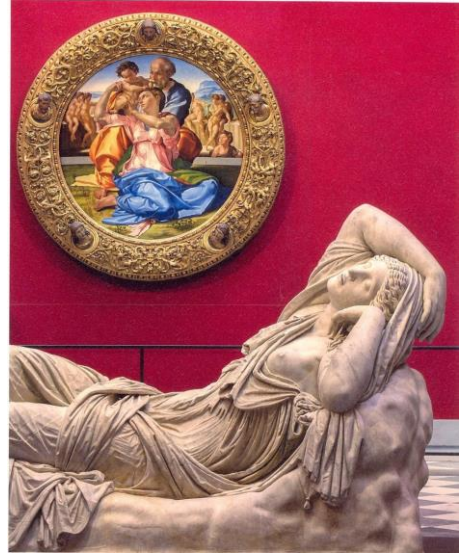
L'iconologia, pertanto, si rivela non solo indispensabile per la piena comprensione d'ogni testo figurativo, ma anche utile come disciplina storica; s'è vero che, per esempio nel nostro caso, è servita a una nuova proposta cronologica.

** L'Autore è Direttore della Galleria degli Uffizi*

*** Questo testo (letto al Liceo Classico Michelangiolo il 28 novembre 2014), salvo alcune varianti, è il medesimo pubblicato sul libro Michelangelo. Agli Uffizi, dentro e fuori (Maschietto Editore, 2014). Viene riproposto su richiesta del Liceo Michelangiolo.*



1



2



3



4



5



6



7



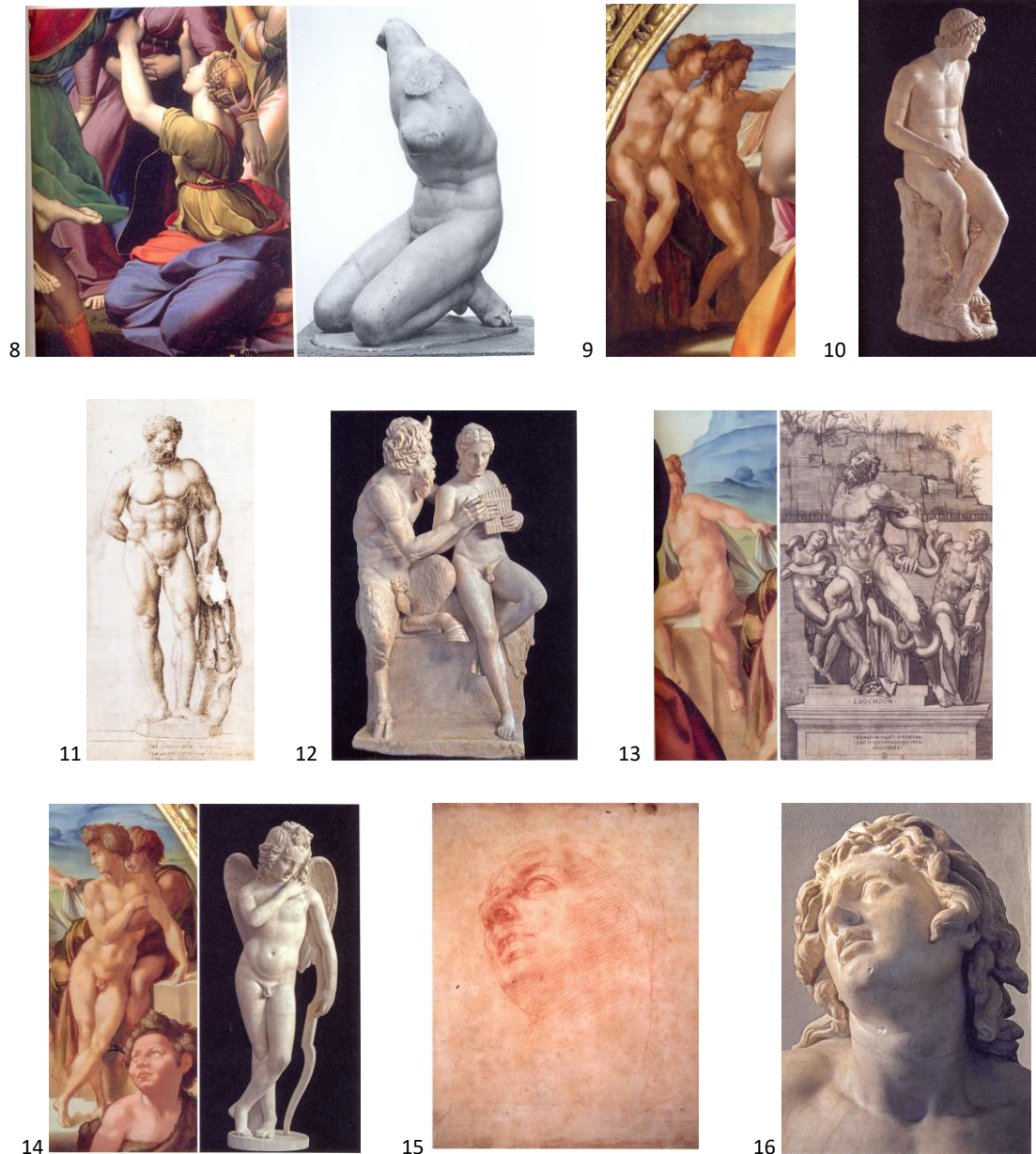


Fig. 1 *Tondo Doni*

Fig. 2 Particolare dell'*Arianna addormentata* col *Tondo Doni*, Galleria degli Uffizi, Sala di Michelangelo

Fig. 3 Su disegno di Michelangelo, *Cornice del Tondo Doni*, particolare

Fig. 4 *Tondo Doni*, particolare

Fig. 5 Raffaello, *Deposizione*, particolare, Roma, Galleria Borghese

Fig. 6 a. *Baccanale*, particolare, Windsor Castle, Royal Library, inv.12777

b. Arte ellenistica, cosiddetto *Ilioneo*, veduta tergale, Monaco, Glyptothek

Fig. 7 a. *Tondo Doni*, particolare b. Arte ellenistica, cosiddetto *Ilioneo*, veduta frontale, Monaco, Glyptothek

Fig. 8 a. Raffaello, *Deposizione*, part.e, Galleria Borghese b. Arte ellenistica, *Ilioneo*, veduta frontale, Monaco, Glyptothek

Fig. 9 *Tondo Doni*, particolare

Fig. 10 Arte romana da prototipo ellenistico, *Apollo seduto*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Fig. 11 *Ercole del tipo Farnese*, dal *Codex Escorialensis*, F 37, Monastero dell'Escorial, Biblioteca

Fig. 12 Arte romana da prototipo ellenistico, *Pan e Daphnis*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Fig. 13 a. *Tondo Doni*, particolare b. Marco Dente, *Laocoonte*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. st. sc. 737

Fig. 14 *Tondo Doni*, particolare

Arte romana, *Eros funerario*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Fig. 15 *Studio dall'Alessandro morente*, Firenze, Casa Buonarroti, inv. 1F

Fig. 16 Arte ellenistica, *Alessandro morente*, Firenze, Galleria degli Uffizi