

Andrea Di Giuseppe
Università degli Studi Roma Tre

L'immagine di S. Francesco nella chiesa di S. Antonio a Capo Rodone: una restituzione figurativa al patrimonio culturale albanese medievale

Abstract

The restoration (Edlira Çausi, 2024) of fragmentary frescoes in the church of St. Anthony (Kepi i Rodonit) has brought to light a fresco fragment depicting the stigmata on the feet of Saint Francis of Assisi, located on a votive panel dating back to late 14th cent. In 1488 the church was entrusted to the Franciscans (still maintaining); the frescoes consist of two phases recognizable in scant remnants. Already correctly reported by f. Zef Pllumi ofm during the 2001 restoration, the fragment had deteriorated to the point of illegibility. Unique in Albania, the rarity of the theme in the proposed region and chronology is highlighted; the semiotics of a liminal topic in the Eastern Mediterranean figurative repertoire along the missionary trajectories of the Franciscans at the end of the Middle Ages is examined.

Keywords: Albania; iconography; restoration; St. Francis of Assisi; stigmatization; Saint Anthony (Kepi i Rodonit).

Sul promontorio di Capo Rodone non lungi da Durazzo una chiesa (13x6 m) romanico-gotica dedicata a S. Antonio da Padova nel 2000 è stata ripristinata al culto con un restauro

integrativo¹. Databile a fine XIII sec. presenta la decorazione architettonica di matrice paleologa testimone di uno stile ibridato tra Serbia e Kosovo riscontrabile in altre chiese in Albania² fino a metà XIV sec³. In antico era dedicata alla Madre di Dio; nel 1488 Innocenzo VIII la affidò ai Francescani⁴ che ancora la curano. Composta da nartece, *naòs*, presbiterio ma

¹ Kisha e Shën Ndoit në Kepin e Rodonit, in “Monumentet”, 20 (2021), pp. 209-212.

² DI GIUSEPPE Andrea, *Fragmenta albanica: S. Prenda a Balldren, SS. Salvatore a Rubik e S. Barbara a Pllana*, in “Studi sull’Oriente cristiano”, 12, 2 (2008), pp. 153-209; ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ Ιωαννης, *Από τη βενετική Αδριατική στο μετα βυζαντινό κόσμο. Οι τοιχογραφίες του λατινικού ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μάλντρέν - Shën Prende, Balldren - της βόρειας Αλβανίας*, in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, IV, 35 (2014), pp. 207-227; ID., *Shqipëria, vend pritës i ndikimeve kulturore nga Perëndimi mesjetar dhe Bizanti: disa shembuj nga piktura murale e shek. XV-XVI*, in *Shqipëria mes Lindjes dhe Perëndimit* [“Studime Albanologjike, Histori”, XIV(2014)], pp. 101-114; G. CAMPOBASSO, *Visual evidences for a cultural Heritage. Some aspects in the Adriatic Sea: the case of the Albania in the Late Middle Ages*, in *Cultural Heritage for the Sustainable Development of Mediterranean Countries*, Galatina, Congedo, 2015, pp. 149-169.

³ G. CAMPOBASSO, *Da Occidente a Oriente. Alcuni casi di circolazione e ricezione di modelli nell’architettura e nella scultura dell’Albania fra XII e XIV secolo*, in “Hortus Artium Medievalium”, 22(2016), pp. 54-75; I. STEVOVIĆ, *Byzantine and Romanesque-Gothic Conceptions in Serbian Architecture and Sculpture in the 14th Century*, in *Byzantine Heritage and Serbian Art, II*, Beograd, Institute for Byzantine Studies, 2016, pp. 317-329; А. ВОРОНОВА, *Архитектура бенедиктинских манастира у Далмацији: византијска обележја и локалне особине*, in *Ниш и Византија XIV: зборник радова*, Ниш, 2016, pp. 287-304.

⁴ *Dokumenta të shek. XV për historinë e Shqipërisë*, v. IV, t. I: 1479-1499, a c. di L. Malltezi e I. Zamputi, Akademia e Shkencave të R.P.S. të Shqipërisë, Tiranë 1987, p. 108.

distrutta da un terremoto nel 1852, pur già in rovina fu inserita nel 1963 nella lista dei Monumenti di Cultura per il legame con Scanderbeg. Secondo la tradizione orale ben viva ancorché non documentata la sorella Mamica Castriota vi avrebbe fondato un monastero di monache Clarisse. Gli affreschi sono stati restaurati da Gazmend Muka⁵ (2001) e da Edlira Çausi (2024). I frammenti, con sporadici avanzi di chiese medievali in Albania centro-settentrionale, sono tra i pochissimi in opera (più i lacerti rimasti in bibliografia). Sono compresenti in architettura e pittura elementi di repertorio bizantino e latino indici di transizione rituale: la tettonica iconografica orientale era utilizzata in chiese con *ktitores* ortodossi destinate al culto cattolico per complesse vicende politiche⁶. Avvicendamento di riti liturgici, conseguente riconversione utilitaristica di programmi decorativi, testimoniano la liminalità tra obbedienza romana e bizantina⁷ per le mutevoli adesioni confessionali delle casate dinastiche locali; i *potentiores* albanesi vi esperimentarono la progressiva de-fidelizzazione dal potere imperiale bizantino recessivo nei Balcani per le aggressioni consecutive di Angioini, Serbi, Turchi. La chiesa, forse già abbazia benedettina da fine XIII sec. (*Regnum Albaniae*), fu compresa nella diocesi latina di

⁵ Kisha e Shën Antonit në Kepin e Rodonit. Vazhdim punimesh në restaurimin e pikturës murale, Arkiva, Instituti e Monumenteve të Kulturës (IMK), Tiranë, prot. 223, data 17.04.2001, p. 7.

⁶ A. DUCCELLIER, *Aux frontières de la romanité et de l'orthodoxie au Moyen Âge: le cas de l'Albanie*, in ID., *L'Albanie entre Byzance et Venise, X-XV^{ème} siècles*, [Variorum collected studies series: 248] London, Ashgate, 1987, pp. 1-16.

⁷ DI GIUSEPPE Andrea, *Liminalità rituale in Albania nel XIV secolo. Simboli e culti in un affresco perduto a Derven*, in "Palaver", v. 11, i. 1 (2022), pp. 125-192.

Croia (fino alla soppressione nel 1525, oggi diocesi titolare *in partibus*) suffraganea della Metropoli di Durazzo. Ioannis Vitaliotis segnala la tecnica muraria cloisonné di fattura paleologa, *unicum* balcanico di latitudine settentrionale: il bizantinista data la terza fase decorativa a seconda metà XIV sec⁸. Lo sguardo è magnetizzato dallo zoccolo in emi-cilindro, sotto l'attuale piano di calpestio: un *velarium* dipinto con presenza anomala di tre soggetti. A sinistra un'aquila bicefala ad ali spiegate, di innegabile sapore araldico, in intensa ocre rosso-bruna; al centro la silhouette di un cavaliere imberbe, senza armi, tracciato in terra rossa incedente da destra verso l'aquila; un gruppo di trampolieri leggiadri con lunghe zampe e colli affusolati occupa la destra, il primo a sinistra intento alla pastura, il centrale stante, il laterale ad ali spiegate di tre quarti in atto di spiccare il volo. Lo sfondo, tracciato con spesse righe di ocre verde ad imitare le pieghe del telo, presenta un bandone giallo a torciglione in alto e in basso a imitare un drappeggio a muro. La morfologia è peculiare per aspetto vivace e pittura compendiaria, realizzata da un pittore più attento all'espressione che alla disposizione geometrica (seppure rispetti l'assialità coerente al catino). Il peculiare assortimento interroga sull'esigenza decorativa attinente alla funzione sacra e votiva. La chiesa fu visitata dal Castriota e l'affresco in zoccolo absidale ne rammenta la diuturna resistenza: un cavaliere incede verso un'aquila bicefala (emblema araldico) dipinta in rosso, alle spalle tre volatili (aironi o gru). Il dipinto, interpretabile in

⁸ ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ Ιωάννης, *Βυζαντινές, βυζαντινο-γοτθικές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στην κεντρική και βόρεια Αλβανία*, in "Βυζαντινά", 31 (2011), pp. 173-215.

senso unitario, impone un'indagine approfondita⁹. Il *miles Christi Dominus Albaniae* è assunto a esempio d'*ethos* nazionale: Kruja, sua storica dimora, lo onora di un Museo nel Castello ricostruito *ex novo*; Lezha ne conserva il Mausoleo indagato in archeologia¹⁰; altri luoghi di memoria da secoli giacciono in frammenti. Aleksandër Meksi, eminente studioso d'architettura medievale, evidenzia un carattere liminale della tecnica edilizia. La compresenza di elementi ibridi gotico-bizantini manifesta transizioni rituali attestate nel XIV sec. poi proseguite:

La chiesa, per costruzione planimetrica e volumetrica, fa parte degli edifici che compongono l'architettura romanica, dove si usano elementi gotici, come archi tagliati. La tecnica di costruzione delle pareti è comune, ma è importante che gli artigiani siano nativi e conoscano la tecnica bizantina del *cloisonnage*. Allo stesso modo, le finestre doppie rappresentano una vera analogia nell'edificazione di chiese bizantine. La tradizione segue in questa area di contatto i caratteri di entrambe le Chiese. Dalle informazioni che il monumento offre, oltre che dal periodo di menzione degli altri monasteri, pensiamo che la chiesa debba essere stata costruita nel XIV sec.

Un anonimo domenicano missionario compilando nel 1308 il resoconto di viaggio apostolico nei Balcani per preparare una

⁹ DI GIUSEPPE Andrea, *Velaria picta albanica: un velario con aquila bicefala, cavaliere, aironi a Shën Andoni, Kepi i Rodonit (Sant'Antonio a Capo Rodone, Albania)*, in "Iliria", v. XLI (2017), pp. 431-479; ID, *Velaria picta albanica: një velarium me shqiponjë dykrenore, kalorës, çafka në Shën Antonit, Kepi i Rodonit*, in "Hylli i dritës", 38, 2 (2018), pp. 78-112.

¹⁰ HOXHA Gëzim, *Të dhëna të reja arkeologjike mbi parahistorinë e vendvarrimit të Gjergj Kastriotit-Skënderbeut*, in "Iliria", XLII (2018), pp. 7-22.

Crociata afferma che l'identità confessionale locale era poco definita:

Homines istarum provinciarum habent stabiles mansiones et oppida, nec sunt pure catholici, nec pure schismatici. Si tamen esset, qui eis Verbum Dei proponeret, efficerentur puri catholici, quia naturaliter diligunt Latinos ut dictum est¹¹.

Passio Christi et compassio Francisci

S. Francesco d'Assisi è tra i santi cattolici più popolari per la diffusione dell'iconografia mediata dalla presenza dei Frati francescani. In Italia, in media sociologica a prescindere dalla *maîtrise* confessionale, un osservatore può facilmente distinguere un evento biografico narrato in arte. Promotore di povertà evangelica e pace universale, vigoroso predicatore, innovatore spirituale, primo stigmatizzato nel cristianesimo occidentale, fondò un Ordine religioso mendicante; le sue esperienze mistiche e la divulgazione odierna (radicalmente riveduta) del suo profilo di santità e relativo messaggio plasmano l'ecclesiologia attuale¹². Gli *exempla* cristallizzati in scene di vita e miracoli hanno forgiato (a partire da istanze decorative e celebrative ad Assisi, tomba e santuario principale) un linguaggio artistico completo. Un'enorme devozione (nei secoli talvolta travisata da irenismi o anacronismi) lega il Serafico Padre ai fruitori di sue immagini¹³. Non si ricostruisce

¹¹ ELSIE Robert, *Albania in the Anonymi Descriptio Europae Orientalis (1308)*, in "Zeitschrift für Balkanologie", 26, 1 (1990), p. 26.

¹² Una felice intuizione definisce *spirito d'Assisi* il contributo per favorire il dialogo tra confessioni cristiane e diverse religioni, ben evidente nella storica pluralità e sostanziale tolleranza albanese per le fedi religiose.

¹³ In Italia da quasi un secolo la diffusione ad uso civico del Santo Patrono nazionale si impone per potenza evocativa.

la vera *imago*: scettici e devoti, con intenti apologetici o demistificatori, hanno condotto ricerche inesauste in risultati critici rilevanti. Oltre il *limes* cattolico la moltiplicazione di agiografie ed esaltazioni del Fraticello può giovare, ma non sempre, a corretta *interpretatio*¹⁴. Attenendosi al dato pervenuto, alla creatività degli artefici, alla forma della tradizione canonicamente approvata si evita la caccia alle immagini più antiche o autentiche. Nell'immaginario si sommano un abito di tela rappezzata, il cordone ruvido, lo sguardo benevolo, le stigmate impresse a seguito della visione percettiva e corporea del Serafino nell'effigie del Crocifisso attribuito iconografico preminente. Il caso esemplare offerto dalle stigmate (singolari, misteriose prove di esperienza mistica totale) si compie in testi iconografici che visualizzano scelte espressive seguendo un *fil rouge*. L'analisi obbliga ad enunciati teologici e antropologici sulla fenomenologia prodigio in sé. Un ottimo, ponderoso studio di Chiara Frugoni¹⁵ ha precisato la gestazione difficoltosa e la filiera figurativa della stigmatizzazione. Antiche tracce in affresco si ritrovano però non solo ad Assisi e in centro Italia, culla della prima predicazione francescana itinerante e centro propulsore di culto e figurazione. Nella chiesa a Capo Rodone, ancorché insospettata, si trova una figura devozionale di S. Francesco; l'Albania per secoli rimase nel quadrante di

¹⁴ La storiografia si prefigge il compito di reperire e vagliare criticamente le fonti: tramite l'analisi si pone l'obiettivo di risarcire un vissuto storico, difficilmente prescindibile dalla figura che il culto ha attribuito intorno all'Assisiense. Il metodo storico-artistico adotta strategie per finalità simili, complementari analizzando in diacronia alcune testimonianze figurative allargando gli orizzonti di attestazioni in ambiti insospettati.

¹⁵ FRUGONI Chiara, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Einaudi, Torino 2015.

commerci e contatti medio-adriatici di profondo influsso veneziano in parte di dominazione marciana (*Stato da Mar, Albania Veneta*). Il restauro 2024 ha riportato in luce un frammento di figura stante in pannello votivo prospiciente l'abside: il lembo inferiore di saio e piede nudo con un punto rosso marcato al centro, *stigma* segno distintivo di S. Francesco. Rimane l'unico teste medievale superstite in Albania ipotizzandone l'esecuzione a seconda metà XIV sec. Il ciclo completo della chiesa minoritica non è reintegrabile: oggi l'attenzione è magnetizzata da scarsi avanzi in zoccolo dell'emiciclo absidale con raffigurazioni sintomatiche di un cavaliere, un'aquila bicipite e tre gru in varie pose. Per attinenza araldica con il simbolo sullo stemma del blasone familiare dei Kastrioti (pur con necessarie valutazioni che assumono più vicende permutative) l'aquila bicefala catalizza. Le rarissime testimonianze di affreschi medievali ancora in opera in Albania centro-settentrionale ci informano di uno stile di estrazione medio-adriatica con inflessione dialettale provinciale. Zef Pllumi ofm, frate francescano già internato e perseguitato duramente durante il regime ateista enverista, nel 1998 scoprì i frammenti pittorici in un'opera di sterro realizzata con la tecnologia disponibile al tempo della travagliata transizione. Intellettuale di vaglio, resta figura di spicco di cultura cattolica che si riaffacciava a libertà politica e religiosa¹⁶. La chiesa di S. Antonio nel 1488 passò alla cura dei Frati e rivestì un gran rilievo per continuità d'uso. Nonostante la feroce repressione

¹⁶ DOÇE Eljon; GJERGJI HALILI Erenestina, *Remembering the Albanian communism: the creation of the collective memory through the lens of the literature of memory of the Albanian Catholic clergy*, in "Academic Journal of Interdisciplinary Studies", 2 (10), 2021, pp. 211-219.

ottomana¹⁷ ancora nel 1641 il convento francescano locale figura come 1 dei 6 attivi in Albania. La ricostruzione storica della presenza francescana nella regione¹⁸, l'attestazione di Frati albanesi in seno all'Ordine, la rilevanza di nobili donatori ad origine del radicamento adriatico sono stati tracciati da p. Marin Sirdani ofm¹⁹, fonte per varie ricerche successive, inteso alla raccolta sul campo di tradizioni orali armonizzate a epigrafia, diplomatica, ricerca antiquaria²⁰. Le narrazioni dell'evento prodigioso delle Stimmate permettono di comprendere la *ratio* di soluzioni figurative esperite per equilibrare esigenze di ortodossia teologica all'espressione artistica; in areale vi resta indubbia la fortuna della formula elaborata da pittori veneto-cretesi (XVI-XVII sec.) di larga diffusione adriatica in ambito cattolico.

Signum totalis transformationis et configurationis ipsius ad Christum et in Christum

Il Serafico Padre S. Francesco nutrì, fin dalla sua conversione, una fervidissima devozione a Cristo Crocifisso, devozione che diffuse sempre con le parole e la vita. Nel

¹⁷ MARTUCCI Donato, *Albania serafica. Ricerche storico-antropologiche sulle prime missioni dei frati minori osservanti riformati in Albania (1634-1650)*, Besa Muci, Nardò 2023.

¹⁸ CAVALLINI Flavio ofm, *La leggenda agiografica del bastone-pino di San Francesco*, in «Hylli i dritës», 4 (2009), pp. 23-40.

¹⁹ SIRDANI Marin ofm, *Kontribut për historinë e kulturen shqiptare*, [Kolana e shkrimtarëve françeskanë], Shkodër, Botime Françeskane 2017.

²⁰ DOKA Griselda, *Francescani d'Albania: p. Marin Sirdani o.f.m. (1885-1962) cultore di storia e letteratura*, in *Storia, religione e società tra Oriente e Occidente (secoli IX-XIX)*, Argo, Lecce 2014, pp. 57-76; SIRDANI Marin, *Kontribut për historinë e kulturen shqiptare*, a c. di M. Marinaj ofm & V. Demaj ofm, Botime Françeskane, Shkodër 2017.

settembre del 1224, mentre sul monte della Verna era immerso nella meditazione, il Signore Gesù, con un prodigio singolare, gli impresso nel corpo le Stimate della sua Passione²¹.

L'impressione delle stimate avvenne (il 17.09.1224?) sul monte Penna ove sorge il santuario odierno della Verna tra varie cappelle e memorie. La fondazione del nucleo eremitico risale alla presenza di Francesco: nella primavera 1213 incontrò il conte Orlando di Chiusi della Verna che lo omaggiò del dono del monte, divenuto luogo di ritiro periodico in piccole celle. L'ultima visita avvenne a fine estate 1224: un digiuno di 40 giorni prima della festa di S. Michele Arcangelo (29 settembre). Posta da Alessandro IV sotto la protezione papale, nel 1260 fu consacrata una chiesa con la Cappella delle Stimate finanziata dal conte Simone di Battifolle. Non casuale la prossimità alla festa dell'*Exaltatio Crucis*, nel calendario liturgico 14 settembre. Nonostante resoconti e testi oculari *post mortem*, la bolla di canonizzazione (1228) non accenna al portento. La ricostruzione di Marco Bartoli della fonte di S. Chiara²² definisce il contesto in cui alle origini francescane emerse nella riflessione teologica il prodigio di complessa decodificazione. Tommaso da Celano, tra i primi biografi del Santo ma presto censurato, a pochi anni dall'evento narra il funerale di Francesco e la scoperta delle stimate ancora visibili sul cadavere del Santo:

Il lutto si cambiò in cantico e il pianto in giubilo. Infatti, mai avevano udito né letto quello che ora vedevano con i loro

²¹ Calendario Serafico: 17 settembre, *Festa delle Sacre Stimate di S. Francesco*.

²² BARTOLI Marco, *La santità di Chiara d'Assisi: una lettura storica delle fonti*, Porziuncola, Assisi 2012.

occhi, e a stento ci avrebbero creduto se non ne avessero avuto davanti una prova così evidente. Veramente in Francesco appariva l'immagine della croce e della Passione dell'Agnello immacolato che lavò i peccati del mondo: sembrava appena deposto dal patibolo, con le mani e i piedi trafitti dai chiodi e il lato destro ferito dalla lancia. Vedevano ancora la sua carne, che prima era bruna, risplendere ora di un bel candore, una bellezza sovrumana, che comprovava in lui il premio della beata resurrezione. Ammiravano infine il suo volto simile a quello di un angelo, quasi fosse vivo e non morto, e le altre sue membra divenute morbide e flessibili come quelle di un bimbo. Niente contrazione dei nervi, indurimento della pelle, irrigidimento del corpo, come suole accadere per chi è morto, ma la stessa mobilità di movimenti degli esseri viventi! Mentre risplendeva davanti a tutti per sì meravigliosa bellezza e la sua carne si faceva sempre più diafana, era meraviglioso scorgere al centro delle mani e dei piedi, non i fori dei chiodi, ma i chiodi medesimi formati di carne dal color del ferro e il costato imporporato dal sangue. E quelle stimmate di martirio non incutevano timore a nessuno, bensì conferivano decoro e ornamento, come pietruzze nere in un pavimento candido²³.

S. Bonaventura da Bagnoregio (*Doctor Seraphicus*, 1220 ca-1274), cardinale, teologo, mistico, fu dal 1257 alla morte Ministro generale dell'Ordine; per dirimere gravi diatribe tra le varie anime in cui l'Ordine francescano andava frazionandosi il Capitolo generale di Narbona (maggio 1260) gli commissionò la redazione dell'agiografia ufficiale, dichiarando le precedenti

²³ THOMAS A CELANO OFM, *Vita Prima*, pars II, cap. IX, in *Fonti Francescane*, Editrici Francescane, Milano 1995, pp. 515-516.

(Tommaso da Celano; memorie anonime) insoddisfacenti e problematiche. Nel maggio 1263 la nuova *Legenda* fu approvata nel Capitolo generale a Pisa: nel Capitolo di Parigi (1266) fu stabilito che la *Legenda Major* (e l'*abbreviatio* ad uso liturgico *Legenda Minor*) fosse l'unica autorizzata. Le copie di altre *legendae* furono distrutte (*omnes legendae de beato Francisco olim factae deleantur*). S. Bonaventura nel tredicesimo capitolo di *Legenda Major* così riporta il prodigio:

Un mattino, all'appressarsi della festa dell'Esaltazione della santa Croce, mentre pregava sul fianco del monte, vide la figura come di un serafino, con sei ali tanto luminose quanto infocate, discendere dalla sublimità dei cieli: esso, con rapidissimo volo, tenendosi librato nell'aria, giunse vicino all'uomo di Dio, e allora apparve tra le sue ali l'effigie di un uomo crocifisso, che aveva mani e piedi stesi e confitti sulla croce. Due ali si alzavano sopra il suo capo, due si stendevano a volare e due velavano tutto il corpo. A quella vista si stupì fortemente, mentre gioia e tristezza gli inondavano il cuore. Provava letizia per l'atteggiamento gentile, con il quale si vedeva guardato da Cristo, sotto la figura del serafino. Ma il vederlo confitto in croce gli trapassava l'anima con la spada dolorosa della compassione. Fissava, pieno di stupore, quella visione così misteriosa, conscio che l'infermità della passione non poteva assolutamente coesistere con la natura spirituale e immortale del serafino. Ma da qui comprese, finalmente, per divina rivelazione, lo scopo per cui la divina provvidenza aveva mostrato al suo sguardo quella visione, cioè quello di fargli conoscere anticipatamente che lui, l'amico di Cristo, stava per essere trasformato tutto nel ritratto visibile di Cristo Gesù crocifisso, non mediante il martirio della carne, ma mediante

l'incendio dello spirito. [...] Un ardore mirabile e segni altrettanto meravigliosi lasciò impressi nella sua carne. Subito, infatti, nelle sue mani e nei suoi piedi, incominciarono ad apparire segni di chiodi, come quelli che poco prima aveva osservato nell'immagine dell'uomo crocifisso. Le mani e i piedi, proprio al centro, si vedevano confitte ai chiodi; le capocchie dei chiodi sporgevano nella parte interna delle mani e nella parte superiore dei piedi, mentre le punte sporgevano dalla parte opposta. Le capocchie nelle mani e nei piedi erano rotonde e nere; le punte, invece, erano allungate, piegate all'indietro e come ribattute, ed uscivano dalla carne stessa, sporgendo sul resto della carne. Il fianco destro era come trapassato da una lancia e coperto da una cicatrice rossa, che spesso emanava sacro sangue, imbevendo la tonaca e le mutande²⁴.

La *Legenda Minor* di S. Bonaventura (intesa per uso corale, Liturgia delle ore) compendia:

Francesco, servo fedele e ministro di Cristo, due anni prima di rendere a Dio il suo spirito, si ritirò in un luogo alto e solitario, chiamato monte della Verna, per farvi una quaresima in onore di san Michele Arcangelo. Fin dal principio, sentì con molta più abbondanza del solito la dolcezza della contemplazione delle cose divine e, infiammato maggiormente di desideri celesti, si sentì favorito sempre più di ispirazioni dall'alto. Un mattino, verso la festa dell'Esaltazione della santa Croce, raccolto in preghiera sulla sommità del monte, mentre era trasportato in Dio da ardori serafici, vide la figura di un Serafino discendente dal cielo.

²⁴ BONAVENTURA, *Legenda Major*, lib. I, cap. 13, par. 3, in *Fonti Francescane*, Milano, Editrici Francescane, 1995, pp. 1125-1226.

Aveva sei ali risplendenti e fiammanti. Con volo velocissimo giunse e si fermò, sollevato da terra, vicino all'uomo di Dio. Apparve allora non solo alato ma anche crocifisso. A questa vista Francesco fu ripieno di stupore e nel suo animo c'erano, al tempo stesso, dolore e gaudio. Provava una letizia sovrabbondante vedendo Cristo in aspetto benigno, apparirgli in modo tanto ammirabile quanto affettuoso ma al mirarlo così confitto alla croce, la sua anima era ferita da una spada di compaziente dolore. Dopo un arcano e intimo colloquio, quando la visione disparve, lasciò nella sua anima un ardore serafico e, nello stesso tempo, lasciò nella sua carne i segni esterni della passione, come se fossero stati impressi dei sigilli sul corpo, reso tenero dalla forza fondente del fuoco. Subito incominciarono ad apparire nelle sue mani e nei suoi piedi i segni dei chiodi; nell'incavo delle mani e nella parte superiore dei piedi apparivano le capocchie, e dall'altra parte le punte. Il lato destro del corpo, come se fosse stato trafitto da un colpo di lancia, era solcato da una cicatrice rossa, che spesso emetteva sangue. Dopo che l'uomo nuovo Francesco apparve insignito, mediante insolito e stupendo miracolo, delle sacre stimmate, discese dal monte. Privilegio mai concesso nei secoli passati, egli portava con sé l'immagine del Crocifisso, non scolpita da artista umano in tavole di pietra o di legno, ma tracciata nella sua carne dal dito del Dio vivente²⁵.

Bonaventura afferma il prodigio per via teologica: in senso di prefigurazione esplicita lo schema di lettura tipologica in uso

²⁵ BONAVENTURA OFM, *Legenda Minor*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis sæc. XIII et XIV conscriptæ ad codicum fidem recensitæ*, vol. V, [Analecta franciscana], Ad claras aquas-Florentiae (Quaracchi-Firenze), ex typ. Collegii S. Bonaventurae, 1941, pp. 202-204.

all'esegesi patristica proponendo il rispecchiamento liturgico tra eventi correlati: *passio Christi-compassio Francisci; exaltatio Crucis-stigmata Francisci*. La censura di fonti precedenti fu condotta con zelo; non mancarono contestazioni e opposizioni coeve che ritenevano i segni *pia fraus*. Gregorio IX già dubbioso divenne acceso sostenitore delle stimmate dopo una visione in sogno, raffigurato nel celebre affresco in Basilica superiore di Assisi:

[Felicis nacque recordationis dominus Gregorius Papa nonus antequam crucis signifero catalogum sanctorum adscriberet, scrupulum quondam dubitationis in corde gerebat de vulnere laterali]. Papa Gregorio IX, di felice memoria, al quale il Santo aveva profetizzato l'elezione alla cattedra di Pietro, nutriva in cuore, prima di canonizzare l'alfiere della croce (cioè S. Francesco), dei dubbi sulla ferita del costato. Ebbene, una notte, come lo stesso glorioso presule raccontava tra le lacrime, gli apparve in sogno il beato Francesco che, con volto piuttosto severo, lo rimproverò per quelle esitazioni e, alzando bene il braccio destro, scoprì la ferita e gli chiese una fiala, per raccogliere il sangue zampillante che fluiva dal costato. Il sommo Pontefice, in visione, porse la fiala richiesta e la vide riempirsi fino all'orlo di sangue vivo. Da allora egli si infiammò di grandissima devozione e ferventissimo zelo per quel sacro miracolo, al punto da non riuscire a sopportare che qualcuno osasse, nella sua superbia e presunzione, misconoscere la realtà di quei segni fulgentissimi, senza rimproverarlo duramente²⁶.

Di converso l'immagine del Crocifisso con ai piedi l'*alter Christus* segnato da segni speculari della Passione diviene una

²⁶ BONAVENTURA OFM, *Legenda Major*, II, 1, 2, *ibidem*.

specialità iconografica funzionale alla divulgazione della spiritualità francescana accanto al carisma della predicazione; alla promozione e normalizzazione della figura del Fondatore secondo la tormentata ermeneutica condotta nel seno dei rami dell'Ordine e dal magistero pontificio nel XIII sec. ed oltre; alla decorazione di luoghi di culto con figurazioni capaci di catalizzare devozione popolare ed azione liturgica. Tale dialettica e relativi rimandi offrono uno spazio di analisi semiotica. La *conformitas* tra *passio Christi* e *compassio Francisci* diviene, tra *imago* ed *effigies*, il *locus semioticus* (*pour cause theologicus*) di fenomenologia dinamica indotta dal *medium* percettivo *in primis* visuale ed artistico. La gerarchia istituzionale durò lunga fatica a trovare lo spazio canonico al segno delle piaghe maturando un giudizio fondato quanto più iterato (a testimonianza di complessa ricezione): tra il 1237 ed il 1291 furono promulgate nove bolle pontificie (Gregorio IX, Alessandro IV, Niccolò III) per difendere la realtà corporea dell'evento, esimendosi dall'esprimere un'interpretazione definitiva. L'eziopatogenesi soprannaturale veniva descritta come riflesso di esperienza mistica. Un precoce caso di rigetto fu sanzionato da Gregorio IX nella bolla in cui contestava il vescovo cistercense di Olomuc, Roberto Anglico, accanito detrattore della figurazione delle stimmate nell'immagine iconica di Francesco:

Cum solus Patris Æterni Filius fuerit pro humana salute crucifixus et ipsius vulnera devotione supplicis adorare debet religio christiana, nec Beatus Franciscus nec Sanctorum

aliquis cum stigmatibus in Ecclesia Dei depingendus et quod peccat contrarium asserens²⁷.

Riconosciuto l'evento straordinario si provvide a fornire il calendario liturgico di una ricorrenza specifica: Benedetto XI (1303-1304) concesse all'Ordine di celebrarne la festa il 17 settembre. Nel Duecento ci fu un'intensa divulgazione poetica per mezzo delle Laudi, forma metrica per il canto composta in volgare fiorita tra Umbria e Toscana, destinata a Confraternite e Compagnie devote al Poverello: l'esempio è offerto da uno dei primi poeti della letteratura italiana, Jacopone da Todì, che ne esaltava l'aspetto immaginifico ed esperienziale. Dante Alighieri, sommo poeta italiano, in una celebre formula definisce le Stimmate criterio veritativo della somiglianza di Francesco a Cristo. Dal XIV sec. fiorì una letteratura devota in vernacolo per essere accessibile a fedeli non acculturati più attenta al segno del prodigio e all'aspetto affettivo, meno incline all'acribia teologica: esempio di tale amplificazione retorica e agiografica sono i *Fioretti di S. Francesco* di inesauribile fortuna secolare. Due espressioni icastiche di Benedetto XVI riguardano sull'esperienza ecclesiale di S. Francesco; nel 2010 in un'udienza generale:

Il Poverello di Assisi aveva compreso che ogni carisma donato dallo Spirito Santo va posto a servizio del Corpo di Cristo, che è la Chiesa; pertanto, agì sempre in piena comunione con l'autorità ecclesiastica. Nella vita dei santi non c'è contrasto tra carisma profetico e carisma di governo e, se qualche tensione viene a crearsi, essi sanno attendere

²⁷ *Bulla CCLXXXI* (Data Viterbii, pridie Kal. Aprilii 1237) in BOČEK Antonin, *Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae*; tom. II, *ab annis 1200-1240*, Skarnitzl, Olomucii 1839, p. 322.

con pazienza i tempi dello Spirito Santo. In realtà, alcuni storici nell'Ottocento e anche nel secolo scorso hanno cercato di creare dietro il Francesco della tradizione, un cosiddetto Francesco storico, così come si cerca di creare dietro il Gesù dei Vangeli, un cosiddetto Gesù storico. Tale Francesco storico non sarebbe stato un uomo di Chiesa, ma un uomo collegato immediatamente solo a Cristo, un uomo che voleva creare un rinnovamento del popolo di Dio, senza forme canoniche e senza gerarchia. La verità è che san Francesco ha avuto realmente una relazione immediatissima con Gesù e con la parola di Dio, che voleva seguire sine glossa, così com'è, in tutta la sua radicalità e verità. È anche vero che inizialmente non aveva l'intenzione di creare un Ordine con le forme canoniche necessarie, ma, semplicemente, con la parola di Dio e la presenza del Signore, egli voleva rinnovare il popolo di Dio.

Nel 2012 in un'omelia per la visita in programma al Santuario de La Verna, dove al rigore teologico unisce afflato spirituale pastorale (parenisi *ex professo* rivolta anzitutto ai Francescani):

In questo Sacro Monte, San Francesco vive in sé stesso la profonda unità tra sequela, *imitatio* e *conformatio Christi*.

Una vicenda artistica e missionaria centro-italiana, adriatica, levantina

Alcune immagini narrano il lavoro di artisti per rendere in termini conformi un dato così sensibile e controverso. Un raffronto tra Passione di Cristo e compassione di Francesco in cicli pittorici con episodi semanticamente connessi è realizzato a trent'anni dalla morte del Poverello: *rectius* tra 25.05.1253 (data di consacrazione della Basilica inferiore di Assisi alla presenza

di papa Innocenzo IV) e 1261, morte di Rainaldo dei Conti di Jenne papa Alessandro IV già cardinale protettore dell'Ordine, presente alla morte del Santo e testimone oculare delle Stimmate. Il ciclo di affreschi è attribuito ad un pittore definito Maestro di San Francesco. La serie di scene è ancora in parte apprezzabile benché danneggiata da inizio Trecento per l'aggiunta di cappelle laterali: fortunatamente si conserva nella terza campata sinistra il frammento del Serafino crociato, ma nessun tratto raffigura Francesco. Nella Basilica superiore di Assisi, nella navata centrale, la Stigmatizzazione occupa la diciannovesima delle ventotto scene del ciclo attribuito a Giotto. Dipinta tra il 1290 e il 1295 raffigura nell'aspro paesaggio della Verna, vicino un piccolo romitorio, il Serafino che imprime le stigmate con cinque raggi di luce che si dirigono nei punti delle ferite di Cristo e lo colpiscono specularmente. La figura angelica ha un nimbo: l'iscrizione sottostante (che fornisce la legenda della scena) specifica rappresenti *XPM [Christum] in specie Serap[h]yn Crucifixi*. Nella basilica inferiore, invece, il nimbo a pastiglia di gesso punzonata del Serafino nella scena omologa non conserva traccia di croce inscritta. L'assenza della croce nell'alone del Serafino ha indotto ad ancorare il ciclo in Basilica inferiore di Assisi ad un estremo compatibile con la ricezione della biografia di Tommaso da Celano ancora *in auge* entro il 1263, *terminus ante quem* di forzosa *adæquatio* figurativa alla forma agiografica normata da Bonaventura in ermeneutica teologica di esperienza mistica. La soluzione è espressa compiutamente nella tavola di Giotto per la chiesa di S. Francesco a Pisa (ora al Louvre). La tavola cuspidata a fondo oro presenta una minuta figura di Cristo ben riconoscibile, non caratterizzato da fattezze angeliche, in forma di Serafino crociato con piaghe che emettono raggi di luce a colpire

specularmente le membra di Francesco. Lo sfondo colloca realisticamente la scena nello spazio, sebbene si ritrovino convenzioni paesaggistiche di genere; il forte chiaroscuro sui volti dona intensità espressiva e modella i volumi. Illuminante la lettura di Hans Belting:

Sulla pala d'altare di Pisa al Louvre l'artista mostra il Santo in una situazione biografica, che però stavolta non è da considerarsi a rigore interna alla sua biografia, perché coglie invece il momento in cui il corpo di Francesco diventa un'immagine dipinta. [...] L'angelo della visione si era già trasformato in una immagine di Cristo: da lui promanano i singoli raggi che segnano il passaggio delle ferite di Cristo "incarnato" nell'angelo con sei ali agli occhi del visionario prostrato. [...] Giotto reagisce sovrapponendo alla fisicità una visione trans corporea: ci mostra il Santo di Assisi in una situazione fisica concreta in cui però questo corpo diventa un medium pittorico celeste. [...] La nuova iconografia è illustrata da due importanti novità che sono in reciproca relazione: invece della celestiale testa d'angelo, che ci è familiare dalla maggior parte delle versioni raffiguranti la visione, tra le ali del Serafino appare lo stesso Cristo Crocifisso. L'angelo si è trasformato in una immagine di Cristo, il quale mostra la piaga sul lato del torso nudo. Per il nuovo concetto del quadro, la cui seconda riforma consiste nel collegare le cinque piaghe di Cristo con le altrettante ferite sul corpo del santo per mezzo dei raggi, bianchi nell'affresco di Assisi e d'oro sulla tavola del Louvre, è diventato necessario mostrare le mani e i piedi del Cristo crocifisso. Nella raffigurazione di questo soggetto era già accaduto talvolta che fossero presenti dei raggi, ma in questo caso assumono d'un tratto una funzione, come piste o canali

che trasferiscono le piaghe dal trasmittente celeste al ricettacolo terreno, il cui corpo diventa così di per sé un dipinto. [...] In altre parole, Francesco era “riflesso nel dipinto che era stato creato dall’ardore del suo amore”. La forza mimetica del suo sguardo si era trasferita nella figura fisica all’esterno. In definitiva, in quanto esperienza speculare, la visione mistica eliminava completamente la distanza tra il Cristo crocifisso e l’osservatore²⁸.

Entro l’anno 1300 la scena ha raggiunto il crisma d’approvazione con un pannello ufficiale, sintetizzato in tale formula, nel principale santuario francescano, la Basilica Superiore di Assisi con il corpo di Francesco: ha così definito il paradigma cui la tradizione seriore è ancorata. Nel corso del normale sviluppo figurativo, dalla sensibilità devota del Medioevo a nuove istanze tardo-gotiche, è necessario ribadire la precocissima diffusione mediterranea della *vita Francisci* in pittura ad opera delle missioni francescane a partire da Venezia, monopolista e capolinea dei maggiori traffici adriatici. La fortuna del soggetto in ambito lagunare è verificabile nelle propaggini litoranee lungo le principali direttrici viarie marine per scopi diplomatici e di pellegrinaggio specie in destinazioni governate da poteri occidentali lungo Adriatico e Levante. La liminalità rituale o almeno devozionale si venne a creare in precise condizioni di luoghi e momenti ben identificabili in spazi sacri latini e greci nelle zone di maggiore contatto e frizione, come Cipro, lungo un vasto arco che ricalcava le principali rotte da Dalmazia a Costantinopoli arrivando fino alla Custodia francescana di Terrasanta. Sedi di articolazioni

²⁸ BELTING Hans, *S. Francesco. Il corpo come immagine*, in *Giotto e il Trecento*, v. II, Skira, Milano 2009, p. 64.

regionali dell'Ordine toccati da Francesco nel corso del suo viaggio in Oriente a Damietta e in Terrasanta del 1219 (che secondo la leggenda avrebbe lambito l'Albania) le primizie iconografiche rimangono sparute e di provenienza per lo più archeologica. Esempio resta il caso controverso degli affreschi rinvenuti nel restauro del *diakonikòn* della chiesa di Cristo *Kataleptos* accanto al monastero della *Theotokos Kyriotissa* a Costantinopoli (poi *Kalenderhane Camii*), ciclo di affreschi della *vita Francisci* scoperti nel 1967 esposti al Museo archeologico di Istanbul. Categorizzata come arte dei Crociati (attestata da icone al Monastero ortodosso di S. Caterina sul Monte Sinai, tavole e affreschi tra Medio Oriente e Levante di rito romano, specie a Cipro, sporadica in Epiro) probabile opera di maestranze francesi fortemente influenzate dal linguaggio bizantino, sebbene non riconosciuto universalmente rimane tra i primi cicli iconici monumentali con un pannello centrale dell'icona del Poverello e scene della vita in esergo sull'abside. Il *terminus ante quem* rimane il luglio 1261, data della riconquista bizantina della capitale imperiale ad opera di Michele VIII Paleologo e la riconversione della cappellina al culto ortodosso, con la tamponatura dell'affresco e la successiva decorazione con un nuovo ciclo. La pittura si deve datare in contemporanea al primo ciclo in Assisi: l'interdipendenza rimane difficile da valutare per la scarsità di frammenti costantinopolitani. Un manoscritto con la traduzione francese dell'Antico Testamento conservato alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (*Ms. 5211 réserve*) conosciuto come Bibbia di S. Giovanni d'Acrida, trascritto e miniato entro la metà del XIII sec. nel principale porto crociato in Palestina, fu portato in Francia da re S. Luigi IX nel 1254 al termine della sua Crociata in Terrasanta. Alcune miniature sono correlate dalla critica per

lo stile tangente i frammenti francescani costantinopolitani, ancorandoli ad un estremo cronologico chiaro (una forbice, comunque, non oltre il limite della riconquista paleologa nel 1261). Nella regione del Litorale (Pomorje) nella città di Cattaro (Kotor) in Montenegro la Cattedrale di San Trifone conserva frammenti di affresco (inizi XIV sec.) con una serie parallela di Sante negli intradossi degli archi recante iscrizione del nome in latino: S. Lucia e S. Chiara testimoniano la diffusione francescana accanto alla matrice lagunare preponderante. Valentina Živković ha magistralmente indicato le strutture sociali della devozione a Cattaro promosse dagli Ordini Mendicanti locali e la semiotica iconografica tra inizi XIV sec. (dominio serbo dinastia Nemanjić, 1185-1371) e seconda metà XV sec. (dominio veneziano, 1420-1797²⁹). Ottimo esempio rimangono i cicli in Cattedrale, in S. Michele e in S. Maria Collegiata di culto cattolico, con programmi di stile bizantino ma di larga influenza occidentale. Il dibattito critico ha identificato scarse vestigia *pictura græca*. In S. Maria Collegiata sono affrescate scene della vita Francisci, tra cui la Stigmatizzazione: l'ermeneutica intorno alla pratica devota delle Cinque piaghe di Cristo, culto cittadino che verteva sulla

²⁹ ŽIVKOVIĆ Valentina, *The program and iconography of the fresco decoration of the church of Santa Maria Collegiata in Kotor* in «Cahiers balkaniques», 31 (2000), pp. 81-109; EAD., *Култ Свете Кларе у Котору (XIV-XVI век)*, in «Историјски записи», LXXXII, 1-2 (2009), pp. 97-107; EAD., *Imitatio Christi, Penitenza, Compassio*, in *Religioznost i umetnost u Kotoru. XIV-XVI vek*, [Posebna izdanja; 112], Beograd, Balkanološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti, 2010, pp. 252-276; EAD., *Tota depicta picturis grecis. The style and iconography of religious painting in medieval Kotor (Montenegro)*, in «Il capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», 10 (2014), pp. 65-89.

meditazione visuale delle ferite di Cristo in Croce, di Francesco e di S. Caterina da Siena dimostra il valore semantico preponderante di una figurazione programmatica. La ricerca archeologica, a Creta ad esempio, restituisce vicende francescane che altre fonti tacerebbero: l'isola al centro del Mediterraneo, approdo di commerci e secolare avamposto veneziano abitata da una maggioranza di Greci di confessione ortodossa committenti per un vivace mercato interno, fu laboratorio unico di linguaggi formali e nuovi soggetti ben analizzata dalla critica che ha messo in luce la transizione dalla migliore produzione tardo-bizantina ad un nuovo modo più eclettico di enorme fortuna adriatica con chiari influssi dall'arte veneta. Una tavoletta di stile veneto-cretese di fine XV sec. testimonia commissioni di icone di devozione privata minori per dimensioni e di impegno in cui molti soggetti furono mutuati da cicli agiografici: una povera copia di un modello attribuito al pittore veneto-cretese Nikolaos Tzafouris, in un trittico al Museo nazionale di Varsavia, in cui la scena figura sul retro dell'anta laterale. Il genere afferisce ad una stilistica tangente (se non tributaria almeno informata) della maniera bizantina trans-adriatica elaborata fino a tutto il Settecento. La ricezione figurativa del tema in area adriatica sembra dinamica: Francesco fu raffigurato per lo più in tavolette di devozione privata. Tra 1369 e 1421 si stabilirono a Creta gli iconografi costantinopolitani Alexios Apokaukos e Nikolaos Philantropinos: il cretese Angelos Akotantos fu a Costantinopoli nel 1436. L'isola nel dominio veneziano divenne florido centro commerciale di contatto con artisti lagunari; si introdussero aspetti del Rinascimento italiano, specie tecniche e materiali pittorici in forma più massiccia tra XV e XVI sec. La stilistica degli affreschi francescani a Capo Rodone non è definibile, la

tecnica segue il sistema tardo-paleologo di *proplasmòs*, *grapsimo*, *sarcoma* per gli incarnati: utile rammentare le profonde influenze reciproche della grande maniera adriatica, tra Creta e Ionio, intrattenute da artisti di prima generazione post-bizantina con una produzione permutabile tra obbedienze confessionali. Nella *Panaghia Kerà* a Kritsà, Creta, si conserva un rilevante ciclo di affreschi in palinsesto (metà XIII; inizi XIV sec.): sul pilastro nord-ovest il rarissimo pannello con S. Francesco raffigurato tonsurato, con il fianco esposto dallo strappo della tunica marrone da cui trapela lo stigma sul costato³⁰. La mano destra aperta non presenta il segno; la sinistra sorregge un voluminoso *codex* gemmato mostrando un *punctum* rosso sangue. Il ritratto a figura intera visualizza anche i piedi, calzati di sandali, senza però traccia di stigma.

Lo stesso Francesco è un osservatore, ma è diventato immagine di colui che osservava

Nell'ermeneutica odierna la semiosi fenomenologica dello stigma diviene manifesto teologizzato:

Dans l'opposition des tenants du monachisme ancien et de certains prêtres séculiers à la vénération des stigmates de S. François on retrouve la marque de cet antagonisme, qui se traduit ici par le heurt entre deux conceptions de la sainteté: l'une traditionaliste et pessimiste qui fait des saints anciens le norme insurpassable de toute perfection, l'autre qui, voyant dans l'histoire de l'Eglise autre chose qu'un irréversible décadence, interprète la mystérieuse reproduction de la passion du Christ en la personne du Poverello comme le

³⁰ BORBOUDAKIS Manolis, *Panaghia Kerà: affreschi bizantini a Kritsa*, Hannibal, Atene 1980.

signe d'un nouveau printemps du monde. [...] Avec le XVIème siècle en effet prend fin le débat médiéval sur les stigmates de S. François, qui cesse d'être un problème théologique pour devenir une question scientifique³¹.

Il culto iconico di *Franciscus alter Christus* offre un *privilegium* inaudito, segno divino tangibile in carni viventi, compiuto nella *figuratio* in un corto-circuito semantico. La scena riepilogativa della mistica di un corpo trans-verberato dalla *presentificazione del divino* era già resa accessibile ai fedeli dalla rielaborazione teologica spirituale del biografo ufficiale Bonaventura. André Vauchez nota che la *ratio* radicale fornisce il paradigma di sequela evangelica *sine glossa*:

La difficoltà che incontriamo nel cogliere la figura del Povero d'Assisi nella sua realtà storica dipende in larga misura dal fatto che la sua esperienza religiosa è stata presentata spesso come la riproduzione pura e semplice di quella di Gesù: lo indica il titolo di *alter Christus* (secondo Cristo) a lui attribuito da diversi autori a partire dalla fine del Duecento. [...] Sicuramente Francesco d'Assisi ha cercato di "seguire le orme" di Gesù di Nazareth, secondo quanto riusciva a scoprire nelle sacre Scritture (i Vangeli ma anche i Salmi!) e tra gli esseri umani incontrati; ma ha effettuato delle scelte fra le diverse immagini di quel Cristo che egli aveva collocato al centro della sua esistenza. In sintesi, diciamo che ha dato della vita del Cristo una interpretazione molto radicale, poiché egli era un laico la cui intelligenza non era ingombra da formulazioni dottrinali né da influenze delle

³¹ VAUCHEZ André, *Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 80 (1968), p. 618.

correnti filosofiche e teologiche. Realizzando il Vangelo alla luce della sua esperienza personale e della sua cultura cittadina e cavalleresca, Francesco ha scelto di seguire un Cristo povero e mendicante, sempre in cammino, che condivideva con i marginali la precarietà delle loro condizioni di vita [...] Ma non ha cessato, dal sec. XIII, di esercitare un effettivo fascino sugli spiriti e costituisce ancora oggi una figura a cui gli individui e le società si rapportano in modo giovevole per trovarvi, secondo la parola evangelica, *nova et vetera*, verità antiche e idee nuove³².

Daniel Russo manifesta il *pivot* dell'ossimoro tangibile: Francesco conformato al *Christus patiens* diviene *in corpore et in effigie* icona seriata nella paradossale apparizione di un'idea manifesta nel suo corpo, a sua volta reso *imago dramatis* ad emblema vivente della Passione del crocifisso:

Dans le cadre de sa prédication, François insiste sur le narratif, développe l'image, brise son aspect iconique et la met en mouvement: d'où ces étoffes aux teintes si vives, où le rouge domine, et qui concentrent l'attention sur le récit de la Passion en train d'être joué. En un raccourci saisissant qui témoigne d'une grande sensibilité au visuel, François se revêt de rouge, pour bien montrer qu'il est issu de la plaie ouverte au flanc du Christ, comme pour annoncer le miracle des stigmates reçues sur l'Alverne. Davantage, il fait de son corps l'image du drame, et dépasse le type iconographique du Christ Triomphant par le mouvement qu'il lui imprime, en risquant de provoquer son éclatement. Sans vouloir y insister ici, car c'est toute l'évolution ultérieure qui se trouve posée,

³² VAUCHEZ André, *Francesco d'Assisi: tra storia e memoria*, Einaudi, Torino 2010, p. 10.

nous noterons surtout comment par son jeu expressif, François devient l'emblème vivant du Christ³³.

Nella *narratio* popolare (i Fioretti descrivono lunghe serie di miracoli) il prodigio delle stimmate era divulgato come *medium* retorico amplificatorio di *vis taumaturgica* a prescindere da questioni teologiche interdette ai *rudiores*. Hans Belting ne propone un'analisi semiotica compiuta:

Il Dio-Uomo che si era aggirato sulla terra come immagine corporea del Dio incorporeo era raffigurato in un corpo contemporaneo, sia pure in una sembianza ben specifica: Francesco portava su di sé le tracce delle sofferenze subite dal Cristo [...] Le cosiddette stimmate si prestavano a due spiegazioni che in linea di principio si escludevano a vicenda, sebbene l'ordine francescano facesse di tutto per amalgamarle: o il santo stesso le aveva prodotte sul suo corpo, grazie alla pressione mimetica dovuta ad un atto dell'immaginazione di straordinaria efficacia, tale da consentirgli di rendere visibile la raffigurazione della propria visione interiore; oppure le aveva ricevute dall'esterno, per un intervento divino, e dunque senza aver nessuna parte attiva. Le due versioni hanno un significato diverso: la prima mette in risalto l'”eccesso di immaginazione” dimostrato da Francesco in quell'esercizio di empatia mimetica con le sofferenze di Cristo a cui ogni cristiano è chiamato; invece, nel secondo caso si sarebbe verificato un prodigio unico, tale da escludere gli altri. È evidente che il rapporto che collega le

³³ RUSSO Daniel, *Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age», 96, 2 (1984), p. 670.

due interpretazioni, dato che qui sarebbe stato esaudito il desiderio di unione con l'oggetto contemplato, desiderio condiviso da molti mistici anche se il loro sguardo continuava pur sempre a tenerli distinti da quella meta. Per tutta la vita Francesco tacque circa lo stato del proprio corpo, addirittura celandosi agli occhi indiscreti, probabilmente perché sapeva di aver superato un confine e quindi di essersi lasciato alle spalle tutti gli altri, tutti coloro che pure con analoga devozione sprofondavano mimeticamente in immagini esterne o nelle loro visioni interiori. [...] Gli artisti dovevano affrontare una sfida ulteriore consistente nell'ambivalenza espressa da quel corpo, che era divenuto simile a quello di Cristo durante la Passione, continuando però nello stesso tempo a essere un corpo attuale, contemporaneo e vivente. [...] Gli artisti erano sfidati a rappresentare in termini realistici un corpo che era anche in sé stesso una rappresentazione autentica di Cristo: quindi si trovavano costretti ad entrare in una impossibile competizione con una "pittura reale", non tanto con la pittura raffigurante quest'uomo specifico, ma piuttosto con la pittura del Cristo quale si era mostrata su questo corpo prematuramente deceduto. [...] I pittori reagirono con un espediente degno di nota. Fino allora la ricezione delle stimmate era sempre stata raffigurata come un singolo episodio della vita del santo, mentre Giotto la inserì nel suo ritratto ufficiale. L'angelo della visione si era già trasformato in una immagine del Cristo: da lui promanano singoli raggi che segnano il passaggio delle ferite del Cristo incarnato con l'angelo a sei ali agli occhi del visionario prostrato. Così questo genere di rappresentazione di solito colma una lacuna tuttora presente nei testi: visualizza la raffigurazione come incorporazione. [...] In effetti i segni lasciati dalla Croce

potevano essere soltanto “immagini” delle ferite sofferte da Cristo. Però su S. Francesco provocavano ancora lesioni fisiche. Ogni volta che Bonaventura parla del corpo, lo applica immediatamente alle pitture, e ogni volta che parla delle pitture menziona il corpo. È un’ambivalenza programmata. Le ferite di Cristo sono pitture da due prospettive, perché le raffigurazioni interiori della sua immaginazione si sovrappongono al suo corpo, dunque appaiono come raffigurazione visibile all’esterno. Bonaventura non taglia mai questo nodo. Il miracolo consisteva nel dualismo risolto sia dall’interno, sia dall’esterno: la contemplazione della pittura e la pittura stessa fuse in una cosa sola. [...] L’angelo incorporeo reca l’immagine di un corpo, l’umano Francesco quella di un altro corpo: entrambi diventano così due tipi di *medium* visivo, anche se di un genere inatteso. Prima di allora nella cultura cristiana non si era mai visto una simile combinazione tra pittura e corpo³⁴.

Si circoscrive la committenza dello strato superiore di affresco al periodo di Karl Thopia come ultimamente proposto nell’eccellente contributo di Ioannis Vitaliotis nella brillante revisione di indagine critica³⁵. Thopia fu dedicatario di fondazioni ortodosse; la sua dinastia annovera esponenti di spicco legati alla professione di fede cattolica; fece ridecorare una chiesa liminale per locazione geografica (alla foce di un

³⁴ BELTING Hans, *S. Francesco*, cit., p. 65.

³⁵ VITALIOTIS Ioannis, *Under the lordship of Karl Thopia over the entire country of Albanon (?) Revisiting the frescoes of the medieval church of the Virgin (St. Anthony - Shna Ndou) in Cape Rodon*, in *Albania in the Byzantine period: First International Scientific Conference, Tirana, 5-6th December 2025*, in c. di stampa.

fiume, accanto al molo di attracco marino) a marcare l'estensione del suo controllo territoriale; *a fortiori* liminale in senso spirituale per il devoto passaggio di pellegrini e mercanti in transito. La liminalità assume massima intensità nel ciclo iconografico che presenta tratti artistici occidentali e orientali adeguati alle comunità di fedeli locali compresenti (consecutivamente?), pertinenti alle obbedienze confessionali e rituali bizantina e romana. L'*opus franciscanum* in Levante e Oriente veicolò l'*imago* nella spiritualità minoritica in località costiere di rito e obbedienza romana orbitanti tra dominio e geosfera strategica commerciale veneta, genovese, levantina. Creta e Cipro conservano tracce, per quanto labili, più evidenti e persistenti di tali missioni francescane medievali: in Albania minimi segni obliterati da diuturne distruzioni permettono lo sguardo sul pochissimo conservato e sul moltissimo perduto non altrimenti inferibile da fonti *ex professo* palesi su dati sociali, economici, logistici, ma spesso latenti su temi decorativi non direttamente funzionali alla narrazione missionaria. Ineludibili i legami ideali e materiali con Venezia, nel XIII-XV sec. superpotenza culturale, motore di produzione e diffusione di modelli artistici adriatici. *Colligere fragmenta, ne pereant*: grazie al restauro 2024 resta il senso precipuo di tale rilevante, insperato recupero al patrimonio figurativo medievale albanese. L'*imago* inattesa di S. Francesco d'Assisi, rarissima in areale e cronologia, era stata già intravista al primo restauro; divenuta latente per la scarsa visibilità della superficie pittorica per rapidissimo deterioramento (dovuto alle avverse condizioni ambientali), ora ritorna in luce nel frammento del piede stigmatizzato e riattiva visualmente un riferimento alla secolare presenza francescana albanese nel *medium* figurativo di una icona murale di fine XIV sec. Allora e non solo al centro di

secolari scambi, commerci, missioni mediterranee, una chiesetta medievale sulla costa albanese restituisce una peculiare intensità semiotica, stratificata in plurime vicende adriatiche.

Bibliografia

1. *Kisha e Shën Antonit në Kepin e Rodonit. Vazhdim punimesh në restaurimin e pikturës murale*, Instituti e Monumenteve të Kulturës (IMK), Arkiva, Tiranë, prot. 223, data 17.04.2001.
2. *Kisha e Shën Ndoit në Kepin e Rodonit*, in “Monumentet”, 20 (2021), pp. 209-212.
3. *The Arsenal Bible*, in *Byzantium: faith and power (1261-1557)*, a c. di H. Evans, Metropolitan Museum of art, New York 2004, p. 462.
4. *Kalenderhane in Istanbul: the buildings, their history, architecture and decoration, final reports on the archaeological exploration and restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978*, a c. di C. L. Strikes e Y. D. Kuban, Mainz, Phillip von Zabern 1997, pp. 128-142.
5. *Kalenderhane Camii*, in *Byzantium: faith and power (1261-1557)*, a c. di H. Evans, Metropolitan Museum of art, New York 2004, pp. 463-464.
6. *La croce che fiorisce e le stimmate di Francesco. Un percorso fra testi e immagini a Santa Croce*, a c. di S. Chiodo, G. Giura, A. Pegoretti, Firenze, Mandragora 2025.
7. *San Francesco tra Cimabue e Perugino nel Giubileo con il Cantico delle Creature*, a c. di C. D'Orazio e V. Picchiarelli, Electa, [Milano] 2024.
8. ACCROCCA Felice ofm, “*Sacramentum magnum et prærogativæ dilectionis*”. *Le stimmate nelle testimonianze più antiche*, in “Frate Francesco”, 90, 1 (2024), pp. 21-56.
9. ACCROCCA Felice ofm, *Le Stimmate di San Francesco: da un corpo ferito, una vita nuova*, Santa Maria deli Angeli, Porziuncola 2024.
10. BARTOLI Marco, *La santità di Chiara d'Assisi: una lettura storica delle fonti*, Porziuncola, Assisi 2012.

11. BELTING Hans, *S. Francesco. Il corpo come immagine*, in *Giotto e il Trecento*, v. II, Skira, Milano 2009, p. 64.
12. BIANCHI Nunzio, *Dall'Instrumentum de Stigmatibus alle Considerazioni sulle Stimmate di Francesco d'Assisi*, in "Frate Francesco", 90, 1 (2024), pp. 101-120.
13. BORBOUDAKIS Manolis, *Panaghia Kerà: affreschi bizantini a Kritsa*, Hannibal, Atene 1980.
14. BROOKE Rosalind, *The Image of St Francis: Responses to Sainthood in the Thirteenth Century*, Cambridge, University Press, 2006.
15. BUCHTHAL Hugo, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Clarendon, Oxford 1957.
16. CAPPELLETTI Lorenzo, *Alcuni rilievi sulla vexata quaestio della immagine di F[RATE]R FRA[N]CISCV al Sacro Speco di Subiaco*, in «Theologica Leoniana», 12, 2023, pp. 107-133.
17. CAVALLINI Flavio ofm, *La leggenda agiografica del bastone-pino di San Francesco*, in «Hylli i dritës», 4 (2009), pp. 23-40.
18. CHARALAMPAKIS Pantelis, *Some Notes on the History of the Monastery of Saint Francis in Candia, Crete*, in "Franciscan Studies", 70 (2012), pp. 39-72.
19. CHATTERJEE Paroma, *The living icon in Byzantium and Italy: the Vita image, eleventh to thirteenth centuries*, Cambridge, University Press, 2014, pp. 207-213.
20. CHOTZAKOGLU Charalampos, *Religious Conflicts between Byzantium and the West mirrored in the iconography of Byzantine lands under Latin rule*, in *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen*, [1: Bilder und Dinge], a c. di F. Daim, D. Heher, C. Rapp, Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz 2018, pp. 205- 210.
21. CHRISTOFORAKI Ioanna, *East is East and West is West? Artistic Interchange across Frontiers in the Eastern Mediterranean*, in *Cross-Cultural Interaction between Byzantium and the West, 1204-1669*, a c. di A. Lymberoupoulou, London, Routledge, 2018, pp.152-172.
22. COOK William ofm, *Images of St. Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy: a*

- catalogue*, [Italian Medieval and Renaissance studies; 7], L. S. Olschki, Firenze s.1999.
23. DERBES Anne; NEFF Amy, *Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine sphere*, in *Byzantium: faith and power*, pp. 449-461.
24. DEZZA Ernesto, *Le Stimmate di Francesco come locus philosophicus*, in “Doctor Virtualis: filosofie francescane”, 14 (2018), pp. 17-36.
25. DI GIUSEPPE Andrea, *Fragmenta albanica: S. Prenda a Balldren, SS. Salvatore a Rubik e S. Barbara a Pllana*, in “Studi sull’Oriente cristiano”, v. 12, i. 2 (2008), pp. 153-209.
26. DI GIUSEPPE Andrea, *Velaria picta albanica: un velario con aquila bicefala, cavaliere, aironi a Shën Andoni, Kepi i Rodonit (Sant’Antonio a Capo Rodone, Albania)*, in “Iliria”, v. XLI (2017), pp. 431-479.
27. DI GIUSEPPE Andrea, *Velaria picta albanica: një velarium me shqiponjë dykrenore, kalorës, çafka në Shën Antonit, Kepi i Rodonit*, in “Hylli i dritës”, 38, 2 (2018), pp. 78-112.
28. DI GIUSEPPE Andrea, *Liminalità rituale in Albania nel XIV secolo. Simboli e culti in un affresco perduto a Derven*, in “Palaver”, v. 11, i. 1 (2022), pp. 125-192.
29. DI LAURO Gregorio, *Francesco e la buona novella della Croce: nell’ottavo centenario delle Stimmate*, Monopoli, Viverein 2024.
30. DÖNBEKCI Şebnem, *Kalenderhane Camii Freskleri: Bizans ile İtalya arasında Assisili Aziz Francesco*, in “İstanbul Araştırmaları Yıllığı”, 5 (2016), pp. 61-81.
31. DRANDAKI Anastasia, *Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*, Onassis Cultural Center Publ., New York 2009, pp. 11-18.
32. FOLDA Jaroslav, *Painting and sculpture in the Latin Kingdom of Jerusalem 1099-1291*, in *A History of the Crusades IV: the art and architecture of the Crusader States*, a c. di H. W. Hazard, University of Wisconsin Press, Madison 1977, pp. 251-280.
33. FRUGONI Chiara, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Einaudi, Torino 2015.

34. KIRIMTAYIF Süleyman, *Converted Byzantine churches in Istanbul: their transformation into mosques and masjids*, Istanbul, Ege Yayinlari 2001.
35. GALLINA M., *Una società coloniale del Trecento. Creta fra Venezia e Bisanzio*, [Miscellanea di studi e memorie; 28], Venezia 1989.
36. GASPARI Anna, *Francesco d'Assisi: un santo venerato anche dalla Chiesa bizantina? Il "caso" del manoscritto Galat. 4*, in «Archivum Franciscanum Historicum», 101 (2008), pp. 155-180.
37. GASPARI Anna, *Ricco sposo della povertà. Ufficio liturgico italogreco per Francesco d'Assisi*, Antonianum, Roma 2010.
38. GASPARI Anna, *Il viaggio d'oltremare di Francesco d'Assisi e il suo culto nel mondo bizantino*, in *Frate Elia, il primo francescanesimo e l'Oriente*, a c. di G. M. Caliman, CISAM, Spoleto 2019, pp. 17-33.
39. GASPARI Anna, *La traduzione greca della Regola dei frati Minori: un nuovo testimone (Vat. gr. 1093) e una nuova edizione, Onorio III, i frati Minori e la Regola del 1223*, a c. di A. Dejure, C. Grasso, M. Guida, J. Leoni, M. Miglio, S. Muzzi, [Nuovi studi storici; 128], Istituto storico italiano per il Medioevo, Roma 2023, pp. 277-317.
40. GEROLA Giuseppe, *I Francescani in Creta al tempo del dominio veneziano*, in «Collectanea franciscana», 4 (1932), pp. 445-461.
41. GIAKOURIS Konstantinos, *The perception of the Crusader in Late Byzantine and early Post-Byzantine ecclesiastical painting in Epiros*, in *Ιστορίας Μέρμυνα: Τιμητικός Τόμος στον καθηγητή Γεώργιο Ν. Λεοντσίνη*, v. A1, Athens, EKP Press, 2010, pp. 431-442.
42. HOXHA Gëzim, *Të dhëna të reja arkeologjike mbi parahistorinë e vendvarrimit të Gjergj Kastriotit-Skënderbeut*, in «Iliria», XLII (2018), pp. 7-22.
43. IOANNIDES Gregorios, *La Constitutio o Bulla Cypria Alexandri Papae IV del Barberinianus graecus 390*, in «Orientalia Christiana Periodica», 66 (2000), pp. 335-372.
44. MANOUSSAKAS Manoussos, *L'isola di Creta sotto il dominio veneziano. Problemi e ricerche*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, II: Arte, letteratura, linguistica, a c. di A. Pertusi, [Civiltà veneziana. Studi; 27], L. S. Olschki, Firenze 1973, pp. 473-514.

45. MARTUCCI Donato, *Albania serafica. Ricerche storico-antropologiche sulle prime missioni dei frati minori osservanti riformati in Albania (1634-1650)*, Besa Muci, Nardò 2023.
46. MATTEUCCI Gualberto, *La missione francescana di Costantinopoli: la sua antica origine e primi secoli di storia (1217-1585)*, v. I, Edizioni Studi Francescani, Firenze 1971, pp. 81-140.
47. MEKSI Aleksander, *Arkitektura e kishave të Shqipërisë (shekujt VII-XV)*, Uegen, Tiranë 2004.
48. MENNA Maria Raffaella, *Byzantium, Rome, Crusader Kingdoms: exchanges and artistic interactions in the second half of the thirteenth century*, in «Opuscula Historiae Artium», 62 (2013), pp. 48-61.
49. MERSCH Margit, *Churches as “Shared Spaces” of Latin and Orthodox Christians in the Eastern Mediterranean (14th-15th cent.)*, in *Union in Separation. Trading Diasporas in the Eastern Mediterranean (1200-1700)*, a c. di G. Christ, S. Burkhardt, F. Julius Morche, R. Zaugg, Viella, Roma 2014, pp. 498-524.
50. OLIGER Livarius ofm, *Acta inquisitoris Umbriae fr. Angeli de Assisio contra stigmata S. Francisci negantem contra fraticellos aliosque, a. 1361*, Tip. Collegio S. Bonaventura, Quaracchi 1931.
51. PACE Valentino, *Tra la maniera greca e la lingua franca: su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta*, in *Il classicismo: Medioevo, Rinascimento, Barocco*, a c. di C. Gnudi, Nova Alfa, Bologna 1993, pp. 71-89.
52. ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ Στέλλα, *Η Κερά της Κριτσάς. Παρατηρήσεις στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της*, in “Αρχαιολογικόν Δελτίον”, 22 (1967), pp. 87-112.
53. PARANI Maria, *Reconstructing the reality of images: Byzantine material culture and religious iconography*, [The Medieval Mediterranean: 41], Leiden, Brill 2003.
54. PASSARELLI Gaetano, *Creta: tra Bisanzio e Venezia*, [Corpus bizantino slavo], Milano, Jaca Book, 2007.
55. RONCAGLIA Martiniano, *Les Frères mineurs et l’Église grecque orthodoxe au XIII^{ème} siècle (1231-1274)*, [Biblioteca bio-

- bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente francescano. Serie IV, Studi; 24] Centre d'études Orientales de la Custodie Franciscaine de Terre Sainte, Le Caire 1954.
56. RONCAGLIA Martiniano, *Georges Bardanès métropolitain de Corfou et Barthélemy de l'Ordre franciscain*, [Studi e testi francescani; 4], [s.n.], Rome 1953.
 57. RUSSO Daniel, *Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIII^e siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Âge», 96, 2 (1984), p. 647-717.
 58. SCHMUCKI Octavian, *The stigmata of St. Francis of Assisi: a critical investigation in the light of thirteenth-century sources*, [Franciscan Institute History series; 6], St. Bonaventure University, New York 1991.
 59. SINI Daniele, *Isti sunt qui viderunt stigmata beati Francisci. I cives assisiati testimoni delle stigmate di san Francesco*, in «Franciscana: Bollettino della Società internazionale di studi francescani», v. 24, 2022, pp. 40-79.
 60. SIRDANI Marin ofm, *Kontribut për historinë e kulturën shqiptare*, [Kolana e shkrimtarëve françeskanë], Shkodër, Botime Françeskane 2017.
 61. STRIKER Cecil; KUBAN Y. Doğan, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Preliminary Reports*, in «Dumbarton Oaks Papers», 29 (1975), pp. 306-318.
 62. STRIKER Cecil; KUBAN Y. Doğan, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Fifth Preliminary Report (1970-74)*, in «Dumbarton Oaks Papers», 21 (1977), pp. 267-271.
 63. TALBOT Alice-Mary, *The Restoration of Constantinople under Michael VIII*, in «Dumbarton Oaks Papers», 47 (1993), pp. 243-261.
 64. VASSILAKI Maria, *Western influences on the 14th century art of Crete, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress*, in «Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik», 32, 5 (1982), pp. 301-311.
 65. VASSILAKI Maria, *Crete under Venetian rule. The evidence of the thirteenth-century monuments, in Byzantine art in the aftermath of*

- the Fourth Crusade. The Fourth Crusade and its consequences*, Research centre for Byzantine and post-byzantine art, Athens 2007, pp. 331-346.
66. VAUCHEZ André, *Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 80 (1968), pp. 595-625.
67. VAUCHEZ André, *Francesco d'Assisi: tra storia e memoria*, Einaudi, Torino 2010.
68. ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ Ιωαννης, *Βυζαντινές, βυζαντινο-γοτθικές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στην κεντρική και βόρεια Αλβανία*, in “Βυζαντινά”, 31 (2011), pp. 173-215.
69. ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ Ιωαννης, *Από τη βενετική Αδριατική στο μεταβυζαντινό κόσμο. Οι τοιχογραφίες του λατινικού ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μπαλντρέν - Shën Prende, Balldren - της βόρειας Αλβανίας*, in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, IV, 35 (2014), pp. 207-227.
70. VITALIOTIS Ioannis, *Shqipëria, vend pritës i ndikimeve kulturore nga Perëndimi mesjetar dhe Bizanti: disa shembuj nga piktura murale e shek. XV-XVI*, in *Shqipëria mes Lindjes dhe Perëndimit* [“Studime Albanologjike, Histori”, XIV (2014)], pp. 101-114.
71. VITALIOTIS Ioannis, *Under the lordship of Karl Thopia over the entire country of Albanon(?) Revisiting the frescoes of the medieval church of the Virgin (St. Anthony - Shna Ndou) in Cape Rodon, in Albania in the Byzantine period: First International Scientific Conference, Tirana, 5-6th December 2025*, in c. di stampa.
72. WEISS Daniel, *The three Salomon's portraits in the Arsenal Old Testament and the construction of the meaning in crusader painting*, in «Arte medievale», 6, 2 (1992), pp. 15-38
73. WIXOM William D., *Byzantine Art and the Latin West*, in *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, 843-1261*, a c. di H. C. Evans e W. D. Wixom, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997, pp. 434-510.

74. ŽIVKOVIĆ Valentina, *The program and iconography of the fresco decoration of the church of Santa Maria Collegiata in Kotor* in «Cahiers balkaniques», 31 (2000), pp. 81-109.
75. ЖИВКОВИЋ Валентина, *Култ Свете Кларе у Котору (XIV-XVI век)*, in «Историјски записи», LXXXII, 1-2 (2009), pp. 97-107.
76. ŽIVKOVIĆ Valentina, *Imitatio Christi, Penitenza, Compassio*, in *Religioznost i umetnost u Kotoru. XIV-XVI vek*, [Posebna izdanja; 112], Beograd, Balkanološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti, 2010, pp. 252-276.
77. ŽIVKOVIĆ Valentina, *Tota depicta picturis grecis. The style and iconography of religious painting in medieval Kotor (Montenegro)*, in «Il capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», 10 (2014), pp. 65-89.

