

Yeñigümi'), Vakıflar dergisi, II, 1942, pp. 288-307; V. Bierbauer, Bains turcs en Hongrie, Europe, I, 1943; A. Gabriel, Les châteaux du Bosphore, Paris, 1943; I. H. Konyalı, İstanbul sarayları (I palazzi di İstanbul), İstanbul, 1943; I. H. Tanışık, İstanbul çeşmeleri (Le fontane di İstanbul), İstanbul, 1943-1945; A. S. Ünver, İlim ve sanat bakımından Fatih devri (L'epoca del Conquistatore dal punto di vista della scienza e dell'arte), İstanbul, 1945; A. S. Ünver, Fatih'in oğlu Bayezid'in suyuolu haritası (La mappa dell'acquedotto di Bayezid, figlio del Conquistatore), İstanbul, 1945; K. Baykal, Bursa ve anıtları, Osmanlı devri (Brussa e i suoi monumenti, L'epoca ottomana), I, Bursada ilk eserler (Le prime opere a Brussa), İstanbul, 1946; II, Bursada Murad I ve Bayezid I Cinabarı (Le moschee di Murad I e di Bayezid I a Brussa), İstanbul, 1952; I. H. Konyalı, Mimar Koca Sinan (L'architetto Koça Sinan), İstanbul, 1948; O. Aslanapa, Edirne Osmanlı devri âbideleri (I monumenti dell'epoca ottomana ad Adrianopoli), İstanbul, 1949; E. Diez, O. Aslanapa, M. Koman, Karaman devri sanatı (L'arte dell'epoca della dinastia di Karaman), İstanbul, 1950; A. S. Ünver, Edirne Muradiye camii (La moschea Muradiye ad Adrianopoli), İstanbul, 1952; E. H. Ayverdi, Fatih devri mimarisi (L'architettura dell'epoca del Conquistatore), İstanbul, 1953; A. S. Ünver, Edirne Fatih'in Cihannüma kasrı (Il palazzo Cihannüma del Conquistatore ad Adrianopoli), İstanbul, 1953; A. S. Ülgen, Köprülü Konağı (Il palazzo Köprülü), Mélanges Fuad Köprülü, İstanbul, 1953, pp. 305-380; R. Anhegger, Zur Stellung einiger Städte innerhalb der osmanischen Baugeschichte vor Sinan, Mélanges Fuad Köprülü, İstanbul, 1953, pp. 5-16; R. Anhegger, Beiträge zur Frühosmanischen Baugeschichte, İstanbul, 1953; A. S. Ünver, Fatih külliyesi camii (La moschea dell'Università del Conquistatore), İstanbul, 1953; S. H. Eldem, Türk evi plân tipleri (I tipi di pianta della casa turca), İstanbul, 1954; A. e T. Akdoğan, Mîlîs, İstanbul, 1954; R. Anhegger, Eski Fatih camii meselesi (Il problema della Moschea Vecchia del Conquistatore), Tarih Dergisi, VI, 1954, pp. 145-160; R. Anhegger, Die Römerbrücke von Mostar, Oriens, VII, 1954, pp. 87-127; S. Eyice, İstanbul, Petit guide à travers les monuments byzantins et turcs, İstanbul, 1955; A. S. Ünver, Anadolu Hisarında Amuca Hüseyin Paşa Yalısı (La villa a mare di 'Amuca Hüseyin Pascià ad Anadolu Hisari), İstanbul, 1956; R. Osman, Edirne Sarayı (Il Palazzo di Adrianopoli), (a cura di A. S. Ünver), Ankara, 1957; A. Gabriel, Une capitale turque, Brousse, Paris, 1958; Melek Celâl Lampé, Le vieux Sérid des sultans, İstanbul, 1950; A. S. Ülgen, S. V. Hamam, Islam Ansilöpedisi, V, pp. 174-178. - *Arti decorative*: J. Kuderna, Türkmen-teppiche, Orientalisches Archiv, II, 1911-1912, pp. 11-16; G. Migeon, A. Sakisian, La céramique d'Asie Mineure et de Constantinople du XIV^e au XVIII^e siècle, Revue de l'art ancien et moderne, XLIII-XLIV, 1923; K. Dirik, Eski ve yeni Türk halıçlığı (L'antica e la moderna arte turca del tappeto), İstanbul, 1938; Melek Celâl, Türk işlemleri (Le decorazioni turche), İstanbul, 1939; K. Otton-Dorn, R. Anhegger, Das islamische Iznik, Instanbuler Forschungen, XIII, 1941, pp. 100-195; G. Palotay, Influences turques sur les broderies de Kalotaszeg, Europe, I, 1943, pp. 63-70; T. Öz, Türk kumaş ve kadifeleri (Stoffe e velluti turchi), Ankara, 1946-1952; O. Aslanapa, Osmanlılar devrinde Küthaya çinileri (Le maioliche di Küthaya in epoca ottomana), İstanbul, 1949; K. Özbel, El sanatları (Arti manuali), Ankara, 1949; O. Aslanapa, Mimarîta, Türk âbideleri (I monumenti turchi in Ungheria), Tarih Dergisi, I, 1950, pp. 325-345; C. E. Arseven, Les arts décoratifs turcs, İstanbul, 1950; R. S. Atabian, Les apports turcs dans le peuplement et la civilisation de l'Europe orientale, İstanbul, 1952; T. Öz, Topkapı sarayında Fatih Sultan Mehmet II'ye ait eserler (Le opere relative al Sultano Maometto II il Conquistatore nel palazzo di Topkapı), Ankara, 1953; T. Öz, Turkish Ceramics, İstanbul, 1955; C. Kiefer, Les céramiques musulmanes d'Anatolie, Cahiers de la céramique, Sévres, septembre, 1956; A. Lane, The Ottoman Pottery of Iznik, Ars Orientalis, II, Washington, 1957, pp. 247-281. - *Pittura*: Fehmi Edhem, I. Stchoukine, Les manuscrits orientaux de la Bibliothèque de l'Université de Stamboul, Paris, 1933; T. Öz, Barossos otantik resmi (Il ritratto autentico di Barbossa), Türk Tarih Arkeolojya ve Etnografya Dergisi, III, İstanbul, 1936; Bedri Rahmi, Nazmi Ziya, İstanbul, 1937; Melek Celâl, Reisülhattatın Kâmil Akdik (Il Capo dei calligrafi Kâmil Akdik), İstanbul, 1938; A. S. Ünver, Ressam Nigârî hayatı ve eserleri (Il pittore Nigârî, Vita e opere), Ankara, 1946; A. S. Ünver, Karahisarı, İstanbul, 1948; N. Berk, La peinture turque, Ankara, 1950; M. S. İpsiroğlu, S. Eyüboğlu, Fatih Albümina bir bakış (Uno sguardo all'Album del Conquistatore), İstanbul, 1955; Fatih devri Saray nakışhanesi ve Baba Nakkaş çalımları (L'officina decorativa di Palazzo all'epoca del Conquistatore e i lavori di Baba Naqqâş), İstanbul, 1958.

Albert GABRIEL.

(Illustrazioni: Tavv. 147-158; una carta e quattro figure nel testo).

OTTONIANO. - L'arte ottoniana, che ebbe vita in Germania sotto la dinastia degli imperatori sassoni, prende il nome dai tre sovrani di nome Ottone, che ressero l'impero germanico tra il X e l'XI secolo. La sua fioritura, di carattere prevalentemente aulico, come già l'arte dell'impero carolingio (v. CAROLINGIO) della quale si può considerare l'erede, è limitata geograficamente alle regioni tedesche ed è caratterizzata da una tendenza, permeata di sottile intellettualismo, verso una monumentalità che si riscontra non soltanto nelle opere architettoniche ma anche nelle poche pitture superstiti e nelle numerosissime miniature. Accenti di gusto ancora barbarico (v. EUROPA BARBARICA) si notano nella spiccata predilezione per la lavorazione dei metalli nobili, adorni di pietre policrome e filigrane, ma inserite in temi decorativi di accento classicheg-

giante. Durante il regno di Ottone II sono particolarmente evidenti gli influssi bizantini. Con la rottura dell'unità occidentale, causata dalla lotta delle investiture, l'impero germanico, che dal X all'XI secolo era stato la potenza dominante in Europa, declina e, mentre negli altri territori d'Occidente nuove energie culturali e spirituali già da tempo si stanno risvegliando (v. PREROMANICHE SCUOLE E CORRENTI), l'arte ottoniana sfiorisce e le sue ultime manifestazioni confluiscono nella prima fase del romanico (v.).

SOMMARIO. - Introduzione (col. 308) - Architettura (col. 308) - Pittura murale (col. 319) - Scultura (col. 320) - Miniatura (col. 321) - Avori (col. 324) - Oreficeria (col. 325).

INTRODUZIONE. - L'originalità dell'arte ottoniana è stata riconosciuta soltanto da pochi decenni. Per analogia concettuale con il « Rinascimento carolingio », si è voluto dare anche ad essa il nome di Rinascimento. Con l'arte carolingia (v. CAROLINGIO) l'arte ottoniana presenta, ai suoi inizi, non poche affinità, tra le quali emerge in primo luogo il carattere di arte aulica, comune ad entrambe le civiltà figurative. La sua impronta aristocratica viene mantenuta dalla dinastia dominante, come pure dai vescovi, i quali - diventati principi dell'impero - svolgono una loro propria attività artistica. Una certa azione normativa irradia indiscutibilmente dalla cappella della corte imperiale, della quale, intorno al 1000, fecero parte parecchi eminenti vescovi. Né devono essere dimenticati i nuovi vigorosi interessi religiosi suscitati dalla riforma monastica di Gorz e da essa diffusasi nelle abbazie dell'impero.

Il carattere aristocratico dell'arte ottoniana condiziona i suoi aspetti « manieristici », sui quali naturalmente influiscono, nel contempo, anche le fonti figurative a cui attinge: tra queste deve essere annoverata in primo luogo l'arte carolingia, per il cui tramite l'arte ottoniana ha avuto accesso, sia pur mediamente, alle fonti dell'antichità classica (v. TARDO ANTICO) e del primo periodo bizantino (v.). I legami, divenuti più stretti nel corso del X secolo in seguito al matrimonio di Ottone II con la principessa bizantina Teofano (972), tra l'impero d'Occidente e il basileus romano orientale hanno determinato più strette relazioni artistiche. Ma l'influsso bizantino non viene subito passivamente, bensì elaborato con vigorosa originalità di intenti.

Queste relazioni artistiche esercitano una notevole azione anche sull'estensione del repertorio iconografico ottoniano, sebbene possa sembrare alquanto esagerato il voler ricondurre a tali influssi la più accentuata preferenza dell'arte ottoniana per i soggetti del Nuovo Testamento (v. BIBLICHE FIGURAZIONI), già largamente diffusi in Occidente sin dal IX secolo. Anche le tecniche artistiche restano, su per giù, quelle dell'epoca carolingia, con netta prevalenza della miniatura (v.) e dei lavori di oreficeria (v.). Ma accanto alla produzione delle cosiddette arti minori incominciano a comparire opere ispirate ad un nuovo senso di monumentalità e larghezza formale.

Benché sia profondamente radicata nel passato e subisca l'influsso della coeva civiltà bizantina, l'arte ottoniana costituisce qualche cosa di assolutamente nuovo e diverso. Il suo raffinato linguaggio figurativo tende verso espressioni di una intensa spiritualità. Nonostante le molteplici affinità con l'arte carolingia, quella ottoniana, più di ogni altra manifestazione artistica medievale, pone l'accento sull'elemento trascendente, realizzando questo suo ideale con l'impiego di nuovi mezzi formali: il gesto largo, lo sguardo imperioso, l'originalità di svolgimento del tessuto ornamentale, la profondità mistica del sentire (Colonia) o il remoto distacco sacrale (la Reichenau) dei colori e, non ultima, la sottile complessità dei significati iconografici. Nello stesso tempo, nelle sue aspirazioni ad architettura e forme solide e grandiose, si creano essenziali premesse per l'arte romanica.

Victor H. ELBERN

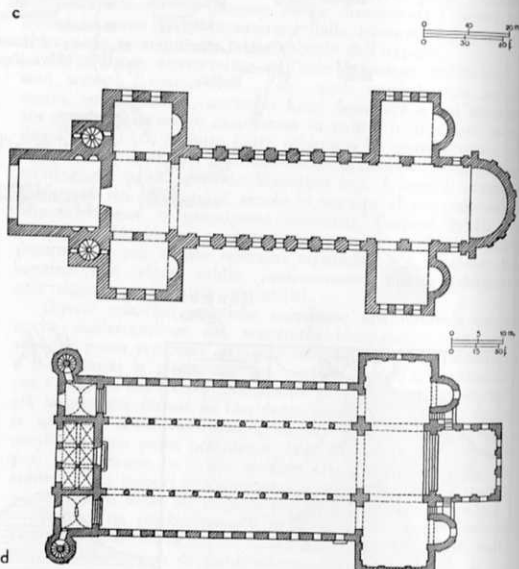
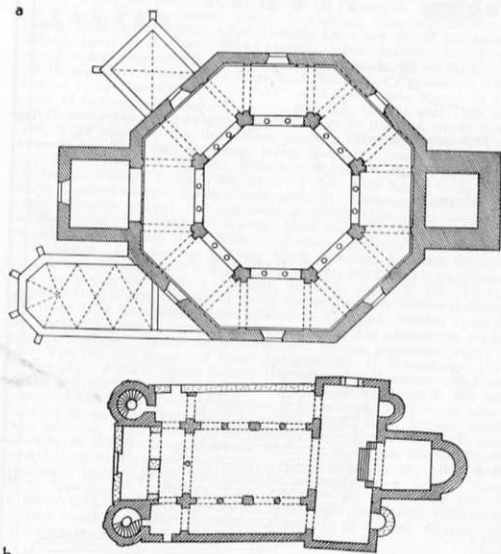
ARCHITETTURA. - Trascorso, nel secolo IX, il periodo di fioritura dell'arte carolingia, subentra nella seconda metà del secolo X a nord delle Alpi un nuovo indirizzo architettonico che, da allora in poi, ha un corso di sviluppo ampio e conti-

nuo. Esso assume i suoi primi aspetti caratteristici comuni prevalentemente nel territorio dell'impero, e continua qua e là senza interruzione fino all'anno 1030, quando risulta chiaramente evidenti negli edifici un nuovo carattere monumentale. Sotto vari aspetti sarebbe perciò più appropriata per questo periodo dell'architettura, generalmente noto come periodo ottoniano, la denominazione di "arte primo-romanica" (premier art roman), per indicare sia la stretta connessione con l'arte del secolo XII, sia la contemporaneità con opere architettoniche della prima fase del romanico in Francia, nella Spagna settentrionale e in Italia.

Dal punto di vista geografico va preso in considerazione il territorio che si estende dalla Mosa, a ovest, sino all'Elba, ad est, e precisamente fra il Mare del Nord e le Alpi. I territori a est e a nord di questa zona - a prescindere da poche eccezioni - entrano solamente dopo il 1080 nella sfera d'interesse della storia dell'arte occidentale; nelle regioni dell'impero, situate a sud delle Alpi, le opere d'arte prodotte non sono ottoniane, ma italiane. Problematica è la linea di confine a ovest; sebbene il nucleo territoriale dell'impero ottoniano e salico coincida all'incirca con quello dell'odierna Germania, compresi gli stati del Benelux, e le regioni lungo il corso superiore del Reno, della Mosa e della Mosella che fanno parte del territorio francese, è tuttavia pressoché impossibile sostenere la tesi di un effettivo distacco, salvo che in senso re-

cisiva sui secoli successivi. La Vestfalia (Münster, Minden, Paderborn, Osnabrück), di cui si è acquistata un'assai più approfondita conoscenza in questi ultimi tempi, grazie a un gran numero di scavi, non raggiunge però in questo periodo il grado d'importanza assunto nell'architettura carolingia e che assumerà di nuovo in quella tardo romanica. La Germania centrale non ha ancora una fisionomia propria. La zona sud-orientale, la regione dell'Alto Danubio (insieme al Neckar) ha poco da offrirci, all'infuori di Ratisbona e di Augusta.

Rispetto all'architettura carolingia ed anche a quella italiana, che attinge più abbondantemente dalla tradizione architettonica tardo antica, l'architettura del nord si distingue per ricchezza di strutture e dinamismo di sviluppo. In quasi tutte le chiese monumentali il tipo architettonico predominante è quello basilicale, e precisamente sempre con soffitti piani sulla navata centrale e crescente accentuazione della massa nel senso dello stile romanico. Non sono frequenti i matronei e si trovano per lo più nella regione occidentale (banchi della Senna e della Schelda, ma anche Gernrode). Predomina il pilastro, cui viene stilisticamente assimilata la colonna, grazie alla base attica, alta e massiccia, e soprattutto grazie al capitello cubico. L'alternanza dei sostegni (pilastro-colonna, oppure pilastro-colonna-colonna) produce accenti di vigorosa articolazione. Il transetto può essere formato da bracci bassi a foggia di cappelle, oppure esteso longitudinalmente e con



Esempi di chiese ottoniane, piante. - a Otmarshheim, Chiesa conventuale; b Gernrode am Harz, Chiesa conventuale; c Colonia, ricostruzione di S. Pantalone; d Limburg an der Haardt, ricostruzione della Chiesa conventuale (da L. Grödecke e H. Jantzen).

trospettivo, di tutto il bacino della Senna. Del pari, gli edifici che si trovano nella regione della Loira potrebbero ancora, in sostanza, appartenere a questa zona delle costruzioni monumentali a soffitto piano; in ogni caso anche essi contrastano nettamente con l'architettura del sud, mentre l'Alta Borgogna rappresenta piuttosto una zona di transizione. Studi recenti hanno messo in evidenza la ripartizione geografica del territorio: Basso Reno e Mosa (Colonia, Liegi, Utrecht, in stretto rapporto con Treviri); Alta Lorena (Treviri, Metz, Toul e Verdun); Alto Reno (Magonza, Worms, Spira, Strasburgo, Basilea, Costanza); infine Bassa Sassonia (Hildesheim, Magdeburgo, Halberstadt, Merseburg). In queste regioni troviamo i centri più importanti dell'attività artistica. Già nei secoli X-XI si formano qui tradizioni che eserciteranno un'influenza de-

forte aggetto, oppure ancora rigorosamente costruito su tre basi quadrate. La forma del coro varia da quella rettangolare, che spesso ora è nettamente quadrata con o senza abside, a quella a tre navate, fino alla forma più ricca con deambulatorio. Molte costruzioni importanti continuano la tradizione delle chiese carolingie ad absidi contrapposte (talvolta persino ciascuna con transetto); le cripte, sempre e ovunque a tre navate di eguale altezza (Hallenkrypten), determinano nell'interno della chiesa una differenza di altezza nel pavimento (cripta del coro e del transetto), oppure sono incorporate all'esterno lungo l'asse da ovest a est (cripta esterna). In contrasto con la tradizione italiana, esse non sono quasi mai accessibili dalla navata mediana. Caratteristiche particolari dell'architettura ottoniana sono le torri, disposte nella maggior parte dei casi in

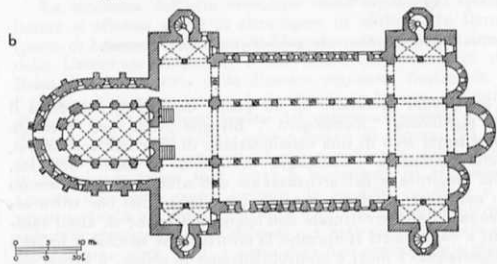
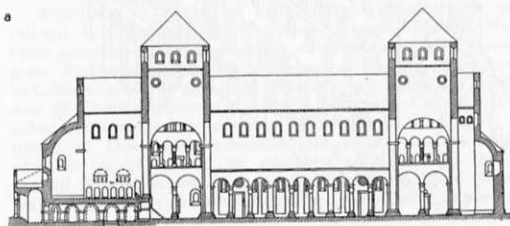
senso assiale e simmetrico e incorporate più o meno strettamente nell'edificio; di solito si tratta di Westwerke o Westbauten turriti (costruzioni a più piani antistanti il corpo occidentale della chiesa), parecchi derivanti dai Westwerke carolingi (v. CAROLINGIO), alcuni con ingresso (Westeingang) che corre sotto tutto il corpo dell'edificio e altri con absidi; altri ancora hanno la forma di Turmbau (complesso turrito). Per questi ultimi non esiste uno schema fisso, e le torri possono essere due o tre. La volta, se di proporzioni modeste, non presenta problemi, ma viene condotta con sicura precisione, soprattutto nell'abside (semicupola), nella cripta e nelle navate laterali (volta a crociera), nel pianterreno della torre, navate laterali (volta a crociera), e anche nel coro (a botte). Gli edifici a pianta centrale rimangono adibiti a fini particolari: mausolei, battisteri, generalmente a pianta ottagonale con nicchie radianti, o a croce greca. Il complicato tipo di Aquisgrana trova una serie di imitazioni, per cui non solo nelle chiese di minori proporzioni, ma anche in alcune assai vaste, possiamo trovare la pianta a navata unica con abside o coro rettangolare ed anche con transetto e Westwerk. Come esempio a sé stante di costruzione con tre navate di eguale altezza - accanto alle cripte esterne - è da ricordare la Cappella di S. Bartolomeo a Paderborn (1017; Tav. 164). Quanto mai significativa negli edifici ottoniani è l'articolazione interna dello spazio: ampio, di una severa astrazione e di alta dignità sacrale, nell'ambiente centrale, che è circondato, in ordine alterno, da altri ambienti disposti su due o tre assi e spesso, ma solo nella navata principale, scaglionati secondo l'altezza.

Nella pianta si tende, durante il secolo XI, ad una disposizione sempre più chiara, conferendo alla campata della crociera il valore di unità di misura dell'organismo architettonico. In molti edifici, coro, bracci del transetto e campate della navata mediana hanno uguale pianta quadrata; gli angoli delle campate della navata mediana sono spesso contrassegnati, nell'alternanza dei sostegni, dai pilastri. Le navate laterali risultano composte da campate a pianta quadrata con lati di metà lunghezza rispetto a quelli delle campate della navata centrale. Sebbene questi quadrati siano di rado tracciati con precisione matematica e non sempre visibili internamente, è tuttavia questa misura di unità fondamentale che produce nell'interno un effetto di chiarezza e di forza. È importante il fatto che, nel caso della crociera isolata formata dall'incrocio della navata centrale col transetto, i pilastri di questa non appaiano più come settori di parete bensì come strutture di sostegno chiaramente articolate e cruciformi. Tutte le aperture nell'interno dell'edificio e verso l'esterno sono incorniciate da archi a tutto sesto e le finestre sono poste sempre in alto. Gli ingressi sono spesso laterali, ciò che rafforza, nell'interno, l'impressione di una complessa articolazione spaziale e assiale, condizionata dalla varietà e complessità dell'azione liturgica. In conformità a una concezione spaziale prevalentemente cromatica, l'accento è posto soprattutto sulla superficie e non sull'apparecchiatura muraria. Sono ancora aperti inoltre importanti problemi intorno ai quali gli studiosi stanno discutendo da decenni: se la crociera isolata, la forma quadrangolare del coro, l'alternanza dei sostegni e la cripta a navata di uguale altezza fossero già noti prima del periodo ottoniano, e quando e dove appaia per la prima volta la facciata a due torri. Certo è che dal punto di vista formale tutti questi elementi acquisirono importanza ed ebbero generale diffusione soltanto nel secolo XI. Di torri quadrangolari dei periodi merovingio e carolingio parlano solo le fonti; non si sa quindi con certezza se le torri quadrangolari dell'epoca romanica abbiano avuto dei prototipi reali preesistenti oppure siano state rappresentate soltanto idealmente.

L'architettura del periodo ottoniano si presenta con una estrema ricchezza di ambienti, in parte sinteticamente raccolti e chiaramente ordinati, in parte addossati gli uni agli altri, ma secondo una sottile graduazione. Le strutture degli edifici e dei sostegni vengono differenziate per mezzo di basi e di cornici; le pareti vengono scandite e suddivise in scomparti e registri per mezzo di lesene e archi a tutto sesto, pilastri, arcate cieche e nicchie. In tal modo - come appare chiaramente a Limburg an der Haardt - il rapporto assiale delle aper-

ture è posto in rilievo da incorniciature ad arcate, mentre la parete viene messa in evidenza dalla suddivisione in piani (specialmente per mezzo di un triforio cieco). Le nicchie e i primi esempi di ballatoi e di gallerie ad archetti pensili preparano la compenetrazione tra spazio e parete. Il capello cubico, che è una creazione particolarmente significativa dell'architettura ottoniana, corrisponde in così alto grado alla concezione astratta di questa architettura, che di volta in volta, arriva quasi a soppiantare le forme di capitelli derivati dal mondo antico, rimanendo in uso, accanto ad esse, fino alla fine del romanico.

Le caratteristiche sopra descritte fanno sì che lo spazio, pur articolandosi in molte parti, si presenti come una serrata unità; le pareti non esistono più come elementi a sé stanti, quasi fossero isolate, come si presentavano invece nelle basiliche paleocristiane, uso che continua a lungo nell'architettura italiana. Soprattutto appare evidente un fondamentale mutamento delle concezioni architettoniche, sia rispetto alla tarda antichità, sia rispetto a Bisanzio; mutamento già annun-

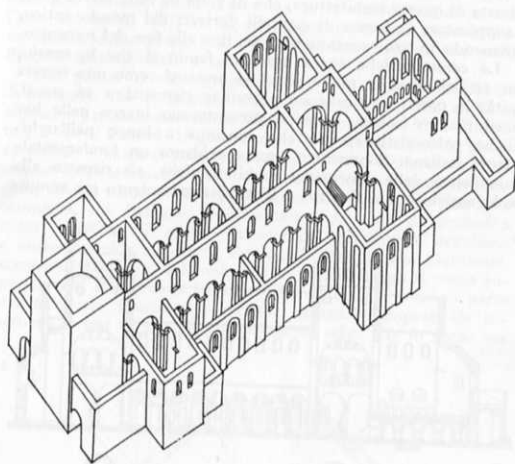


Hildesheim, S. Michele. - a Ricostruzione della sezione longitudinale; b ricostruzione della pianta (da L. Grodecki).

ciato nell'arte carolingia: ne sono indizi significativi la rinuncia al mosaico ed al fondo d'oro, la preferenza esclusiva data alla pittura murale con colori a calce di tono opaco e il fatto che la pittura viene subordinata all'architettura. Rilievi ornamentali e figurati, di pietra e di stucco, trovano larga applicazione nella decorazione, ma raramente sono usati in rapporto diretto con l'architettura.

Non v'è alcun dubbio che la straordinaria differenziazione degli edifici religiosi debba mettersi in rapporto con una fondamentale evoluzione liturgica e, in modo particolare, con la venerazione dei martiri e dei santi. Secondo le esigenze di culto, l'interno delle chiese ottoniane doveva essere sovraccarico di altari, recinzioni, amboni, corone pendule, arazzi, monumenti sepolcrali, ecc. Questa ricchezza di arredi non spiega peraltro la concezione architettonica ottoniana, la quale ha evidentemente obbedito a leggi sue proprie. Se infatti è forse possibile spiegare l'esistenza dei bracci della crociera con la necessità di disporre di maggior spazio (sistemazione di altari), altrettanto non si può dire dello schema generale degli edifici basati sulla pianta quadrata, né dell'impostazione della crociera su pilastri isolati; questioni queste di pura esigenza artistica, che spesso vengono a contrastare perfino con le esigenze liturgiche. Ciò accade, ad esempio, quando la crociera viene divisa - come generalmente si nota - dalle recinzioni corali. Il tentativo di raggruppare le varie chiese, se-

condo le finalità cui sono destinate - cattedrali, chiese conventuali, collegiate, parrocchie - non porta ad una suddivisione pienamente soddisfacente. L'articolazione dello spazio sembra infatti obbedire, nei punti fondamentali, a leggi sue proprie; soltanto le chiese destinate a sepolcreti, i battisteri e le cappelle palatine, sono, in linea di massima, a pianta centrale.

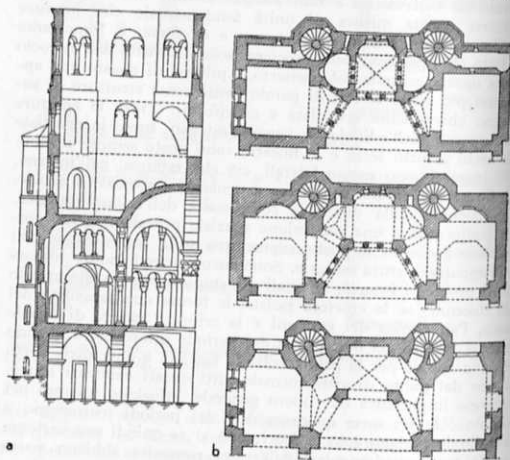


Nivelles (Belgio), S. Gertrude, assonometria (da H. Jantsen).

Se si vuol procedere ad un esame degli edifici secondo il loro significato "iconologico", bisogna tener ben presente che si tratta solo di una classificazione di carattere secondario, poiché raramente l'iconologia determina la forma artistica. Nella struttura e nell'articolazione dell'edificio non si devono mai escludere gli elementi tecnici, è anzi in essi che trova attuazione l'unità strutturale dell'opera; ma anche se archi rampanti e contraforti rinforzano la struttura, se nicchie e ballatoi alleggeriscono i muri e controbilanciano le spinte, è logico che assumano una forma artistica e in funzione di tale forma acquistino un significato espressivo.

L'arte del periodo ottoniano nel summenzionato territorio dell'Europa nord-occidentale viene in tal modo a costituire un'unità che, dopo aver accolto l'eredità dell'arte carolingia, diviene a sua volta il cardine dell'evoluzione artistica in Occidente nei secoli X e XI, pur non mancando di un suo interno dinamismo. Si è sempre tentato di interpretare i vari monumenti secondo una successione cronologica o dal punto di vista dell'evoluzione storica, ma in nessun caso si è mai giunti ad una classificazione ineccepibile. Significativo è il fatto che la datazione di edifici dell'importanza di Essen e S. Lucio a Werden abbia oscillato nei limiti di quasi un intero secolo. Chi non abbia preconcetti dovrà ritenere privo di ogni speranza di successo qualsiasi tentativo del genere, poiché di molte centinaia di chiese di grande importanza soltanto una sessantina si sono conservate nelle parti essenziali; pochissime mostrano ancor oggi complessivamente la loro struttura, e il numero delle chiese che non abbiano subito alterazioni o restauri, tali da snaturarne il carattere, è ridottissimo. È anche vero che l'opera degli studiosi ha messo in luce parti o piante di molti altri edifici ottoniani, il cui restauro, purtroppo, è risultato spesso arbitrario. Fra gli studiosi si discute inoltre vivacemente sull'origine delle varie forme architettoniche e sul concetto della loro articolazione, ma preconcetti nazionalistici e filosofici complicano spesso il problema. Non è raro il caso della mancata distinzione di una somiglianza vaga da un riferimento concreto. Spesso, inoltre, viene sottovalutato quell'impulso creativo che è possibile scorgere persino nella scelta di certi

modelli e nella combinazione di certi motivi. In linea di massima rimangono di valore fondamentale i numerosi riferimenti alla tarda antichità e i molteplici impulsi provenienti dalle regioni del Mediterraneo, soprattutto dai territori orientali e meridionali. Dagli studi attuali risulta chiaramente che la portata dell'arte del periodo ottoniano è di straordinaria ampiezza. Con le facciate ovest di Spira e di Wimpfen (fine del sec. X; TAV. 160) essa raggiunge un livello di vera grandezza e di imponente monumentalità. Essa plasma il labile organismo della basilica paleocristiana, trasfigurandolo nella solidità strutturale e nella perfetta chiarezza dello spazio, come nella Chiesa conventuale di Limburg an der Haardt (ultimata nel 1042; figura, coll. 311-312), e trae dalle varie componenti del Westwerk carolingio la severa e grandiosa architettura del S. Pantaleone a Colonia (fine del secolo X; TAVV. 160, 161; figura, coll. 311-312); trova nel capitelto cubico e nell'articolazione delle superfici, per mezzo di lesene e fregi con archi a tutto sesto, un elemento per collegare colonne e pareti. D'altronde è nei secoli X-XI che si riscontrano una sopravvivenza ed un incremento di quelle forme varie, molteplici e complicate, quasi in senso bizantino, dell'architettura carolingia, come rivelano l'articolazione dello spazio nella Collegiata di Essen (Damenstiftskirche) soprattutto nel Westbau (figura, col. 316); metà del sec. XI c.), o la Chiesa conventuale di Gemrode am Harz (fondata nel 961; figura, coll. 311-312), o l'articolazione delle pareti di S. Lucio a Werden, per mezzo di pilastri e nicchie. Si giunge infine a sintesi grandiose come nella navata mediana, alta 30 m., del Duomo di Spira (c. 1030, sino al 1061), articolata da rigidissimi pilastri a piombo, e nella quale la disposizione delle pietre quadrangolari è di estrema precisione tecnica, mentre gli enormi finestroni sono di una monumentalità e di una luminosità "romane"; oppure come nell'ampia facciata occidentale del Duomo di Treviri (anteriore al 1060; TAV. 163), che, fiancheggiata da due torri rotonde e coronata da due torri quadrate, tra le quali si inserisce una poderosa abside aggettante, è animata da una ricca articolazione di nicchie, gallerie, lesene e archetti pensili. La Chiesa di S. Michele a Hildesheim (ultimata nel 1033; TAVV. 159, 162; figura, col. 314), con i corpi



Essen, Westbau della Collegiata. - a Sezione longitudinale; b pianta del piano terreno, del primo e del secondo piano (da E. Gall, *Dome und Kloster-Kirchen am Rhein, München, 1956*).

architettonici - transetto, coro e torre di crociera - raggruppati quasi simmetricamente, è stata sempre considerata il prototipo dell'architettura romanica in Germania. Come la Chiesa collegiata di S. Gertrude di Nivelles nel Belgio (ultimata nel 1046; TAVV. 159, 162; figura, col. 315), essa è stata di recente egregiamente ripristinata, tanto da poterne studiare con chia-

317

rezza il complesso. Anche la Chiesa di S. Maria im Kapitol a Colonia (ultimata nel 1065), gravemente danneggiata durante l'ultima guerra, è giustamente considerata un classico esempio, nel quale la basilica a soffitto piano, il presbiterio triabsidato con deambulatorio, la cripta a navate di uguale altezza (Halle) e il Westbau a tre torri si trovano riuniti, così da formare un grandioso complesso architettonico.

Accanto agli edifici di cui si è trattato, altri vanno ricordati nei quali l'architettura del periodo ottoniano si esprime ancora con immediata efficacia. Nel territorio compreso fra il Basso Reno e la Mosa, il Westwerk della Liebfrauenkirche a Maastricht (fine del sec. X), Celles e Hastière, intorno al 1040, S. Pietro a Utrecht e Susteren (metà del sec. XI). Nella regione dell'Alto Reno, Surburg, Ottmarsheim (1049; figura, coll. 311-312), Mittelzell (TAV. 163) e Oberzell (TAV. 167), sull'isola della Reichenau. Nella Bassa Sassonia, Gandersheim e la cripta di S. Viperto a Quedlinburg (TAV. 164). Nella Vestfalia la Cappella di S. Bartolomeo a Paderborn (1017; TAV. 164) ed il Westbau del Duomo, nell'Assia la Chiesa conventuale di Hersfeld (posteriore al 1037), nella Germania meridionale le parti a ovest di S. Emmerano e la Cappella di S. Stefano di Ratisbona (prima metà del sec. XI).

Con le sue proporzioni, l'architettura del periodo ottoniano raggiunge un'ordinata disposizione di corpi architettonici con copertura a soffitto piano, superata in seguito solo da un esiguo numero di edifici ecclesiastici. Per la più tarda architettura romanica del secolo XII e persino per lo sviluppo del gotico, essa pone inoltre premesse di importanza fondamentale.

Erich KUBACH

PITTURA MURALE. - Il legame con la tradizione carolingia appare manifesto nella pittura monumentale dell'epoca ottoniana. I più notevoli avanzi di affreschi ottoniani, a Oberzell nella Reichenau (TAV. 167), fanno pensare a quella che fu la pittura a fresco carolingia di quest'isola monastica documentata da fonti letterarie. Si tratta di otto vasti riquadri rettangolari, quattro per lato, che decorano le pareti della navata centrale della chiesa con la rappresentazione dei miracoli di Gesù Cristo e incoricati da un magnifico fregio a meandro in prospettiva. Sotto questi riquadri si allineano medaglioni con ritratti degli abati della Reichenau, e sopra di essi figure di profeti. Gli affreschi dell'abside e della parete occidentale, che contribuiscono in maniera determinante all'effetto complessivo, sono malaguratamente andati perduti, o non appartengono più al periodo ottoniano.

Sebbene lo stato di conservazione delle pitture murali della Reichenau sia stato pregiudicato da un restauro eseguito nel secolo scorso, è possibile trarne osservazioni importanti specie in rapporto agli affreschi carolingi. In contrasto con gli affreschi carolingi di Münster (Grigioni), nella Reichenau i fattori lineari risultano maggiormente sottolineati. Le figure sono piuttosto piatte, avvolte in vesti ampiamente drappeggiate che terminano a volte in lembi svolazzanti. Il disegno interno, purtroppo assai mal conservato, consente tuttavia di ravvisare la presenza di sistemi lineari a raggiera, così caratteristici per il "gruppo di Ruodprecht" della miniatura della Reichenau, ma che si trovano anche in pitture italiane coeve. Cromaticamente, paragonati alla pittura carolingia, si notano toni più chiari con trapassi più tenui. Gli affreschi della Reichenau sono composti con gusto decorativo improntato ad un'oculata sobrietà nella scelta degli elementi figurativi ed iconografici. Nell'insieme del ciclo, di vasto ma controllato respiro compositivo, risaltano con particolare evidenza le singole scene con le loro figure slanciate e mosse ritmicamente.

Accanto agli affreschi di Oberzell nella Reichenau, che vengono attribuiti al tempo dell'abate Witigowo (983-997), fervido mecenate d'arte, i frammenti di pittura scoperti nella Cappella di S. Silvestro di Goldbach occupano un posto di minore importanza. Essi derivano evidentemente dagli affreschi della vicina Reichenau, con i quali presentano punti di contatto in alcune scene con miracoli e rivelandosi qua e là superiori ad essi per una maggiore finezza cromatica e di struttura delle figure. La probabile data di esecuzione delle pitture di Goldbach va posta verso la fine del secolo X.

Dell'epoca ottoniana ci rimangono inoltre alcuni resti di affreschi nelle volte della cripta di S. Andrea sul Neuenberg presso Fulda, e sono i soli esistenti nella parte nord-occidentale dell'impero. Importante la loro iconografia con angeli, simboli e Virtù disposti intorno alla "Majestas Domini". L'esecuzione delle pitture è piuttosto grossolana, malgrado la loro vivacità cromatica. Poiché la chiesa fu consacrata nel 1023, la data degli affreschi della cripta è riportabile all'anno 1020 circa.

La scarsità delle pitture murali ottoniane a noi giunte non ci può dare un vero quadro dell'attività pittorica di questo tempo. Sappiamo che l'abate Gauzelin fece venire alcuni pittori italiani a Fleury, ed altri furono chiamati dall'arcivescovo Adalberto a Brema e dall'imperatore Ottone III ad Aquisgrana. Riflessi dell'arte ottoniana si avvertono in alcuni cicli pittorici dell'Italia settentrionale, tra cui ricordiamo quelli che Ariberto d'Intimiano (arcivescovo di Milano dal 1018) fece fare intorno al 1007 in S. Vincenzino a Galliano, ma che nel loro contesto annunciano già il romanico (v.).

SCULTURA. - Nel campo della scultura monumentale carolingia la figurazione del Crocifisso compare di rado. Nell'arte ottoniana le rappresentazioni del Crocifisso invece prevalgono. Particolarmente notevole la croce di Gerone, arcivescovo di Colonia (969-976; TAV. 170), stilisticamente legata alla miniatura di Colonia influenzata dall'arte bizantina. Un altro crocifisso monumentale ottoniano dell'ambiente di Colonia è quello di Düsseldorf-Gerresheim. L'azione esercitata dalla croce di Gerone giunge fin addentro nel secolo XI (crocifisso di Benninghausen). Alla sfera artistica della Bassa Sassonia appartiene il crocifisso di legno di Ringelheim, datato intorno al 1000, di una concezione plastica quasi romanica.

La tendenza dell'arte ottoniana verso espressioni spiritualizzate si afferma anche in altre opere di scultura. In Renania (porta di bronzo del Duomo di Magonza; candelabro di bronzo della Cattedrale di Essen) e nei nuovi centri artistici della Bassa Sassonia, patria della dinastia regnante, fiorisce la più "classica" di tutte le arti, la fonderia in bronzo. All'attività d'artista e di mecenate svolta dal vescovo Bernward da Hildesheim (morto nel 1022), intimo amico di Ottone III, sono dovute entrambe le espressioni più significative della scultura in bronzo: le porte (TAV. 171) e la colonna di Hildesheim. Queste imponenti opere ispirate da modelli carolingi e del primo periodo ottoniano, ma soprattutto da modelli della tarda antichità classica (Roma, Milano) - i battenti delle porte sono alti ciascuno circa 5 m. e sono stati fusi certamente a Hildesheim in un sol pezzo tra il 1008 e il 1015 - recano cicli istoriati ricchi di figure. Il programma iconografico delle porte, basato su rispondenze tipologiche, deriva forse dalla miniatura carolingia della scuola di Tours, mentre i suoi presupposti stilistici, per concorde giudizio, devono essere ricercati nella regione "lorenese". Di contro ai modelli carolingi, i rilievi di Hildesheim pongono l'accento su pochi elementi essenziali ed appaiono spesso pervasi da espressioni drammatiche. La tensione che anima le figure fa sì che anche il piano di fondo venga efficacemente incluso nell'intelaiatura strutturale della scena. La figurazione plastica, e soprattutto quella del nudo, raggiunge un notevole grado di perfezione.

L'infusso dell'antichità italiana si palesa anche più chiaramente nella colonna di bronzo di Hildesheim: la fascia a rilievo, attorta a forma di spirale, si richiama alle colonne trionfali romane di Traiano e di Marc'Aurelio. Ricca di figure, come le porte, la colonna denuncia tuttavia una mano d'arte-fice più rozza.

Già all'epoca salica appartiene il crocifisso di bronzo di Helmstedt (Werden, Prepositura), di concezione ancora sostanzialmente "ottoniana". Accenti di ascendenza ottoniana sono pure presenti nella porta di bronzo del Duomo di Augusta (vol. IX, TAV. 124), con influssi bizantini, composta di rilievi molto staccati, nonché nella stupenda porta di legno, vigorosamente scolpita, di S. Maria im Kapitol di Colonia, stilisticamente affine ai tardi avori ottoniani, gremiti di piccole figure, della regione del Reno e della Mosa.

Poche sono le sculture di pietra del periodo ottoniano. Provengono dal Westbau della Chiesa di S. Pantaleone a