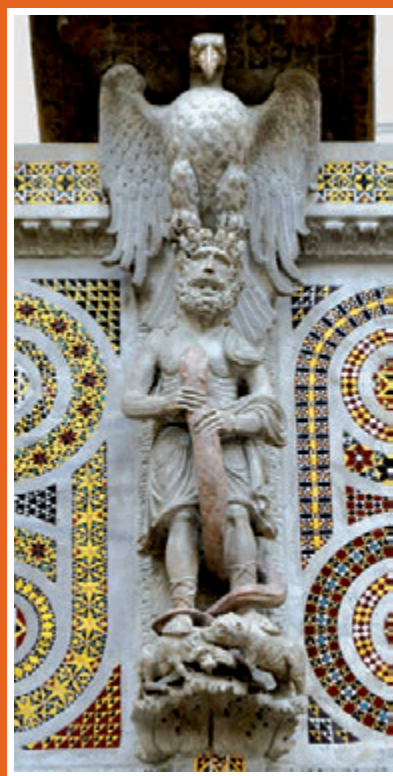


ICONOGRAPHICA

STUDIES IN THE HISTORY OF IMAGES

XIV • 2015



FIRENZE

SISMEL • EDIZIONI DEL GALLUZZO

L'ALBANIE DES ANJOU.

ALCUNI ASPETTI DI CULTURA OCCIDENTALE NEL LEVANTE ADRIATICO FRA XIII E XIV SECOLO

GIANVITO CAMPOBASSO

Abstract: The article is addressed to study the Angevin visual culture in Albania through unpublished or not well known testimonies, instruments of the propaganda. The first “study case” is about a cycle of frescoes in a Benedictine church, where a local workshop educated to a Byzantine pictorial language, under the direction of the abbot concepteur of the cycle, put on scene the celebration of the Roman Church and the new French ruler. The frescoes are dated on 1272 and it is the same year in which the sources mention Charles of Anjou as Rex Albanie for the first time. After that, the focus of this research moves on the Angevin legacy in the late 14th century. Images and symbols of the Angevin visual culture and propaganda were part of the Albanian cultural heritage, those have been reused by certain feudal families to show their own social status and ambitions. This phenomenon, jointly to the spread of the Catholicism, marked the approach of Albania to Western Europe until the Turkish conquest.

Keywords: Albania, Anjou, Later Middle Ages, Angevin visual culture

Premessa

A più di trent'anni dalla sua pubblicazione e a oltre quaranta dalla redazione, la ponderosa opera dello storico Alain Ducellier, *La façade Maritime de l'Albanie au Moyen Âge*, ancora non si rispecchia in uno studio altrettanto ampio e rigoroso sul versante della storia dell'arte del tardo Medioevo albanese¹. Anzi, piuttosto scarsa è l'indagine sulle fonti materiali, la cultura figurativa e la produzione artistica, in rapporto all'espansione angioina su quella costa adriatica che fu fra gli oggetti privilegiati delle attenzioni del Ducellier, da buon medievista francese. Lo studioso non mancò di trattare i rapporti con Venezia, la Dalmazia e Bisanzio, rimarcando più volte il ruolo di cerniera

dell'Albania, ancora oggi affascinante peculiarità di quella regione. Una “società mista” per la storia dei diversi gruppi etnico-linguistici che la componevano e per i diversi orientamenti religiosi, cui si aggiunse l'alternarsi, il convivere e l'affrontarsi di più forze egemoni straniere. Tale situazione non poteva che consolidare il clima culturale *mélangé* che si respirava ormai su quella costa, come su molte altre del Mediterraneo, specie quelle “franche”. Com'è ovvio non cessarono le più radicate e tradizionali manifestazioni d'arte bizantina, ancora oggi dominanti dopo aver bypassato i secoli del dominio ottomano e della brutale imposizione laicista del regime dello scorso secolo.

Nel solco degli studi storico-artistici è

evidente l'esigenza di colmare un vuoto che non ha mai considerato l'Albania come centrale nell'Europa angioina, nonostante i ben noti piani di espansione a est di quella dinastia, i cui vari rami hanno portato titoli strettamente legati all'oltremare adriatico: da quello precocissimo di *Rex Albanie* di Carlo I², fino a quello dei Duchi di Durazzo, fra gli ultimi sovrani. Per tutti i due secoli di regno degli Angiò nel Mezzogiorno italiano, dal secondo Duecento alla prima metà del XV secolo, l'orizzonte albanese fu molto presente a corte.

Anche quando sono stati tentati approcci globali dagli specialisti, l'Albania è rimasta assente, come nella grande esposizione *L'Europe des Anjou. Aventures des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*

che, parafrasando il titolo, indagava lo spazio angioino tramite le espressioni artistiche nel segno di una *art de cour* quasi paneuropea³.

Per le suddette ragioni, l'Albania offre allo storico dell'arte del Medioevo un campo d'indagine in buona parte ancora vergine e stimolante⁴, sebbene sia da mettere in conto la scarsità delle testimonianze artistiche, perdute o martoriare da secoli di oblio e dallo scorrere di una storia drammatica fino ad anni recenti, tanto per le persone quanto per le memorie del passato. Eppure alcune tracce da me rinvenute durante gli anni di ricerca del dottorato si offrono allo studio comparativo con altre realtà del *commonwealth* angioino e in generale con quelle società del Mediterraneo "franco" o "latino" che si svilupparono dalla convivenza e interazione di gruppi culturali differenti. Trattasi di edifici a volte molto interpolati, quando non allo stato di rudere, o di frammenti pittorici consunti e stratificati che testimoniano le concrete ambizioni verso Oriente portate avanti, seppure in modo intermittente, dalla *Maison d'Anjou*. La dinastia contribuì a plasmare una classe feudale albanese e mediterranea, spesso di culto romano, gradualmente educata anche a modelli francesi. Questa feudalità, dopo aver assimilato i valori della società militare e cavalleresca d'Occidente, insieme a quella grecizzata e a quella che rimase legata alla propria identità albanese o slava, nel XV secolo partecipò nel mettere un argine all'avanzata turca.

Fu proprio l'Albania, più della *Romania* o del Regno di Gerusalemme, ad avvertire maggiormente il giogo della stirpe francese, soprattutto fra XIII e primo XIV secolo, anche in maniera indiretta con l'introduzione di usi e costumi *ad modum Franciae*, presto assorbiti dalle élite locali nel tentativo di ostentare un aggiornamento culturale e una maggiore vicinanza alla corte. Questo *status symbol* da esibire perdurò oltre le fortune albanesi degli stessi Angiò. Di questo ampio momento ho cercato di ricostruire il tessuto di *visual evidences* che, per quanto

lacunoso, ha dato i primi frutti, sebbene ancora molto vi sia da fare.

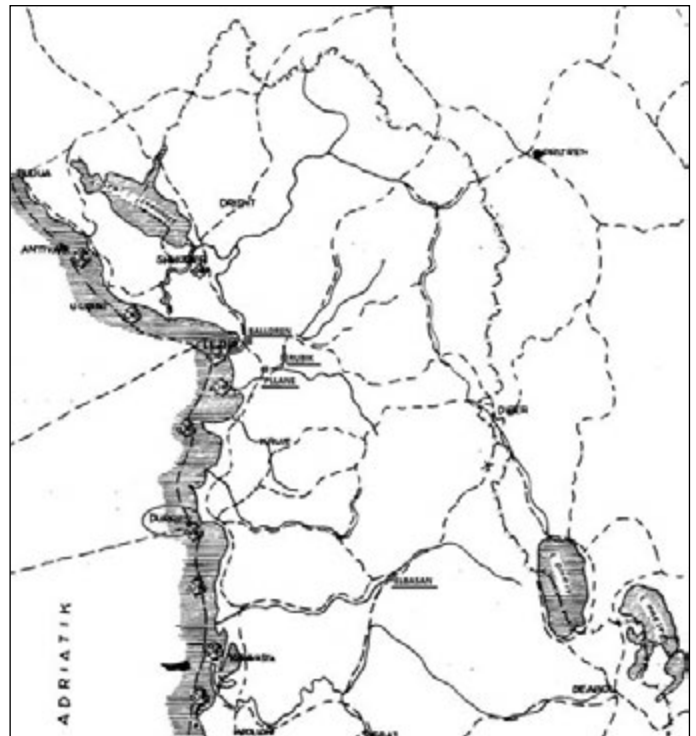
Le ambizioni orientali napoletane furono supportate dagli stessi pontefici, i quali nei primi sovrani videro uno strumento per il conseguimento della Crociata e per l'unione confessionale con i greci "scismatici" sotto il primato romano. Gli Angiò tentarono a loro volta di trarre vantaggio dall'appoggio papale per legittimare la loro libertà d'azione nello scacchiere orientale e per collezionare altisonanti titoli che si dimostrarono però privi di un valore effettivo⁵.

Allineato con le politiche papali, il clero latino albanese favorì l'avvicendamento dei nuovi dominatori⁶. A tale proposito si ricorda un prete di nome Giovanni di Durazzo che nel 1271 faceva la spola fra Puglia e Albania «ad predictas partes Durachii pro nostre maiestatis exequendis serviciis remeare»⁷; da qualche anno inoltre, i monaci benedettini si erano attivati diplomaticamente nelle trattative con l'aristocrazia locale e con i governi cittadini. Da secoli insediati nel nord, nella parte dalmata dell'attuale Albania a prevalenza cattolica⁸, erano penetrati anche nel cosiddetto *Arbanon*⁹ (cfr. fig. 1), partecipando nella sua graduale configurazione come area biculturale¹⁰. I documenti ricordano un abate Nicola d'Albania che ebbe una ricompensa annuale di dodici onces d'oro per la sua mediazione nel passaggio di Durazzo sotto la sovranità napoletana nel 1271¹¹. Dai documenti sappiamo che fin dal 1168 in città vi erano «Abbatibus et ceteris Latinis tam clericis quam laicis apud Durachium commorantibus»¹² e dal secolo precedente sono testimoniate comunità veneziane e amalfitane¹³, mentre la città era sede al contempo di una metropoli greca almeno fino alla Quarta Crociata¹⁴.

Nel primo decennio del XIV secolo l'*Anonimo Latino* ci informa che Durazzo «est Latinorum (...) Partem huius regni cum ciuitate Dyrrachena predicta tenet nunc princeps Tarentinus, filius regis Siciliae»¹⁵; pochi anni dopo un'altra relazione di viaggio per la Terrasanta conferma

gli Angiò saldamente al governo della città¹⁶. I riscontri di questo successo e i segni del potere, oltre al ruolo giocato dai Benedettini, sono rintracciabili non solo nelle fonti scritte ma anche in quelle iconografiche.

L'immagine è sempre stata il più potente mezzo di propaganda, e le *visual evidences* della cultura angioina esplicitano la predilezione dei sovrani e di tutta la dinastia per rappresentazioni incentrate su temi escatologici o epifanie del divino ammantate di un forte carattere regale, come le Maestà del Cristo o della Vergine. In epoca protoangioina si ricorse alla pittura per suggerire una genealogia comune con la biblica stirpe sovrana da cui discese Cristo, tramite l'iconografia dell'Albero di Jesse¹⁷: temi questi che rimandavano, secondo una consolidata tradizione francese¹⁸, all'universalità e sacralità del potere monarchico poiché concesso da Dio¹⁹, oltre che alla santità della stirpe²⁰. Quest'ultimo concetto andava acquistando sempre maggior peso attraverso il culto di taluni santi, specie quelli dinastici. Fenomeno questo che ebbe un epicentro mediterraneo nella corte napoletana, riflettendosi anche dove gli Angiò riuscirono a espandere la propria influenza. Il *fil rouge* di queste rappresentazioni iconografiche è costituito dall'ostentazione del blasone familiare. Il seminato di gigli si diffonde sia sotto forma di motivo decorativo di ispirazione araldica, nel più ampio *milieu* di influenza napoletana, sia come vero e proprio stemma per precisare la diretta committenza dei membri della famiglia reale. Questo emblema pregno di significati investe il Mezzogiorno italiano in tutti i settori della produzione artistica fra la seconda metà del XIII secolo e gli inizi del XV secolo. La sfaccettata simbologia religiosa del giglio, fiore cristologico, mariano, ma anche trinitario, per via della sua schematizzazione trilobata come in araldica, conferiva sacralità e assolutezza ai sovrani e alla loro azione di governo, sovrapponendo la sfera politica a quella religiosa²¹.



2. Albania centrosettentrionale.

1. J. Blaeu, 1635, Regno di Napoli, carta nautica (part.), dall'Atlas Maior sive Cosmographiae, Amsterdam 1635.

Come nel Mezzogiorno d'Italia, anche in Albania la propaganda per immagini della casata francese deve aver tentato di individuare luoghi privilegiati, scelti anche per il loro carattere simbolico, identitario o semplicemente di maggior aggregazione e visibilità. È lecito ipotizzare che vi furono edifici dediti alla messa in scena del potere, perpetrata più o meno velatamente attraverso il culto verso i suddetti temi iconografici o santi prediletti, in un connubio di devozione religiosa e della stirpe sovrana. I gigli, dipinti, scolpiti, ostentati nei preziosi reliquiari, sulla suppellettile e sugli abiti liturgici o sui paramenti d'arredo, come molte miniature documentano, richiamavano continuamente la famiglia reale che si velava di un'aura sacra nello spazio religioso e durante la liturgia o i rituali di devozione verso reliquie e *corpi santi*.

La chiesa del Salvatore di Rubik. Il manifesto delle ambizioni angioine

Dopo tali premesse, una prima traccia atta a rimarcare l'acquisita sovranità degli Angiò in Albania è possibile individuarla nell'abbazia di *San Saluatori Arbanensis*²², la cui intitolazione già le assegna un ruolo di preminenza fra quelle genti e nell'*Arbanon*. Riconoscibile nell'attuale chiesa del Salvatore di Rubik sul Fiume Fan²³ (figg. 2-3), intorno a essa si aggregava l'alto clero benedettino e presumibilmente la nobiltà albanese cattolica e per questo risultò una sede strategica per la promozione di Carlo I a nuovo monarca e protettore della Chiesa di Roma. Già esistente nel 1166 quando il suo abate è ricordato alla cerimonia di consacrazione della cattedrale di Cattaro²⁴, la chiesa venne distrutta a causa di una ri-

torsione ordinata da Manfredi di Hohenstaufen, impegnato a espandere il suo potere sulla costa albanese dal 1258 fino alla sua morte, avvenuta nel 1266²⁵. Come molti insediamenti religiosi del Regno di Sicilia, il monastero di Rubik risentì della guerra in corso fra il pontefice e l'ultimo svevo e la lotta fra guelfi e ghibellini in atto in Italia ebbe così un *pendant* oltreadriatico. Questo dato filtra da un'iscrizione epigrafica conservata nella chiesa almeno fino al XVII secolo. La copiò, purtroppo non senza errori, il vescovo di Lezhë Benedetto Orsini nel 1629 durante una Santa Visita annotando²⁶: «S. Saluatore di Rebico; fu Badia à tempi antichi come da questa inscrizione appare, che si uede sopra la porta della Chiesa di sotto, che dice così: ANNO D.NI N.RI IESU CHRISTI 1267. INDITIONE NONA, / RESIDENTE IN S.TA ET AR.LICA SEDE N.RO

IMPERATORE CONSTANTINOPOLI / MICHAEL PAELOGO; / CAPTAR BAN CIMBRI ID E. ANDREAS VRANA VENIES DESTRUXIT ISTAM ECCLESIAM, / REX MANFREDO DOMINAUIT DIRACHIUM».

La data non corrisponde, in quanto Manfredi, com'è noto, morì nel 1266 nella battaglia di Benevento, sancendo l'inizio del governo di Carlo I nel Mezzogiorno italiano. Inoltre piuttosto oscuro risulta l'*incipit* del quarto rigo dell'epigrafe, presumibilmente mal trascritto anch'esso, ma che sia Ducellier e sia Xhufi propongono di sciogliere e interpretare con la formula «CAP(I)T(ANEUS) ARBAN(I) ET DYRRACHII [?]» riferita ad Andrea Vrana, depositario di quella funzione per lo svevo²⁷. Questo avvenimento troverebbe conferma in un altro molto simile: nei pochi anni in cui le truppe di Manfredi operarono sulla costa balcanica meridionale fu ordinato l'abbattimento del palazzo vescovile di Corfù all'ammiraglio Filippo Chinardo²⁸ che, come il Vrana a nord, governò per lo Staufen le postazioni della *Romania* da Valona in giù, compresa l'isola greca²⁹.

La successiva e precoce rinascita dell'importante insediamento di Rubik dovette rientrare nel più vasto piano di promozione di Carlo I come nuovo monarca,



4. Rubik (Albania), chiesa del Salvatore, 1272, Iscrizione dedicatoria con donatore (part. dalla Deesis), affresco.



3. Rubik (Albania), chiesa del Salvatore.

segnando la svolta fra il “mal governo” svevo e il “buon governo” angioino. Dopo il distruttore di chiese, il «lupo rapace» Manfredi³⁰, con il nuovo monarca, «le glorieux bras et champion de la sainte Église, Charles»³¹, quella comunità monastica poté prontamente rifiorire e il complesso godere di una fase di risanamento già nel 1272. Questo dato cronologico è espresso in un'iscrizione dedicatoria dipinta nella calotta absidale a corredo della maestosa *Deesis al fondatore* (figg. 4, 8), e contribuisce a inquadrare gli affreschi e la chiesa nel contesto delle relazioni con la nuova monarchia, come ribadiscono i gigli di Francia campiti fra le losanghe del suppedaneo del *Cristo in Maestà* (fig. 8). L'epigrafe, in parte ancora leggibile, ha avuto due trascrizioni unanimi nella resa del testo³²: «PROTEGE



5. Rubik (Albania), chiesa del Salvatore, affreschi.

D[OMI]NE [I]N[DIGN]UM FAMUL[UM] TE
 ABATI INOCENTI / CUM ON[IBUS] FRAT[I]
 B[US]: ECLESIE. ANI D[OMI]NI MCCLXXII».
 Nel 1271 le truppe angioine presero agilmente Durazzo e dal febbraio del 1272 furono emanati anche i primi documenti riguardanti l'Albania e la conferma degli antichi privilegi elargiti dall'imperatore latino di Bisanzio alla Chiesa cattolica, alla nobiltà e alle città³³. Fu promulgato anche il primo diploma in cui Carlo d'Angiò compariva col titolo di *Rex Albanie*³⁴, nominando Gazo Chinardo, fi-

glio dell'ammiraglio svevo, vicario generale. Il sovrano contribuì a nobilitare il suo operato e l'intera stirpe attraverso l'uso di formule quali: «nosque et heredes nostros absque aliqua violentia seu cohactione in perpetuos dominos recognoscere»³⁵, ponendo l'accento sul carattere pacifico della sua azione politica, ma rimarcando la valenza dinastica acquisita dal nuovo regno.

A tale altezza cronologica la composizione di Rubik certifica l'adesione della comunità monastica al partito angioino

con l'inserimento di *fleurs de lis* come elemento di richiamo e di vassallaggio. La stessa invocazione contenuta nell'epigrafe, pur rispondendo a una standardizzata formula *pro remedio animae*, si presta a una seconda chiave interpretativa, alludendo al riconoscimento da parte dell'abate e della comunità monastica dei diritti feudali del nuovo sovrano e richiedendone la giusta protezione per contribuire al rafforzamento dei benedettini in Albania³⁶. Il monastero e i suoi affreschi erano dunque parte integrante di una strategia comunicativa fatta anche di immagini ricche di messaggi con più livelli di significato, la quale irrobustiva tanto le ambizioni angioine quanto la presenza benedettina in *Arbanon*, entrambe queste forze al servizio della Chiesa di Roma.

Della *facies* medievale del monastero rimane la sola parete di fondo del presbitero della chiesa, attualmente parrocchiale. Questo edificio fu totalmente ricostruito fra XIX e XX secolo, ma a tutt'oggi è contornato dagli antichi ruderi, i quali richiederebbero un'adeguata campagna archeologica. Il ciclo di affreschi³⁷ si distende su gran parte di quella parete con la porzione meglio conservata contenuta nell'abside (fig. 5), le cui pitture sono più agevolmente interpretabili anche grazie a un disegno lasciatoci da padre Fabian Barcata³⁸, missionario dell'ordine francescano a cavallo fra Ottocento e Novecento (fig. 6). A quello del religioso si aggiunse uno schizzo dello storico dell'arte albanese Dhorka Dharmo eseguito negli anni Sessanta del secolo scorso che schematizza tutto il ciclo (fig. 7)³⁹.

Oggi gli affreschi appaiono molto compromessi anche da più recenti e maldestri tentativi di risanamento del presbitero e sono in fase di lento restauro. Il ciclo è organizzato su tre registri orizzontali scanditi da sottili fasce rosse. L'impaginazione, i temi iconografici e lo stile prevalente sono dovuti al linguaggio artistico e alle maestranze locali, di lunga tradizione bizantina, non privi però di rimandi occidentali. L'uso di formule e maestranze greche non era certo un'anomalia presso l'ordine benedettino. La *renovatio* artisti-



6. Scutari (Albania), Biblioteca provinciale At' Gjergj Fishta, padre Fabian Barcata, Riproduzione degli affreschi absidali della chiesa del Salvatore di Rubik, acquarello.



7. Dhorka Dharmo, 1964, Riproduzione degli affreschi absidali della chiesa del Salvatore di Rubik, disegno.

ca avviata da Desiderio, abate di Montecassino fra il 1058 e il 1087, certifica un fenomeno che, ancora dopo secoli, coinvolge le principali abbazie, specie quelle sorte nelle aree dove l'influenza bizantina oltre che storicamente radicata era continuamente rafforzata dai perduranti contatti ultramarini, come accadeva sulle coste adriatiche.

Nella chiesa del Salvatore di Rubik, gli affreschi seguono uno schema consolidato e frequente per la parete absidale che potremmo dire canonico per le provincie o meglio per la transperiferia⁴⁰ dell'impero di Bisanzio nel tardo Medioevo (figg. 5-7). Partendo dal basso, nel primo registro dell'abside si riconosce una fila di sette *Santi stanti*, i quali aumentavano

l'aura di solennità della liturgia, affiancando il celebrante con la loro carismatica presenza.

Nel registro superiore, strutturato in una fascia continua nonostante le tre monofore, una cadenzata processione prende avvio sin fuori dalla curva absidale dando luogo a una serrata *Comunione degli apostoli*, con la figura del *Cristo-sacerdote* sdoppiata, campita fra le aperture mentre impartisce le Sacre Specie: alla sua destra il pane, a sinistra il vino. Il ciclo è concluso nella semicupola dalla menzionata *Deesis* che vede al centro un austero e imponente *Cristo in maestà*. Allo stesso livello, ai lati del catino e divisa in due riquadri, vi era un'*Annunciazione* ormai scomparsa ma documentata dal

disegno di Dhorka Dharmo del 1964, a dimostrazione del rapido degrado che ha investito gli affreschi negli ultimi decenni (fig. 7).

Nel suo significato teologico il ciclo sembrerebbe completo, ricordando nella fascia in alto l'inizio e la fine della storia di Cristo, dall'Annunciazione al Giudizio, mentre i registri inferiori esaltano la Chiesa attraverso il rituale dell'Eucarestia, il culto apostolico e alcuni santi appartenenti alle gerarchie d'Oriente e d'Occidente.

Nella parata dei *Santi stanti* è possibile riconoscere quasi tutte le figure, purtroppo non direttamente a causa delle cattive condizioni dell'affresco, reso illeggibile dall'affiorare di più strati anche recenti,

dalle cadute di intonaco, da maldestri rappezzi cementizi e dalla fuliggine delle candele votive. Permangono i soli *tituli* di sant'Astio e sant'Agostino e si individuano al centro due *silhouettes* con mitra e pastorale, contrariamente a quanto riportato nei suddetti disegni dove i santi mitrati sono tre. Così l'acquarello di Fabian Barcata e lo schizzo di Dhorka Dhamo si qualificano preziose fonti per ricostruire lo stato delle pitture fino a mezzo secolo fa. Il primo inoltre chiarisce l'identità di sei figure su sette, avendone copiato anche i nomi, date le migliori condizioni di conservazione di cui l'affresco godeva a fine XIX secolo (fig. 6): il religioso vi riconobbe, partendo dalla destra dell'osservatore, san Nicola, sant'Astio, sant'Agostino, san Silvestro, san Benedetto, san Basilio⁴¹. Purtroppo dell'ultimo santo non si rileva il nome nemmeno dal disegno, in quel punto molto sfumato, forse perché ai tempi già illeggibile nell'affresco⁴².

La composizione è volta all'esaltazione dei padri del monachesimo tanto d'Oriente che d'Occidente (Agostino, Benedetto e Basilio), in accordo con il *milieu* benedettino in un territorio come l'*Arbanon*, ma allo stesso tempo senza dimenticare i culti locali e di maggior successo (Nicola vescovo di Myra e Astio martire e protovescovo di Durazzo). Per interpretare il senso politico del ciclo, risulta particolarmente significativa la presenza di san Silvestro nel mezzo della schiera, nel quale andrebbe individuato il pontefice a cui si faceva risalire la *Donatio Costantini*. Con questo documento, notoriamente falso e appositamente fabbricato dalla Curia romana, si giustificava l'affidamento di tutto l'Occidente cristiano al vescovo dell'Urbe dal momento in cui l'imperatore Costantino trasferì la capitale in Oriente. Per tutto il Medioevo la *Donatio* confermò il primato papale su qualsiasi potere temporale e per tale ragione il culto di san Silvestro subì un forte rilancio in ambito romano e in funzione antisveva. Il pontefice venne celebrato nei famosi affreschi dell'oratorio a lui dedicato, presso la chiesa benedettina

dei Santi Quattro Coronati a Roma, datati meno di tre decenni prima rispetto quelli di Rubik: il riquadro più famoso mostra l'omaggio vassallatico dell'imperatore (allusione alla sottomissione di Federico II) che simbolicamente gli cede la tiara⁴³. Intorno al 1313, in ambito napoletano si componeva la prima redazione del *Chronicon di Santa Maria del Principio*, nel quale confluivano antiche memorie costantiniane e silvestrine legate alla prima cattedrale della città dedicata al Salvatore. Sempre al Salvatore Costantino consacrò la sua fondazione palatina in Laterano. Entrambe queste chiese furono munificate da infinite indulgenze concesse da papa Silvestro⁴⁴.

A Rubik, la devozione verso questo pontefice sembra essere all'innesto di più radici occidentali, fra la cultura benedettina e una più spiccatamente romana legata al culto e all'obbedienza pontificale, entrambe consone alla Napoli protoangioina e funzionali alla promozione della dinastia come restauratrice e garante dell'ordine imposto dai papi. Questo non solo in Italia, contro le resistenze ghibeline, ma anche in Oriente, al fine di recuperare i Luoghi Santi e l'unione confessionale con i greci "scismatici" sotto il primato romano.

La fascia superiore con la *Comunione degli apostoli*, non offre spunti iconografici di particolare rilievo, ma piuttosto ribadisce l'appartenenza dell'affresco a una cultura bilingue o meglio a una *koinè* mediterranea. Il *milieu* di cultura romana, espresso dalle iscrizioni in latino con i *tituli* degli apostoli e le epigrafi liturgiche che commentano il rituale dell'eucaristia⁴⁵, convive con il linguaggio pittorico messo in opera dalle maestranze di chiara tradizione bizantina (difatti questa parte è quella meglio leggibile per un'analisi stilistica di cui diremo in seguito). La *Deesis* è il fulcro visivo ed emozionale della composizione (fig. 8). Nel rigido schema iconografico canonizzato a Bisanzio, il *Cristo-giudice* è fra i due intercessori dell'umanità: la Vergine alla sua destra e il Battista a sinistra. La figura del donatore è alla destra del trono (fig. 4),

ovvero nel luogo deputato ai giusti durante il Giudizio finale⁴⁶; nella rappresentazione escatologica è al cospetto del Tribunale Celeste fungendo da intercessore per sé e per la comunità monastica. Si inserisce nello spazio sacro con tutta la sua umanità, sottolineata dalle ridotte dimensioni, dall'assenza di un'aureola e dai paludamenti che ne contraddistinguono il ruolo di alto prelato delle gerarchie cattoliche: mitria, pastorale e una sontuosa pianeta purpurea di foggia bizantineggiante, decorata a croci greche in orbicoli perlinati⁴⁷. Quello qui descritto è uno spazio "liminale", dove una realtà ultraterrena convive con una fisica, svelata da una linea di fondo che crea un piano d'appoggio e da una sorta di rappresentazione "verisimile" dell'abate. Tale interazione è tipica degli affreschi *pro remedio anima* ed è amplificata anche dalla invocazione del prelato in forma epigrafica. Questo tipo di pittura, a carattere espiatorio, ebbe particolare diffusione in Occidente e nel *milieu* "franco"⁴⁸ nel tardo Medioevo, per quanto è indubbio che certe formule furono codificate nell'ecumene bizantina, come avvenne in questo caso. L'affresco di Rubik cita puntualmente il noto mosaico nella lunetta del portale d'ingresso all'abbazia di rito greco di San Nilo a Grottaferrata (Roma), che è fra le prime attestazioni dell'inclusione del committente in una *Deesis* ed è datato intorno al 1100⁴⁹ (cfr. figg. 8-9): la figuretta dell'igumeno anticipa la posizione che occuperà l'abate di Rubik e la scena si svolge su un piano sviluppato come una sontuosa pavimentazione musiva. L'immagine così configurata potrebbe aver trovato un canale di diffusione nell'ambito monastico dell'Italia centromeridionale⁵⁰ e va ricordato che quell'abbazia sembra aver avuto contatti con l'Albania fin dalle sue origini⁵¹.

La *Deesis* trova frequenti attestazioni nei luoghi deputati all'inumazione dei religiosi⁵², com'è stato possibile riscontrare pure a Rubik tramite scavi archeologici nella zona presbiteriale dove sono emerse antiche sepolture. Lo stesso tema era stato dipinto solo un decennio prima nel-

l'abside della non lontana chiesa dei Santi Apostoli di Peć con l'esplicito intento dei primate della Chiesa serba di replicare la funzione di mausoleo appartenente all'omonima costruzione voluta dai patriarchi di Costantinopoli, dove quell'iconografia campeggiava nell'abside. Forse anche la chiesa del Salvatore di Rubik, ricollegandosi a una tradizione orientale, fu in quel periodo il *pantheon* funerario degli abati d'*Arbanon*?

Rubik e Peć erano in contatto tramite la viabilità che si riconnetteva al Danubio e che si snodava con i suoi *diverticula* dall'asse principale dell'antico *itinerarium Lissus-Naissus* (Lezhë-Nish). A riprova di una relazione tra le due città, a Peć giunge anche il culto per sant'Astio che sembra spingersi da Durazzo fino all'area serba⁵³ e che insieme all'uso di partiti architettonici desunti dal repertorio gotico (bifore con capitelli a *crochet*) inseriti nell'ampio complesso patriarcale dei Santi Apostoli certifica il clima di scambi fecondi con la costa adriatica.

Il ciclo di affreschi albanese poteva certamente essere completato in alto da una visione apocalittica come nella più tarda e non lontana chiesa di Santa Veneranda (fig. 16) di Balldren (Lezhë) e che vedremo condividere l'impostazione su tre registri con *Annunciazione* e *Deesis* al sommo (anche qui quest'ultimo tema si lega a una funzione funeraria). Mentre le pitture di Balldren sembrano essere principalmente frutto di un cantiere più tardo, con riferimenti alla Napoli del Trecento e all'area serba, a Rubik si rintracciano elementi comuni con l'area macedone. È in primo luogo riconoscibile nelle maestranze che affrescarono l'abside della chiesa monastica una formazione nell'ambito della tradizione della pittura comnena, nei calcati linearismi dei panneggi e nella riproduzione seriale delle figure esili e allungate della *Comunione degli apostoli*. Queste ricordano i tipi fisionomici longilinei in uso negli affreschi di San Giorgio a Kurbinovo (1191), ma se a Rubik sono resi con linee fluide e sinuose, nella chiesa macedone i tratti sono più spezzati tanto da irrigidire le figure⁵⁴.



8. Rubik (Albania), chiesa del Salvatore, 1272, Deesis, affresco.

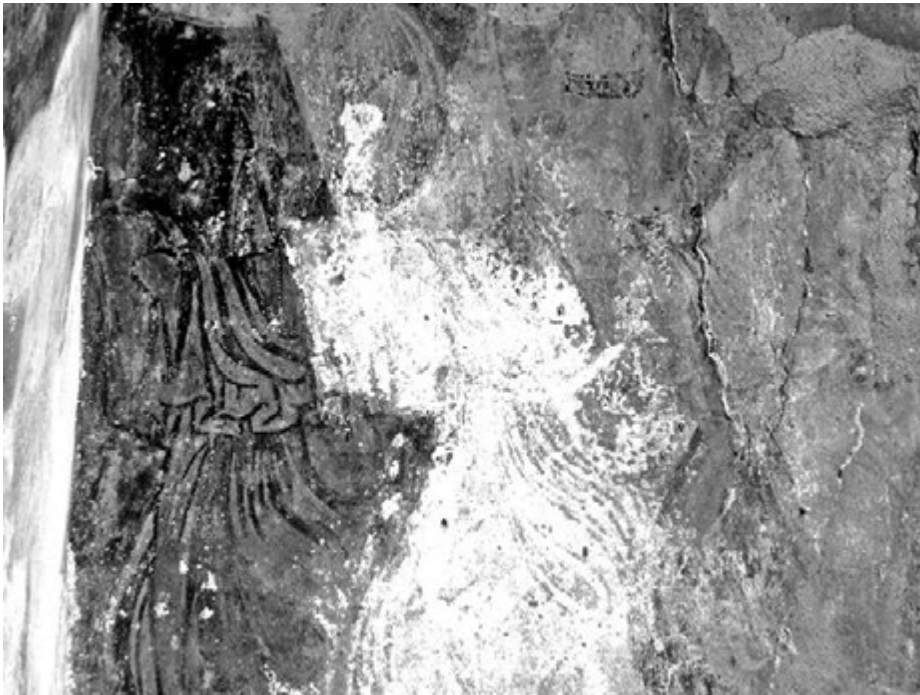
In entrambi i cicli, i lembi pendenti delle vesti si arricciano "a corolla" (cfr. figg. 10-11), secondo manierismi che sono fra le cifre compositive di questo linguaggio. Proprio in Kurbinovo si tende a riconoscere uno dei principali centri di irradiazione di quello stile su un asse adriatico

proiettato anche verso la Puglia, attraverso le reti viarie e le rotte marittime, in una osmosi che coinvolse entrambe le sponde.

A Santa Maria delle Cerrate, insediamento monastico italo-greco presso Squinzano (Lecce), sono state individuate varie



9. Grottaferrata, chiesa dell'abbazia di San Nilo, 1100 ca., Deesis, mosaico.



10. Rubik (Albania), chiesa del Salvatore, 1272, Comunione degli apostoli (part.), affresco.

rispondenze con i cicli balcanici di età tardocomnena, ma spiccano su tutti i riferimenti alle pitture della chiesa macedone⁵⁵. È sufficiente citare la ripetizione nell'abside del tema dell'Ascensione, reso con modi pittorici, tipi fisionomici e particolari iconografici che rendono stringenti i rimandi culturali.

A Santa Maria del Casale presso Brindisi, edificio capitale per la cultura pittorica

angioina della prima metà del Trecento⁵⁶, la *Teofania* nel coro, stagliata su un fondo blu tempestato di gigli dorati, è ricondotta alla bottega di Rinaldo da Taranto⁵⁷, frescante che fonde quell'eredità ormai cristallizzata nella tradizione locale della "maniera greca", con lontani echi che rimandano a Giotto e Montano d'Arezzo. Anche la celebrazione della *Maestà di Cristo* associata all'emblema angioino è



11. Kurbinovo (Macedonia), chiesa di San Giorgio, 1191, Angelo annunciante (part.), affresco.

concettualmente identica a quella di Rubik, riprodotta nella stessa posizione, al culmine della parete che sovrasta la celebrazione.

Tornando a Rubik, la sbiadita *Deesis* scopre un abbondante reticolo di linee, evidente nella maestosa figura del *Pantokrator* con il suo panneggio espanso e sovrabbondante in grafismi, confermandosi appartenente allo stesso *milieu* tardocomneno, ma il trono, enfatizzato dalla volumetria dilatata che ricorre a una semplice costruzione architettonica, traforato ai fianchi da tre archetti in asse, sembra risentire delle sperimentazioni in atto in Italia sulla resa plastica in pittura (cfr. figg. 5-6). Il bilinguismo è, anche letteralmente, il carattere costante e dominante in questi affreschi: il *Pantokrator* squaderna il Libro, e l'acquarello di padre Barcata, ancora in nostro soccorso, riporta su una pagina la formula «Ego sum lux mundi» accompagnata sull'altra da una indecifrabile scritta "pseudogreca" che nell'affresco doveva corrispondere alla ripetizione di quel verso, come per altro già visto nelle absidi di talune chiese della Sicilia normanna.

Una concessione più spinta verso il gusto occidentale è invece percepibile nel registro dei *Santi stanti*. Fra le varie dipinture che affiorano ho potuto riconoscere una cornicetta a tralcio ondulato di fogliette trifide – che limitava in basso il riquadro nella sua prima stesura –, fuoriuscita dagli scavi e impostata a una quota inferiore rispetto l'attuale piano di calpestio⁵⁸. Anche i pochi brani distinguibili di affresco, steso con campiture di colore ampie e omogenee, senza ricorso a particolari linearismi se non nei contorni, risultano più affini a una pittura di tipo occidentale. Mentre il dettaglio alla latina dell'elegante pastorale cinocefalo di sant'Agostino, fortunatamente conservato ma appartenente a un altro strato, apre a due fasi pittoriche cronologicamente vicine di uno stesso *milieu*.

Gli affreschi di Rubik, seppur stratificati, a mio parere vanno inquadrati nel novero delle prime testimonianze della pittura monumentale angioina, pittura che ha

ben chiaro il suo valore politico e propagandistico e che gioca velatamente fra i registri del sacro e del temporale, iconograficamente e stilisticamente basata ancora su tradizioni e maestranze locali, per quanto dia prova di essere impegnata a sintetizzare e diffondere un proprio linguaggio. Le resistenze della cultura greca furono un elemento costante nei territori governati dagli Angiò, tanto più in una lontana periferia come l'Albania dove l'ingerenza di Bisanzio o di altre realtà nate a seguito del graduale declino dell'Impero rimase ben radicata. In questo senso è esemplare il registro inferiore di Rubik. Pur essendo maggiormente rivolto verso la pittura latina, esso conserva ancora molto della tradizione bizantina nella frontalità iconica delle figure oloseme, ancora oggi rintracciabile, giungendo a esiti formali non dissimili da quelli di taluni affreschi presenti in molte chiese coeve del Mezzogiorno italiano.

Nell'abate Innocenzo eternato nella *Deesis* possiamo identificare il *concepteur* dell'opera. Senza fare torto alla tradizione agiografica locale egli volle celebrare gli ideali guelfi che sconfissero il potere imperiale a favore del trionfo assoluto della Chiesa romana e della dinastia francese, paladina della Cristianità contro gli ultimi discendenti svevi e il partito ghibellino. Alcuni esuli meridionali di quella fazione avevano trovato rifugio proprio oltremare⁵⁹ e forse l'abate ebbe modo di ammonirli da quello stesso altare attraverso sermoni che circolavano negli ambienti ecclesiastici ed esaltavano i nuovi monarchi, e che erano appositamente composti da e per il clero filoangioino⁶⁰. Si comprende dunque come la rapida rinascita del complesso sotto il segno della nuova monarchia, dopo la distruzione da parte del Vrana al soldo dell'ultimo Stauf, abbia acquisito un carattere fortemente simbolico.

Il *Pantokrator* con il suppedaneo gigliato e la figura di papa Silvestro sono i punti focali dei loro registri e il loro legame assiale lo rimarca. Il cripto-messaggio contenuto negli affreschi porterebbe inoltre a identificare nel *Cristo in trono* un'allego-

ria del potere reale che regola tutte le cose in Terra⁶¹, ribadito dal giglio, simbolo di mediazione fra il mondo celeste e quello terreno⁶².

Carlo I, educato a Parigi e fratello del re-santo Luigi IX, non poteva farne un uso differente, dando a quell'emblema il compito di esplicitare la funzione sacerdotale, quasi "messianica", del sovrano, inscrivendo il *Regnum Albanie* in una tradizione di sacralità propria delle monarchie francesi. Il ciclo di Rubik – citato raramente e solo dalla storiografia più accorta –, spesso derubricato a opera provinciale di scuola bizantina sulla sola base degli aspetti stilistici e formali più evidenti, è invece frutto di una cultura di sintesi, ma concettualmente occidentale per i messaggi che divulga⁶³.

Il travaso culturale espresso dalla tradizione francese, della quale il primo angioino e i suoi rappresentanti erano logicamente imbevuti, non andò disperso in Albania e trovò continuità nell'azione dei discendenti di Carlo I che manifestarono concretamente i loro interessi ancora nel corso del XIV secolo. Così, anche una certa feudalità fece proprie talune modalità espressive allo scopo di nobilitarsi e confermare l'autonomia acquisita.

A oltre un secolo di distanza quell'eredità fu raccolta e reimpiegata da Carlo Thopia, potente aristocratico albanese, per supportare e legittimare le proprie aspirazioni di governo. Egli fondò un monastero a Elbasan anche con l'intento di esibire i suoi natali angioini attraverso l'uso del giglio: realizzato per custodire il «corpo santo» di Giovanni Vladimiro, principe di Dioclea e Durazzo fra X e XI secolo⁶⁴, il santuario fu ornato con *fleurs de lis* tanto in forma araldica quanto in forma decorativa e a rendere ancor più esplicito il messaggio concorreva l'epigrafe dedicatoria che ricordava le nobili origini *de domo Franciae* del suo fondatore. L'associazione con le reliquie di un santo tanto popolare doveva contribuire a supportare le ambizioni del Serenissimo principe Thopia che scelse un luogo centrale nello spazio albanese, solcato dalla Via Egnazia e da suoi *diverticula*; una com-

mittenza che ne rifletteva ampiamente l'immagine di grande signore feudale. Nel santuario la *mise-en-scène* e la ritualistica connessa alla devozione delle reliquie alimentava la propaganda politica e il prestigio personale del principe, forse anche con la volontà di millantare una discendenza da quel santo di nobili natali, come molte delle devozioni angioine.

Ad modum Neapolis. *Lacerti di un momento gotico in Albania*

Purtroppo Durazzo non ha conservato tracce evidenti della sua importanza quale capitale del Regno d'Albania al tempo di Carlo I e Carlo II e poi feudo del principe di Taranto dal 1294, quindi degli Angiò-Gravina dagli anni Trenta del XIV secolo. Ludovico, rappresentante di quest'ultimo ramo angioino, noto anche come duchi di Durazzo, si impegnò a stabilire in quella città una corte e a governare personalmente il feudo, ma in realtà non lasciò mai Napoli⁶⁵.

Della città tardomedievale poco o nulla rimane: un terremoto la rase al suolo nel primo Trecento, stando alla testimonianza degli anni Venti di Simon Simeonis che vi fece scalo sulla rotta di un pellegrinaggio verso la Terra Santa⁶⁶, mentre solo pochi anni prima, era stata descritta come città latina presso la quale gli Albanesi si rifornivano di «pannos et alia necessaria»⁶⁷. Possiamo così ragionevolmente immaginare l'esistenza di quartieri abitati da occidentali con palazzi di ricchi commercianti e chiese sotto il loro patronato, opulenti fondachi e aree mercatali dove i più disparati prodotti erano segno di una società e di un porto dinamico e multietnico come lo erano i principali porti del tempo, specialmente quelli toccati dai traffici diretti verso il Mar di Levante⁶⁸ e sulle rotte di pellegrinaggio per la Terrasanta. A oggi dobbiamo immaginare anche gli insediamenti a carattere governativo, militare e religioso dove si alternarono i vicari della Serenissima, poi del breve governo svevo, quindi degli Angiò e degli altri dominatori che seguirono. Il tessuto urbano ed edili-



12. Durazzo (Albania), fontana con elementi di reimpiego.



14. Durazzo (Albania), mura della Cittadella, archivolto erratico.

zio di quei secoli sembra aver avuto la peggio, compreso fra le testimonianze archeologiche del glorioso passato greco-romano, tra importanti rimanenze bizantine e tra quelle successive della città otomana: oggi tutte soffocate dalla recente speculazione edilizia. I rari resti di età veneziana consistono in fortificazioni inglobate nella stratificata cinta muraria, mentre solo frammenti sparsi e spesso

reimpiegati testimoniano un'attardata cultura romanica di matrice adriatica (fig. 12), oltre a innesti gotici (figg. 13-14), esempi databili fra l'ultimo XIII e il XIV secolo che documentano il carattere composito della società cittadina. Si guardi alla chiave di volta fiorita con boccioli (fig. 13), conservata nel Museo archeologico di Durazzo, alla confluenza di una nervatura polistila che fa supporre

un edificio dall'architettura articolata e svettante, seguendo modelli di derivazione oltremontana mediati dal Mezzogiorno italiano.

I documenti ricordano poi una chiesa dedicata a *Sancta Maria Malfitanorum* nel XIV secolo⁶⁹, quando la marineria angioina era per lo più in mano a famiglie campane originarie di Amalfi, Ravello, Capua, Gaeta già da tempo trapiantate



13. Durazzo (Albania), Museo archeologico, chiave di volta.



15. Balldren (Albania), chiesa di Santa Veneranda.

nelle città costiere della Puglia per meglio gestire i traffici levantini. L'ipotesi di una maggiore antichità dell'edificio albanese, in accordo con le notizie di uno stanziamento amalfitano antecedente cui si è accennato, trova un parallelo nel ripetersi di quella dedica nella città frontaliere pugliese di Monopoli: lì la bella chiesa di Santa Maria degli Amalfitani, accoglieva quella comunità marinara fin dal XII secolo⁷⁰.

A parte pochi frammenti erratici, nel corso del XIV secolo bisogna guardare ancora altrove, fuori dai grandi centri urbani e in posizione più appartata rispetto ai traumatici eventi della storia albanese, fra le memorie di quegli ambiti che ebbero un ruolo fondamentale nel veicolare il nuovo potere e che oggi aiutano anche a circoscriverne le aree di influenza (fig. 2), non del tutto chiare nei vari momenti dell'espansione angioina.

Oltre al clero latino, come accennato, anche una certa feudalità contribuì alla diffusione di un linguaggio pittorico orientato verso il Mezzogiorno italiano, come appare in quelli che oggi sono sporadici rinvenimenti che potremmo etichettare come testimonianze tardogotiche, spingendoci anche a usare le categorie di "pittura napoletana" o "angioina", abbandonando quella più generica e abusata di "occidentale". Se si trattò di un'aristocrazia di origine balcanica che in quel momento storico risentì dell'influenza napoletana, oppure di una feudalità di estrazione francese, provenzale o italiana a cui furono affidati i quadri di governo, ancora non è chiaro.

Qui si delineano anzi i margini per ulteriori ricerche sull'aristocrazia dell'*Arbanon* e sui suoi orientamenti artistici e culturali. Lontana dal governo centrale, questa cominciò a maturare ambizioni autonomistiche e fu il vero *medium* che introdusse l'Albania nel flusso della storia d'Occidente, gestendo *in nuce* il processo di aggregazione nazionale che andava di pari passo con la diffusione del cattolicesimo, ricalcando un processo già verificatosi in altre monarchie europee. Tale obiettivo, perseguito dai Balsha di Scuta-

ri e dai Thopia di Durazzo nel XIV secolo, in qualche misura riuscì solo allo Skanderbeg a metà XV secolo (per quanto fosse formalmente legato da rapporti feudali agli Aragona di Napoli). Intorno alla sua figura carismatica si riunì la nobiltà, nell'emergenza di difendere uno spazio definito e riconosciuto come albanese, confine balcanico della Cristianità. Questo processo secolare fu brutalmente interrotto dalla conquista ottomana e dalla sottomissione a un nuovo impero orientale che aveva polverizzato Bisanzio. Il caso della citata chiesa di Santa Veneranda presso Balldren, modesto abitato alle porte della città di Lezhë risalendo il fiume Drin, in parte andrebbe inquadra-

to, sulla base delle conoscenze attuali, nel contesto di una feudalità d'Albania che per una ragione o per l'altra espresse una cultura artistica prossima a quella napoletana nel corso del XIV secolo.

Trattasi di un piccolo edificio religioso elevato in pietrame, attualmente costituito da due cappelle mononave affiancate (fig. 15). Quella meridionale, frutto degli ultimi interventi di salvaguardia e ricostruzione "in stile", per offrire una parrocchia alla comunità locale, si adagia sul tracciato di antiche fondamenta rivelando l'esistenza di una *facies* medievale già a cappelle affiancate⁷¹, tipologia riscontrata in altri edifici religiosi nel nord del Paese. I due ambienti furono poi muniti



16. Balldren (Albania), chiesa di Santa Veneranda, affreschi.



17. Balldren (Albania), chiesa di Santa Veneranda, Trinità, affresco.

di una comune facciata a capanna, in parte crollata, nella quale è però ben identificabile l'ordito corrispondente alla cappella settentrionale, unica rimanenza medievale. Questa, in forte stato di degrado soprattutto all'interno, è attualmente oggetto delle attenzioni dell'Istituto i Monumenteve të Kulturës. All'esterno dell'abside e sulla monofora che illumina il presbiterio, un lungo concio reca un'iscrizione dedicatoria dalla quale si desume la committenza e un dato cronologico coerente con lo stile architettonico dell'edificio e con gli strati di affresco più antichi all'interno⁷²: «AN(N)O D(OMINI) MIL CCCLXII / MEM(EN)TO D(OMI)NE FAMUL(ORUM) TU(OR)U(M) PERLATARUM / CUM O(MN)IB(US) SUIS AM(ICIS)». Nonostante la povertà dei materiali e la loro "rustica" messa in opera, questa cappella si qualifica come un piccolo esempio di architettura gotica: un portale a sesto acuto in facciata, monofore ogivali e

copertura un tempo a tetto, poi sostituita da una volta a botte spezzata.

Ai recenti interventi si deve anche la riscoperta del ciclo di affreschi disteso sulla parete di fondo, coperto da intonaco fino a circa dieci anni fa e sostanzialmente ancora ignoto alla comunità scientifica internazionale⁷³ (fig. 16). Nei temi non differisce di molto da quello visto a Rubik. Nel deteriorato registro inferiore è possibile riconoscere la consueta schiera di *Santi* disposti frontalmente. Il secondo registro propone un' *Ultima cena* al posto della canonica *Comunione degli apostoli*, tema complementare che celebra anch'esso l'Eucarestia, ma problematico perché frequente nei refettori più che negli spazi liturgici. Questo livello è fiancheggiato fuori dall'abside da due riquadri, ognuno contenente due figure nimbate per lato. Nel catino, un *patchwork* di strati, cadute di colore e rappezzi, più una croce applicata in frattura, rendono illeggibile ma

identificabile una *Deesis* fra i due canonici pannelli dell' *Annunciazione*. All'apice la superficie affrescata è conclusa da una *Visione apocalittica* contenuta in un timpano che chiarisce come la primitiva copertura dell'edificio fosse a capriate. Le cattive condizioni di questo brano lasciano solo intravedere un nimbo crucifero nel mezzo, attorniato dai frammentari simboli del Tetramorfo. Emergono sbiaditi alcuni dei *tituli* latini degli evangelisti e i visi olivastri dei serafini nei vertici minori.

Nel ciclo ho potuto distinguere almeno tre strati di affreschi: ridipinto più volte, forse in relazione a cambiamenti d'uso dell'edificio, è stato infine completamente obliterato e la chiesa trasformata in un deposito in tarda età turca, oppure durante gli anni del regime. Il primo strato ha il suo frammento più esteso nell'ordine dei *Santi stanti* nell'abside, di cui rimangono visibili poche figure molto compromesse. Da una di queste specialmente, si deduce che furono tutte scalpellate nel margine superiore quando si operò una più tarda campagna di pitture. Come si può notare la cornice di demarcazione e la tovaglia liturgica che scende dalla mensa del secondo registro si impostano al livello dell'aureola dell'unico santo di cui è rimasto il viso, chiarendo così la sequenza delle pitture (figg. 16, 19).

Il secondo e il terzo registro del ciclo sono, per la maggior parte degli affreschi, in rapporto con una avanzata cultura di stretta osservanza bizantina che affonda nella tradizione della pittura paleologa serba, i cui caratteri si prolungano e si accentuano ancora in età postbizantina. Prova di questa datazione attardata è lo schema iconografico scelto per dipingere la *Trinità*, riconoscibile nella coppia di figure nimbate e assise alla sinistra dell' *Ultima cena* (figg. 16-17). Un'iconografia di origine occidentale⁷⁴ che passò prima nell'arte tardopaleologa⁷⁵, trovando poi diffusione nella pittura d'icone italo-cretesi con frequenti riscontri lungo l'Adriatico, specialmente in area serba fra XVI e XVII secolo⁷⁶. Il Redentore è rappresentato in trono, mentre con una mano be-

nedice e con l'altra stringe il rotolo delle Sacre Scritture, e condivide il seggio con un'altra figura nella quale va identificato Dio Padre, normalmente rappresentato con tratti senili e con abiti diversi mentre replica la stessa gestualità; le scialbature hanno irrimediabilmente cancellato la piccola colomba disposta fra le due teste secondo tradizione.

Il ricorso a sfondi urbani classicheggianti è un dato comune della pittura monumentale paleologa serba e diviene una costante anche nei secoli successivi, come nelle architetture che inquadrano i due momenti dell'*Annunciazione*, ma le modanature che profilano l'alto muro dell'*hortus conclusus*, con le loro geometrie, sono il frutto di un gusto del decoro ormai di maniera. Lo stesso dicasi per l'elaboratissimo intreccio vegetale che riempie lo spazio fra il catino e il timpano, oppure per il recupero di una cornice di demarcazione con una teoria di palmette di derivazione classica, fra il secondo e il terzo registro dell'abside. Questa cronologia avanzata è confermata dal modo di plasmare le volumetrie corporee tramite panneggi spigolosi, pieghe appuntite, triangoli concentrici e l'abbondante uso di linee e geometrie ora brune ora bianche, tratto dominante nella maggior parte degli affreschi di quelle due fasce. Si riconosce il ricorso a modalità che avevano trovato ampia diffusione attraverso la circolazione delle icone, particolarmente in età postbizantina (fig. 18). I due riquadri in cui è scomposta l'*Ultima cena* sono paradigmatici: tanto per la scelta stilistica quanto per quella compositiva guardano alla pittura su tavola.

Come anticipato, quello che resta delle pitture più antiche, oggetto di questo studio, è la *Schiera di santi* nel primo registro, ma una cultura affine è rintracciabile anche in pochi e circoscritti strati di affresco che emergono ai livelli superiori: ovvero il *tableau* alla destra dell'abside nel secondo registro, e forse anche i pochi brani rimasti della *Visione apocalittica*, se non altro indirizzata verso Occidente dai *tituli* in latino.

Nella curva absidale i *Santi* si qualificano



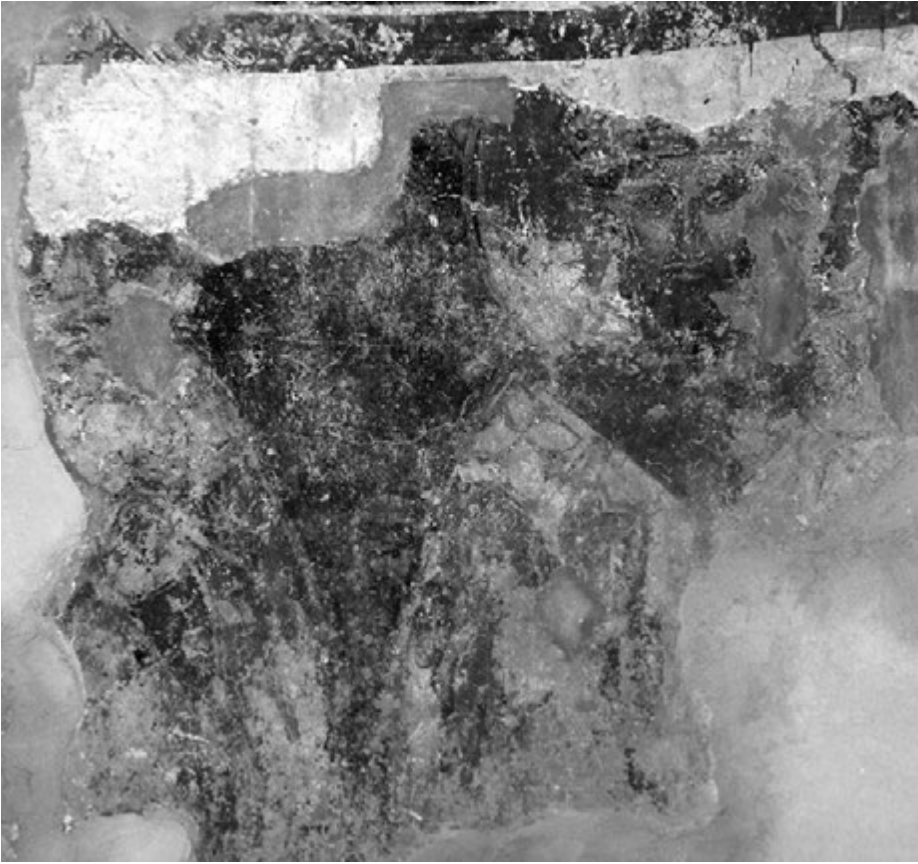
18. Ballëren (Albania), chiesa di Santa Veneranda, Ultima cena (part.), affresco.

tutti come vescovi occidentali (figg. 16, 19-20). Per almeno un paio di essi si distingue il gesto della benedizione alla latina, ma anche per i più sbiaditi sono evidenti dettagli della porpora vescovile, perfettamente leggibili nelle due figure meglio conservate dove compaiono pure pallio, dalmatica, pastorale e una frammentaria ma sontuosa mitria. Quest'ultima è resa con quell'acutezza per il dettaglio e per il gusto prezioso che sembrano pienamente ascrivibili al XIV secolo. L'incarnato del santo su cui poggia lascia spazio a più raffinate modalità chiaroscurali nelle orbite oculari o nelle semplici ombreggiature del viso che profilano il naso o che degradano nella barba, mentre il tipo fisionomico severo e barbato richiama prototipi della pittura paleologa serba (fig. 19). Nel caso del vescovo acefalo, le sottili ombre sfumano nelle pieghe del suo abbigliamento e concorrono a plasmarne il volume (fig. 20). Sono bandite le geometrie o i tratti a biacca spigolosi e pastosi, usati negli altri registri per conferire plasticità e luce: qui le uniche linee sono quelle fluide e poco marcate dei contorni.

Gli stessi tentativi di rendere al contempo materialità corporea e movimento,

elementi verso cui era già orientata la pittura napoletana del Trecento, ritornano nella prima figura del secondo registro, alla destra dell'abside (fig. 21). La distanza fra il capo e il corpo non risulta anatomicamente coerente e individua due diversi soggetti, uno femminile e uno maschile. I dettagli dell'abbigliamento rimarkano questa diversa appartenenza di genere e la frattura bianca poco sopra l'abito divide i due differenti strati.

Il busto appartiene a una martire in una candida veste principesca ornata da gigli, seguendo una moda della corte angioina di cui si hanno alcune sparse attestazioni (come negli affreschi tardoduecenteschi della Tour Ferrande a Pernes-les-Fontaines in Provenza, dov'è rappresentata l'incoronazione di Carlo I, il quale indossa una tunica chiara a gigli dorati; più vicino all'epoca dell'affresco è il trittico di Lippo Vanni conservato al Coral Gables Lowe Art Museum di Miami, dove ai piedi della *Madonna con Bambino fra santi*, spicca Andrea principe d'Ungheria con abito e copricapo candidi, decorati con *fleurs de lis*). La provenienza della martire dalla Napoli angioina è ribadita dalla mano inguantata che stringe la croce del martirio, raffinato dettaglio corte-



19. Ballëren (Albania), chiesa di Santa Veneranda, Santi, affresco.

se, come il prezioso rimbocco della manica o il collarino che mette in risalto un abito scollato “da spalla a spalla” tipicamente femminile in uso nella seconda metà del XIV secolo⁷⁷. Il panneggio avvolge le forme del seno e le schematiche ombreggiature sfumate mettono in risalto un leggero movimento in avanti. Difficile l'identificazione fra le protomartiri che affollano il santorale angioino, tutte di nobili natali secondo la tradizione, indubbiamente accolte o già presenti fra le devozioni della feudalità albanese, la quale aggiornò le proprie modalità espressive al linguaggio cortese, travasandole nelle iconografie locali. In questo caso diverrebbe plausibile riconoscere nella figura la dedicataria della chiesa, Santa Veneranda o Santa Parasceve Megalomartire⁷⁸. Il *topos* delle sue origini aristocratiche e il suo culto, radicatissimo in Albania, potrebbero aver favorito l'adozione di un modello diffuso nel

Mezzogiorno italiano, secondo cui le sante-principesse venivano raffigurate con abiti di corte alla moda, in alcuni casi decorati con le insegne reali⁷⁹. La bella testa di giovane appartiene invece a un'altra campagna decorativa. Il girocollo che si intravede alla base del capo è tipico dell'abbigliamento maschile⁸⁰, l'acconciatura «da paggio» ribadisce l'appartenenza a una corte occidentale sempre nello stesso torno d'anni, esplicitando il riferimento a un similare contesto culturale per entrambi gli strati d'affresco, cronologicamente vicini. Il viso riecheggia modelli fisionomici frequenti in pittura lungo le coste del Mediterraneo che, pur risentendo di prototipi bizantineggianti, sono il risultato dell'innesto di motivi occidentali su iconografie di repertorio. Tali elementi caratterizzano una stagione artistica che attecchì particolarmente nei regni franchi, a Cipro come in Morea, inclusa in quel-

la *Romania* che risaliva fino a comprendere parte della costa albanese, facilitando gli scambi culturali con il Mezzogiorno italiano⁸¹. I caratteri formali e il *ductus* riconducono senza ombra di dubbio al Mezzogiorno angioino, con riflessi della pittura postgiottesca napoletana intorno alla metà del Trecento⁸².

Questi due frammenti convivono nello stesso riquadro con un santo vescovo in abiti liturgici orientali con *φελόνιον* a scacchi neri e gialli e *ομοφόριον*, la cui *silhouette*, per quello che rimane, sembra essere plasmata secondo uno stile conforme al gusto occidentale; tale *milieu* viene avvalorato anche dalla desinenza latina del suo nome (... RIUS).

Allo stato attuale delle ricerche è difficile ricostruire l'esatta stratigrafia del pannello e ancor più la sequenza di tutto il ciclo, ma ai “santi angioini”, alla parata di *Santi vescovi* e forse alla *Visione apocalittica* ben si accorda una cronologia intorno al 1362 e conseguentemente la committenza della famiglia *Perlatorum* (alb. *Perlataj*) commemorata dall'iscrizione dedicatoria. Il suo *entourage* artistico dimostra di possedere modalità espressive di matrice napoletana, anche piuttosto aggiornate rispetto alla pittura e alle mo-



20. Ballëren (Albania), chiesa di Santa Veneranda, Santi, affresco.

de in uso presso la corte, o comunque nel più vicino oltreadriatico. L'uso di quel linguaggio doveva certo aiutare i membri di quella famiglia a qualificarsi come appartenenti alle alte sfere della nobiltà locale. Un'ostentazione di fasto, ricchezza e potere che la chiesa rilanciava sugli officianti e sui fruitori dello spazio liturgico, ovvero tutta la consorterìa della famiglia (*amicis*) menzionata nell'epigrafe, non escluso il popolo se, fin dal principio, l'edificio ebbe ruolo di chiesa parrocchiale, come attestato da una relazione episcopale del 1621⁸³.

A Balldren possiamo riconoscere una chiesa "feudale", eretta per permettere la cura d'anime in un'area rurale di proprietà della famiglia. La nobiltà esercitava lo *ius patronatus* su questo tipo di edifici e contemporaneamente contribuiva, con un'opera pia, alla propria salute spirituale⁸⁴, in questo caso rimarcando la propria condizione sociale e l'orientamento politico-culturale di appartenenza.



21. Balldren (Albania), chiesa di Santa Veneranda, Santi, affresco.

De domo Franciae. Un epigono della "politica del giglio"

A un livello ancora più alto e raffinato nell'uso politico di immagini e culti, ma soprattutto nello sfruttamento del "carisma sacro" di un santo, si pone la personalità del Serenissimo principe Carlo Thopia, vissuto nella seconda metà del XIV secolo, il quale poteva vantare natali francesi in seno agli Angiò. Il citato monastero di San Giovanni Vladimiro, alle porte della città di Elbasan, fra l'*Arbanon* e l'Epiro albanese, era committenza del potente aristocratico e specchio delle sue ambizioni. Dai suoi avi, trasse quella "politica del giglio", attestazione quasi soprannaturale dell'investitura al governo, che non sembra essere scolorita a oltre un secolo dagli affreschi di Rubik. Il caso del principe Thopia induce anzi a riflettere su come la simbologia del giglio fosse ormai radicata in Albania, comprensibile per un vasto pubblico non più circoscritto al solo clero latino e all'aristocrazia. Proposta e rilanciata nell'ambito di un monastero greco, pensato da subito per essere un

luogo sacro condiviso, meta di un pellegrinaggio di richiamo per più componenti etniche, religiose e sociali.

Chi fosse questo signore feudale e il legame con la *Maison d'Anjou* è narrato con profonda enfasi, ma poca realtà storica, da una preziosa fonte del XVI secolo, una cronaca di un nobile fuoriuscito albanese rifugiatosi alla corte napoletana dopo la conquista turca. Il cronista, rivendicando per sé e per i propri discendenti il titolo di despota d'Epiro, racconta diffusamente fatti e genealogie delle più importanti famiglie d'Albania: «Vi fò a sapere, come la città de Durazzo fù del Signor Andrea Topia, et anco sappiate ch'il Rè Roberto quale fù Rè de Napoli, mandò ad marito una sua figliola bastarda al Principe della Morea, et essendo per la fortuna menata in detta città de Durazzo, là stette alcuni giorni di modo ch'il Signor Andrea se n'innamorò de detta Signora e lei de lui, li quale furno d'accordo d'accasarse insieme, e cossì fecero e fe-

ro due figlioli; il primo hebbe nome il Signor Carlo, e l'altro Signor Giorgio. E per spatio de tempo il Rè Roberto convitò sua figliola e suo genero in Napoli, e poi che foro in suo potere, li fece ambidue morire per l'ato fatto, e li detti suoi figlioli fugirno indietro al lor paese; e dopo il detto Signor Carlo s'accasò con la Signora Voisava figlia del Signor Balsa, il quale fè un figliolo nomine Giorgio, e questo Giorgio impegnò Durazzo a' Venetiani, e lui morse senza heredi; et il secondo genito Signor Giorgio, fratello del detto Signor Carlo, se maritò e fè figlioli, delli quali ne son discesi questi che chiamano Topia»⁸⁵.

Guardando all'albero genealogico degli Angiò emerge il vero legame, verosimilmente frutto delle oculcate politiche matrimoniali funzionali all'espansione a Oriente e non di una vicenda così tragico-romantica. Il Léonard riporta un'unione fra Andrea Thopia conte d'Albania e una figlia naturale di Filippo di Taran-



22. Tirana (Albania), Museo Nazionale, Portale della chiesa di San Giovanni Vladimiro, frammenti erratici dal monastero di San Giovanni Vladimiro a Elbasan.

to, e non di re Roberto⁸⁶. Ciò collima perfettamente con la documentazione araldica. Lo stemma personale di Carlo Thopia è scolpito su una lastra lapidea conservata nel Museo Nazionale di Tirana insieme ad altri pezzi la cui provenienza dichiarata è dal portale della chiesa di San Giovanni Vladimiro a Elbasan (figg. 22-23): apparentemente incoerenti nei materiali e nelle cromie, sembrano essere stati anche arbitrariamente manipolati e messi in opera (forse già frammenti di rimpiego, oppure risultato di una discutibile ricomposizione per esigenze espositive).

La targa araldica, rettangolare e parzialmente modanata, è di quelle spesso in chiave ai portali: nella sua collocazione originaria doveva godere dell'adeguata visibilità nei pressi di uno degli accessi, o al recinto sacro del monastero, o al *καθολικόν*. Vi si individua un'articolata composizione dove spicca uno scudo con le armi che distinguevano gli Angiò-Taranto dal 1313, cioè da quando Caterina di Valois-Courtenay imperatrice titolare di Costantinopoli divenne la seconda moglie del principe Filippo⁸⁷. Lo stemma originario (fig. 24) era semipartito «d'azzurro seminato di gigli d'oro al lambello rosso e alla banda d'argento» (Angiò-Taranto), e «di rosso alla croce d'oro cantonata da quattro bisanti d'oro, cantonati da quat-

tro croci d'oro» (Courtenay). Nello scudo albanese i due campi araldici sono invertiti, forse per brisura, rispetto alle altre raffigurazioni usate dalla coppia imperiale e dai loro discendenti, e identificate nel transetto nord della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi⁸⁸, o sul protiro del portale maggiore della cattedrale di Altamura⁸⁹, o in talune miniature degli *Statuti dell'Ordine del Nodo*⁹⁰. Lo scudo del Thopia (fig. 23) è poi avvolto da un mantello decorato con gigli che pende da un suppedaneo su cui si erge un leone rampante con corona gigliata (al pari dei sovrani francesi e napoletani) e piumata (segno di distinzione dell'aristocrazia slava)⁹¹. Colpisce la profusione di elementi araldici, ma soprattutto il ricorso a simboli strettamente legati con la dignità regale, fra cui anche il mantello *semé de fleurs de lis*, usato per le incoronazioni in Francia e a Napoli.

L'architrave del portale reca l'iscrizione dedicatoria in greco, ma è accompagnata (in questa arbitraria ricomposizione) dalle lapidi che ne ripetono il testo in slavo e latino, a voler divulgare il più possibile l'esegesi di quei simboli. Si riporta qui l'epigrafe latina che in parallelo all'araldica insiste sulla sovranità e sulla genealogia del principe: «A(N)NO AB INCARNACIONE D(OMI)NI N(OST)RI JE(S)U CHRI(STI) / MCCC LXXXI I(N)DI(CTION)E V / REG(NA)NTE

I(N) ALBANIA SERENIS(S)I(M)O PR(IN)CIPE D(OM)INO KARULO THOPIA P(RI)MO / DE DOMO FRA(N)CI(A)E, AN(N)O D(OMI)N(AT)IONIS XXII».

L'architrave è certamente riconoscibile come tale: la forma ne esplicita la funzione, avvalorata dalla posizione dell'epigrafe dedicatoria greca, riquadrata sul fronte. Più problematici sono gli stipiti che si dimostrano riadattati: tagliati di netto alle estremità, potrebbero provenire da differenti parti dell'edificio.

Particolarmente sospetto è lo stipite destro, differente per materiale, colore e temi decorativi. Su di esso è scolpito un nastro orbicolare continuo, dai cui nodi spuntano nuovamente gigli di Francia. Ogni orbicolo accoglie un motivo pseudo-fiorito, tranne in un caso dove vi è un animale mostruoso. Si tratta di una decorazione prevalentemente aniconica, ormai di repertorio in ambito bizantino (gigli a parte), che ha origine e diffusione attraverso il campionario degli ornati utilizzati per le stoffe prodotte nel Levante



23. Tirana (Albania), Museo Nazionale, Composizione araldica con le armi di Carlo Thopia, rilievo erratico, dal monastero di San Giovanni Vladimiro a Elbasan.

mediterraneo. Ciò mi induce ad avanzare l'ipotesi che quel frammento architettonico possa provenire dall'architrave del *τέμπλον* dove quei motivi erano impiegati e frequenti da secoli⁹². Questo elemento d'arredo aveva lo scopo di dividere, nelle chiese di rito greco, lo spazio dei fedeli da quello liturgico, o meglio della manifestazione del sacro, e il bassissimo rilievo plasmato con un intaglio netto, prezioso ed elegante, trovava un'ideale continuazione nei ricami dei *velaria* che celavano gli intercolumni. Come evidenzia Bacci, sia gli stessi veli e per analogia la decorazione associabile ai tessuti, avevano una funzione liminale dividendo gli spazi, *ναός* e *βήμα* e quindi l'umano dal divino, e determinando la sacralizzazione di quello che non era visibile, o centellinato alla vista, e che si manifestava agli altri sensi oltre quella barriera⁹³.

La celebrazione della presenza divina e del santo dedicatario risultava inoltre strettamente associata anche alle insegne del potere, chiamando in causa lo stesso sovrano che ne beneficiava indirettamente. Tutto era parte di una *mise-en-scène* che a Elbasan, forse più che a Rubik, raggiungeva forti connotati politici. L'aura di sacralità che promanava dal sepolcro del santo, dalla liturgia e da quei simboli investiva lo spazio religioso e il suo fondatore. Tutto concorreva a ribadire l'indiscutibile liceità di quest'ultimo a governare sulle molteplici componenti etnolinguistiche di quel feudo, approfittando del valore ecumenico di san Giovanni Vladimiro, venerato nella Dioclea di cui fu sovrano, fra X e XI secolo, e a Durazzo dove furono traslate le sue reliquie nel XIII secolo⁹⁴ prima di giungere a Elbasan e che era noto inoltre nella Macedonia occidentale, dove su un'isola del Lago di Prespa trovò la morte⁹⁵. Il culto dovette diffondersi e periodicamente ravvivarsi a seguito di queste *traslationes*, prima sulla costa dalmato-albanese e quindi sul tratto albanomacedone della Via Egnazia, abbracciando così sia l'ambito cattolico che ortodosso e improntando l'antica viabilità a configurarsi come un itinerario di pellegrinaggio.

Il monastero greco di *Shën Joan Vladimirit* sorge poco fuori dal centro urbano di Elbasan, la romana *Mansio Scampa*, all'imbocco di un *diverticulum* dell'Egnazia verso la Piana di Tirana. L'attuale complesso è costituito, oltre che dalle strutture medievali, quali la cinta muraria e il *καθολικόν*, da un recente edificio che ospita il clero ortodosso che ancora oggi vi officia.

Quella del 1381 sembra essere stata una ricostruzione in seguito a un terremoto e per l'occasione, il nuovo fondatore, depose nel monastero le reliquie di san Giovanni Vladimiro⁹⁶. La chiesa è giunta ai giorni nostri dopo una lunga serie di traversie che nei secoli ne hanno più volte alterato lo stato⁹⁷ e si presenta con un impianto longitudinale coperto a tetto e concluso da una sola abside: un prisma con scabre murature a conci rustici che evidenziano ampie ritessiture e conservano svariati frammenti scultorei, anche di pregevole fattura, probabili resti dell'antico arredo o provenienti da strutture sepolcrali. Restaurato sul finire del secolo scorso, lo spazio interno è costituito da un ampio *ναός* scandito da pilastri, mentre la recentissima e alta iconostasi in muratura nasconde la zona del *βήμα*, una porzione della quale era dedicata alla custodia delle spoglie del santo⁹⁸.

In asse con la Porta Santa e oltre l'altare, si è malamente conservato nell'abside un ciclo di affreschi che consta della tradizionale impaginazione a tre registri sovrapposti (fig. 25), ma emergono sbiaditi punti di contatto stilistico-iconografici con l'orizzonte artistico italiano del tardo Medioevo⁹⁹. Nonostante le cattive condizioni del film pittorico, l'elemento unificante è il soffuso celeste degli sfondi, certamente in parte sbiadito dal tempo, ma che nelle porzioni più integre sembra svelare una scelta cromatica tenue sin dal principio. I nimbi conservano ancora un'aura dell'originaria lucentezza, sebbene molte delle figure siano degradate quasi a sinopie. Addirittura raggianti l'aureola del Bambino nella conca, rigata da sottili linee brune alla maniera occidentale, più probabilmente dovute a ridi-

pinture che hanno meglio preservato questo affresco con la Vergine *Platytera*. Si intuiscono generiche eleganze tardogotiche, forse da indirizzare verso una lontana discendenza martiniana.

Nel primo registro compaiono delle sagome campite frontalmente alla stessa maniera dei *Santi stanti* di Rubik e Ball-dren. Come talune figure di quest'ultima chiesetta, queste sono plasmate con una *silhouette* "a campana" (cfr. figg. 19-20), con spalle strette e spioventi, fasciate negli abiti che qui però si espandono in basso, nei pochi brani riconoscibili, con lembi ampi e ricadenti a falcate. Il modellato risulta maggiormente elaborato, in accordo con una pittura di marca italiana, dialetticamente rivolta alla resa plastica dei corpi, solidi e articolati nello spazio. Ancora una volta un tipo di raffigurazione in rotta con i più rigorosi criteri bizantini in uso per dipingere i padri concelebri: questi erano stati ridotti da circa due secoli a una composizione seriale di figure oblunghe e inarcate di tre quarti verso l'altare, per meglio manifestare il loro coinvolgimento nella liturgia di cui riportavano alcuni versi sui propri cartigli¹⁰⁰.

I santi di Elbasan ricorrono invece a un altro stratagemma per sortire lo stesso effetto. A dispetto della fascia intonacata che ne ha obliterato la porzione inferiore, dimostrano di poggiare saldamente su di un piano campito alle loro spalle e in par-



24. Stemma Angio-Taranto dopo il 1313.



25. Elbasan (Albania), chiesa monastica di San Giovanni Vladimiro, affresco.

te ancora visibile. Questo spazio doveva costituire un'ideale continuazione del *βήμα*, rendendoli reali astanti nella manifestazione del sacro. A un'attenta analisi, per quanto possibile (anche con l'inversione dei colori), si scorgono sagome che reggono filatteri e altre il Libro, in quella che poteva configurarsi come una rappresentazione ecumenica, già vista a Rubik e Balldren, volta a celebrare culti e iconografie tanto occidentali che orientali, oppure Vecchio e Nuovo Testamento attraverso figure di profeti e apostoli.

Nel secondo registro si distingue una gremita processione, particolarmente confusa e affollata, a causa del maggior degrado che inficia questo brano e che svela un palinsesto di cui affiorano più strati. Nella

sfilata di figure verso il centro della composizione, a fatica si può identificare un altare con l'immagine sdoppiata del Cristo ai lati, lasciando ipotizzare una *Comunione degli apostoli*. L'affresco è compreso in una fascia stretta fra gli altri due registri e prepara all'incombente visione nel catino dove giganteggia la *Platytera* col Figlio in grembo (nella variante senza il globo di luce), per alludere al dogma dell'incarnazione¹⁰¹. L'immagine della Vergine sembra voler tenere fede al suo epiteto di "più vasta dei cieli"¹⁰².

Questo tipo iconografico risulta essere radicato nell'area di Elbasan, ritornando nella chiesa rupestre nota come «Grotta di Letmi»¹⁰³ dove il linguaggio arcaizzante delle pitture facilita il riconoscimento

di una derivazione dal tipo della Vergine orante, a mio parere declinando in forme locali l'insigne e coevo modello nella chiesa di San Panteleimone a Nerezi, in Macedonia (1164). In questi due affreschi il Bambino è avvolto nel nimbo luminoso e l'affettata gestualità delle braccia della Vergine, rivolte verso l'alto, è ben diversa da quella messa in scena nel monastero di San Giovanni Vladimiro. Qui la figura di Maria si allarga a dismisura soprattutto negli arti, la posa si risolve in un abbraccio rivolto ai fedeli, con i lembi pendenti dell'ampio *μαφόριον* pronti ad accogliere e offrire protezione. Il Figlio è in asse con la Madre e ne ripete il gesto in una forma più misurata, la figura è meglio proporzionata, messa in risalto da una candida tunica che spicca sui toni bruni della retrostante veste mariana.

Il tema continuò a essere riproposto a lungo in area albanese, ritornando nell'alveo della più rigorosa iconografia bizantina, frequente dal XVI secolo presso la cerchia dei pittori della cosiddetta Scuola di Berat. Fra le più conosciute rappresentazioni in ambito locale si ricordano quelle del pittore *Nikolla*, figlio del più noto *Onufri*, che vi si cimentò nelle absidi delle chiese di San Giorgio di Kurjan, presso Fier, e di Santo Stefano di Dhërmi, presso Himara¹⁰⁴.

In qualità di trasposizione visuale di una profezia ed emblematica di un dogma, la Vergine *Platytera* ebbe notevole successo anche nella pittura su tavola. Nelle iconostasi era tradizionalmente disposta al centro di un registro appositamente dedicato alla celebrazione dei profeti, caricandosi di significati apocalittici, simbolo delle aspettative messianiche della Chiesa in attesa della Redenzione e della seconda venuta di Cristo¹⁰⁵.

L'intrinseca associazione con i profeti ritorna anche oltreadriatico. Influenze lagunari sono state messe in luce per la *Platytera* identificata sulla cima dell'*Albero di Jesse* affrescato nella chiesa di San Domenico di Manfredonia (Foggia), datato fra la fine del XIV secolo e il primo trentennio del XV¹⁰⁶. L'abbinamento con l'Albero di Jesse, altro tema icono-

grafico estratto dal Libro di Isaia¹⁰⁷, rafforzava il senso escatologico, ma come accennato, ebbe una forte valenza propagandistica e dinastica nella Napoli angioina, a partire dalla più monumentale rappresentazione che ne aveva dato Lello da Orvieto nel duomo napoletano nel primo quarto del XIV secolo¹⁰⁸. Lì, la Vergine e il Cristo concludono la linea genealogica dei re di Giuda, attorniate da trentadue profeti con i loro cartigli. Maria è in trono, nella posa dell'orante e dal suo nimbo si innalza la mandorla di luce con il *Cristo-giudice* della fine dei tempi. Ad Elbasan, se nei santi con cartigli del primo registro fosse possibile identificare dei profeti, gli affreschi ricapitolerebbero anche tali significati, riecheggiando quel valore dinastico e sacrale che permetteva l'associazione della stirpe di Cristo con la *beata stirps* degli Angiò. Tale ipotesi può risultare un po' forzosa allo stato attuale degli studi, ma d'altro canto è congruente con la precisa conoscenza dei connotati della cultura e della propaganda angioina, in cui si inscrivono il culto mariano e cristologico. Questi furono alcuni dei cardini della eterogenea corte del Thopia, aperta a molteplici correnti mediterranee. Negli affreschi, la scelta iconografica della *Platytera* e l'impaginazione chiaramente bizantina non nascondono questi altri apporti. La raffinata *palette* cromatica e i brani di pannello leggibili fanno propendere per un *milieu* trecentesco, lambito da eleganze tardogotiche da riconnettere agli stretti contatti che il committente e la sua famiglia ebbero con gli Angiò: i principi di Taranto da una parte, cui Carlo apparteneva e dai quali orgogliosamente ostentava la discendenza; i duchi di Durazzo dall'altra, coi quali vi dovettero essere ambigui o contrastati rapporti feudali proprio per via del suo *status* principesco, oltreché per le continue tensioni fra due rami rivali. Tensioni che offrono la possibilità di una scalata al potere del Thopia il quale mirava all'autonomia e al titolo di sovrano, nel segno di una tradizione oltremontana, mediata dal giglio, che lo poneva sotto la protezione di Cristo e della



26. Pllanë (Albania), chiesa di Santa Barbara, San Giacomo Maggiore e Santa Caterina d'Alessandria, affresco.

Vergine. Vi contribuiva anche la tradizione locale con la figura del re-martire Giovanni Vladimiro. Tali eterogenei orientamenti assicurano al Thopia il successo presso le diverse componenti socio-culturali dei fedeli e dei sudditi che frequentano il monastero.

Alla base di una così lucida strategia nell'uso delle immagini e del "carisma sacro" delle reliquie vi erano più antiche e salde relazioni con gli Angiò che facilitarono il travaso culturale. Queste risalivano alla prima metà del XIV secolo ed erano relazioni dirette con la capitale e la corte del sovrano instaurate ai tempi in cui Domenico Thopia fu cappellano personale di

re Roberto. Il Ducellier identifica Domenico con un cugino di Carlo appartenente all'Ordine dei Frati Predicatori che, una volta tornato in patria, assunse il titolo di vicario generale in Dalmazia e a Durazzo (1345), per poi divenire vescovo di Stagno e Curzola (1359)¹⁰⁹. Sono ben note le mansioni dei cappellani in età protoangioina¹¹⁰, che oltre a essere parte della strettissima cerchia del re erano anche responsabili dell'educazione dei principi, edotti a tutti gli aspetti e i significati della regalità. Spesso la loro funzione coincideva con quella di tesoriere, maneggiando oggetti sacri, suppellettile liturgica, codici miniati, reliquie e reli-



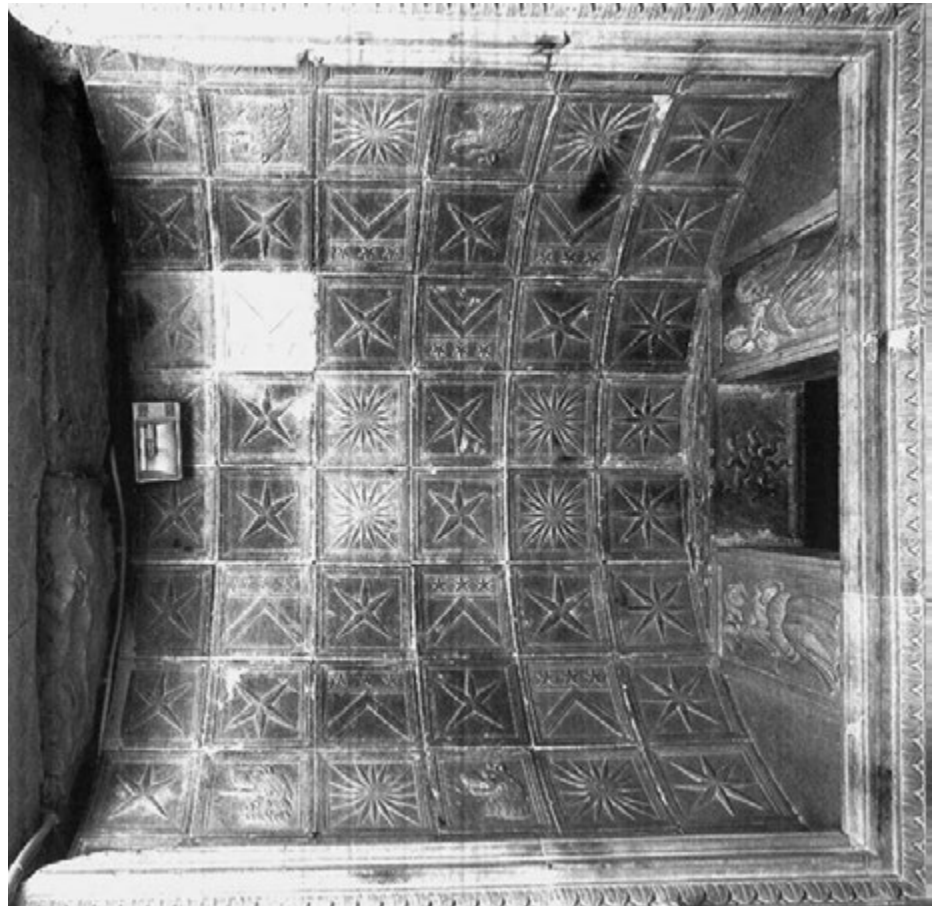
27. Scutari (Albania), Museo del castello, lastra erratica.

quiari: un insieme di iconografie, concetti, simbolismi che furono il primo *medium* di una forte fascinazione alimentatasi anche con doni diplomatici, scambi di oggetti d'arte e forse maestranze, sostenendo la circolazione di modelli e idee fra le due sponde adriatiche.

Conclusioni: l'eredità angioina in Albania fra Adriatico e Ionio

Proprio una circolazione di modelli pittorici tardogotici di stampo adriatico è stata individuata in precedenza da chi scrive: un dittico affrescato con i *Santi Giacomo Maggiore e Caterina d'Alessandria*¹¹¹ all'interno di una chiesa dedicata a santa Barbara in località Pllanë, sulla riva settentrionale del Fiume Mati. Quegli affreschi sono espressione del maturo XV secolo, quando le pretese angioine su quella costa si erano esaurite da tempo e la dinastia si avviava all'estinzione anche a Napoli¹¹², o si era già estinta (fig. 26). Fa specie però notare le tangenze iconografiche delle pitture di Pllanë con le committenze dei del Balzo principi di Taranto, che subentrarono agli Angiò sul

finire del XIV secolo a quel titolo. In forme grossolane affiora in queste pitture l'eredità della cultura tarantina che trovò massima espressione negli affreschi della basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina e parzialmente nel piccolo oratorio di Santo Stefano a Soletto (Lecce)¹¹³. Questa corte si distinse per una produzione di spiccato accento adriatico mista a forme gotico-napoletane, nelle imprese decorative del primo Quattrocento. Modi che trovarono un qualche ribattito nei santi raffigurati all'interno della chiesa di Santa Barbara di Pllanë, probabile opera di frescantì itineranti di scarso livello formale, la cui educazione e provenienza potrebbe essere da una qualsiasi delle due sponde dell'Adriatico meridionale. Una certa storiografia¹¹⁴ ha iniziato a vedere nei Balsa (alb. Balsha, cr. Balšić) una ramificazione balcanica della potente e ambiziosa famiglia provenzale dei *des*



28. Acerenza, succorpo della cattedrale, volta a cassettoni con emblemi Balsa-Ferrillo.



29. Brindisi, chiesa di Santa Maria del Casale, Omaggio dei cavalieri della Marra, affresco.

Baux (it. del Balzo, nelle fonti indicati variamente come *Bauci*, *Balci*, *Balsi*, *Balzi*), per quanto ancora molti dubbi permangano in assenza di documentazione scritta o di *visual evidences* dirimenti sul fronte balcanico. Nella seconda metà del XIV secolo il loro principato era esteso dalla Dioclea fino al Mati, confine con il Regno d'Albania dei rivali Thopia¹¹⁵, mentre nel secolo seguente quei territori sembrerebbero nell'orbita dei Castriota di Krujë: «Quando poi in tempo del secondo Amuratte arrivò Scanderbegh figlio del Signor Giovanni Castrioto, qual signoreggiava la Matia in Albania»¹¹⁶. Non è noto se i Balsa vi mantennero dei possedimenti o degli interessi.

Suggestivo a tal fine è indicare che nel Museo della fortezza di Scutari, sede di una delle corti Balsa, sono raccolti alcuni frammenti lapidei conformi al gusto scultoreo napoletano del tardo Medioevo. Fra questi, un massiccio concio scolpito reca una stella a otto punte di sicuro

valore araldico (fig. 27) poiché preceduta dal cristogramma «jhs» e da una data (purtroppo perduta a causa di una frattura). L'emblema ricorre spesso in molti contesti "bauciani" nel meridione d'Italia, accanto alla più nota stella a sedici raggi dalla quale deriva per brisura e in cui si riconosce lo stemma primigenio della ramificata stirpe. A titolo di esempio si ricorda l'articolata composizione delle armi personali di Raimondo del Balzo Orsini principe di Taranto, al centro dell'architrave che regge baldacchino e *gisant* del suo monumento funebre nella basilica cateriniana da lui fondata a Galatina. In un quarto dello scudo composito si riconosce una stella a otto punte in opposizione al quarto con la stella a sedici raggi.

Così com'è rappresentato a Scutari questo emblema, all'interno di un semplice riquadro (fig. 27), riporta alla mente i ben più moderni lacunari della cappella Balsa-Ferrillo nel soccorpo della cattedra-

le di Acerenza, dove una volta di astri araldici di molteplici forme, fra cui abbondano quelli a otto punte, individua una committenza del 1510 di Maria Balsa sposa di Giacomo Ferrillo (fig. 28)¹¹⁷. Sotto quel cielo stellato la transfuga albanese ritrovò le sue origini, celebrando tutti i rami in cui si scompose quella schiatta principesca in oltre due secoli di roboanti imprese mediterranee, delle quali rimangono a noi solo fili sconnessi e difficili da riannodare.

Altrettante sono le lacune sul fronte italiano, quando si vogliono mettere a fuoco i monumenti emblematici delle aspirazioni o pretese angioine e della loro più alta classe feudale, o che semplicemente conservino testimonianze di contatti su un piano più schiettamente artistico. Fra questi un posto di rilievo spetta alla chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi, sin dalla sua fondazione sotto la particolare protezione dei principi di Taranto. Nel corso del Trecento aggregò commit-

tenze di famiglie feudali appartenenti alla loro consorteria che ne condividevano obiettivi e interessi, configurandosi come un sontuoso “manifesto” della politica internazionale del tempo. Fra i pannelli, si reitera una tipologia di affresco *pro anima* (fig. 29), a mio parere da interpretare più in chiave apotropaica o votiva che espiatoria, nell’ambito di una reale spinta militare ancora non esauritasi alla metà del secolo, da parte sia dei principi di Taranto, sia dei duchi di Durazzo, le cui rivendicazioni avevano portato in precedenza gli stessi duchi e Caterina di Valois-Courtenay ad andare oltremare alla fine degli anni Trenta¹¹⁸. A sostegno di questa ipotesi, nelle più note raffigurazioni sono ritratti non solo i capostipiti e i relativi figli, ma anche araldi e *militēs* dei loro eserciti, i quali con il loro abbigliamento enfatizzano il clima militare insieme alla profusione di stemmi nelle cornici affrescate e alle frammentarie teorie di scudi con cimieri¹¹⁹.

Vale la pena elencare alcune di quelle famiglie riconosciute fra le committenze dei *tableaux* che decorano le pareti della spaziosa e luminosa aula unica francescana: vale a dire i del Balzo, di cui già molto si è detto; i della Marra, che ebbero un ruolo di primo piano nella gestione dei traffici commerciali regnicoli in Adriatico, arrivando a farsi infeudare l’importante città portuale di Barletta¹²⁰; i Tocco, vassalli angioini nelle isole Ionie della Grecia ascesero fino al titolo di duchi di Cefalonia¹²¹. Saranno queste famiglie che nella seconda metà del Trecento e ancora nel Quattrocento, a vario titolo, manterranno viva l’eredità angioina fra Adriatico e Ionio con le loro imprese artistiche e con le loro avventure oltremare. Con questo lavoro era mio preciso intento riempire un vuoto nell’ambito degli studi sugli Angiò e su parte della loro aristocrazia balcanica. Ho cercato di mettere in luce aspetti e materiali inediti della cultura figurativa angioina e albanese in un momento storico fondamentale, puntando l’attenzione su significato e funzione delle immagini, delineando personalità e fatti ancora troppo in ombra. Ho

lanciato qualche suggestione, con l’intento di comunicare quanti e quali siano gli aspetti oscuri e le problematiche, ma soprattutto le prospettive, della ricerca sull’Albania nel tardo Medioevo, quando questa regione sembrava destinata a rientrare lentamente nell’alveo della storia dell’Occidente europeo, se non fosse intervenuta la potenza turca a chiudere un’epoca.

Gianvito Campobasso

Universität Freiburg (Schweiz)
gianvito.campobasso@libero.it
gianvito.campobasso@unifr.ch

Note

Il lavoro qui riassunto deve molto alla lungimiranza di chi ha saputo formulare e accompagnare la mia ricerca di dottorato in Storia dell’arte comparata, civiltà e culture dei paesi mediterranei, ovvero le docenti A. Pepe e M. S. Calò Mariani dell’Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”. La mia tesi *Sulle relazioni artistiche fra le due sponde adriatiche nel medioevo: Albania e Puglia* (Bari 2011) costituisce l’indispensabile premessa di un’indagine che si è prolungata anche negli anni successivi e prosegue attualmente nell’ambito del progetto di ricerca *Von Venedig zum Heiligen Land. Ausstattung und Wahrnehmung von Pilgerorten an der Mittelmeerküste (1300-1550)* (SNF-Projekt 2014-2017) elaborato e diretto dal prof. M. Bacci dell’Università di Friburgo (Svizzera). Nell’équipe di questo progetto, un sentito ringraziamento va alla collega V. Ščepanović per la traduzione di una fonte slava. Un contributo importante all’ampliamento degli orizzonti, delle problematiche e delle aree di ricerca è venuto dal prof. V. Pace dell’Università degli Studi di Udine, al quale devo l’invito a un viaggio di studio in Kosovo nel maggio 2013 sotto la sua cura scientifica. Impossibile dimenticare i compagni di viaggio nelle molteplici occasioni di lavoro sul campo in Albania: il prof. arch. I. Carabellese del Politecnico di Bari, il quale mi ha introdotto a un Paese con un patrimonio culturale fin troppo ignoto per essere così vicino, oltre che centrale nella storia del Medioevo mediterraneo; padre F. Cavallini, Guardiano dei Frati Minori di Lezhë, che con vera generosità mi ha messo a disposizione la sua biblioteca e parte del suo archivio fotografico personale, da cui alcune immagini sono state tratte

per questo articolo; l’ing. G. Angjeliu, ormai funzionario dell’Istituto i Monumenteve të Kulturës di Tirana, insostituibile guida e compagno di molti sopralluoghi fra Durazzo, la Piana di Tirana ed Elbasan. Con lui ricordo tutto il personale dell’I.M.K., istituzione fondamentale per lo studio del patrimonio albanese, dove sono stato accolto con vivo interesse verso i miei studi. Una menzione speciale va all’allora direttore, il prof. V. Stylla, ma soprattutto all’ing. K. Angjeliu e alla dott.ssa M. Cura che hanno messo a disposizione materiali, tempo e competenze per meglio indirizzarmi. Infine ricordo il prof. P. Xhufi dell’Università di Tirana, la cui profonda e vasta conoscenza della storia dell’Albania ha contribuito a meglio delineare questo percorso di ricerca.

1) A. Ducellier, *La façade Maritime de l’Albanie au Moyen Âge. Durazzo et Valona du XI^e au XV^e siècle*, Thessalonique 1981. Come detto, questo lavoro costituisce un presupposto storico essenziale alla ricerca, a cui vanno aggiunti: idem, *L’Albanie entre Byzance et Venise, X^e-XV^e siècles*, Londres 1987; T. Frasher, *L’influence de la maison d’Anjou en Albanie (1272-1350). Aspects juridiques, religieux et artistiques*, in *Les Princes d’Anjou. Mémoire et Survivance*, in «Akademos. Revue de la Conférence Nationale des Académies des Sciences, Lettres et Arts» 23 (2005), pp. 7-26; P. Xhufi, *Nga Paleologët te Muzakajt. Berati dhe Vlore në shekujt XII-XV* [Dai Paleologi ai Muzaka. Berat e Valona nei secoli XII-XV], Tiranë 2009.

2) P. Durrieu, *Les archives angevines de Naples: études sur les registres du roi Charles I^{er} (1265-1285)*, 2 voll., Paris 1886.

3) *L’Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, catalogo della mostra (Abbazia Reale di Fontevraud, 15 giugno-16 settembre 2001), Paris 2001. Nonostante il tentativo di completezza nel seguire le fortune dinastiche nell’Europa del tempo, l’indagine si è dimostrata carente sugli interessi angioini nel Mediterraneo orientale. Totalmente assente l’attenzione verso territori quali l’Albania e la Grecia, a sottolineare le difficoltà di una ricerca ancora *in nuce*.

4) Fra le altre problematiche connesse alle espressioni culturali della società albanese medievale, mancano anche studi complessivi sul fenomeno dei pellegrinaggi, in un’ottica locale e nel contesto dei *peregrinagia maritima* verso la Terrasanta. Il progetto di ricerca *Von Venedig zum Heiligen Land. Ausstattung und Wahrnehmung von Pilgerorten an der Mittelmeerküste (1300-1550)*, attivo presso la Cattedra di Storia dell’Arte Medievale dell’Università di Friburgo (Svizzera), si pone anche questi obiettivi attraverso il mio contributo. Propedeutica al pro-

getto, si veda la recente pubblicazione collettiva: M. Bacci - M. Rhode (a cura di), *The Holy Portolano. The sacred geography of navigation in the Middle Ages*, atti del convegno internazionale di studi *Fribourg Colloquium 2013* (Friburgo, 2-4 settembre 2013), Berlin-Munich-Boston 2014 (Scrinium Friburgense, 36).

5) Sulla storia della famiglia angioina, i rapporti con la Santa Sede e i titoli rivendicati, conquistati o derivati dalle abili politiche diplomatiche e matrimoniali, in campo europeo e mediterraneo, rimane fondamentale É. G. Léonard, *Gli Angioini di Napoli*, Varese 1967.

6) Sulla propaganda e la predicazione al servizio degli Angiò negli ambienti ecclesiastici cfr. J. P. Boyer, *Prédication et état napolitain dans la première moitié du XIV^e siècle*, in *L'État Angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XV^e siècle. Actes du Colloque International organisé par l'American Academy in Rome, l'École Française de Rome, l'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, l'U.M.R. Telemme et l'Université de Provence, l'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*, Rome 1998, pp. 127-57.

7) F. Carabellese, *Carlo d'Angiò nei rapporti politici e commerciali con Venezia e l'Oriente*, Bari 1911, p. 49, nota 2; Ducellier, *La façade*, p. 238.

8) Dall'XI secolo, Scutari e altre diocesi intorno l'omonimo lago erano cattoliche, suffraganee delle sedi vescovili della *Dalmatia*. P. Xhufi, *Krishtërimi roman në Shqipëri, shek. VI-XVI* [Il Cristianesimo Romano in Albania, secc. VI-XVI], in *Krishtërimi ndër Shqiptarë* [Il Cristianesimo tra gli Albanesi] simposio internazionale (Tirana, 16-19 novembre 1999), Shkodër 2000, pp. 89-99. La Regola benedettina, fra X e XIII secolo, sotto l'impulso di Montecassino e delle sue filiazioni pugliesi o abruzzesi, era fiorita sulle isole e lungo la costa dalmata. P. F. Palumbo, *Le relazioni religiose e chiesastico-giurisdizionali nella storia delle due sponde*, in «Rivista Storica del Mezzogiorno» XI-XII (1976-1977), pp. 1-16; V. Foretić, *L'Ordine Benedettino quale tramite nei rapporti tra le due Sponde con particolare riguardo al territorio di Ragusa, nel medio evo*, in *Le relazioni religiose e chiesastico-giurisdizionali. Atti del congresso di Bari, 29-31 ottobre 1976*, Roma 1979 (Congressi sulle relazioni tra le due sponde adriatiche, 1), pp. 130-44.

9) *L'Arbanon* è nel Medioevo l'entroterra montuoso dell'Albania centrosettentrionale, storicamente abitato dalle popolazioni autoctone. Dal IX secolo era parte del Tema di Durazzo. Nel XIII secolo si estendeva grossomodo fra il fiume Drin a nord e la catena dei monti Akrocerauni a sud (fig. 1). A. Ducellier, *L'Ar-*

banon et les Albanais au XI^e siècle, in idem, *L'Albanie*, pp. 353-68. P. Xhufi, *La «debizantinizzazione» dell'Arbanon*, in *Oi Albanoi sto mesaiova* [Gli Albanesi nel medioevo], Athina 1998, pp. 59-77.

10) Fra la fine del XII secolo e il primo XIII risalgono le prime testimonianze relative alla diffusione del cattolicesimo presso l'aristocrazia d'Arbanon. Successivamente gli Angiò avranno un ruolo cruciale nel supportare il cattolicesimo in quell'area. Xhufi, *Krishtërimi roman*; idem, *La «debizantinizzazione»*.

11) Ducellier, *La façade*, p. 239.

12) Come risulta da un atto di papa Alessandro III datato al 3 gennaio di quell'anno. L. Thalloczy - C. Jireček - M. Šufflay (a cura di), *Acta et diplomata res Albaniae mediae aetatis illustrantia* (da ora *Acta Albaniae*), Vindobonae 1913, vol. I, doc. 98.

13) Ducellier, *La façade*, pp. 64-75; M. Gaglione, *Amalfi e Napoli tra alto medioevo ed età angioina*, in B. Figliuolo - P. F. Simbula (a cura di), *Interscambi socio-culturali ed economici fra le città marinare d'Italia e d'Occidente*, atti del convegno internazionale di studi in memoria di Ezio Falcone (Amalfi, 14-16 maggio 2011), Amalfi 2014, pp. 33-69. Più recentemente e non ancora pubblicato M. Gaglione, *Gli amalfitani a Durazzo*, relazione per la Giornata di studi *Amalfi trecentesca nello spazio mediterraneo* (Amalfi, 21 novembre 2014).

14) Ducellier, *La façade*, pp. 104-12.

15) T. Živković - V. Petrović - A. Uzelac, *Anonymi Descriptio Europae Orientalis*, Belgrade 2013, pp. 115-9.

16) J. Nashmith (a cura di), *Itinerarium Symonis Semeonis et Hugonis illuminatoris*, in G. Golubovich, *Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente Francese*, tomo III, Firenze 1919, pp. 246-82.

17) F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Milano 1969, pp. 116, 126-32. P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1992, pp. 266-72. Ma soprattutto nel segno di questa interpretazione si veda: A. Perriccioli Saggese, *L'iconografia dell'Albero di Jesse nella pittura e nella miniatura di età angioina a Napoli e in Campania*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Venezia 2008, pp. 631-6.

18) Invito a distinguere fra la sacralità del sovrano, che appartiene alla tradizione delle monarchie francesi del Medioevo ed è insita in quel ruolo, dalla santità personale di un santo

dinastico come fu Ludovico vescovo di Tolosa; le due qualità invece si assommarono nella figura di Luigi IX re di Francia, altro santo dinastico. Cfr. J. Le Goff, *La sainteté de saint Louis: sa place dans la typologie et l'évolution chronologique des saints dans le monde occidental (III^e-XIII^e siècle)*, atti del convegno (Roma, 27-29 ottobre 1988), Rome 1991, pp. 285-93. Idem, *San Luigi*, Torino 2007. M. C. Gaposchkin, *The making of Saint Louis. Kingship, sanctity, and crusades in the Later Middle Ages*, New York 2008. Mt. Fumagalli Beonio Brocchieri, *Corpi gloriosi. Eroi greci e santi cristiani*, Roma-Bari 2012, pp. 111-22. P. Y. Le Pogam (a cura di), *Saint Louis*, catalogo della mostra (Parigi, 8 ottobre 2014-11 gennaio 2015), Paris 2014, in part. *Parte II*.

19) M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino 1973. E. Kantorowicz, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino 1989. F. Cardini - M. Saltarelli (a cura di), *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*, San Marino 2002. J. Le Goff, *Il re nell'Occidente medievale*, Roma-Bari 2008. G. Klaniczay, *La santità regale tra culto, iconografia e politica*, in *Il Potere e la Grazia. I Santi Patroni d'Europa*, catalogo della mostra (Roma, 7 ottobre 2009-31 gennaio 2010), Milano 2009, pp. 57-64.

20) A. Vauchez, *Beata stirps, sainteté et lignage en Occident aux XIII^e et XIV^e siècles*, in G. Duby - J. Le Goff (a cura di), *Famille et parenté dans l'Occident médiéval*, Rome 1977, pp. 397-406.

21) La composizione araldica del seminato di gigli in campo azzurro, diviene metafora del cosmo: un cielo stellato che specifica l'universalità del potere dei monarchi francesi. M. Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, s.l. 2006. Ancora: idem, *Un fiore per il re. Per una storia medievale del Giglio di Francia*, in idem, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari 2007, pp. 87-98. Sul giglio come attributo mariano si veda J. M. Salvador González, *Flos campi et lilium convallium. Tercera interpretación del lirio en la iconografía de La Anunciación en el Trecento italiano a la luz de fuentes patrísticas y teológicas*, in «Eikón Imago» 5 (2014), pp. 75-96. Idem, *Sicut lilium inter spinas. Metáforas florales en la iconografía mariana bajomedieval a la luz de fuentes patrísticas y teológicas*, in «Eikón Imago» 6 (2014), pp. 1-32. Sul legame fra l'immagine di Cristo, le fonti e i suoi attributi, cfr. M. Bacci, *The many faces of Christ. Portraying the holy in the East and West, 300 to 1300*, London 2014.

- 22) *Acta Albaniae*, vol. I, doc. 93.
- 23) Affluente del Mati. La chiesa sorge su un itinerario terraqueo che dalla costa introduceva alla regione boscosa e selvaggia dell'attuale Mirdita, cuore dell'antico *Arbanon* (fig. 2).
- 24) *Acta Albaniae*, vol. I, doc. 93. A ricordo di una fase di edificazione romanica rimane l'antica abside, caratterizzata negli esterni da un gioco di archi intrecciati che alternano paraste a imposte pensili, dando luogo a una ritmica zoppa di chiara ascendenza italo-meridionale.
- 25) Manfredi consolidò e arricchì i propri possedimenti oltreadriatico tramite il matrimonio con Elena d'Epiro. Anche sulla base della successione alla dinastia sveva, gli Angiò avanzarono pretese su quella costa. P. Xhufi, *L'aggancio ad est: Manfredi Hohenstaufen in Albania*, in L. Balletto (a cura di), *Oriente e Occidente tra Medioevo ed Età Moderna. Studi in onore di Geo Pistarino*, Genova 1997, pp. 1233-56.
- 26) B. Orsini, *Relacion i Ipushkëvit të Lezhës, Benedikt Orsinit, drejtue Kongr. Prop. Fide, mbi famullitë dhe çeshtjet e dioqezit të Lezhës, Vjeti 1629. Relacione mbi gjendjen e Shqipërisë veriore dhe te mesme në shekullin e XVII* [Relazione dell'arcivescovo di Lezhë, Benedetto Orsini, indirizzata alla Congregazione di Propaganda Fide, sulle parrocchie e le problematiche della diocesi di Lezhë, anno 1629. Relazione sulla situazione dell'Albania settentrionale nel corso del XVII secolo], vol. I, (1610-1634), Tiranë 1963.
- 27) Ducellier, *La façade*, pp. 178-9; Xhufi, *L'aggancio ad est*.
- 28) Filippo Chinardo apparteneva a una famiglia filoseveva di fuoriusciti ciprioti. Già per Federico II fu castellano di Trani e curò l'ampliamento della cinta muraria di quell'edificio sul finire degli anni Quaranta. A. Castellano, *Protomagistri ciprioti in Puglia in età sveva e protoangioina*, in F. Moretti (a cura di), *Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina*, atti del convegno di studi (Bitonto, 11-13 dicembre 1987), Bitonto 1989, pp. 263-82. M. Bacci, *Spazi sacri e rappresentazione del potere nella Cipro dei Lusignano*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), Milano 2007, pp. 183-92.
- 29) Xhufi, *L'aggancio ad est*.
- 30) Con questa espressione il papa dette notizia della morte dell'ultimo svevo al clero di Durazzo. A. Tautu, *Acta Urbani IV*, Città del Vaticano 1953, p. 55.
- 31) Chiamandolo in questo modo, il domenicano Gilles d'Orléans invitava a pregare per l'angioino nella cappella del re di Francia. Boyer, *Prédication*.
- 32) D. Dharmo, *Piktura e vjetër murale e kishës së Rubikut dhe datimi i saj i ri* [Le pitture di un'antica parete della chiesa di Rubik e la loro nuova datazione], in «Studimi Historike» 2 (1964), pp. 87-94; G. Hoxha - L. Përzhita - F. Cavallini, *Monumenti storici di culto cristiano della diocesi di Lezha*, Lezha 2007, pp. 139-46, in part. p. 142.
- 33) «Carolus I. rex Siciliae considerans fidem et devotionem, quam prelati, comites, barones, milites, burgenses, universitates ac etiam singulares homines Albanie ad sanctam Romanam ecclesiam habuerint et quod nos heredes nostros elegerint in reges et dominos perpetuos dicti regni eosdem defendere promittit secundum quod bonus dominus suos vassallos iuvare consueverit et omnia privilegia eis concessa ab antiquis imperatoribus Romanie et omnes bonos usus et consuetudines eorum approbat». *Acta Albaniae*, vol. I, doc. 269.
- 34) «Karolus dei gratia rex Sicilie et Albanie et cetera. Gazoni Chinardo militi suo in regno Albanie vicario generali dilecto et cetera. De tua prudencia et fidelitate plenam fiduciam obtinentes, amovendi et puniendi tam in regno Albanie quam in exercitu et extolio nostris destinatis ad ipsum regnum omnes officiales, tam castellanos quam baiulos et alios quoslibet, et eis alios ydonee subrogandi, plenam et liberam tibi concedimus tenore presentium potestatem (...).» Cfr. *ibidem*, doc. 270.
- 35) *Ibidem*, doc. 268.
- 36) Sul legame fra gli Angiò e l'Ordine Benedettino con tutte le sue diramazioni cfr. G. Vitolo, *Il monachesimo benedettino nel Mezzogiorno angioino: tra crisi e nuove esperienze religiose*, in *L'État Angevin*, pp. 205-20. Ducellier, *La façade*, pp. 204-11, 230-319.
- 37) Dharmo, *Piktura*; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 262, nota 139; D. Dharmo, *La peinture murale du moyen âge en Albanie*, Tirana 1974; T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, Paris 1977, p. 135; T. Ippen, *Shqipëria e vjetër* [Albania antica], Tiranë 2002. V. Pace, *Mosaici e pittura in Albania (VI-XIV secolo). Stato degli studi e prospettive di ricerca*, in *Progetto Durrës, l'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del medioevo: tradizioni di studio a confronto*, atti del I incontro scientifico (Parma-Udine, 19-20 aprile 2002), Trieste 2003, pp. 93-128. T. Popa, *Miniatura dhe piktura mesjetare në Shqipëri (Shek. VI-XIV)* [Miniatura e pittura medievale in Albania (secc. VI-XIV)], Tiranë 2006, pp. 125-34. Hoxha - Përzhita - Cavallini, *Monumenti*; G. Campobasso, *Testimonianze di architettura sacra nel territorio fra Krujë e Lezhë*, in A. Pepe (a cura di), *Itinerari di arte e devozione fra Albania e Puglia*, Palo del Colle (Bari) 2008, pp. 6-16, in part. pp. 14-6; T. Velmans, *La visione dell'impossibile. L'immagine bizantina o la trasfigurazione del reale*, Foligno 2009, p. 95.
- 38) Per questo studio devo molto a padre Flavio Cavallini, per avermi messo a disposizione parte del suo repertorio di immagini, fra cui alcune foto del disegno in questione.
- 39) Dharmo, *Piktura*, ripubblicato in Pace, *Mosaici e pittura*.
- 40) Il termine viene applicato per la prima volta da V. Pace a prodotti artistici di matrice bizantina realizzati in aree che non sono più province dell'impero. V. Pace, *La transperiferia bizantina nell'Italia meridionale del XIII secolo. Affreschi in chiese del Salento pugliese, della Basilicata e della Calabria*, in J. P. Caillet - F. Joubert (a cura di), *Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle: les programmes picturaux*, atti del colloquio internazionale organizzato dall'École Française d'Athènes (Athènes, 2-4 aprile 2009), Paris 2012, pp. 215-34.
- 41) La presenza dei cosiddetti "Padri della Chiesa Latina e Greca", ha visto in altri contesti la coesistenza di taluni dei santi che si ritrovano a Rubik. Evidenziata da Pace nel registro inferiore del presbiterio della cattedrale normanna di Cefalù, dove convivono fra gli altri san Basilio e san Nicola con sant'Agostino e san Silvestro papa, si intravede qui uno dei caratteri distintivi di quella che lo studioso indica come arte della "transperiferia" bizantina del Mezzogiorno italiano. V. Pace, *Una rara presenza: i vescovi greci. L'iconografia e la devozione come aspetti della "maniera greca"*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 806-12.
- 42) Come già indicato nella nota storiografica, anche lo studioso Viktor Lazarev si occupò, molto marginalmente, degli affreschi di Rubik. Vi riconobbe quattro santi: Silvestro, Agostino, Astio e Joasaf (Lazarev, *Storia*); prima di lui, a inizio Novecento, lo studioso Theodor Ippen oltre a Basilio e Agostino vi riconobbe Giovanni Crisostomo, in una ricerca recentemente pubblicata: Ippen, *Shqipëria*.
- 43) J. Mitchell, *St. Silvester and Constantine at the Ss. Quattro Coronati*, in A. M. Romanini (a cura di), *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, atti della III settimana di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Galatina

- 1980, vol. II, pp. 15-32; A. Tomei, *Storie di S. Silvestro*, in *Laboratorio di restauro*, catalogo della mostra (Roma, 14 dicembre 1985-28 febbraio 1986), Roma 1985, pp. 160-3; F. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico e bibliografia*, in G. Marthiae, *Pittura romana del medioevo. Secoli XI-XIV*, Roma 1988, p. 300; A. Iacobini, *La pittura e le arti suntuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in A. M. Romanini, *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino 1991, pp. 237-419, in part. pp. 282-3.
- 44) V. Lucherini, *Il Chronicon di Santa Maria del Principio (1313 circa) e la messa in scena della liturgia nel cuore della Cattedrale di Napoli*, in C. Gasparri - G. Greco - R. Pierobon Benoit (a cura di), *Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, in «Quaderni del Centro Studi Magna Grecia» 10 (2010), pp. 521-49.
- 45) Sul gruppo di destra che si reca a ricevere il pane si legge «Accipite et manducate ex hoc omnes. Hoc est enim corpus meum»; sul gruppo di sinistra «Accipite et bibite ex eo omnes. Hic est enim calix sanguinis mei».
- 46) M. Bacci, *Investimenti per l'Aldilà. Arte e raccomandazioni dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003, p. 165.
- 47) La rappresentazione di un «abate mitrato» potrebbe essere in relazione con la non lontana *abbatia nullius* di Sant'Alessandro di Orosh le cui prime notizie sono però relative al secolo successivo. L'abbazia era retta da un abate che aveva prerogative vescovili sulla Mirdita, e corrisponderebbe all'antica Diocesi Arbanense. F. Cordignano, *Antichi monasteri benedettini in Albania nella tradizione e nelle leggende popolari*, in «La Civiltà Cattolica» IV (1929), pp. 504-15, in part. pp. 507-13.
- 48) A Cipro già l'Enlart ne aveva individuato alcuni esempi: C. Enlart, *Gothic art and the Renaissance in Cyprus*, London 1987, p. 271. Sempre a Cipro, M. Bacci, *L'arte delle società miste del Levante medievale: tradizioni storico-grafiche a confronto*, in Quintavalle (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, pp. 339-54.
- 49) M. Andaloro, *Note sui temi iconografici della Deesis e dell'Haghiosoritissa*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» 17 (1970), pp. 85-153, in part. pp. 113-4. V. Pace, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel medioevo*, in idem, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 417-97; idem, *Il mosaico della Deesis sul portale d'ingresso alla chiesa dell'abbazia di S. Nilo a Grottaferrata*, in I. Stević (a cura di), *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Collection of Papers dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for the Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, Belgrade 2012, pp. 79-84.
- 50) Sui rapporti fra monaci greci e benedettini cfr. V. von Falkenhausen, *Il monachesimo italo-greco e i suoi rapporti con il monachesimo benedettino*, in C. D. Fonseca (a cura di), *L'esperienza monastica benedettina e la Puglia*, Galatina 1983, vol. I, pp. 119-35.
- 51) N. Borgia, *I Monaci Basiliani d'Italia in Albania*, Roma 1935.
- 52) Andaloro, *Note*. T. Velmans, *Rayonnement de Byzance*, Paris 2006, pp. 57-60.
- 53) D. Preradović, *Култ светог ђакона Исавра у Драчу* [Il culto di Sant'Isauro a Durazzo], in «Зорграф» 36 (2012), pp. 1-12.
- 54) Cfr. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, 2 voll., Bruxelles 1975. S. Korunovski - E. Dimitrova, *Macedoine Byzantine. Histoire de l'Art macédonien du IX^e au XIV^e siècle*, Paris 2006, pp. 73-80.
- 55) M. Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, pp. 123-37; V. Pace, *La chiesa di Santa Maria delle Cerrate e i suoi affreschi*, in A. V. Zakharova, *Obraz Vizantii. Sbornik statei v cest' O.S. Popovoi* [L'immagine di Bisanzio: raccolta di studi in onore di O.S. Popova], Moskva 2008, pp. 377-98.
- 56) M. S. Calò Mariani, *La chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi*, Fasano 1967; G. Perrino, *Affari pubblici e devozione privata. Santa Maria del Casale a Brindisi*, Bari 2013; G. Curzi, *S. Maria del Casale a Brindisi. Arte, politica e culto nel Salento angioino*, Roma 2013.
- 57) Curzi, *S. Maria*, pp. 50-3, 67-70.
- 58) Lo stesso motivo ritorna in scultura con un intaglio grafico su un archivolto erratico inserito in un tratto delle mura di cinta a Durazzo (fig. 14), databile fra il tardo XIII secolo e il primo XIV e in rapporto con gli ornati in uso nel Mezzogiorno angioino.
- 59) Oltre ai Chinardo, che si riconvertirono alla causa angioina, si ricorda anche la famiglia dei Lancia. Xhufi, *La «debizantinizzazione»*; idem, *L'aggancio ad est*.
- 60) Boyer, *Prédication*.
- 61) Gardner ha interpretato il ritratto lapideo di Carlo I al Campidoglio di Arnolfo di Cambio in senso apocalittico. Analogamente le rappresentazioni della Maestà di Cristo che ricorrono all'uso del giglio possono interpretarsi, a mio parere, come suprema celebrazione del potere temporale. Cfr. J. Gardner, *Seated kings, sea-faring saints and heraldry: some themes in Angevin iconography*, in *L'État Angevin*, pp. 115-26.
- 62) Pastoreau, *Un fiore per il re*.
- 63) Solo Pace ne percepisce il reale «bilinguismo» intuendo un rapporto col *milieu* angioino. Pace, *Mosaici e pittura in Albania*.
- 64) D. Radojičić, *Un poème épique yougoslave du XI^e siècle. Les «gestes» ou exploits de Vladimir, prince de Dioclée*, in «Byzantion» 35 (1965), pp. 528-35. Ducellier, *La façade*, p. 93; R. Elsie, *John Vladimir, Saint*, in idem, *A dictionary of albanian religion, mythology, and folk culture*, London 2001, pp. 139-40. P. Stephenson (a cura di), *Chronicle of the Priest of Duklja*, capitolo 36, online: <http://web.archive.org/web/20110513234451/http://homepage.mac.com/paulstephenson/trans/lpd1.html>.
- 65) Léonard, *Gli Angioini*, pp. 370-4.
- 66) Nashmith (a cura di), *Itinerarium*.
- 67) Živković - Petrović - Uzelac, *Anonymi Descriptio*.
- 68) Ad esempio Valona, secondo porto albanese per importanza, fu volontariamente inserita dal Chinardo nel redditizio traffico delle spezie, Xhufi, *Nga Paleologët*, pp. 116-7.
- 69) Ducellier, *La façade*, pp. 71, 74-5, 105.
- 70) P. Belli d'Elia, *Puglia Romanica*, Milano 2003, pp. 295-6.
- 71) A. Meksi, *Kishat mesjetare të Shqipërisë së mesme të veriut* [Le chiese medievali dell'Albania centrale e settentrionale], in «Monumentet» 2 (1983), pp. 77-117. Idem, *Arkitektura e kishave të Shqipërisë (Shekujt VII-XV)* [L'architettura delle chiese d'Albania (secoli VII-XV)], Tiranë 2004, pp. 195-7.
- 72) Va detto che la data è stata interpretata come 1462: Meksi, *Arkitektura*; Hoxha - Përzhita - Cavallini, *Monumenti*, pp. 60-3.
- 73) Se si eccettuano i lavori di Hoxha - Përzhita - Cavallini, *Monumenti*, pp. 130-8; di Campobasso, *Testimonianze*, pp. 11-3; e la pubblicazione di N. Maiellaro (a cura di), *Albania: conoscere, comunicare, condividere*, Bari 2008, che ha visto più interventi preliminari sul ciclo, tra cui uno del sottoscritto.
- 74) Quest'immagine circola nel secondo Medioevo in Occidente, ispirata da una risposta di Cristo davanti al Sinedrio: «D'ora in poi vedrete il Figlio dell'Uomo seduto alla destra di Dio» (Mt. 26, 64). Sull'iconografia trinitaria cfr. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1956, vol. 1, t. II, pp. 14-20. P. Jacobone, My-

sterium Trinitatis. *Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997. Per le diverse rappresentazioni di tale soggetto sulla sponda opposta a quella albanese, cfr. M. S. Calò Mariani, *Rappresentare il mistero. Immagini della Trinità in Puglia fra Medioevo e Rinascimento*, in M. Forcina - P. N. Rocca (a cura di), *Tolleranza e convivenza tra Cristianità ed Islam. L'Ordine dei Trinitari (1198-1998)*, atti del convegno di studi (Lecce, 30-31 gennaio 1998), Galatina 1999, pp. 9-27.

75) È presente in un affresco della chiesa di San Nicola di Kastoria, oltre che sul famoso salterio serbo del XIV secolo conservato alla Bayerische Staatsbibliothek (Cod. Slav. 4, f. 146v). Cfr. M. Kujumdzhieva, *Visualizing God. Post-byzantine imagery of the Holy Trinity in orthodox tradition churches in the Balkans*, in *Medieval russian and post-byzantine art. The second half of the 15th - beginning of the 16th century, 500 years of the mural painting of the Cathedral of Nativity of Holy Virgin in Ferapontov*, Moscow 2005, pp. 325-32.

76) B. Ivanić (a cura di), *Le vie mediterranee dell'icona cristiana. Icone del Museo Nazionale di Belgrado*, catalogo della mostra (Bari, 14 dicembre 2001-31 gennaio 2002), Bari 2001, pp. 48-51.

77) Sull'abbigliamento cortese nel XIV secolo cfr. R. Levi Pitsesky, *Storia del costume in Italia*, vol. II, Milano 1967, in part. pp. 87, 93, 98, 143. M. P. Pettinau Vescina, *Esempi di costume gotico meridionale. Tra documenti e immagini*, in L. Dal Prà - P. Peri (a cura di), *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, atti del convegno di studi (Trento, 7-8 ottobre 2002), Trento 2006, pp. 478-519. Mentre specificamente sull'Albania una panoramica che guarda anche alle mode occidentali è offerta da A. Gjergji, *Données sur l'habillement des siècles XIV-XV en Albanie*, in «*Studia albanica*» 2 (1967), pp. 127-34.

78) *De S. Parasceve Virgine*, in L. M. Rigollot, *Ad Acta Sanctorum supplementum: volumen complectens auctaria octobris et tabulas generales*, vol. XXVIII, Parisiis 1875, pp. 154-67. R. Elsie, *The Christian Saints of Albania*, in «*Balkanistica*» 13 (2000), pp. 35-57; idem, *Veneranda, Saint*, in idem, *A dictionary*, pp. 257-9. Sull'iconografia, cfr. *Santa Parasceve Megalomartire*, in L. Uspenskij - V. Losskij, *Il senso delle icone*, Milano 2007, pp. 126-8.

79) Questa ipotesi potrebbe in qualche modo spiegare il frammento di una *maquette* che sembrerebbe essere sostenuto dall'altro braccio della santa (fig. 21).

80) Levi Pitsesky, *Storia del costume*; Pettinau Vescina, *Esempi*.

81) Cfr. la riproduzione di alcuni prototipi sulle coste mediterranee e specialmente lungo l'Adriatico in V. Pace, *Il Mediterraneo e la Puglia: circolazione di modelli e di maestranze*, in R. Cassano - R. Lorusso Romito - M. Milella (a cura di), *Andar per mare: Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, catalogo della mostra (Bari, 14 giugno-16 novembre 1997), Bari 1998, pp. 287-300. Sulla circolazione e interazione di modelli culturali nel Mediterraneo cfr. M. Bacci, *L'arte: circolazione di modelli e interazioni culturali*, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, vol. IX, Roma 2007, pp. 581-632. Emblematico poi il caso di Cipro e il ruolo giocato dall'isola nel tardo Medioevo: idem, *Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale (Parma, 22-27 settembre 2009), Milano 2010, pp. 494-510.

82) Come repertori si guardi a Bologna, *I pittori* e a De Castris, *Arte di corte*.

83) In quell'anno l'arcivescovo di Lezhë, Benedetto Orsini, conferma l'appartenenza alla sua diocesi della «Parrocchia di Baladrin con la chiesa di S. Venera in ottimo stato». Orsini, *Relacion*.

84) Bacci, *Investimenti per l'Aldilà*, p. 123.

85) *Historia e Genealogia della casa Musachia, scritta da D. Giovanni Musachio Despoto dell'Epiro*, in Xhufi, *Nga Paleologët*, pp. 380-413, in part. p. 408.

86) Léonard, *Gli Angioini*, tav. 4. Va detto che Filippo dal 1294 era stato insignito dal padre Carlo II oltre che del Principato tarantino, anche della sovranità sull'Acacia e sul Regno d'Albania. In questo contesto sono da leggersi i due matrimoni che contrasse: quello di poco posteriore con Elena d'Epiro, che poi, ripudiata, venne sostituita dall'"imperatrice" Caterina di Valois-Courtenay, erede nominale dell'ormai perduto Impero latino d'Oriente: *ibidem*, pp. 243-6, 373; Ducellier, *La façade*, pp. 323-59, in part. pp. 326-47; Frachery, *L'influence*.

87) Il Ducellier riporta una visita in Albania della stessa imperatrice nel 1338. Era stata preceduta quell'anno da Agnese e Carlo di Durazzo che si riconciliarono con i Thopia, loro vassalli. Ducellier, *La façade*, p. 338. È logico pensare che quei contatti servirono a pianificare una futura alleanza matrimoniale con gli Angiò, gettando le basi per la scalata al potere della famiglia albanese.

88) Perrino, *Affari pubblici*, pp. 91-4; Curzi, *S. Maria*, pp. 71-8.

89) P. Belli d'Elia, *La facciata ed il portale della cattedrale di Altamura: riletture e riflessioni*, in «*Altamura*» 36 (1994-1995), pp. 215-45.

90) Per una lettura coerente all'approccio di questo articolo si guardi: N. Bock, *L'Ordre du Saint-Esprit au Droit Désir. Enluminure, cérémonial et idéologie monarchique au XIV^e siècle*, in N. Bock - P. Kurmann - S. Romano - J. Spieser (a cura di), *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge. Actes du Colloque de 3^e Cycle Romand de Lettres (Lausanne-Fribourg, 24-25 mars-14-15 avril-12-13 mai 2000)*, Rome 2002, pp. 415-60. A. Perriccioli Saggese, *Gli Statuti dell'Ordine dello Spirito Santo o del Noddo: immagine e ideologia del potere regio nella Napoli alla metà del Trecento*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno internazionale (Parma, 23-27 settembre 2002), Milano 2005, pp. 519-24.

91) Il simbolo veniva notato anche da Simon Simeonis nel suo *itinerarium* dei primi anni Venti del XIV secolo durante la sua tappa a Durazzo: «*Sclavi vero, (...) cujus summitati nobiles pennam longam figunt, qua facilius a rusticis et villanis distingui queunt atque cognosci*». Nashmith (a cura di), *Itinerarium*, pp. 246-82, in part. p. 252.

92) Cfr. A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Âge (XI^e-XIV^e siècle)*, Paris 1976.

93) M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari 2005, p. 185. Idem, *L'arte*, pp. 617-24. Ma anche Uspenskij - Losskij, *Il senso*, pp. 70-1.

94) Questo caso rientra nei *furta sacra*, in quanto le reliquie furono parte del bottino che riportò dalla città di Dioclea Michele d'Epiro, nel tentativo di espandere il despotato a nord. Elsie, *John Vladimir*.

95) Dopo il suo assassinio sull'isola di Prespa, venne inumato a Dioclea, nella chiesa di Santa Maria, da dove i suoi resti furono asportati nel XIII secolo dal despota d'Epiro per poi giungere a Elbasan nel XIV secolo. Attualmente le reliquie sono conservate nella cattedrale di Tirana. Stephenson (a cura di), *Chronicle*; Elsie, *John Vladimir*.

96) Ducellier, *La façade*, p. 555. Elsie, *John Vladimir*.

97) Particolarmente difficili i secoli del dominio turco e gli anni della Seconda guerra mondiale, quando la chiesa fu colpita da un incendio. Sicuramente anche i decenni della dittatura comunista non contribuirono alla conservazione dell'edificio che ancora al principio del nuovo millennio era senza tetto.

98) Così almeno fino al 1995 quando il corpo fu nuovamente traslato nella cattedrale di Tirana, dove sono state riunite tutte le reliquie dei santi albanesi.

- 99) Sugli affreschi non potrò soffermarmi troppo distesamente in questa sede perché, come spesso accade nei più rigorosi monasteri ortodossi, non mi è stato permesso l'accesso all'area del βήμα; per tale motivo anche le fotografie da me scattate in quell'occasione lasciano molto a desiderare. Mi riservo di continuare lo studio di queste pitture in futuro, sperando di poter meglio organizzare anche una prossima campagna fotografica.
- 100) G. Babic - C. Walter, *The inscriptions upon liturgical rolls in byzantine apse decoration*, in «Revue des études byzantine» 34 (1976), pp. 269-80.
- 101) Il Concilio di Efeso nel 431 aveva proclamato Maria Madre di Dio, strumento del dogma dell'incarnazione, per tale ragione la sua rappresentazione nell'abside divenne sempre più una costante, meglio fissata nei secoli successivi dalla fine dell'iconoclastia. Velmans, *Rayonnement*, pp. 93-128. Fra Grecia, Macedonia e Serbia trovarono diffusione le iconografie della Vergine in trono col Bambino e dell'Orante, cui si aggiunse ben presto la variante della *Platytera*. Ben nota è quella di Nerezi, nella chiesa di San Panteleimone, mentre a Creta è il soggetto più frequente nelle absidi. G. Passarelli, *Creta tra Bisanzio e Venezia*, Milano 2007, pp. 118-9.
- 102) Nella *Platytera* si visualizza la profezia di Isaia che prefigura l'immacolata concezione e la nascita del Figlio di Dio: «Il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele» (Is. 7, 14).
- 103) Dhama, *La peinture murale*, p. 4.
- 104) Idem, *Mbi disa të panjohura të piktorit Shiptar të shek. XVI, Nikollës* [Su alcune opere di un ignoto pittore albanese del XVI secolo: Nikolla], in «Monumentet» 2 (1971), pp. 63-71.
- 105) Uspenskij, Losskij, *Il senso*, pp. 72, 86-8.
- 106) R. Lorusso Romito, *Cultura figurativa "adriatica" in Puglia tra XIV e XV secolo*, in Cassano - Lorusso Romito - Milella (a cura di), *Andar per mare*, pp. 351-8, in part. pp. 353-4. Eadem, *Le rotte "adriatiche" del gotico in Puglia. Frequentazioni e modelli iconografici*, in B. Cleri (a cura di), *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura*, atti del convegno (Ancona, 20-22 maggio 1999), Teramo 2000, vol. II, pp. 33-51, in part. pp. 44-5.
- 107) «Un germoglio spunterà dal tronco di Jesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici. Su di lui si poserà lo spirito del Signore, spirito di sapienza e di intelligenza, spirito di consiglio e di forza, spirito di conoscenza e di timore del Signore» (Is. 11, 1-2).
- 108) Cfr. nota 17.
- 109) Ducellier, *La façade*, pp. 433, 474, 554. *Acta Albaniae*, vol. II, doc. 142.
- 110) A. M. Voci, *La cappella di corte dei primi sovrani angioini di Napoli*, in *L'État angevin*, pp. 447-67.
- 111) G. Campobasso, *Testimonianze di culto iacopeo e cateriniano in Albania ed una poco nota direttrice di pellegrinaggio: la chiesa di Shën Barbullës (S. Barbara) a Pllanë*, in «Ad Limina. Revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones» 3 (2012), pp. 43-71.
- 112) Nel 1409 Ladislao di Durazzo, fra gli ultimi sovrani napoletani, vendette i feudi dalmati a Venezia, atto finale di una politica che l'aveva visto sempre più disimpegnarsi oltreadriatico, nonostante potesse avanzare anche pretese al trono d'Ungheria. N. Budak - M. Jurković, *Les Anjou et les territoires croates*, in *L'Europe*, pp. 205-19.
- 113) Per un approccio globale alla storia e all'arte della corte tarantina essenziali sono: M. S. Calò Mariani, *Note sulla pittura salentina del Quattrocento*, in «Archivio storico pugliese» XXXII/1-4 (1979), pp. 3-28; Cassiano - Vetere (a cura di), *Dal giglio all'orso*; F. Russo (a cura di), *La parola si fa immagine. Storia e restauro della basilica orsiniana di Santa Caterina a Galatina*, Venezia 2005.
- 114) Il du Cange ebbe la possibilità di consultare una fonte e scrisse: «(...) ioint que l'estoille à plusieurs raiz qu'Orbini [?] donne à Balsa pour armes, leue toute la difficulté qu'on pourroit former sur cette origine, estant celle que porte la maison des Baux (...), C. du Cange (a cura di), *Histoire de l'Empire de Constantinople sous les empereurs françois*, Venise MDCCXXIX, livre VIII, p. 143. F. Lenormant, *Deux dynasties françaises chez les Slaves méridionaux aux quatorzième et quinzisième siècles*, Paris 1861, pp. 7-17, in part. p. 8; G. Gelcich, *La Zedda e la dinastia dei Balsidi*, Split 1899; P. Belli d'Elia - C. Gelao, *La cattedrale di Acerenza. Mille anni di storia*, Venosa 1999, pp. 180-250, in part. p. 186; F. Panarelli, *I del Balzo Orsini e gli Enghien*, in Cassiano - Vetere (a cura di), *Dal Giglio all'Orso*, pp. 25-35, in part. p. 27.
- 115) Ducellier, *La façade*, pp. 470-644.
- 116) *Historia e Genealogia della casa Musachia*, in part. p. 381.
- 117) Belli d'Elia - Gelao, *La cattedrale di Acerenza*.
- 118) Cfr. nota 87. Proprio agli anni Trenta si fa rimontare il primo *tableau* che introduce quel modello, poi ancora replicato nei decenni successivi: cfr. nota seguente.
- 119) Sulla chiesa e il suo corredo pittorico, le datazioni e attribuzioni proposte, si vedano: Calò Mariani, *La chiesa*; Perrino, *Affari pubblici*; Curzi, *S. Maria*. La Perrino propone per il pannello della Marra (fig. 29) la datazione al 1338, anno in cui Caterina di Valois fu a Durazzo. La studiosa non manca di notare un particolare iconografico che si adatterebbe perfettamente al contesto del tempo, con il Bambino che impartisce al cavaliere la doppia benedizione *more graecorum* e *more latinorum*, quasi a voler sottolineare l'ecumenicità della missione di cui quel gentiluomo fu investito.
- 120) Sui della Marra si veda il recentissimo volume di V. R. Magos (a cura di), *Una famiglia, una città. I della Marra di Barletta nel Medioevo*, atti della giornata di studi (Barletta, 28 settembre 2013), Bari 2014.
- 121) A. Luttrell, *Guglielmo de Tocco, Captain of Corfu: 1330-31*, in «Byzantine and Modern Greek Studies» III (1977), pp. 45-57. W. Haberstumpf, *I Tocco, duchi di Leucade, e il Principato di Acaia (secoli XIV-XVI)*, in C. Maltezou - G. Ortalli (a cura di), *Venezia e le isole Ionie*, Venezia 2005, pp. 57-70.