La linea d'ombra

Roma 1378-1420

a cura di
Walter Angelelli e Serena Romano

viella

Copyright © 2019 – Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: novembre 2019
ISBN 978-88-3313-091-0

Atti del convegno *La linea d'ombra. Roma 1378-1420*, Université de Lausanne, 8 dicembre 2017 - Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma Palazzo Barberini-Galleria Corsini, 12-13 febbraio 2018.

Volume pubblicato col contributo della Facoltà di Lettere dell'Università di Losanna.

viella
libreria editrice
via delle Alpi 32
I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 75 8
fax 06 85 35 39 60
www.viella.it

Francesca Pomarici

Le *Rivelazioni* di Santa Brigida e il problema della canonizzazione: riflessi culturali e artistici

La costruzione e la decorazione pittorica dell'oratorio dell'Annunziata a Cori, cittadina alla periferia sud-est dell'Agro romano, può essere considerata senza dubbio una delle imprese artistiche più significative degli anni dello scisma in ambito romano. Come attesta lo stemma sulla parete dell'altare e l'iscrizione "postuma" nel portale, l'opera fu intrapresa dal cardinale castigliano Fernández de Frías, il quale dovette promuoverla all'indomani del suo arrivo a Roma come vicario dell'antipapa Giovanni XXIII nel luglio del 1410.[1] Non tutte le pitture che rivestono integralmente le pareti dell'oratorio sono però da riferire alla committenza di de Frías, i lavori infatti si arrestarono al momento della sua improvvisa partenza il 21 giugno del 1413 al seguito del papa, causata dalla minaccia del ritorno a Roma di Ladislao di Durazzo.[2] La decorazione pittorica venne completata circa un decennio più tardi per interessamento di altri due alti prelati spagnoli, i cardinali Alfonso Carrillo de Albornoz e Juan Cervantes de Lora, i cui stemmi, insieme a quello di Castiglia, si trovano sulla parete sinistra dell'oratorio sopra la finestra vicina alla parete di fondo.[3]

1. All'oratorio è stata dedicata di recente una ricca monografia, *La Castiglia in Marittima. L'Oratorio dell'Annunziata nella Cori del Quattrocento*, a cura di Clemente Ciammaruconi, Pio Francesco Pistilli e Gabriele Quaranta, Pescara 2014, in cui si fa luce sulle diverse questioni inerenti l'edificazione e la decorazione dell'oratorio, a partire dalla sua collocazione geografica e urbanistica. Lo stemma del cardinale – cinque torri d'oro in campo rosso circondate da otto lupi sull'orlo bianco – si trova nella parete dell'altare in alto a destra. Per l'identificazione dello stemma: Pio Francesco Pistilli, "Una committenza castigliana nella Marittima: l'oratorio della SS. Annunziata a Cori", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n.s., XXXIV-XXXIX (1999-2002), pp. 223-240.

2. Per le vicende biografiche del cardinale si veda Wolfgang Decker, "Fernández de Frías, Pedro", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma 1996, pp. 347-350.

3. Un altro stemma laico, posto sopra l'altra finestra della parete sinistra, è stato identificato come quello di Juan de Tovar giovane della casata Berlanga de Duero, dal 1418 al servizio del pontefice come cubiculario. I committenti del completamento vollero ricordare il fondatore dell'oratorio apponendo l'iscrizione *De Spagna fuit qui me legerit dicat unum pater noster pro anima mea* sull'archivolto dell'ingresso, l'iscrizione infatti per il suo andamento irregolare non sembra risalire alla messa in opera del portale; il titolo "cardinale di Spagna" si trova riferito al de Frías in fonti coeve; su questo e sul contesto che portò al completamento delle pitture, si veda Pio Francesco Pistilli, "Sudditi di Roma", in *La Castiglia* [n. 1], pp. 2-11.

Alla prima fase della decorazione pittorica appartengono il ciclo veterotestamentario, che si svolge in quattro registri sulla volta a botte acuta e in parte sul registro superiore della parete destra, e le raffigurazioni della parete di fondo: l'*Annunciazione* nella lunetta e al di sotto affiancate la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*. Grande interesse ha suscitato negli studi l'ampio ciclo veterotestamentario – 28 scene tratte da *Genesi* ed *Esodo* – in primo luogo perché esso costituisce una ripresa, dopo un'interruzione più che secolare, di uno dei temi fondanti della tradizione figurativa romana, la storia delle origini e dell'arrivo nella Terra Promessa, già presente, in parallelo con il ciclo cristologico, nell'antica basilica vaticana e, in secondo luogo, per la scelta di privilegiare, all'interno del ciclo, la storia di Giuseppe a cui vengono dedicati ben 8 riquadri. Se l'opzione di base può essere subito intesa come espressione della volontà, da parte del vicario pontificio, nonché rettore della Campagna e Marittima e, dal 1412, anche arciprete della basilica vaticana, di riconnettersi all'identità romana della Santa Sede; a motivi più personali deve essere ricondotto il ruolo prevalente concesso alla storia di Giuseppe, in quanto è alla luce delle vicende biografiche di de Frías che questa scelta appare pienamente comprensibile.[4]

Assai minore attenzione hanno attirato le pitture della parete dell'altare, per le quali si è anche proposta una diversificazione cronologica tra l'Annunciazione nella parte superiore che, per la presenza dello stemma, rientra necessariamente nell'ambito della committenza de Frías e le scene sottostanti che potrebbero essere state realizzate in seguito, alla ripresa dei lavori.[5] A mio avviso però non è possibile separare la fascia inferiore della parete di fondo dal ciclo verotestamentario e dall'*Annunciazione*, non solo per una comunanza nello stile esecutivo che è difficoltoso giustificare con il carattere imitativo della ripresa dei lavori, ma anche perché la raffigurazione della *Natività* (fig. 2) non è così antiquata e insignificante come può sembrare a un primo sguardo, perché in realtà si tratta di un'immagine costruita secondo il dettato della visione della nascita di Gesù avuta da Brigida di Svezia quando, nell'agosto del 1372, nel corso del suo pellegrinaggio in Terrasanta, si era recata a pregare presso la grotta di Betlemme: visione riportata nel libro VII delle *Rivelazioni* della santa, ai capitoli 21-22.[6] Siamo dunque in

4. Come il figlio prediletto di Giacobbe, anche il cardinale aveva subito sorti alterne nel corso della sua vita: favorito alla corte di Castiglia era poi caduto in disgrazia e si era ridotto in miseria, per poi riemergere grazie alla fiducia accordatagli dagli antipapi Alessandro V e Giovanni XXIII; per l'analisi dettagliata e l'interpretazione delle scelte iconografiche del ciclo veterotestamentario si veda Gabriele Quaranta, "Persistenza della tradizione, eloquenza dei dettagli. Patronato, temi e iconografie per la decorazione pittorica dell'oratorio", in *La Castiglia* [n. 1], pp. 138-173.

5. Stefano Petrocchi, "La decorazione pittorica", in *La Castiglia* [n. 1], pp. 76-87: 81; per l'ipotesi di un distanziamento cronologico tra i due registri della parete di fondo basata sulle stesure dell'intonaco, cfr. Claudio Falcucci, Elena Scarfò, "Committenze e cantieri. Nuove ipotesi per le fasi pittoriche", *ibidem*, pp. 111-127; un altro elemento di dubbio è l'iscrizione sul suppedaneo del trono della Vergine dell'Adorazione dei Magi di cui si tratterà in seguito.

6. Sulle varie questioni relative a Brigida di Svezia si veda, da ultimo, l'ampio studio di Anette Creutzburg, *Die heilige Birgitta von Schweden. Bildliche Darstellungen und theologische Kontroversen im Vorfeld ihrer Kanonisation (1373-1391)*, Kiel 2011.

presenza di una scelta ben determinata, calata nell'attualità, che non può essere frutto di un completamento di *routine* bensì va attribuita a motivazioni individuali che, come vedremo, potrebbero essere coerenti con la situazione personale del cardinale castigliano.

Nella visione Brigida racconta che, mentre si trovava in preghiera davanti al presepe di Betlemme, le era apparsa una bellissima Vergine gravida vestita di bianco accompagnata da un vecchio, la quale, rimasta sola, aveva disposto in terra dei panni di lino e di lana e si era messa in ginocchio a pregare. Mentre ella era assorta in preghiera in un batter d'occhio era comparso in terra davanti a lei il divino bambino, nudo, da cui emanava una splendida luce. Il corpo del neonato era privo di ogni impurità e anche da quello della madre era sparito ogni segno della gravidanza. Dopo aver adorato il bambino la Vergine lo aveva preso in braccio e fasciato. A questo punto era tornato il vecchio Giuseppe e entrambi avevano posto Gesù in una mangiatoia e in ginocchio lo avevano adorato con immensa letizia. Ragione prima di tale visione era per la pellegrina svedese rendere noto, come peraltro le aveva chiesto di fare la Vergine stessa, che la nascita del Cristo era avvenuta in modo miracoloso e non naturale, senza alcuno sforzo, per questo gli elementi chiave della scena sono la posizione inginocchiata di Maria e il bambino nudo in terra avvolto da un alone luminoso.[7] La "rivelazione" ebbe una precocissima fortuna iconografica. La prima versione pittorica nota, una tavola conservata alla Pinacoteca Vaticana (fig. 3), attribuita al pittore fiorentino Niccolò di Tommaso, potrebbe essere stata eseguita in diretto contatto con la veggente che si trattenne a Napoli al ritorno del suo viaggio in Terrasanta intorno nei primi mesi del 1373, nello stesso periodo in cui anche il pittore vi si trovava.[8]

7. Le visioni, in molti casi dirette a importanti personalità come esortazione, venivano dettate dalla santa in svedese ai propri padri spirituali che le traducevano in latino e le facevano avere a chi di dovere; dopo la sua morte fu curata un'edizione delle *Revelationes*, anche in vista del processo di canonizzazionene, che ebbe subito una notevole diffusione; si veda Hans Aili, "The manuscripts of *Revelaciones S. Birgittae*", in *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*, atti del convegno di studi italo-svedese (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 maggio 2006), a cura di Olle Ferm, Alessandra Perriccioli Saggese e Marcello Rotili, Napoli 2009, pp. 153-160; Creutzburg, *Die heilige Birgitta* [n. 6], pp. 49-51. Sulle più importanti versioni a stampa e sulla ripartizione delle visioni in diversi cicli, cfr. Cristina Galassi, "L'immagine come rivelazione: le visioni di Santa Brigida e l'iconografia cristiana", *Studi di Storia dell'Arte*, XXII (2011), pp. 9-20; il testo delle *Rivelazioni* è reperibile online in diversi siti.

8. Al pittore sono attribuiti altri due dipinti dello stesso soggetto: un trittichetto al Philadelphia Museum of Art e una tavola alla Yale University Art Gallery, cfr. Hans Aili, Jan Svanberg, *Imagines Sanctae Birgittae. The Earliest Illuminated Manuscripts and Panel Paintings Related to the Revelations of St. Birgitta of Sweden*, 2 vols., Stockholm 2003; Jan Svanberg, "The Oldest Images of Birgitta and her Revelations in Panel Paintings and Manuscripts", in *Santa Brigida* [n. 7], pp. 161-169. L'unica opera firmata di Niccolò di Tommaso, il trittico con *Sant'Antonio tra i santi Pietro, Giovanni evangelista, Francesco e Ludovico di Tolosa*, proveniente dalla chiesa napoletana di Sant'Antonio a Foria (Napoli, Museo Nazionale di San Martino), reca la data 1371, ragion per cui si è pensato che in questa data il pittore si trovasse già in città; negli studi più recenti tuttavia si è fatta strada la convinzione che il dipinto sia stato in realtà inviato da Firenze e che solo più tardi, nel 1373, il maestro fosse stato chiamato a Napoli per altri incarichi; si veda Erling Skaug, "St.

Dal confronto della *Natività* di Cori con la Visione di Niccolò di Tommaso (figg. 2-3) o con le altre che apparvero negli anni seguenti,[9] si può osservare con quanta sottigliezza concettuale, dietro l'apparente ingenuità della raffigurazione, il tema della visione di Brigida sia stato per così dire sottinteso all'interno di quella che in effetti può apparire come una semplice e un po' antiquata raffigurazione della *Natività*, posta come di consueto tra l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi*. A tale scopo è stata eliminata la figura della veggente, nonché le fasce e i vestiti della Vergine sparsi in terra, e Giuseppe è stato rimesso nella tradizionale posizione accoccolato sul terreno un po' in disparte. Il riferimento alla visione è affidato alla conformazione della grotta e alle posizioni del Bambino, nudo sul terreno, e della Madre, inginocchiata in adorazione. Di particolare raffinatezza è il trattamento a monocromo di quest'ultima che si spiega, a mio avviso, con il riferimento alla qualità di "visione" della figura.[10]

Il fatto che, come si è detto in precedenza, le scelte iconografiche del ciclo veterotestamentario possano essere messe in rapporto con il ruolo e le vicende personali del cardinale Fernández de Frías,[11] induce a tentare di rivolgersi a lui per far luce anche sulla scelta di realizzare una Natività chiaramente dedotta dalla visione betlemita della profetessa svedese, anche se in questo caso per rintracciare i nessi non si dovrà indagare nella tradizione secolare della Chiesa romana, bensì piuttosto nell'ambito delle controversie in atto. Un aspetto della personalità del de Frías da cui si può partire per comprendere tale sottolineatura brigidina nelle pitture dell'oratorio può essere individuato, a mio parere, nel suo ruolo di

Bridget's Vision of the Nativity and Niccolò di Tommaso's Late Period", *Arte cristiana*, LXXXIX (2001), 804, pp. 195-209.

9. *Imagines Sanctae Birgittae* [n. 8], figg. 65-71; Fabian Wolf, "Von der Geburt Christi zur Anbetung des Kindes. Die künstlerische Rezeption des Visionsberichtes der Birgitta von Schweden", in *Heilige Nacht. Die Weihnachts-Geschichte und ihre Bilderwelt*, Ausstellungskatalog (Frankfurt/Main, Liebieghaus Skulpturensammlung, 2016-2017), hrsg. Stefan Roller, München 2016, pp. 42-62, figg. 21-25.

10. L'operazione che qui si cerca di mettere in evidenza non va confusa con il fenomeno di ben più vasta portata che, agli inizi del Quattrocento, per gran parte dietro l'impulso della visione di Brigida, generò una nuova opzione nell'iconografia della Natività, a volte detta Adorazione del Bambino, che presenta la Vergine e Giuseppe ai lati dell'infante – in un primo tempo lei inginocchiata e lui seduto, in seguito per lo più entrambi inginocchiati – al di sotto di una tettoia, a volte appoggiata sull'ingresso di una grotta, che copre anche la mangiatoia con il bue e l'asino. Come ha spiegato Wolf, "Von der Geburt Christi" [n. 9], pp. 56, 61, il successo della visione di Brigida (la quale aveva rielaborato spunti già circolanti, come testimonia il passo relativo alla nascita del Bambino nelle *Meditationes Vitae Christi*) si spiega con il fatto che il contenuto di tale visione andava incontro a nuove esigenze sorte tra il pubblico dei devoti che richiedevano tanto una "umanizzazione" della Natività, quanto una sua "nuova sacralizzazione"; si veda anche Fabian Wolf, "Die Geburt Christi als Ereignisbild. Wechselbeziehungen zwischen Bildtradition und der Vision der heiligen Birgitta von Schweden", in *Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans-Georg Gadamer*, hrsg. Dominic E. Delarue, Johann Schulz, Laura Sobez, Heidelberg 2012, pp. 219-233. Maria H. Oen, "Iconography and Visions: St. Birgitta's Revelation of the Nativity of Christ", in *The Locus of Meaning in Medieval Art. Iconography, Iconology and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, ed. by Lena Liepe, Berlin-Boston 2018, pp. 312-337.

11. Quaranta, "Persistenza della tradizione" [n. 4].

"cardinale di Spagna". Me lo fa pensare il fatto che a distanza di poco più di un decennio la raffigurazione di Cori sia stata ripresa nella scena della *Natività* della decorazione pittorica fatta realizzare da un altro spagnolo, Lluis de Prades, vescovo di Maiorca, per la Cappella degli Angeli nella vicina abbazia di Santa Scolastica a Subiaco, dove l'alto prelato risiedeva periodicamente al tempo della sua permanenza a Roma tra il 1423 ca. e il 1429 anno della sua morte (fig. 4).[12] Qui il tono è un po' più elegante ma il richiamo a me sembra evidente. La grotta, all'epoca ormai obsoleta come ambientazione della nascita, il bambino nudo in terra, la Vergine inginocchiata e san Giuseppe seduto con la testa appoggiata sulla mano sono elementi che mi sembra indichino non solo un riferimento alla visione della santa, ma proprio una voluta ripresa da Cori.

Il legame tra la Spagna e Brigida di Svezia si può individuare nella persona di Alfonso Pecha, o de Vadaterra, ex vescovo di Jaén, che intorno al 1368, mentre risiedeva, in Umbria dove si era ritirato per seguire i nuovi movimenti eremitici, era diventato il confessore di Brigida e il suo portavoce e, dopo la scomparsa della santa nel luglio del 1373, si era occupato di riordinare il testo delle *Revelationes* e di portare a buon fine il processo di canonizzazione.[13] E proprio la questione della canonizzazione può essere considerata una chiave per comprendere la scelta di Pedro Fernández de Frías in merito alla scena della Natività nel proprio oratorio di Cori. Era infatti una questione spinosa. Già pochi mesi dopo la morte di Brigida, si era riunito a Montefalco, nella chiesa di San Francesco, sotto il patrocinio di Galardo, vescovo di Spoleto, un comitato di chierici e laici per dare inizio alla causa di canonizzazione che si era conclusa con la bolla promulgata il 7 ottobre del 1391 da papa Bonifacio IX. Tale atto tuttavia non aveva posto fine alle polemiche di coloro che si opponevano alla dichiarazione di santità, i quali osteggiavano in primo luogo proprio la capacità visionaria della nobile svedese e continuarono a porre questioni, benché il testo della bolla di Bonifacio IX si riferisse, come di regola del resto, alle opere di pietà compiute in vita e ai miracoli postumi della santa menzionando appena gli scritti.[14] Sin dagli inizi della sua missione uno dei temi fondamentali della dottrina di Brigida era stato il convincimento che il papa dovesse tornare nella sua sede di Roma e a questo scopo ella si era adoperata con grande forza tramite le sue doti profetiche e le sue

12. Roberta Cerone, *La regola e il monastero. Arte e architettura in santa Scolastica a Subiaco*, Roma 2015, pp. 127-140; Livia Bevilacqua, "La cappella degli Angeli di Santa Scolastica a Subiaco: problemi storici e iconografici", in *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, atti del convegno (Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre 2006), 3 voll., a cura di Pio Francesco Pistilli, Francesca Manzari e Gaetano Curzi, Pescara 2008, II, pp. 213-226.

13. Fu un frate eremita spagnolo di nome Lorenzo a mettere in contatto Alfonso con Brigida, si veda Mario Sensi, "Alfonso Pecha e l'eremitismo italiano di fine secolo XIV", *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, XLVII (1993), pp. 51-80: 58-59; sulla personalità di Alfonso e sui molteplici aspetti del suo rapporto con la visionaria, cfr. Arne Jönsson, "Ex-bishop Alfonso of Jaén, St. Bridget's Evangelist", in *Santa Brigida* [n. 7], pp. 75-94: 78; Creutzburg, *Die heilige Birgitta* [n. 6], pp. 154, 167.

14. Creutzburg, *Die heilige Birgitta* [n. 6], pp. 249-251.

relazioni. Con lo scisma che seguì all'elezione di Urbano VI nel 1378 la questione si trasformò nella contesa tra il papa avignonese e quello romano e certo non ci potevano essere dubbi su quale parte potesse contare sull'autorità della santa, che nei suoi scritti esprime un attaccamento viscerale alla Chiesa di Roma.[15] Alla luce di tale contesto è facilmente immaginabile che de Frías, giunto a Roma come vicario del pontefice romano, abbia voluto introdurre nella decorazione dell'oratorio, dal chiaro intento politico, un richiamo alla contestata dottrina di Brigida il cui principale sostenitore era stato il suo conterraneo Alfonso de Vadaterra. Che la questione fosse ancora di attualità lo attesta il fatto che pochi anni dopo, al concilio di Costanza, gli avversari della profetessa tornarono a mettere in dubbio l'ortodossia delle *Rivelazioni* criticandone espressamente l'uso che se ne era fatto a sostegno dell'Obbedienza romana. La polemica fu sedata e Giovanni XXIII potè procedere a una conferma della canonizzazione il 2 febbraio 1415, che fu poi ripetuta da Martino V il 7 aprile del 1419.[16] Gli oppositori però si rifecero vivi al concilio di Basilea presentando 123 proposizioni eretiche estratte dagli scrittidi Brigida; contro costoro intervenne il domenicano Juan de Torquemada con le *Defensiones* che convinsero i padri conciliari a lasciar cadere le accuse; venne comunque disposto che fosse effettuata la revisione di alcuni passaggi oscuri da parte di persone competenti.[17] Il protrarsi delle polemiche ancora nel terzo decennio del secolo può forse spiegare la ripresa della Natività di Cori nella cappella degli Angeli di Lluis de Prades, dato che il vescovo maiorchino doveva certo essere a conoscenza delle varie questioni.[18]

Quando giunse a Roma, il 14 luglio del 1410, Pedro Fernández de Frías, venne accolto da un comitato di notabili capitanato da Paolo Orsini.[19] Questa famiglia era stata, sia a Roma, sia nel Regno, molto vicina a Brigida e dunque il cardinale

15. André Vauchez, "Sainte Brigitte de Suède et sainte Catherine de Sienne: la mystique et l'Église aux derniers siècles du Moyen Âge", in *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca*, atti del convegno (Todi, 14-17 ottobre 1979), Todi 1983, pp. 227-248: 237.

16. Tutte le vicissitudini sono riepilogate in *AA. SS.*, *Oct.* IV, pp. 472-478.

17. Vauchez, "Sainte Brigitte de Suède" [n. 15], pp. 241-242. La controversia ebbe così lunga durata perché toccava temi di cruciale importanza in cui si intrecciavano teologia, politica e cultura: cfr. Alessandra Bartolomei Romagnoli, "Lotta politica e profezia: pellegrine e mistiche a Roma alla fine del Medioevo", *Studi romani*, LII (2004), pp. 18-41; Ead. "Mistica e costruzione della memoria: da Chiara da Montefalco a Francesca Romana", *Chiesa e storia*, II (2012), pp. 109-135; Creutzburg, *Die heilige Birgitta* [n. 6], pp. 37-41; Maria Carolina Campone, *Brigida di Svezia. Regina di profezia*, Milano 2012, pp. 63-67.

18. Va ricordato in proposito che Lluis de Prades era stato camerlengo di Benedetto XIII, il quale in passato aveva avuto come confidente e confessore Alfonso de Vadaterra e lo aveva appoggiato prima di passare al partito avignonese, cfr. Sensi, "Alfonso Pecha" [n. 13], pp. 63, 77; su de Prades: Ovidio Cuella Esteban, *Bulario Aragonés de Benedicto XIII*, (5 voll.), Zaragoza 2003-2011, III, 2006, p. 227; V, 2011, pp. 311, 390; Jaime Sastre Moll, "El proceso constructivo de la seo de Mallorca durante la Edad Media", *Boletí de la Societad Lulliana. Revista destudis històrics*, LXI (2005), pp. 321-328: 326. Ringrazio Roberta Cerone che mi ha aiutato a reperire le notizie sulla biografia di Lluis de Prades.

19. *Il diario romano di Antonio di Pietro dello Schiavo: dal 19 ottobre 1404 al 25 settembre 1417*, a cura di Francesco Isoldi, Città di Castello 1917 (Rerum Italicarum Scriptores XXIV, 5), p. 59.

"di Spagna" entrò subito in contatto con gli ambienti che mantenevano vivi la memoria e il culto della visionaria, tema del quale peraltro egli aveva potuto già fare ampia esperienza a Pisa, da dove veniva.[20] Ma oltre al supporto ideologico, c'è da chiedersi se a Roma il cardinale poteva anche aver trovato il modello per la Natività di Cori. Le fonti parlano, già prima della canonizzazione, di molte immagini di Brigida nelle chiese; Alfonso de Vadaterra nella sua *Epistola Solitarii ad Reges* afferma che anche a Roma, oltre che in Svezia e nel Regno di Sicilia e in molte altre parti, *a fidelibus ymago eius depicta per multas ecclesias invenitur* e, nel post-scriptum ad una lettera di Alfonso del gennaio 1378 all'arcivescovo Birger Gregersson, Caterina, la figlia di Brigida, affermava che anche il papa ne aveva una nella sua camera. Il pontefice in questione era Gregorio XI, nipote, oltre che di Clemente VI – papa con cui la svedese aveva avuto forti contrasti – anche del cardinale Hugo di Beaufort che aveva offerto, all'arrivo a Roma nel 1350, a lei e al suo seguito, il palazzo che aveva a disposizione presso San Lorenzo in Damaso.[21] Gregorio XI, inoltre, aveva avuto contatti personali con Brigida sia per la questione del ritorno a Roma della sede papale, sia per l'approvazione dell'ordine dei Gerolamini, causa per la quale ella si adoprava in appoggio a Pedro Fernàndez Pecha, fratello del suo confessore Alfonso.[22]

Nel 2003 Jan Svanberg ha suggerito che l'immagine nella camera del pontefice potesse essere la tavola con la Visione della Natività ora alla Pinacoteca Vaticana (fig. 3) ed Erling Skaug ha approfondito questa pista ipotizzando un soggiorno a Roma di Niccolò di Tommaso sulla strada del ritorno a Firenze da Napoli nel 1375.[23] Questo soggiorno sarebbe servito principalmente alla realizzazione di un polittico per la cappella che Francesca Papazzurri, amica e padrona di casa di Brigida, aveva allestito nell'ambiente del Palazzo in Campo dei Fiori (oggi in Piazza Farnese) in cui la veggente si era spenta. L'ipotesi si basa su una lettera del 15 dicembre 1373 in cui la Papazzurri chiedeva all'amica Lapa Buondelmonti di donare una pala d'altare da porre in questa cappella; la pala avrebbe dovuto rappresentare Gesù crocifisso, la Vergine addolorata, san Giovanni evangelista, san Giovanni Battista, gli apostoli Pietro e Paolo che si abbracciano, san Giacomo, santa Caterina, la Maddalena, sant'Agnese: tutti i santi di Brigida. Sulla base di questi dati lo studioso norvegese

20. Sui molteplici rapporti di Brigida con membri della famiglia Orsini, si veda Claudia Vultaggio, "I sodalizi napoletani di Santa Brigida di Svezia", in *Santa Brigida* [n. 7], pp. 105-129. A Pisa il culto di Brigida era fortemente sostenuto da Chiara Gambacorta, domenicana, che era stata in stretto contatto con Alfonso: Ann M. Roberts, "Chiara Gambacorta of Pisa as Patroness of the Arts", in *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy. A Religious and Artistic Renaissance*, Edith Ann Matter, John Coakley eds., Philadelphia 1994, pp. 120-145; Galassi, "L'immagine come rivelazione" [n. 7].

21. L'*Epistola Solitarii ad Reges* è la prefazione che Alfonso redasse per il libro VIII delle *Rivelazioni*, noto anche come *Liber Celestis Imperatoris ad Reges*, in cui sono raccolte le visioni indirizzate ai monarchi europei, cfr. Creutzburg, *Die heilige Birgitta* [n. 6], p. 50; per il *postscriptum* di Caterina, *ibidem*, p. 73.

22. Jönsson, "Ex-bishop Alfonso of Jaén" [n. 13], pp. 84-86.

23. J. Svanberg, *Niccolò di Tommaso's Paintings in the Naples Area and of Birgitta*, in *Imagines Sanctae Birgittae* [n. 8], pp. 89-101; Skaug, "St. Bridget's Vision" [n. 8].

ha proposto di identificare una tavola con un gruppo di santi, in collezione privata, attribuita a Niccolò di Tommaso come sportello laterale di questo polittico (fig. 5).[24] L'ipotesi ha qualche punto critico, in primo luogo il fatto che la lettera originale è perduta e si conosce solo attraverso la parafrasi inserita nella non sempre precisa biografia di Johannes Joergensen degli anni quaranta,[25] ragione per cui non si può verificare se, come ipotizza Skaug, con «donare una pala» si intendesse effettivamente inviare il denaro necessario, perché altrimenti, visto che Lapa Buondelmonti risiedeva a Firenze, non ci sarebbe motivo di presumere un soggiorno romano di Niccolò in quanto il polittico avrebbe potuto essere spedito da lì. Rispetto alle altre destinazioni, vuoi a Pistoia, vuoi a Napoli, proposte per il dipinto, che è noto agli studi sin dagli anni venti del secolo scorso, l'autore fa notare la non compatibilità con esse della presenza nella tavola della figura di san Pietro in veste di donatore; il principe degli apostoli infatti si trova adiacente allo scomparto centrale (perduto) e tiene sulle ginocchia il modellino di una chiesa.[26] Si tratta di una rappresentazione assai singolare che non si spiega facilmente; Skaug la interpreta come una sorta di omaggio alla pellegrina svedese della città di Roma, rappresentata da Pietro, e ipotizza che nel modellino tenuto sulle ginocchia da quest'ultimo sarebbe da riconoscere la cappella approntata nel palazzo a Campo dei Fiori; se si osserva attentamente questo modellino, continua Skaug, si notano dei raggi provenienti dall'interno i quali possono essere identificati come i raggi della beatitudine della defunta. Si tratta di una proposta che ha, come si è detto, delle difficoltà ma che merita di essere approfondita. Nel 1383 Francesca Papazzurri fece una donazione in base alla quale, alla sua morte, il palazzo in Campo dei Fiori sarebbe entrato in possesso del convento di Vadstena, casa madre dell'ordine brigidino, cosa che avvenne probabilmente verso la fine del secolo.[27] La vita di questa filiazione romana non fu facile soprattutto nei primi tempi, comunque dall'autobiografia della pellegrina inglese Margery Kempe sappiamo che nel 1414 la "cella" di Brigida, trasformata in cappella, era meta di visitatori.[28]

24. Erling S. Skaug, "The Altarpiece for St. Bridget's first Chapel at Piazza Farnese in Rome", *Kunst og Kultur*, LXXXVI (2003), pp. 190-202; Id., "Niccolò di Tommaso of Florence, St. Bridget of Sweden's First Painter", *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, XVIII (2004), pp. 289-321.

25. Johannes Joergensen, *Santa Brigida di Vadstena*, 2 voll., Brescia 1947-1948, II, 1948 , p. 303, nota 1.

26. In una lettera del 1986 a Sotheby's Italia Ferdinando Bologna si riferiva a una ipotetica provenienza dalla certosa di San Giacomo a Capri, dove c'è una lunetta affrescata attribuita a Niccolò di Tommaso; mentre per San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia propenderebbe Andrew Ladis, "A High Altarpiece for San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia and Hypotheses about Niccolò di Tommaso", *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIII (1989), 1, pp. 2-16; cfr. Skaug, "The Altarpiece" [n. 24].

27. Si veda Maria Antonietta De Angelis, *Santa Brigida*, Roma 1991 (Le chiese di Roma illustrate, 25), pp. 19-30, che riporta il testo della donazione e ripercorre le vicende del palazzo e del convento; delle strutture originarie oggi non si scorge più nulla.

28. Nel capitolo XXXIX del suo *Libro* Margery Kempe racconta che, durante il suo soggiorno romano nel 1414, dopo aver rintracciato la vecchia cameriera di Brigida per farsi raccontare di lei, si era recata nella stanza dove la santa era spirata, divenuta una cappella, in cui

Come si è detto, le fonti, che sono costituite principalmente dagli atti del processo per la canonizzazione, citano con una certa frequenza immagini di Brigida nelle abitazioni e nelle chiese: in un caso, nel 1380, il conte di Nola, Nicola Orsini, afferma di sapere di pitture *de nativitate Christi per modum quem dicta domina dicebat sibi fuisse revelatum*,[29] in molti altri si parla solo di immagini che verosimilmente dovevano essere di altro genere, ma ad oggi, sempre parlando del periodo antecedente alla canonizzazione, se ne conosce solo una, ma non a Roma, né a Napoli, bensì nell'ansidiola a sinistra dell'altare, del duomo di Terracina. Si tratta di un affresco frammentario rappresentante Brigida che riceve il messaggio di un angelo mentre è seduta al suo banco di lettura (fig. 6). Non sappiamo se il frammento facesse parte di una scena più ampia. L'iscrizione Beata Brigida, oltre all'aureola raggiata, comporta una datazione non oltre il 1391, mentre la dipendenza iconografica, che mi sembra riscontrabile, dai frontespizi dei manoscritti delle *Revelationes celestes* di produzione napoletana indicherebbe un termine *ante quem non* agli inizi degli anni ottanta (fig. 7).[30]

Di immagini della visione *de nativitate Christi* invece, oltre a quelle già citate di Niccolò di Tommaso, se ne conosce un certo numero in Italia centrale risalenti agli ultimi decenni del Trecento e al primo del Quattrocento, cosicché non ci sono difficoltà a credere che de Frías ne abbia potuto vedere degli esempi da utilizzare come base per la scena di Cori.[31] Per quanto riguarda l'aspetto esecutivo delle pitture nell'oratorio, c'è stato un sostanziale accordo da parte degli studiosi nel ritenere che le maestranze attive nella prima fase della decorazione, quella appunto dovuta al cardinale "di Spagna", possano essere accostate a quei pittori, attivi in Umbria meridionale negli ultimi decenni del Trecento e nei primi del Quattrocento, che furono protagonisti di un movimento di "ritorno alle origini", individuato da Federico Zeri già negli anni settanta del secolo scorso e poi accolto da Toscano e Fratini. Movimento i cui principali esponenti sono definiti con gli appellativi di Maestro della Dormitio di Terni e Maestro di Narni del

aveva trovato un prete tedesco che predicava sulla vita e sulle visioni della santa. Era proprio l'anniversario della morte e Margery si era inginocchiata per pregare sulla pietra dove Cristo era apparso a Brigida, quando il Signore inviò una violenta tempesta. Da questo l'autrice deduce che il Signore doveva desiderare che la santa e la sua festa fossero oggetto di una più grande venerazione. Questo racconto è denso di implicazioni di varia natura, qui però ci si limita a segnalare che vi si può cogliere una testimonianza della perdurante attenzione alle problematiche relative al culto della visionaria. Edizione consultata: Le livre de Margery Kenpe: une aventurière de la foi au Moyen Âge, Paris 1989.

29. *Acta et processus canonizacionis beate Birgitte*, utg. av Isak Collijn, Uppsala 1924-1931 (Samlingar Svenska Fornskriftsällskapet, ser. 2. Latinska Skrifter, 1), p. 169.

30. Cfr. Serena Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, p. 455; Creutzburg, *Die heilige Birgitta* [n. 6], pp. 252-254; sui manoscritti delle *Revelationes celestes*, si vedano, tra i contributi più recenti, *ibidem*, pp. 94-146; Antonella Putaturo Muraro, "La bottega del maestro del *Liber Celestium Revelationum*", in *Santa Brigida* [n. 7], pp. 209-219.

31. Si rimanda ai testi citati alle note 8 e 9.

1409, i quali non corrispondono a delle singole personalità con propri collaboratori, bensì piuttosto a botteghe, forse su base familiare, formate da maestri con un *background* comune ma dotati di sfumature stilistiche e culturali, come anche di livelli qualitativi, diversificati.[32] Le maggiori affinità le ho riscontrate, soprattutto per le modalità di raffigurare elementi del paesaggio, ma anche fisionomie e dettagli architettonici e zoologici, con alcune delle pitture nell'abside della chiesa di Sant'Antonio abate a Cascia, confermate in una recente pubblicazione a due personalità del gruppo del Maestro della *Dormitio* di Terni (fig. 8).[33] Interessante mi sembra anche il riferimento agli affreschi illustranti la cosidetta Leggenda delle mele auree in Santa Maria del Monumento a Terni, collocabili nella cerchia del Maestro di Narni del 1409, dove si trova un uso del monocromo simile a quello della Natività di Cori (fig. 9).[34]

Non ci sono elementi per determinare se la scelta di tali maestri da parte del de Frías e dei suoi consiglieri sia passata attraverso Roma o possa essere avvenuta direttamente nei luoghi in cui queste botteghe principalmente operavano, Se Roma, dove comunque restano tracce della loro attività, appare come un punto di riferimento logico, visto che il cardinale vi risiedevava, va anche considerato che gran parte della cerchia dei fautori di Brigida, era fortemente legata al mondo dell'eremitismo umbro, da cui proveniva, come si è già ricordato Alfonso de Vadaterra. Non è detto però che de Frías a distanza di anni debba essere stato coinvolto anche in questo ambito benché, essendo questo movimento protagonista tra le tendenze riformatrici che dominavano la religiosità del momento, non lo si

32. Per Cori: Romano, *Eclissi* [n. 30], pp. 448-452; Stefano Petrocchi, "La decorazione pittorica dell'oratorio dell'Annunziata di Cori", in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi, Roma 2013, pp. 125-151: 129, 141; Id., "La decorazione pittorica", in *La Castiglia* [n. 1], pp. 76-81. Per le maestranze dell'Umbria meridionale: Federico Zeri, "Un'aggiunta a Giovanni di Corraduccio", in *Diari di lavoro, 2*, Torino 1976, pp. 20-26; Filippo Todini, "Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi", in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 voll., Milano 1986, II, pp. 375-413; Bruno Toscano, "La pittura in Umbria nel Quattrocento", in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, 2 voll., Milano 1987, II, pp. 355-383; Corrado Fratini, "Pittori dell'area ternana tra la fine del '300 e l'inizio del '400", in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno di studi (Amelia 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, pp. 127-175; Maria Rita Silvestrelli, "Dal Maestro di Cesi a Pier Matteo D'Amelia: aspetti della cultura figurativa nell'Umbria meridionale tra XIV e XV secolo", in *La pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento*, Terni 1994, pp. 25-47; Corrado Fratini, "Per un riesame della pittura trecentesca e quattrocentesca nell'Umbria meridionale", in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Perugia 1997, pp. 285-375.

33. Fabio Marcelli, "254. Maestro della Dormitio di Terni", in *Museo di Palazzo Santi. Chiesa di Sant'Antonio abate. Circuito museale di Cascia*, a cura di Giancarlo Gentilini e Maurizio Matteini Chiari, Firenze 2013, pp. 152-163.

34. Fratini, "Pittori dell'area ternana" [n. 32], p. 133; la Leggenda delle mele auree, che in realtà non sono mele bensì pani, è legata al movimento penitenziale dei Bianchi che percorse l'Italia nel 1399: cfr. Elisabeth Bliersbach, "I Bianchi nell'arte umbro-laziale", in *Sulle orme dei Bianchi (1399) dalla Liguria all'Italia centrale*, atti del convegno (Assisi, Vallo di Nera, Rieti, Terni, Leonessa, 18-20 giugno 1999), a cura di Francesco Santucci, Assisi 2001, pp. 363-440.

può affatto escludere. Comunque è da segnalare che nel *corpus* del Maestro della *Dormitio* di Terni trova posto anche una tavola con la visione di Santa Brigida passata sul mercato antiquario, che, tra gli esempi noti del periodo, è l'unica in cui i pastori si trovano sopra la grotta come a Cori.[35]

Un riferimento evidente all'ambiente artistico romano lo si può rintracciare invece, a mio avviso, nella scena adiacente alla *Natività*, quella con l'*Adorazione dei Magi*, dove sul suppedaneo del trono della Vergine compare l'iscrizione *ista figura Virginis Mariae me fecit fieri Catharina Stephanelli*, che attesta l'introdursi di un nuovo soggetto nella committenza, senza però che questo comporti uno stacco cronologico o un mutamento di maestranze, come dimostrano i numerosi riscontri di identità di fattura con le pitture precedenti, tra cui si può segnalare, tra i più stringenti, quello tra il mago più giovane e il Mosè della scena del roveto ardente sulla volta (fig. 10). Il punto di riferimento romano lo si può individuare nel dipinto con lo stesso soggetto che si trova nell'ex dormitorio delle monache del convento di Sant'Agnese f.l.m. che proporrei di prendere in considerazione come modello per l'affresco di Cori (fig. 11). Quest'ultimo è disposto specularmente rispetto alla scena in Sant'Agnese ma corrispondono sia la posizione e il tipo delle corone, sia gli atteggiamenti dei magi e i gesti, compreso quello inusuale della Vergine che sorregge con la propria mano l'avambraccio del Figlio. E questa dipendenza va considerata comunque anche tenendo presente il fatto che il dipinto in Sant'Agnese è anch'esso vicino ai modi umbromeridionali di cui si è detto.[36] In particolare proprio al ciclo di Cascia rimandano le cornici a quadrilobi, come anche alcuni particolari dei vestiti.

Tuttavia, diversamente da quello che accade nell'*Adorazione dei magi* di Sant'Agnese, la Madonna di Cori non guarda verso il mago inginocchiato, bensì è rivolta verso lo spettatore, cosa che ha comportato una certa goffagine nel profilo della testa per la quale evidentemente è stata utilizzata una sagoma non del tutto adatta. In questo modo la Vergine con il Bambino dell'Adorazione di Cori ha una sua autonomia rispetto al tema narrativo, un'autonomia espressamente cercata, come credo si possa dedurre anche alla luce dell'iscrizione citata che si riferisce esclusivamente a *ista figura Virginis Mariae*. In quanto versione autonoma della Madonna in trono con Bambino l'esempio di Cori può essere collocato nella scia di una serie di dipinti murali romani con la Madonna in trono con il Bambino databili al primo decennio del XV secolo, come quello che si trova nella cappella della Vergine di San Benedetto in Piscinula,[37] o come la cosiddetta Madonna dei Monti nella chiesa omonima (fig. 12).[38] Quest'ultima pittura ci conduce nuovamente a Santa Brigida perché, secondo una fonte tar-

35. La tavola è presente nel Catalogo della Fondazione Zeri (nr. 17593) consultabile online; vedi anche Wolf, "Heilige Nacht" [n. 9], fig. 24.

36. Si vedano le note critiche di Walter Angelelli, che propone una datazione al secondo decennio del XV secolo, in Serena Romano, *Apogeo e fine del Medioevo. 1288-1431* (Corpus della pittura medievale a Roma 312-1431, VI), Milano 2017, p. 391.

37. *Ibidem*, p. 383.

38. *Ibidem*, p. 376.

docinquecentesca, l'*Historia dell'origine e dei primi miracoli della Madonna dei Monti*,[39] il piccolo edificio malridotto in cui tale affresco fu miracolosamente ritrovato, doveva essere identificato come quello in cui la pellegrina svedese aveva trovato rifugio appena venuta a Roma, spiegando la scelta del luogo con il fatto che vi era un monastero femminile. Tale convincimento, secondo la fonte, era basato sulla constatazione che le figure della Madonna dei Monti avevano lo stesso stile e sembravano avere la stessa mano della Madonna con Bambino che la santa aveva fatto dipingere in San Lorenzo in Panisperna.[40] Dalle testimonianze del processo di canonizzazione sappiamo che Brigida fu molto legata alla chiesa di San Lorenzo in Panisperna, affidata dagli inizi del Trecento alle Clarisse.[41] Davanti ad essa chiese l'elemosina, come indicatole dalla Vergine, in un momento di difficoltà economiche e all'interno trovò temporanea sepoltura prima di essere traslata nella sua fondazione di Vadstena.[42] Vi sono diverse testimonianze dell'esistenza di immagini di Brigida presso questa sepoltura, tra le altre, quella di Giovanna moglie di Petruccio Jacobelli de Turris che portò un braccio di cera da appendere sul sepolcro «coram Ymagine sua»[43] o quella di Golicia Orsini la quale «emisit votum cum magna devocione de offerendo unam manum ceream ante ymaginem ipsius domine Brigide in monasterio sancti Laurencij Panisperne»,[44] è quindi verosimile che l'immagine della Madonna con Bambino ricordata dalla *Historia dell'origine e dei primi miracoli della Madonna dei Monti* in San Lorenzo in Panisperna potesse essere associata a lei anche se probabilmente non era stata realizzata per sua iniziativa in quanto non risulta che essa abbia avuto alcun interesse nell'ambito della committenza artistica. In questo quadro non si può escludere che anche nell'*Adorazione dei Magi* dell'oratorio laziale ci sia un riferimento ad un'immagine di Madonna in trono con Bambino legata al ricordo di santa Brigida. Tenuto conto del fatto che la gran parte di queste pitture – come dimostra, tra tanti, il caso della Madonna dei Monti – godevano della fama di operare miracoli si può immaginare che Caterina Stefanelli, la quale magari aveva ricevuto qualche grazia da una Madonna romana di questo tipo abbia voluto farla riprodurre sperando forse di importare a Cori le sue proprietà taumaturgiche. Cosa che però non deve essersi verificata visto che non sussiste alcuna tradizione al riguardo.

39. Francesco Pifferi, *Storia dell'origine e primi miracoli della Madonna dei Monti in Roma (1583)*, versione in italiano moderno a cura di don Federico Corrubolo, Roma 2004.

40. Per una dettagliata esposizione delle fonti si veda Beatrice Cirulli, "Le Terziarie e i loro luoghi di culto nella Roma del Quattrocento. Documenti e immagini", in Amicitiae sensibus. *Studi in onore di don Mario Sensi*, a cura di Alessandra Bartolomei Romagnoli e Fortunato Frezza, *Bollettino storico della città di Foligno*, XXXI-XXXIV (2007-2011), pp. 815-879: 822-827.

41. Arnold Esch, *Tre sante ed il loro ambiente sociale a Roma. S. Francesca Romana, S. Brigida di Svezia e S. Caterina da Siena*, Roma 2001, pp. 40, 46

42. Vi sono numerose testimonianze di questo negli *Acta* della canonizzazione, cfr. Creutzburg, *Die heilige Birgitta* [n. 6], p. 74.

43. *Acta et processus* [n. 29], p. 396.

44. *Ibidem*, p. 458.

Penso dunque si possa concludere osservando che tutta una serie di indizi portano a credere che l'attaccamento della profetessa svedese per la città eterna, «ubi platee strate sunt auro et sanguinis sanctorum rubricate»,[45] fu di certo ricambiato. Tanto per le controversie politiche, quanto per la devozione delle persone comuni, la sua figura doveva ancora svolgere un ruolo significativo nei primi decenni del Quattrocento.

45. Così Cristo le aveva descritto la città quando, nel 1349, aveva dato ordine a Brigida di lasciare il suo paese e andare a Roma, *Acta et processus* [n. 29], p. 94.

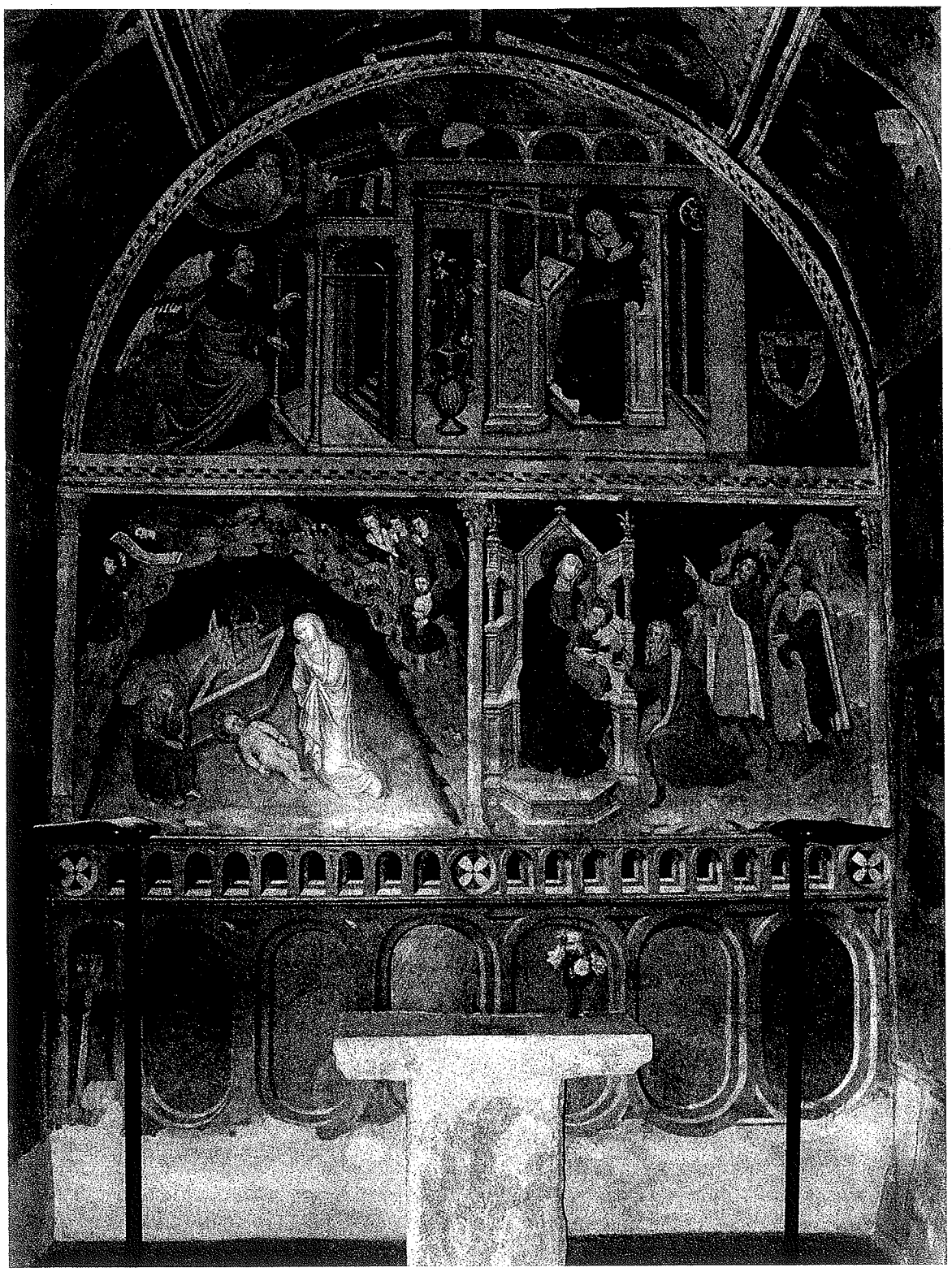

Fig. 1. Cori, oratorio della SS. Annunziata, parete di fondo.

Fig. 2. Cori, oratorio della SS. Annunziata, parete di fondo, *Natività*.

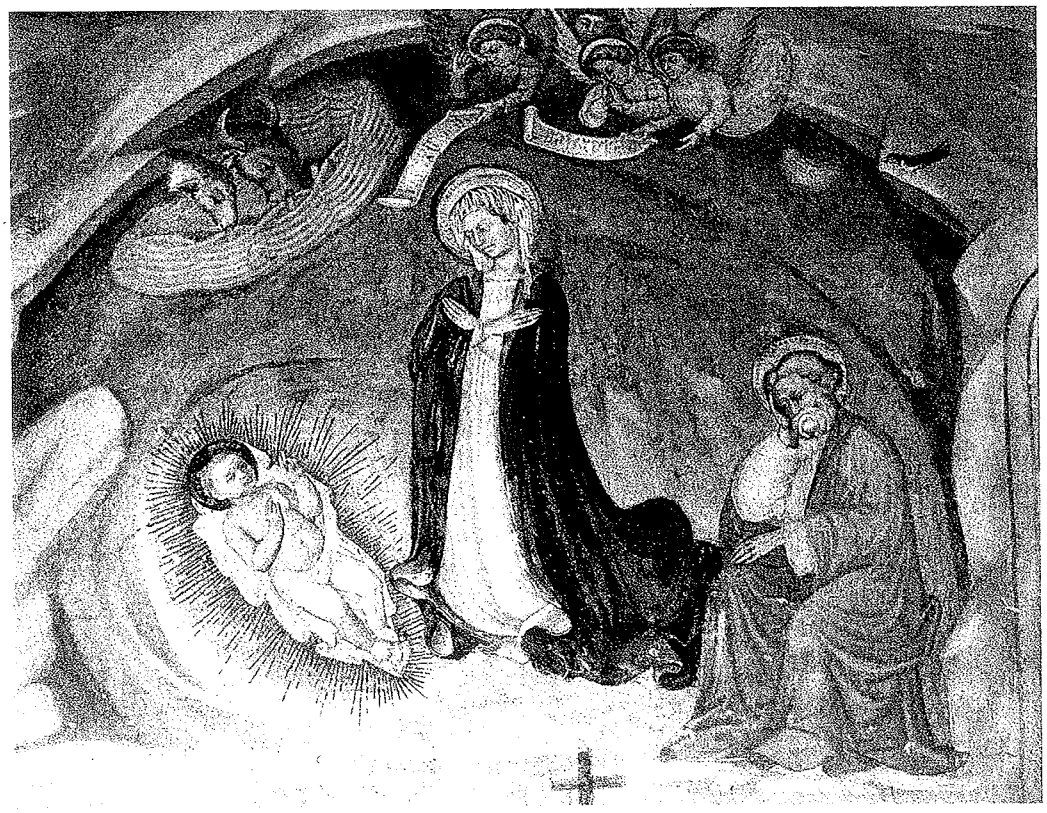

Fig. 3. Niccolò di Tommaso (attr.), *Visione di santa Brigida*, Roma, Pinacoteca Vaticana.
Fig. 4. Subiaco, Santa Scolastica, cappella degli Angeli, *Natività*.

Fig. 5. Niccolò di Tommaso (attr.), *Anta di polittico con santi*, collezione privata.
Fig. 6. Terracina, duomo, absidiola sinistra, affresco frammentario con santa Brigida.

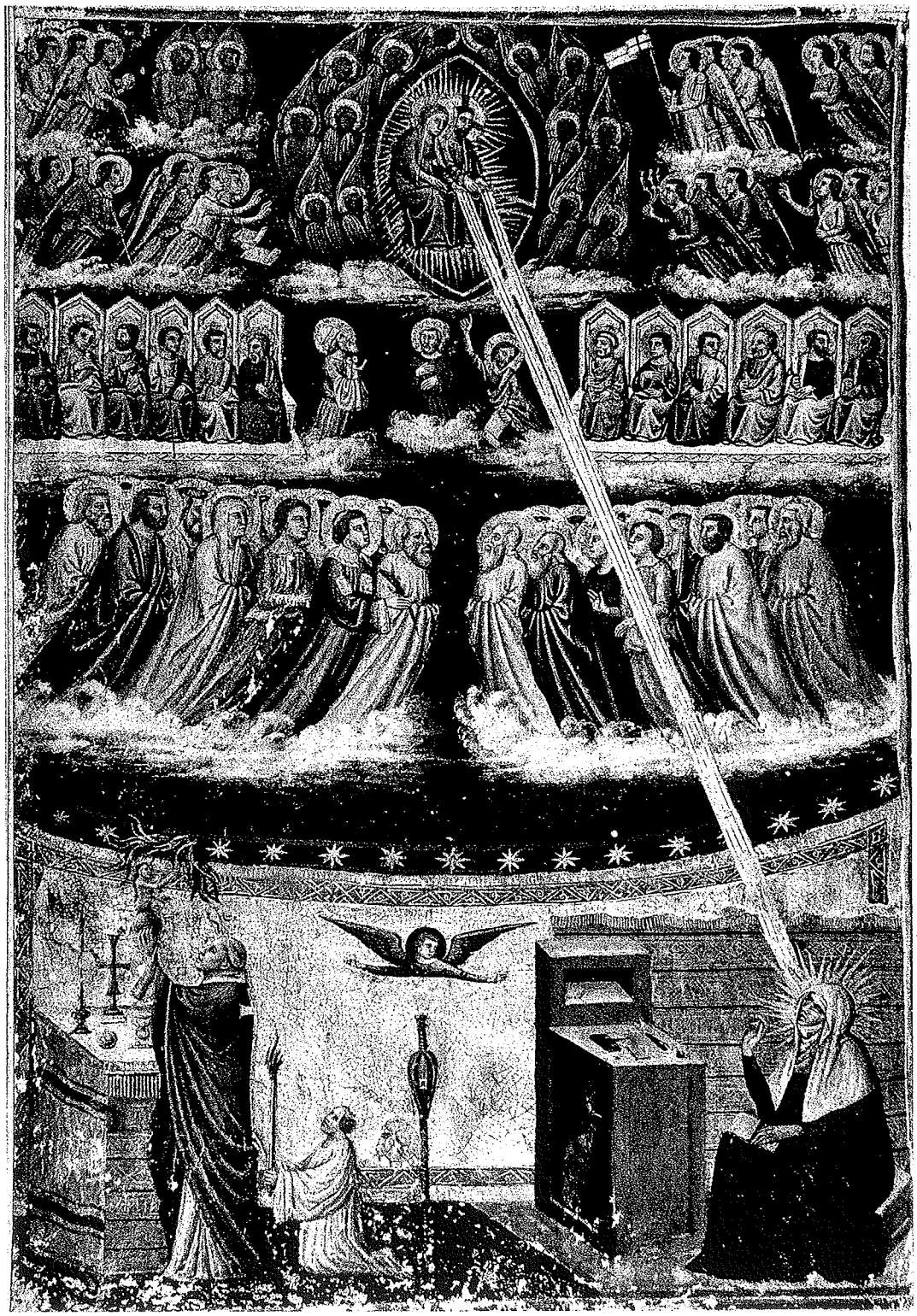

Fig. 7. New York, Pierpont Morgan Library, M. 498, f. 4v, *Santa Brigida ha una visione nell'abbazia di Alvastra.*

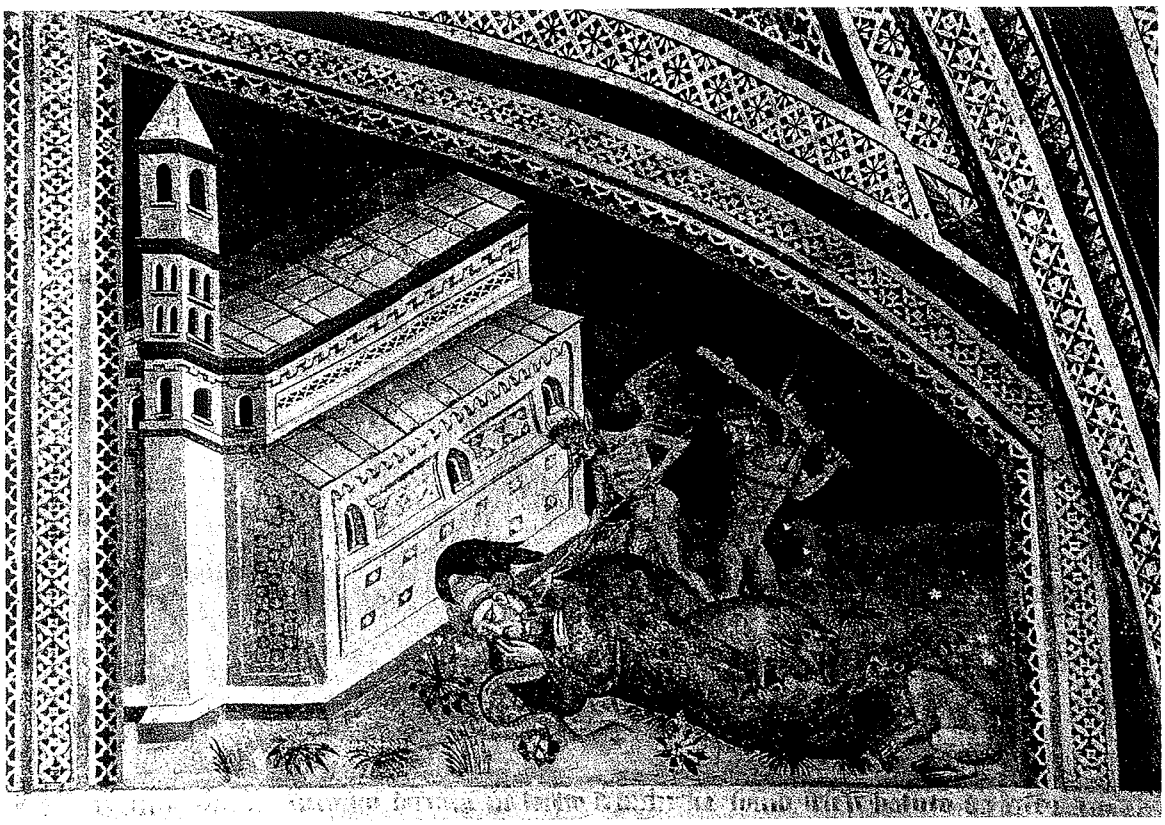

Fig. 8. Maestro della *Dormitio* di Terni, *Storie di della vita di sant'Antonio*, *Antonio sogna di essere bastonato dal demonio*, Cascia, Sant'Antonio abate.
fig. 9. Maestro della *Dormitio* di Terni, *Leggenda delle mele auree, la Madonna appare a un contadino*, Terni, Santa Maria del Monumento.

Fig. 10. Cori, oratorio della SS. Annunziata, parete di fondo, *Adorazione dei Magi*.

Fig. 11. Roma, convento di Sant'Agnese f.l.m., ex dormitorio, *Adorazione dei Magi*.

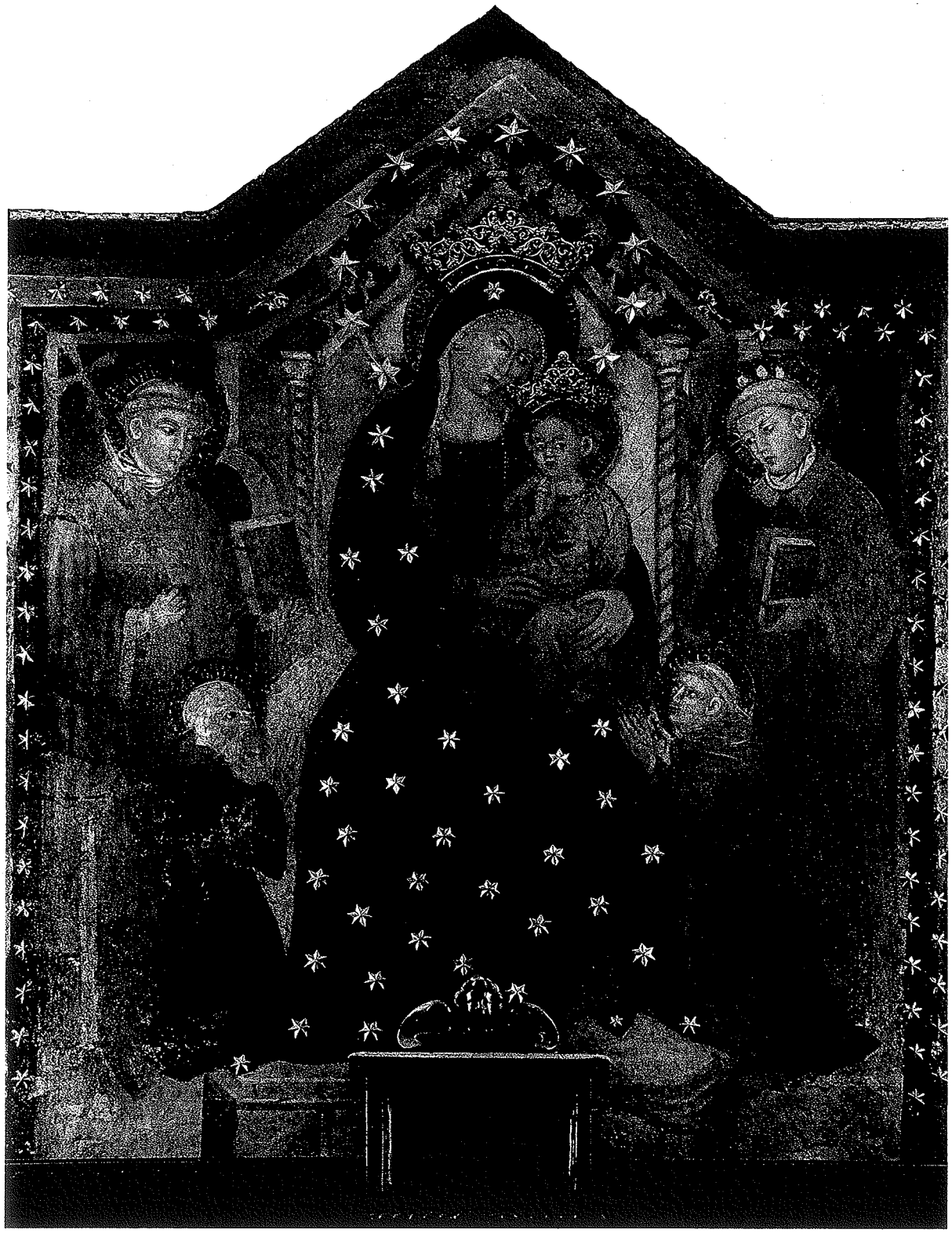

Fig. 12. Roma, Madonna dei Monti, altare maggiore, affresco staccato, *Madonna con Bambino tra i santi Lorenzo e Stefano*.