

# “Divina Benignitate Suffultus”. La *Dormitio Virginis* di Aurelio Lomi al Museo Civico di Viterbo

Fabrizio Biferali

## “Veritas filia Temporis”. Sull’alterna fortuna di Aurelio Lomi

La storiografia artistica su Aurelio Lomi, fratello maggiore del grande Orazio Gentileschi<sup>1</sup>, non si dimostrò certo costantemente benevola nei suoi riguardi, cadendo spesso nell’errore di voler a tutti i costi istituire uno sterile confronto tra i due maestri d’origine pisana.

In epoca tardo-barocca, quindi a stretto ridosso della vicenda pittorica del Lomi, il Baldinucci pronunciò un giudizio lucido ed equilibrato sul maestro toscano, ritenuto erroneamente discepolo del Cigoli<sup>2</sup>. Il letterato, cogliendo appieno le principali caratteristiche dell’artista, ne esaltò la straordinaria perizia grafica, la notevole capacità d’invenzione e la magnifica ricchezza nell’ornato<sup>3</sup>. Valutazione piuttosto positiva sul pittore, accompagnata peraltro da un giudizio acuto sulla sua maniera, è quella dell’abate Luigi Lanzi, autore della fondamentale *Storia pittorica dell’Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo* (Bassano, 1789). Il fine conoscitore settecentesco, accostando correttamente alcuni stilemi del Lomi ai modi del Bronzino e del Cigoli, evidenziò la forte autonomia della sua maniera pittorica, basata su una solidissima struttura disegnativa<sup>4</sup>. Durante il XIX secolo, specialmente in ambito pisano, la storiografia artistica risulta tutt’altro che ben disposta verso Aurelio Lomi, di solito ricordato in termini dispregiativi a confronto con il fratello Orazio<sup>5</sup>. Assolutamente calzante alla pittura del maestro pisano, all’interno del saggio su Orazio e Artemisia Gentileschi<sup>6</sup>, è il breve e geniale giudizio di Roberto Longhi sul Lomi, in grado di padroneggiare “caratteri prettamente toscani di decolorazione rapida sulle eminenze della forma per significazione plastica”<sup>7</sup>. Affatto negativo, per concludere questo breve *excursus* storico-artistico sulla figura del Lomi, appare invece il giudizio di Adolfo Venturi sul pittore, capace esclusivamente di colori freddi, figure “sbale-

strate e ruinantanti”, composizioni disarticolate<sup>8</sup>.

## La pittura a Pisa nel XVI secolo.

Nel terzo decennio del Cinquecento compare a Pisa un’opera di grande rilievo, un polittico di Andrea Del Sarto per la chiesa di Sant’Agnese: realizzato tra il 1524 e il 1527, spostato nel 1618 in Duomo (col beneplacito del granduca Cosimo II de’ Medici)<sup>9</sup>, esso presenta i *Santi Agnese, Margherita, Caterina, Pietro e Giovanni Battista*, dipinti secondo il tipico stile tra il classicheggiante e il pre-manieristico del pittore fiorentino<sup>10</sup>.

Al principio del quarto decennio, mentre sulle navate vengono costruiti i nuovi altari, comincia la decorazione della tribuna del Duomo, con la sostituzione degli affreschi tardo-quattrocenteschi di Ghirlandajo e bottega tramite tavole di importanti pittori manieristi<sup>11</sup>. Tra i vari artisti convocati a Pisa, spiccano senz’altro i nomi del veneziano Battista Franco (autore della splendida tavola con *La caduta della manna* del 1537, oggi al Museo dell’Opera del Duomo), del vercellese Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma (autore della *Deposizione* e del *Sacrificio di Isacco*) e soprattutto del senese Domenico Beccafumi (autore di capolavori assoluti come l’*Adorazione del vitello d’oro*, la *Punizione del fuoco celeste*, i *Quattro Evangelisti*, tutte opere collocabili cronologicamente tra il 1537 e il 1538)<sup>12</sup>.

La costante richiesta di opere straniere e la massiccia presenza di artisti forestieri in città, dimostrano appieno, durante questo periodo ma anche in momenti successivi del secolo, la totale inconsistenza della scuola pittorica pisana, completamente rivitalizzata dagli episodi artistici succitati. Tra il 1538 e il 1540, a conferma di quanto appena sottolineato, vengono affidati al Sodoma, al Beccafumi e al fiorentino Sogliani, altri dipinti per il Duomo, da collocare su alcuni altari delle navate e dei transetti e basati su iconografie mariane e agiogra-

fiche (in riferimento diretto ai santi titolari degli altari)<sup>13</sup>.

Nel quinto decennio, stabilizzato il potere mediceo, i diretti committenti per il Duomo pisano divengono i Medici (ricordo che Pisa, al tempo, era la seconda città, per importanza politico-economica, del Granducato), che si affidano essenzialmente ai prodotti artistici del Bronzino e del Vasari, i due maestri più amati dalla famiglia fiorentina<sup>14</sup>.

Nel 1562 Cosimo I istituisce l’Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, con sede proprio a Pisa, e in veste di Gran Maestro dell’Ordine richiede al Vasari di edificare una chiesa dedicata a Santo Stefano dei Cavalieri<sup>15</sup>. Per la chiesa, costruita tra il 1565 e il 1568, il Bronzino realizzò nel 1565 la tavola con la *Natività di Cristo*, mentre il Vasari, nel 1571, dipinse la tavola con la *Lapidazione di Santo Stefano*, due capolavori tardo-manieristici dai toni cromatici cangianti e sapientemente orchestrati secondo i più attenti dettami dottrinali controriformistici<sup>16</sup>. Per il Consiglio dell’Ordine, si badi, lavorerà vent’anni più tardi il nostro Lomi, autore nel 1592 della *Sacra Famiglia con Santo Stefano papa*, opera trasportata nel 1689 nella chiesa dei Cavalieri<sup>17</sup>.

Altro episodio artistico di estrema importanza, dopo il periodo di stallo verificatosi sotto il granducato di Francesco I, è la decorazione del transetto dell’Annunziata in Duomo, intrapresa nel 1588 durante il granducato di Ferdinando de’ Medici<sup>18</sup>. Il ciclo pittorico, costituito da grandi tele raffiguranti scene dell’*Infanzia e della vita di Cristo*, fu interrotto nel 1595 a causa del gravissimo incendio che colpì la cattedrale pisana<sup>19</sup>. All’impresa pittorica partecipò anche il Lomi, realizzando tra il 1589 e il 1592 quattro tele di notevole qualità<sup>20</sup>.

Ultime due commissioni di grande rilievo per la città di Pisa tra fine XVI primissimo XVII secolo, perciò durante la piena attività pittorica del Lomi e non senza evidenti riflessi sulla sua maniera matura, sono in relazione alla figura del granduca Ferdinando I. La prima, nel

1588, ovvero in occasione della prima visita ufficiale del granduca a Pisa, riguarda la realizzazione per la chiesa dei Cavalieri di alcune tele a tempera bicroma con episodi della *Vita di Santo Stefano I papa e martire*, ad opera di ottimi pittori come Alessandro Fei, Alessandro dell'Impruneta, Giovanni di Raffaello del Pallaio e Stradano (le iconografie furono stabilite dai due Cavalieri dell'Ordine Ottavio Piazza e Rodolfo Sirigatti)<sup>21</sup>. La seconda, al principio del nuovo secolo e direttamente scaturita da idee di Ferdinando I, contempla l'esecuzione di alcune tele per il soffitto in legno dorato della chiesa dei Cavalieri, raffiguranti *Storie dei Cavalieri di Santo Stefano*; i dipinti, realizzati a Firenze tra il 1604 e il 1614, sono ad opera di maestri come il Cigoli, l'Empoli, Jacopo Ligozzi e Cristofano Allori<sup>22</sup>.

Come chiosa finale al quadro tracciato, bisogna sottolineare che nel secondo Cinquecento, specie dopo il Concilio di Trento, i committenti pisani si dirottano essenzialmente su pittori fiorentini, senesi (su tutti il Vanni e il Manetti), massesi (si ricordi soprattutto il Ghirlanda, pittore e poeta di grande originalità)<sup>23</sup>, ossia su artisti provenienti da scuole pittoriche molto forti e ricche di tradizione e nella maggior parte dei casi capaci di garantire forme e contenuti in perfetta simbiosi con i rigidi precetti tridentini<sup>24</sup>.

### Aurelio Lomi fino alla *Dormitio Virginis* di Viterbo.

#### 1. Tra Pisa e Firenze.

Aurelio Lomi nacque nel 1556 da Giovan Battista di Bartolomeo Lomi, un orafo fiorentino trasferitosi a Pisa per cercar fortuna<sup>25</sup>. Artigiano di discreto livello, tutt'altro che oberato di commissioni nella nuova residenza pisana, Giovan Battista indirizzò i suoi tre figli (Baccio, Aurelio e Orazio), secondo un'ottica di rigide strutture familiari, al mestiere di pittore<sup>26</sup>. Se sappiamo pressoché tutto della vicenda artistica di Orazio, tra le più folgoranti nel panorama pittorico italiano a cavallo tra i due secoli, di Baccio, il più debole dei tre fratelli, si riscontrano soprattutto i forti caratteri sarteschi e i nitidi richiami alla pittura devozionale di Fra' Bartolomeo e del maturo Bronzino<sup>27</sup>.

Aurelio, presumibilmente a Pisa fino alla morte del padre (1575), risulta iscrit-

to nel 1578 all'Accademia del Disegno di Firenze<sup>28</sup>; il 18 ottobre di quell'anno, per la ricorrenza del santo patrono dell'Accademia fiorentina, il pittore pisano espone un *Noè quando assaggiò l'uva*, mentre altri pittori "festaioi" (tra cui il Cigoli) dipingono altre scene di varie tematiche e con stili molto personali<sup>29</sup>. Dopo le morti ravvicinate del Bronzino (1572) e del Vasari (1574) e dopo il virtuosismo esibizionistico di episodi artistici come lo studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio, il clima pittorico fiorentino vive un periodo di relativa sobrietà cromatico-compositiva, influenzando notevolmente la formazione del poco più che ventenne Aurelio Lomi<sup>30</sup>.

Perfettamente in linea con il nuovo stile pittorico fiorentino, che non disdegna affatto una netta *revolutio* verso il purismo di inizio Cinquecento, appare a Firenze il clima religioso, votato per volontà di Cosimo I e successori ad una *nova devotio* di tipo tridentino<sup>31</sup>. L'Ordine domenicano, esattamente come un secolo prima, domina il panorama dottrinale cittadino, facendosi portavoce dell'esigenza di devozionalità e al contempo ortodossia delle immagini sacre<sup>32</sup>. Gli ideali di purezza cristiana promossi con foga nella Firenze fine secolo, in buona parte ispirati ai dettami post-conciliari, sono i medesimi propugnati dall'arcivescovo di Bologna Gabriele Paleotti, autore di quel capolavoro trattatistico che è il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, 1582). Sostiene il Paleotti, fornendoci indirettamente una preziosa chiave di lettura per l'arte del Lomi (pittore secondo la tradizione "celibe, umile, religioso" e votato quasi esclusivamente a tematiche religiose per committenze monastiche)<sup>33</sup>, che le immagini cristiane devono "persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio; perché, essendo queste immagini sacre cose di religione e richiedendo la virtù della religione che si renda il debito culto a Dio, ne segue che lo scopo di queste immagini sarà di muovere gli uomini alla debita obbedienza e soggezione a Dio"<sup>34</sup>.

Sia Firenze che l'alleata Pisa, legate anche dal comune tentativo di un ritorno al primitivo cristianesimo di matrice quasi patristica, allo scadere del Cinquecento sono per un verso tutt'altro che in linea con le volontà espresse dal Concilio di Trento, curando pochissimo l'aspetto degli edifici sacri, votati spesso all'incuria, fatiscenti, spogli di immagini devote e, soprattutto, abbandonati da

parroci inadempienti ed assenteisti<sup>35</sup>.

Tra Pisa e Firenze, in un'atmosfera a metà strada tra la nostalgia per la raffinatezza lambiccata del potere mediceo e i nuovi manifesti della religiosità tridentina, si forma la coscienza dell'uomo e pittore Aurelio Lomi, personaggio molto schivo e sempre attento alla qualità intimamente devozionale dei suoi dipinti.

#### 2. Il soggiorno a Roma.

Verso la fine dell'ottavo decennio, dopo la fondamentale parentesi fiorentina, il Lomi si recò a Roma, presumibilmente attratto dalle opere dei grandi maestri del primo Cinquecento (*in primis* Raffaello e Michelangelo) e dalle decorazioni manieristiche di cantieri come Palazzo Farnese, Castel Sant'Angelo, la chiesa di Trinità dei Monti (in cui trovano posto dipinti del Perin del Vaga, Daniele da Volterra, Giovan Paolo Rossetti, Michele Alberti, Jacopino del Conte, Marco Pino, Pellegrino Tibaldi, i fratelli Zuccari, Siciolante, Cesare Nebbia, Naldini)<sup>36</sup>. Senza dubbio prevedibile, per il pittore pisano, è anche la frequentazione delle chiese nazionali fiorentine in Roma, ossia San Giovanni Battista e San Giovanni Decollato, quest'ultima con annesso oratorio affrescato da maestri come Francesco Salviati, Jacopino del Conte, Pirro Ligorio e Battista Franco<sup>37</sup>. Un effetto dirompente sulla pittura lomiana, visto il cambiamento stilistico di questo periodo, dovette provocare l'opera romana di Taddeo Zuccari (1529-1566), autore dei superbi affreschi in Santa Maria della Consolazione e della decorazione, assieme al fratello minore Federico, della cappella Frangipane in San Marcello al Corso<sup>38</sup>, lavoro che richiameremo in seguito trattando del dipinto viterbese.

Unica opera certa dell'attività romana del Lomi, databile verosimilmente attorno al 1580-1585<sup>39</sup>, è la decorazione a fresco della cappella dell'Assunta in Santa Maria in Vallicella, in buona parte deperita e in alcuni punti completamente distrutta. Nonostante rimanga ben poco della decorazione originaria, le figure allungate e sinuose, i colori aciduli, il plasticismo forzato di stampo michelangiolesco, tutti caratteri presenti anche in seguito nella pittura del Nostro, tradiscono evidenti riferimenti all'opera degli Zuccari, di Daniele da Volterra e del Vasari romano<sup>40</sup>.





Viterbo, Museo Civico, Aurelio Lomi: *Dormitio Virginis*.

### 3. Dal ritorno a Pisa al trasferimento a Genova.

Il Lomi tornò nella città natale al principio del 1588<sup>41</sup>. A Pisa, ormai più che trentenne e con alle spalle un percorso formativo di tutto rispetto, egli acquisì uno stile maturo e molto personale, padroneggiando con disinvoltura gli stilemi zuccariani ammirati a Roma e accostandosi con entusiasmo alla pittura emiliana di maestri come il Correggio e il Parmigianino. Proprio da questo felice momento artistico, ricco di riferimenti pittorici alle maggiori scuole italiane del secolo, nacquero due capolavori per il solito Duomo pisano, ovvero l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi*, opere non scevre di echi michelangioleschi<sup>42</sup>. Altro dipinto straordinario per la cattedrale cittadina, realizzato tra il 1594 e il 1595 (quindi allo scadere del soggiorno pisano del pittore), è la *Presentazione al tempio*, in cui sono ravvisabili i riflessi dei fratelli Zuccari in San Marcello di Roma e del Poccetti alla SS. Annunziata di Firenze<sup>43</sup>.

A Genova dal maggio del 1597, il Lomi entrò subito in contatto con il principe Giovanni Andrea Doria, che gli commise il celebre *Ritratto del cane Roedano*, opera di carattere profano e domestico, davvero insolita nel repertorio artistico del pittore pisano<sup>44</sup>.

Il clima pittorico genovese, alla fine del Cinquecento, è ancora fortemente impregnato di suggestioni dall'arte di Luca Cambiaso, assieme al Bergamasco stella incontrastata nel panorama artistico locale<sup>45</sup>. Decisamente interessanti, proprio sul finire del secolo, sono i prodotti pittorici del Paggi, unico grande discepolo del Cambiaso, di Giovanni Battista Castello detto il Genovese e del fratello Bernardo, entrambi formati sulla pittura ligure di metà Cinquecento<sup>46</sup>. Al primo XVII secolo, inoltre, sono a Genova pittori importanti come il Pomarancio (giunto in città, al seguito del marchese Vincenzo Giustiniani, nel 1606), Ventura Salimbeni (in città, in compagnia di Agostino Tassi, verso il 1610) e il Passignano (convocato da Andrea II Doria, figlio di Giovanni Andrea -m. 1606-), maestri che incisero senz'altro profondamente sull'arte del Lomi<sup>47</sup>. Non va infine dimenticato che, nell'estate del 1605, probabilmente ospite presso i principi Doria, è a Genova il Caravaggio,

fuggito da Roma per l'aggressione al notaio Pasqualone<sup>48</sup> e che, tra il 1604 e il 1607, il fiammingo Rubens soggiorna con frequenza nella città ligure, eseguendo un discreto numero di importanti ritratti, di scene mitologiche e soprattutto la bella *Circoncisione* per l'altar maggiore della chiesa del Gesù<sup>49</sup>.

L'aristocrazia genovese, appoggiata senza mezzi termini dall'arcivescovo Cipriano Pallavicino (m. 1586), si oppose strenuamente, dopo il Concilio di Trento, all'ingresso in città dell'ordine gesuita<sup>50</sup>; questo, si badi, non deve affatto stupire, visto che i ricchi mercanti locali intrattenevano rapporti strettissimi e continui con paesi aderenti alla Riforma, ben tollerando a Genova forestieri di fede protestante<sup>51</sup>. La penetrazione nella diocesi genovese delle novità post-tridentine, secondo un preciso programma di Carlo Borromeo, avvenne solo dal 1582, anno della visita pastorale del monsignore milanese Francesco Bossio, vescovo di Novara<sup>52</sup>. Fu soprattutto grazie ad Antonio Maria Sauli, referendario della Segnatura Apostolica (già nunzio apostolico a Napoli, in Spagna e in Portogallo) e successore del Pallavicino nella diocesi genovese, che Genova s'inserì appieno nel clima culturale, e quindi artistico, legato alle intenzioni della curia pontificia<sup>53</sup>.

Tra fine XVI principio XVII secolo, creando un terreno fertilissimo per l'arte del Lomi, Genova visse una rinascita davvero eccezionale nel campo dell'arte sacra, dominata dalle committenze di ordini come i Teatini, i Somaschi, i Gesuiti, i Carmelitani Scalzi, gli Agostiniani, i Trinitari<sup>54</sup>.

A Genova, forte dell'esperienza presso la Congregazione dei Filippini di Roma e protetto dall'arcivescovo Dal Pozzo, il Lomi si affermò immediatamente come il pittore preferito dagli ordini religiosi conventuali, propugnatori di una nuova spiritualità e di programmi dottrinali non sospetti<sup>55</sup>.

Tra i massimi capolavori genovesi del maestro pisano, ispirati ai più diversi modi pittorici cinquecenteschi, vi sono senza dubbio l'*Assunta* di Santa Maria di Castello (firmata e datata al 1601), la *Nascita del Battista* di San Siro (firmata e datata al 1601) e l'*Annunciazione* per la chiesa somasca di Santa Maria Maddalena (firmata e datata al 1603)<sup>56</sup>. Se nell'*Assunta* di Santa Maria di Castello è piuttosto accentuata la gestualità degli apostoli e i colori acidi risulta-

no enfatizzati dalla luce violenta e innaturale che bagna soprattutto il gorgo angelico, e il tutto in anticipo sull'opera viterbese, la *Nascita del Battista* di San Siro e l'*Annunciazione* della Maddalena propongono spazi profondi e un cromatismo smaltato di estrema raffinatezza, di nuovo precorrendo le soluzioni del nostro dipinto.

Nel 1604, abbandonando per sempre la città dorianica, il Lomi tornò a Pisa<sup>57</sup>.

Solo nel 1611, improvvisamente, il pittore lasciò la città natale per trasferirsi a Firenze, dove dal 1613 al 1618, assicurando indirettamente la sua presenza in città (gli statuti vietavano l'elezione ai non residenti), fu console dell'Accademia del Disegno<sup>58</sup>.

Il Lomi non morì affatto, come si sostiene, nel 1622, considerando che nel luglio dell'anno successivo risulta impegnato in una lite a sfondo giudiziario<sup>59</sup>. Si spense, presumibilmente a Pisa, non molto più tardi dell'anno riportato dalla tradizione (il 1622), con ogni probabilità tutt'altro che ricco e circondato di affetti.

## Forma e sostanza nella *Dormitio Virginis* di Viterbo.

### 1. Della forma.

La pala del Museo civico di Viterbo, un olio su tela di ampie dimensioni (metri 3,75 x 2,35), prima del trasferimento nella sede attuale era collocata sull'altar maggiore della chiesa viterbese dei Ss. Giuseppe e Teresa, meglio nota come la chiesa dei Carmelitani Scalzi<sup>60</sup>.

Questa collocazione, però, non doveva essere sicuramente quella originaria, dato che l'edificio dei Padri Carmelitani fu realizzato, come ricorda lo storico settecentesco Feliciano Bussi, tra il 1634 e il 1640<sup>61</sup>, ossia circa un ventennio dopo l'esecuzione della tela.

Il dipinto viterbese, almeno per un paio di concrete motivazioni, va collocato cronologicamente al principio del secondo decennio del Seicento, più precisamente dopo il 1611, anno di trasferimento del Lomi da Pisa a Firenze.

Innanzitutto la tela reca un sigillo indelebile, del suo luogo di produzione, ovvero Firenze, città in cui il maestro pisano riveste un peso non secondario nel secondo decennio del seicento<sup>62</sup>.



Sulla testata del letto di Maria, orgogliosamente e in maniera del tutto simile a quanto talora faceva il fratello Orazio Gentileschi<sup>63</sup>, il Lomi si firma "florentinus"<sup>64</sup>, sbandierando in questo modo un marchio di fabbrica indicativo di garanzia e sicura qualità pittorica.

In secondo luogo, non certo per importanza, va ricordata l'assoluta similitudine stilistica tra il nostro dipinto e l'*Adorazione dei Magi* di Santo Spirito in Firenze, opera ritenuta dalla critica di poco posteriore al 1610<sup>65</sup> e che contiene una firma pressoché identica a quella della tela viterbese<sup>66</sup>.

Se il Faldi, a metà del nostro secolo e in concomitanza di un importante restauro dell'opera<sup>67</sup>, parla "di uno dei maggiori raggiungimenti del pittore pisano nello spettacoloso, tonante imposto compositivo, nella vistosissima stesura pittorica", in cui secondo il critico l'artista tocca punte di "capzioso virtuosismo"<sup>68</sup>, il Ciardi, più recentemente, sostiene per essa un'evidente "improbabilità fisica dei gruppi", mista alla "deformazione ottica" della scena e ad una forte "indole scenografica" del maestro<sup>69</sup>. Il Ciardi, inoltre, ricorda giustamente come l'opera sia emblematica della tarda attività del Lomi, vicina per alcuni versi alla coeva produzione fiammingo-tedesca, ben rappresentata dall'arte di scultori come Adriaen de Vries e pittori come Spranger o Joseph Heintz il Vecchio, corifei di quella raffinata maniera rudolfina impostasi a Praga e diffusa in Europa grazie alle incisioni di Lucas Kilian, Jan Müller ed Aegidius Sadeler il Giovane<sup>70</sup>.

Comunque si voglia giudicare la pala viterbese, della cui iconografia parleremo più avanti, essa è un vero capolavoro di teatralità, in cui ogni personaggio recita un ruolo di straordinaria efficacia visiva. L'ambiente domestico in cui si svolge il racconto, sviluppandosi in una virtuosistica fuga prospettica oltre la porta sulla destra, fa da perfetto palcoscenico a questa magnifica "sacra rappresentazione" barocca, dominata da scarti coloristici davvero esaltanti.

Il pittore, imprimendo alla composizione una spettacolare serie di punti di vista, crea uno spazio tridimensionale sfruttando un artificioso taglio in diagonale, suggerito senza mezze misure dalla posizione del letto della Vergine. Questa abile trovata scenografica, spesso adoperata dal Caravaggio<sup>71</sup>, offre allo spettatore un caleidoscopio di vuoti e di pieni, con il risultato, di impronta assolu-

tamente barocca, di un'immagine plastica e molto vitale.

Ciò che colpisce immediatamente l'osservatore, in questa grande pala, è senz'altro la forte gestualità degli apostoli, per lo più raffigurati a coppie ma ognuno cristallizzato nel proprio atto di dolore. I discepoli del Cristo, solidi esempi di contrizione per il buon fedele, mostrano con le mani una vera e propria teorica degli affetti, riportandoci con la mente ai teatrali apostoli leonardeschi del *Cenacolo* milanese o al gruppo in basso della *Trasfigurazione* di Raffaello, tradendo inoltre la probabile conoscenza, da parte del Lomi, degli apostoli caravaggeschi nella *Morte della Vergine* per Santa Maria della Scala a Roma.

La qualità timbrica dei colori, in un'atmosfera essenzialmente umbratile, crea delle figure vigorose e scultoree, secondo una modalità tanto sfruttata dalla pittura manieristica e barocca toscano-emiliana; basti ricordare, in tal senso, pezzi di estrema bravura come l'*Adorazione dei Magi* di Pellegrino Tibaldi alla Galleria Borghese di Roma (firmata e datata al 1549) o l'*Assunzione di Maria* di Annibale Carracci nella cappella Cerasi in santa Maria del Popolo a Roma (ca. 1600).

A rischiarare l'intimità domestica e struggente della scena sacra, dall'alto, piomba in uno scorcio tecnicamente perfetto il Redentore circondato da angeli,



Viterbo, Museo Civico, Aurelio Lomi, *Dormitio Virginis* (particolare).

offrendo a oggetti e astanti una luce sulfurea di natura agostiniana<sup>72</sup>. Come nell'opera caravaggesca, seppure attraverso uno stile notevolmente diverso, la luce riveste qui un significato soprattutto simbolico, di valore salvifico.

Nemica dell'ombra, essa è *in primis* la grazia divina, la potenza catartica capace di elevare l'umanità di Maria e dei semplici apostoli alla gloria eterna delle sfere celesti. La luce, in Caravaggio come in Lomi, violenta il buio e il peccato in esso nascosto, perdona gli errori e accoglie il giusto tra le sue braccia.

Un perdono brutale e benefico, a ben guardare, è raffigurato nella *Conversione di Saul* di Taddeo Zuccari in San Marcello di Roma, un'opera su cui il nostro dovette meditare a lungo durante il soggiorno capitolino e il cui gruppo in alto, col Cristo scorciato e il gorgo angelico, ritorna quasi puntuale nella tela viterbese.

## 2. Della sostanza.

Aurelio Lomi, in perfetta sintonia con il *revival* paleocristiano rilanciato in età post-tridentina per gran parte della pittura sacra, raffigura nella tela in esame un tema risalente, con ogni probabilità, ad un periodo oscillante tra il IV e il V secolo d.C.<sup>73</sup>. La *Dormitio Virginis*, o *Koimesis* in greco, è un episodio desunto dai *Vangeli Apocrifi* dedicati alla figura di Maria<sup>74</sup>; il racconto, di grande effetto scenografico, contempla il rapimento dell'anima della Madonna, al momento della sua morte, da parte di Gesù<sup>75</sup>.

Il maestro pisano, accostandosi inconsapevolmente all'iconografia realizzata attorno al 1520 dal Beccafumi nell'oratorio di San Bernardino a Siena, rappresenta l'istante in cui Cristo, sovrastato e illuminato da una corona angelica<sup>76</sup>, scende nell'umile dimora di Maria per coglierle l'anima.

Racconta San Giovanni il Teologo, in un testo databile presumibilmente al VI secolo<sup>77</sup>, che mentre gli apostoli, radunati attorno alla Vergine morente, pregavano con fervore, "apparve un'innumerevole moltitudine di angeli e il Signore che si ergeva sopra i cherubini in grande potenza. Ed ecco davanti a lui un'irradiazione di luce scese sulla santa vergine, per la venuta del suo figlio unigenito, e prostermandosi tutte le potenze dei cieli lo adorarono. E parlando a sua madre il Signore disse:- Maria! Essa rispose:- Eccomi,



Signore! Il Signore le disse: - Non addolorarti, ma gioisca il tuo cuore e si rallegrì, perché hai trovato la grazia di contemplare la gloria che mi è stata data da mio Padre. E levandolo lo sguardo la santa madre di Dio vide in lui una gloria che lingua umana non può esprimere né comprendere. Il Signore si fermò presso di lei, dicendo: - Ecco: da questo momento il tuo corpo prezioso sarà trasferito in Paradiso, e la tua santa anima sarà nei cieli tra i tesori di mio padre, in uno straordinario splendore, dove è la pace e la felicità dei santi angeli, e anche di più. Rispondendo, la madre del Signore disse: - Metti su di me la tua destra, o Signore, e benedicimi. Il Signore stese la sua destra immacolata e la benedisse<sup>78</sup>.

Il passo, soprattutto considerando i due particolari non insignificanti dello sguardo di Maria rivolto verso l'alto e della destra di Cristo stesa in atto di benedizione e in asse col capo della madre, risulta pressoché calzante all'immagine viterbese. In essa, inoltre, il pittore non nasconde la completa nudità dei piedi degli apostoli, tutt'altro che segnale di volgare umiltà bensì distintiva, secondo campioni della Controriforma come il cardinale Federico Borromeo, di totale ed incorruttibile devozione<sup>79</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> Orazio, più giovane di Aurelio di sette anni, decise di ereditare il cognome dalla madre, passandolo in seguito alla figlia Artemisia (pittrice abilissima, capace di un'avvincente mistione tra il realismo caravaggesco e il classicismo di memoria carraccesca).

Su Orazio Gentileschi fondamentali sono R. LONGHI, *Gentileschi, padre e figlia*, in "L'Arte", a. XIX, fasc. V-VI, 1916 e W. BISSEL, *Orazio Gentileschi and the poetic tradition in Caravaggesque painting*, Pennsylvania University Press 1981.

<sup>2</sup> R.P. CIARDI, M.C. GALASSI, P. CAROFANO, *Aurelio Lomi maniera e innovazione*, Pisa 1989, p. 16. Il testo del Baldinucci al quale si fa riferimento, suo scritto di maggior fama, è *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua* (Firenze, 1681 - 1728).

<sup>3</sup> BALDINUCCI, *op. cit.*

<sup>4</sup> R.P. CIARDI, M.C. GALASSI, P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...* op.cit., pp. 16-17.

<sup>5</sup> Sostiene Alessandro da Morrona che "la maniera di Orazio non fu di quelle che abbiamo osservato, e che osserviamo a di nostri insipide e false, e tavolta crude, e ferrigne (... ma fu) diversa affatto da ciò che si vede nelle opere del fratello Aurelio, e di Baccio suo zio; fu quella vera di tinger con sodezza, e con sapore in lombarda foglia, e talvolta alla tizianesca partecipante, quella che piace agli intendenti, come le altre sopracitate dispiacciono" (in A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno 1812, vol. II, p. 480).

<sup>6</sup> cfr. nota 1.

<sup>7</sup> R.P. CIARDI, M.C. GALASSI, P. CAROFANO,

*Aurelio Lomi...*, op. cit., p. 18.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Il commento del Venturi alla pittura di Aurelio Lomi è tratto da *Storia dell'Arte Italiana*, Milano 1934, IX/7, pp. 751-761.

<sup>9</sup> M. TARZATES, *La pittura a Pisa e a Lucca nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1987, p. 289.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> I dipinti, purtroppo, andarono distrutti durante l'incendio al Duomo del 1595 (*Ibidem*).

<sup>14</sup> M. TARZATES, *La pittura...*, op. cit., p. 290.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Il dipinto, eseguito per la Sala del Consiglio, fu pagato la cifra irrisoria di 30 scudi (ibi.).

<sup>18</sup> M. TARZATES, *La pittura...*, op. cit., p. 291.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Esse rappresentano, in ordine narrativo, *La Natività*, *l'Adorazione dei Magi*, *la Circoncisione* e *Cristo risana il cieco sano* (*Ibidem*).

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ad Agostino Ghirlanda da Fivizzano (Massa), più noto come il Ghirlanda, spettano i magnifici affreschi nella loggetta dell'Opera del Duomo pisano (1585) e gli affreschi al Camposanto (M. TARZATES, *La pittura...*, op. cit., p. 292).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> R.P. CIARDI, M.C. GALASSI, P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op. cit., p. 20.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> R.P. CIARDI - M.C. GALASSI - P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op. cit., p. 21.

<sup>29</sup> Tra i "festaiooli" più celebri nella Firenze tardo-manieristica si ricordano i nomi di Maso di San Friano, Alessandro Allori e santi di Tito (*Ibidem*).

<sup>30</sup> R.P. CIARDI, M.C. GALASSI, P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op. cit., p. 28.

<sup>31</sup> R.P. CIARDI - M.C. GALASSI - P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op. cit., p. 31.

<sup>32</sup> Tra le istituzioni più attente al livello dottrinale e teologico delle pitture sacre fiorentine, fondata nel 1566 dal predicatore domenicano Santi Cini, vi fu la Congregazione di San Tommaso d'Aquino, che accolse tra i primi confratelli anche il pittore Santi di Tito (*Ibidem*).

<sup>33</sup> Proprio Firenze, città nella quale il nostro trovò terreno fertile sia dal punto di vista artistico che da quello religioso, il Lomi matura quella devozione solida che lo condurrà lungo tutto il suo iter pittorico a lavorare per ordini regolari, sia antichi (Agostiniani, Serviti, Carmelitani, Domenicani) che nuovi (Barnabiti, Gesuiti, Cappuccini, Oratoriani) (*Ibidem*).

<sup>34</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, 1582), cap. XXI *Dell'ufficio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Bari 1961, vol. II p. 215. Decisamente calzanti alla pittura del maestro pisano, coinvolgente e per alcuni aspetti fortemente popolare, sono i seguenti brani del Paleotti dal trattato bolognese: "È certo gran meraviglia che, per volere intendere qualche libro, vi sono necessarie sì difficili cose, come la cognizione della lingua, il maestro, l'ingegno capace e la comodità d'intraprendere, tal che la cognizione loro si restringe solo in pochi, che si chiamano dotti et intelligenti; dove che le pitture servono come libro aperto alla capacità d'ognuno, per essere composte di linguaggio comune a tutte le sorti di persone, uomini, donne,

piccoli, grandi dotti, ignoranti" (G. PALEOTTI, *Discorso...*, op. cit., cap. XXIII *Che le immagini cristiane servono grandemente per ammaestrare il popolo al ben vivere*, in *Trattati d'arte...*, op. cit., vol. II p. 221); "il sentire narrare il martirio di un santo, il zelo e costanza d'una vergine, la passione dello stesso Cristo, sono cose che toccano dentro di vero; ma l'esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martorizzato, colà la vergine combattuta e nell'altro lato il Cristo inchiodato, egli è pur vero che tanto accresce la divozione e compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo" (G. PALEOTTI, *Discorso...*, op. cit., cap. XXV *Che le immagini cristiane servono grandemente per ammaestrare il popolo al ben vivere*, in *Trattati d'arte...*, op. cit., vol. II, p. 228).

<sup>35</sup> Tipico esempio di indifferenza verso i luoghi sacri assegnati dalla Curia romana è quello dell'episcopato pisano di Carlo Antonio Dal Pozzo, protrattosi per un quarto di secolo fino al 1607 (perciò in diretta connessione con la prima attività pisana del Lomi e il principio della seconda). Il presule, formatosi nei ranghi dell'amministrazione e della diplomazia medicea, costantemente impegnato nel suo di segretario intimo del granduca Ferdinando I, rimase quasi sempre lontano dalla propria diocesi, abbandonata a se stessa e allo sporadico interesse di qualche parroco di campagna (R.P. CIARDI, M.C. GALASSI, P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op.cit., p.32).

<sup>36</sup> R.P. CIARDI, M.C. GALASSI, P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op.cit., pp. 33-34.

<sup>37</sup> R.P. CIARDI, M.C. GALASSI, P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op.cit., p.34.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Gli affreschi della Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella), commissionati dal banchiere genovese Giovanni Agostino Pinelli (tesoriere della Camera Apostolica e in rapporto con Orazio Gentileschi), furono senz'altro conclusi entro il 1587, anno della dedizione della cappella (R.P. CIARDI, M.C. GALASSI, P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op.cit., p.37).

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Per un quadro esauriente sul soggiorno genovese del Caravaggio vedere M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, pp. 123-126.

<sup>49</sup> M. JAFFÉ, *Rubens e l'Italia*, Roma 1984, pp. 12-13.

<sup>50</sup> R.P. CIARDI - M.C. GALASSI - P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...* op.cit., p.74.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Inviato dal papa Gregorio XIII, il Bossio giunge a Genova "con il chiaro intento di ricondurre la Chiesa locale entro la diretta sfera di controllo della Chiesa romana, tacitandone le tradizionali inclinazioni all'autonomia e al tempo stesso favorendo l'insediamento dei nuovi ordini. Il suo atteggiamento nei confronti della città è apertamente ostile e astiosamente censorio: egli stigmatizza il sistema di vita dei genovesi e la natura dei loro affari, deplora lo stato di incuria riscontrato negli edifici, soprattutto a contrasto con lo splendore dei palazzi e delle abitazioni private". Molteplici, secondo il suo volere, furono le "rimozioni di altari, sepolcri, reliquiari e suppellettili, abbattimenti di cappelle, aperture di porte e nuovi vani, costruzioni di nuove cappelle e precise indicazioni circa i nuovi arredi: nessuna chiesa si salvò dall'inflessibile esame del Bossio

che per la casa di Dio andava propugnando una sontuosità adeguata a quella riscontrata negli edifici privati" (in R.P. CIARDI - M.C. GALASSI - P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op.cit., pp. 74).

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> I. FALDI, *Dipinti e sculture dal Medioevo al XVIII secolo*, pubblicazione a cura del Museo Civico di Viterbo, Viterbo 1955, vol. II, p. 28.

<sup>61</sup> Ricorda il Bussi che "nell'anno poi 1634 i Padri Carmelitani Scalzi, la cui Religione era già stata desiderata, e chiamata in Viterbo, volendo dar principio nella piazza della Fontana grande alla loro Chiesa, ed essendoché il predetto Cardinal Vescovo Muti si ritrovasse allora di qua lontano, Sebastiano de Paoli Vescovo di Sutri, e Nepi fu quello, che gettò la prima pietra nei fondamenti come Delegato del Cardinale già detto; e ciò seguì nel giorno 18 di Aprile del sudetto anno con quella pompa, e cerimonie, che sogliono praticarsi in tali funzioni, essendovi particolarmente intervenuti i preminati Religiosi, i quali di quel tempo abitavano presso la Chiesa di S. Silvestro, ed officiavano la medesima, secondo si ha dall'allegato Manuscritto della Cattedrale alla pag. 223, della qual nuova Chiesa si resero somamente benemeriti questi due Viterbesi soggetti, cioè il nobiluomo Pietro Brugitti, da cui furono donate varie case per lo sito della medesima; e Gianbattista Pettiorossi per averla a proprie spese per la maggior parte fabbricata" (F. BUSSI, *Istoria della città di Viterbo*, Roma, 1742, Bologna 1967, p. 328). Racconta lo storico, inoltre, che "fu poi nelle stesso anno 1640 da padri Carmelitani Scalzi terminato il loro convento nella piazza della Fontana grande; ove il dì 18 di Marzo i detti Padri si portarono ad abitare; il che seguì con una solenne Processione, nella quale intervenne il preminato Cardinal Vescovo Brancacci con tutto il Capitolo della Cattedrale, com'anche tutti gli Ordini Regolari, e tutte le Confraternite secolari della Città. Questa Processione incominciò dalla Chiesa di S. Silvestro, ove tali Religiosi avevano per molti anni abitato, e terminò alla loro Chiesa, essendosi eziandio portato in tal Processione il Venerabile con l'accompagnamento di numerosissimo popolo" (F. BUSSI, *Istoria...*, op.cit., p. 330). La chiesa dei Carmelitani Scalzi, ricorda il Bussi, fu consacrata dal vescovo di Viterbo Adriano Sermattei solo nel 1725 (F. BUSSI, *Istoria...*, op.cit., p. 381). La chiesa di S. Silvestro citata dal Bussi è più nota a Viterbo col nome di chiesa del Gesù, fu sede dei Carmelitani Scalzi dal 1630 al 1640 (A. CAROSI, *Chiese di Viterbo*, Viterbo 1995, scheda 17).

<sup>62</sup> Cfr. nota 58.

<sup>63</sup> Due esempi su tutti, nei quali il Gentileschi, pisano, si firma "florentinus", sono la celebre pala di Santa Cecilia della Pinacoteca di Brera a Milano e la splendida, aristocratica, *Maddalena penitente* del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

<sup>64</sup> La firma, per intero, è "Aurelius Lomius florentis divina benignitate suffultus".

<sup>65</sup> R.P. CIARDI, M.C. GALASSI, P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op.cit., pp. 232-233.

<sup>66</sup> L'opera fiorentina è siglata, sulla colonna in basso a sinistra, "Aurelius Lomius faciebat divi(na) ben(ignitate) sufultu(s)".

<sup>67</sup> Eseguito da D. e B. Podio, R. Ventura e A. Gnocchi.

<sup>68</sup> I. FALDI, *Dipinti e sculture...*, op.cit., vol. II.

p. 28.

<sup>69</sup> R.P. CIARDI - M.C. GALASSI - P. CAROFANO, *Aurelio Lomi...*, op.cit., p. 172.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Basti ricordare, a questo proposito, opere romane come la *Crocefissione di San Pietro* e la *Conversione di Saulo* per la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo (ca. 1600) o la *Deposizione nel sepolcro* per la cappella Vittrice in Santa Maria in Vallicella (1602-1604), oggi nella Pinacoteca Vaticana.

<sup>72</sup> Ricorda Calvesi che in Sant'Agostino "la valutazione della luce come sostanza è inestricabilmente connessa alla luce come metafora e al suo significato morale di estrazione gnostica: la luce è attributo di Dio e come tale è anche principio di bene, oltre che 'lume' ovvero guida, illuminazione: assunto centrale nel pensiero di Agostino è l'assoluta dipendenza dell'intelletto umano da Dio in quanto luce di verità" (M. CALVESI, *Le verità...*, op.cit., p. 31). Ancora lo studioso, specificamente sull'arte di Caravaggio, sostiene che se esiste un significato simbolico della luce del pittore lombardo esso "va ricercato in qualcosa di più basilico ed elementarmente religioso, nella vecchia simbologia gnostica (ma anche alchemica, secondo il modello del *Genesi*) del male come tenebra, e nella sua contrapposizione al bene, come la morte si contrappone alla vita" (Ibidem).

<sup>73</sup> Ricorda il Bagatti che "col IV o V secolo i gentile-cristiani poterono venire in possesso della tomba della vergine a Getsemani e da quel tempo cominciò a propagarsi la festa della Dormitio Mariae e conseguentemente le varie redazioni del testo che si leggeva in chiesa in questa occasione. Esse dettero origine al tipo della *Koimesis* richiesta della festa liturgica" (in P. B. BAGATTI, *Ricerche sull'iconografia della Koimesis o Dormitio Mariae*, in *Studi Biblici Franciscani, Liber Annus XXV*, Jerusalem 1975, p. 251). I motivi principali dell'iconografia in questione, secondo lo studioso francescano, vennero ripresi da immagini profane. Si pensi, a tal proposito, al motivo di Maria giacente sul letto, desunto in parte dalle scene di defunti sul letto di morte rappresentate sui sarcofagi grecoromani, o al motivo degli apostoli oranti attorno alla Vergine, ispirato alle scene di defunti compianti dai propri familiari (nei rilievi su tombe classiche) (in P. B. BAGATTI, *Ricerche...*, op. cit., p. 252).

<sup>74</sup> I maggiori Apocrifi mariani sono il *Protovangelo di Giacomo*, il *Vangelo del salvatore* del Pseudo-Matteo, il *Vangelo della nascita di Maria*, il *Vangelo arabo dell'infanzia*, la *Storia di Giuseppe il Legnaiolo*, il *Libro del Transito della SS. Vergine Madre di Dio* (in *Bibliotheca Sanctorum*, a cura dell'Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, vol. VIII, Roma 1967, v. "Maria santissima, regina di tutti i santi", coll. 831-832). Nel III secolo, sotto il nome di un certo Leucio, eretico gnostico, incominciò a diffondersi un Apocrifo dal titolo *Transito di Maria*, testo che per i suoi molteplici errori venne annoverato nei libri "da non ammettersi" nel famoso *Decreto gelasiano* (comprendente cioè i decreti dei sommi pontefici dal IV al VI secolo). Nel IV secolo il cattolico Pseudo-Melitone (vescovo di Sardi), fingendosi discepolo dell'apostolo Giovanni, emendò il testo di Leucio, divenuto in seguito un volume, in 18 brevi capitoli, enormemente diffuso (in *Bibliotheca Sanctorum*, op. cit., vol. VIII, V. "Maria, santissima regina di tutti i santi", col. 837). Annota il Craveri che "con l'Umanesimo sono cominciati gli studi sulla letteratura apocri-fa, al di fuori e in aggiunta all'interesse puramen-

te edificativo con cui essa era stata seguita nel Medioevo. La Riforma Protestante, liberando le coscienze dall'obbligo di soggezione all'autorità della Chiesa di Roma anche riguardo all'interpretazione dei testi sacri, ha stimolato, soprattutto nei paesi di lingua germanica, un'immagine senza pregiudizi su tutte le fonti scritte del messaggio cristiano, compresi gli apocrifi. L'avvio è stato dato nel 1552 con la pubblicazione, a Basilea, di uno dei Vangeli di Maria in traduzione latina di Guillaume Postel, che l'aveva scoperto e battezzato *Protovangelo*, convinto che si trattasse del più antico di tutti gli scritti neotestamentari: il prologo al Vangelo di Marco, parallelo al prologo di Luca e di Matteo. Lo stesso anno di *Protovangelo* veniva pure pubblicato nel testo greco originale dall'editore Bibliander, poi più volte riprodotto, negli anni immediatamente successivi, insieme ad altri testi" (in *I Vangeli Apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino 1969, nota introduttiva di M. Craveri, p. XXX).

<sup>75</sup> Il Bagatti divide le redazioni letterarie relative all'episodio della morte di Maria in due gruppi essenziali: 1) di carattere giudeo-cristiano, più antico; 2) di carattere gentile-cristiano, gruppo che si rifà decisamente al primo. Il più grande autore del racconto sulla *Dormitio Mariae*, tra VI e VII secolo, fu il vescovo di Tessalonica Giovanni che eliminò dal frasario teologico giudeo-cristiano alcune parti superflue, lasciando immutate le linee essenziali della vicenda (in P. B. BAGATTI, *Ricerche...*, op. cit., pp. 225-226). Tutte le redazioni che riprendono i motivi dei Vangeli Apocrifi in età bizantina sono unanimi nel descrivere Maria morente sul letto. Il motivo di Gesù in atto di rapire l'anima alla madre è così descritto da Giovanni di Tessalonica: "Allora il Signore prese la sua (di Maria) anima e la consegnò nelle mani di Michele dopo averla avvolta come in pelli di ineffabile splendore. Gli apostoli contemplarono l'anima di Maria mentre era consegnata nelle mani di Michele: era intatta con tutte le membra umane, ad eccezione dei tratti di femmina o di maschio; in lei non v'era altro (di particolare) all'infuori della somiglianza di ogni corpo, sette volte più splendente del sole" (12,2-3) (in P. B. BAGATTI, *Ricerche...*, op. cit., p. 228). Ancora secondo il vescovo di Tessalonica, che qui copiò evidentemente il vecchio documento giudeo-cristiano, poco prima che la Madonna spirasse "al suo capo si sedette Pietro ed ai piedi Giovanni: gli altri Apostoli circondavano il suo letto" (12,1) (in P. B. BAGATTI, *Ricerche...*, op. cit., p. 230). L'ecclesiastico, di nuovo appoggiandosi chiaramente all'antico testo, sostiene che Cristo giunse da Maria "sulle nubi con una moltitudine di angeli senza numero. Nella cella ove si trovava Maria entrarono Gesù e Michele mentre gli altri angeli se ne stavano fuori cantando inni" (12,2) (in P. B. BAGATTI, *Ricerche...*, op. cit., p. 231).

<sup>76</sup> Molti artisti, dal tardo Medioevo in poi (si ricordi la celebre miniatura di Giovanni di Gaibana, risalente al 1259) aggiungono al motivo primitivo del solo arcangelo Michele un'abbondanza di angeli, accentuando inoltre l'alone luminoso emanato dal Redentore (in P. B. BAGATTI, *Ricerche...*, op. cit., p. 235).

<sup>77</sup> *I Vangeli Apocrifi*, op. cit., p. 447.

<sup>78</sup> S. Giovanni il Teologo, *Dormizione della santa madre di Dio*, capp. XXXVIII-XL, in *I Vangeli Apocrifi*, op. cit., pp. 459-460.

<sup>79</sup> M. CALVESI, *Le realtà...*, op. cit., p. 32.

Ovviamente ben accetta, considerato che la tela fu presumibilmente commissionata da Carmelitani Scalzi, è nell'iconografia lomiana la nudità dei piedi degli apostoli.