

ASPETTI DELL'ARTE OTTONIANA
IN FRIULI E IN LOMBARDIA

Come sappiamo il riferimento primo per l'arte ottoniana — che ebbe vita in Germania sotto la dinastia dei Sassoni (dove prese il nome) e dei Salii tra il 960 e il 1060 — rimane l'arte carolingia giunta a maturità un secolo prima nei centri di Tours e di Metz: con essa divide innanzi tutto il carattere di arte aulica ma non metropolitana, fatto questo inevitabile se si ricorda che Ottoni e Salii (come prima i Carolingi) non disponevano di città residenziali.

La sua impronta aristocratico-ecclesiastica viene infatti mantenuta dalla dinastia dominante, come pure dai Vescovi i quali, divenuti Principi dell'Impero, svolgono una loro propria attività artistica: in verità la simbiosi tra il potere ecclesiastico e quello dei principi è nel periodo ottoniano ancor più solida che in quello carolingio.

Uno dei fattori fondamentali dell'età ottoniana è il progressivo italianizzarsi della dinastia, cui va aggiunto il rinnovato interesse per il mondo bizantino (particolarmente sotto Ottone II, sposo nel 972 alla principessa greca Teofano): in questo modo l'arte germanica che poteva nascere con caratteri nazionali, viene rimessa in un circolo di idee molto più vasto.

Dato il carattere aulico della cultura ottoniana, ne consegue che in quest'epoca, come già nel periodo carolingio, le opere monumentali di pittura e di scultura occupano un posto secondario rispetto ai prodotti delle cosiddette arti minori, tra le quali eccelle, per qualità e quantità, la miniatura. La produzione libraria costituisce invero la manifestazione artistica più alta dell'Europa del X e XI secolo, e, per quanto i vari « scriptoria » operosi per gli Ottoni comincino col copiare codici carolingi,

per quanto si richi amino ad esemplari tardo-antichi — non solo attraverso la mediazione carolingia, ma anche per presa diretta, — i loro prodotti, accentuando il gusto e le tendenze astratte di origine nordica — sempre operanti nei vari centri religiosi germanici che, ricordiamolo, sono di origine insulare — rimangono la espressione artistica più originale di questo momento e sembrano delineare un linguaggio del tutto nuovo e atto, come nessun altro nel Medioevo, a trasmettere il messaggio dello spiritualismo medioevale.

A questa breve premessa va aggiunta una considerazione che, da quanto detto sopra, deriva come logica conseguenza: la civiltà figurativa ottoniana, come già quella carolingia, non ebbe fuori dei paesi di origine delle ramificazioni tipiche e vitali e ogniqualvolta ci si occupi delle testimonianze ottoniane presenti nella Longobardia Cisalpina (poichè è di questa regione che ci si occupa in questa sede) i richiami più puntuali vanno sempre ai monumenti d'oltralpe.

Il Ciborio⁽¹⁾, ad esempio, del S. Ambrogio a Milano è stato oggetto di una contrastata vicenda critica relativa soprattutto alla sua datazione che oscillava dal IX al XIII secolo; eppure anche a prescindere da considerazioni esterne: l'identificazione, cioè, delle figure rappresentate con personaggi storici che permettono una datazione certa, basterà confrontare questi stucchi con le miniature, ad esempio, delle Pericopi di Enrico II⁽²⁾ appartenenti alla più significativa corrente ottoniana (quella della Reichenau) per rendersi agevolmente conto che della stessa cultura si tratta: uguali sono i colli torti, le mani lunghissime, le spalle e le anche forzatamente dislocate in virtù di una tensione lineare di energia eccezionale che carica le figure in senso altamente drammatico.

(1) G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia e ottoniana in Lombardia*, in « Roemisches Jhb. für Kunstgeschichte », 1942-44, p. 115, figg. 82, 83, 84, 85.

(2) *Enciclopedia Universale dell'arte*, Venezia-Roma 1963, vol. IX, voce *miniatura*, fig. 180 in basso a destra.

Ancora in Lombardia si ricordi il complesso degli affreschi absidali del S. Vincenzo a Galliano⁽³⁾ (un punto fermo in mezzo alla diffusa labilità cronologica nei riguardi dei monumenti medioevali poichè, per notizie storiche, sono sicuramente databili al 1007) : analogie sorprendentemente precise si rilevano con gli affreschi di Oberzell nella Reichenau⁽⁴⁾ — già sottolineate da più studiosi e riassunte in ultimo dal De Francovich —; analogie scoperte appunto nel modo delle lumeggiature applicate come taglienti dorsi ornamentali, nella maniera libera, niente affatto bizantina, di riempire le superfici e nel gusto per il trattamento incisivo, fortemente stilizzato della linea. Il De Francovich propone inoltre, per primo, dei puntuali riscontri « morelliani » tra Galliano e le miniature del Salterio di Egberto di Cividale: tra il Geremia, ad esempio, e il ritratto dell'arcivescovo Egberto⁽⁵⁾; colpiscono subito l'uguale forzatura espressiva dei due « ritratti », nonchè la resa delle vesti costruite con durezza metallica mediante violenti contrasti tra campiture scure e chiare: con un fare calligrafico che si risolve in un intenso vibrare di energie quasi represses. Coincide pure la tipologia dei volti — si veda il S. Aurunculo e il S. Cristoforo⁽⁶⁾ — colti nella irrigidita ma pur vivace stilizzazione della maschera, con forzature caricaturali negli occhi pesantemente cerchiati, nella bocca piccola e sul mento modellato da un semicerchio scuro.

Passando all'area friulana, certamente connesse, per certi aspetti, con gli stucchi ottoniani di Milano sono le Sante del tempietto di Cividale; Sante che hanno avuto alcune autorevoli collocazioni cronologiche ed anche stilistiche nell'Ottoniano⁽⁷⁾

(³) G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia...*, pp. 165 e seguenti; figg. 138-140.

(⁴) D. DALLA BARBA BRUSIN-G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia dal sec. IX al sec. XIII*, Padova, 1968, fig. 106 e seguenti.

(⁵) G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia...*, figg. 105, 135, 136.

(⁶) G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia...*, figg. 137-138.

(⁷) G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia...*, p. 143 e seguenti; fig. 112.

ma che ormai gli studi più recenti⁽⁸⁾ tendono a retrodatare per lo meno al Carolingio e a ritenere di stretta pertinenza stilistica orientale; sgombrato perciò il campo da questo illustre antefatto locale, per ritrovare una testimonianza non equivoca della temperie stilistica ottoniana nel Friuli, conviene prendere in esame l'abside centrale della Basilica di Aquileia⁽⁹⁾. Non lontani infatti dal clima stilistico di Galliano sono gli affreschi popponiani di Aquileia, databili al 1031, per i quali si potrebbe postulare un rapporto, se non di dipendenza, quantomeno di stretta relazione con Galliano appunto, nel modulo rigido dei corpi altissimi in rapporto alle teste piccole, nell'insistente linearismo delle pieghe taglienti rettilinee e oblique che percorrono le vesti e nelle tipologie dai grandi occhi sbarrati e dalle orecchie sporgenti; se non che anche per Aquileia i richiami più convincenti li offre l'Ottotoniano d'oltralpe: gli affreschi di Oberzell, quelli, ultimamente riproposti⁽¹⁰⁾, di Lambach in Austria ed ancora una volta il Salterio di Cividale.

A questo punto vien fatto di notare che lo studioso di arte ottoniana deve imbattersi di continuo nel Salterio di Cividale, monumento « avventizio », per così dire — fu infatti miniato nella Reichenau in Germania —, ma associato ormai da secoli al patrimonio artistico italiano. Non sembra pertanto fuori luogo, in questa sede, volgere il discorso su questo codice per una breve revisione dei problemi ad esso connessi: ciò che potrà risultare alla fine di qualche utilità per chiarire rapporti ed eventuali scambi tra ambiente padano e germanico dal mo-

(8) C. GABERSCEK, *La scultura altomedioevale in Friuli e in Lombardia*, in questo volume.

(9) D. DALLA BARBA BRUSIN-G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato*, fig. 95 e seguenti.

(10) C. MORGAGNI-SCHIFFRER, *Gli affreschi medioevali della Basilica patriarcale*, in « Aquileia e l'Alto Adriatico - 1 - Aquileia e Grado », Udine, 1972, p. 325.

mento che nell'Ottoniano d'oltralpe si è individuata la matrice prima dell'Ottoniano « nostrano »⁽¹¹⁾.

Per antica tradizione il Salterio di Cividale sembra essere stato donato nel 1229 da S. Elisabetta al Capitolo del Duomo di Cividale, dove pervenne di mano in mano dopo un lungo viaggio che lo portò dalla Reichenau (suo luogo di origine), in Russia e successivamente a Zwiefalten, ultima tappa prima di raggiungere la sede definitiva⁽¹²⁾.

La parte più antica del codice (cc. 15-208) — quella per intenderci ottoniana — fu eseguita per Egberto arcivescovo di Treviri il quale dedicò il Salterio a S. Pietro, patrono del Duomo e dell'Arcidiocesi; anzi i versi leonini delle prime quattro miniature, dai quali si ricavano queste notizie, ci informano ancora che il codice fu donato ad Egberto da un certo Ruodpreht (verosimilmente un monaco) cui la tradizione ha attribuito la paternità delle miniature e che in tempi più recenti è diventato il personaggio « eponimo » relativamente al secondo dei tre gruppi in cui si suole dividere la produzione miniatoria della Reichenau.

In questa sede ci occuperemo naturalmente delle miniature del periodo di Egberto, tralasciando quelle russo-bizantine che furono aggiunte alla parte primitiva durante il soggiorno russo del codice.

Il Salterio è stato studiato in modo specifico per la prima volta dallo Haseloff e dal Sawerland (1901) soprattutto sotto il profilo iconografico, e dallo Haseloff alla fine è stato giustamente collocato nell'ambito della scuola della Reichenau — l'isola sul lago di Costanza che fu il centro propulsore della cultura ottoniana — ed assieme ad un gruppetto di codici, più o meno affini, posto sotto la stretta influenza del gruppo caro-

⁽¹¹⁾ Si avverte che la parte che segue, relativa al Salterio di Egberto è stata riportata nel catalogo *La miniatura in Friuli*, Udine, 1972, p. 175.

⁽¹²⁾ Per una precisa informazione sulle vicende storiche relative al nostro Salterio, si rimanda all'ottima scheda di G. Bergamini in *La miniatura in Friuli*, 1972, p. 42. Per le riproduzioni delle miniature si rimanda al medesimo catalogo, pp. 43-53.

lingio dei manoscritti di Ada. Dallo Haseloff in poi l'Egberto di Cividale ricorre di continuo nella letteratura specialistica come paradigmatico dello stile Reichenau-Ruodpreht e non ci si è più preoccupati di effettuare una ricerca di filologia stilistica per vedere se, dalle ovvie premesse caroline, si potesse instaurare per il nostro codice una catena di agganci che andasse oltre il generico richiamo al gruppo di Ada.

Il Salterio (la cui parte ottoniana consta di quattro figure di dedica e di una serie di Vescovi miniati a piena pagina mm. 239 × 187) si apre con Ruodpreht in atto di porgere il manoscritto ad Egberto (raffigurato nel foglio di fronte): colpisce subito la violenza del disegno che rimane emergente rispetto al partito pittorico, giocato sempre su toni chiari e contenuto in una gamma di colori limitata e ripetuta. Sottile e sapientissima è la grafia che, se in alcuni episodi come nella capigliatura « acconciata » a riccioli inverosimili e stilizzati, indugia in un fare puramente decorativo, tende per lo più all'effetto drammatico nel vigoroso stacco dal fondo.

La calligrafia, particolarmente scoperta in questa pagina, che fa fremere le vesti e che ne realizza il fondo con una linea serpeggiante e ondulata è ancora memore del « tremolato » carolingio quale si era affermato nelle miniature della scuola di Reims e derivate (sul tipo del Salterio di Utrecht, per intenderci, o del Vangelo di Ebbone). Da notare anche le sigle — costantemente ripetute — degli occhi grandi dal bulbo sporgente, del doppio arco sopracciliare, del naso disegnato solo in punta da un tratto deciso, della bocca piccola con gli angoli segnati da strisce scure e col mento rilevato da un segno spesso a mezzaluna: strutture atte a trasmetterci con immediatezza l'intensa espressività concentrata in queste immagini. Anche il fondo sul quale si accampano le prime quattro figure, reso in violetto scuro e con la rinuncia pressochè totale a qualsiasi notazione architettonica e spaziale, concorre all'effetto di far balzare con maggior evidenza verso lo spettatore le figure caratterizzate da vivace e drammatico espressionismo.

Di fattura molto fine anche la cornicetta — in « pendant »

con quella della miniatura seguente — nella quale compaiono, accanto ai mascheroni di ascendenza classica, motivi vegetali e animalistici collegati tra loro dalle volute del girale; motivi che si ritrovano, scavalcando il Carolingio, nella miniatura irlandese: in questo contesto tuttavia è ormai dimenticato il senso del tappeto ornamentale — quasi derivazione dalla tecnica del metallo — per guadagnare in morbidezza di « ductus » e in spessore: il tutto ricreato — in una sintesi tra classico e barbarico — con un accento che tende già al grottesco del Romanico.

Passando ad Egberto in trono che riceve il codice, sentiamo la figura come serrata da una corazza a causa del più crudo contrasto chiaroscurale nel volto e nel groviglio delle pieghe. Per questa resa drammatica dei panneggi, per cui si è già parlato di lumeggiatura bizantina — proposta accettabile purchè tale bizantinismo si intenda nel senso di bizantinismo periferico — un precedente lo troviamo nel modo di racchiudere la struttura corporea in un denso involucro di paludamenti usato dai miniatori della scuola di Tours di un secolo precedente: come, ad esempio, nella Bibbia di Grandvaal⁽¹³⁾ dove il fitto e rapido muoversi delle pieghe ammatassate sembra derivare una traduzione grafica, per così dire, comunque più pacata decorativa del fare sprezzante e sostanzialmente pittorico della scuola di Reims: l'Egberto riassume semmai il modello carolingio con una violenza espressionistica maggiore. In tale a mio avviso si stabilisce nella figura una precisa vocazione rilievo: Egberto infatti — e ciò vale anche per le altre figure del codice — non potrebbe essere trasportato in uno scultoreo certo, ma potrebbe facilmente trapassare ai termini di un bassorilievo; e il processo potrebbe essere stato l'inverso: non sembra infatti inverosimile l'ipotesi che un qualche suggerimento sia stato dato al nostro miniatore anche da certi rilievi d'avorio e coperte di codici carolingi come, ad esempio, la valva

(13) J. HUBERT, J. PORCHER, W.F. VOLBACH, *L'Impero carolingio*, Milano, 1968, fig. 124, p. 136.

Berlino ⁽¹⁴⁾ col Cristo in maestà, dove facilmente si distingue il medesimo sistema delle pieghe distanziate e robustamente rilevate — nell'avorio « materialmente » rilevate — e l'effetto decorativo a mandorla nelle zone del ventre e delle spalle; e si direbbe che, a sua volta, questo avorio abbia risentito della pennellata turbinante di Reims.

E veniamo alla splendida figura di Egberto che offre il codice a S. Pietro: certamente una delle più belle miniature non solo del Salterio, ma di tutta la produzione ottoniana. Notevole è il modo di costruire la schiena arrotondata a valva, sottolineando lo slancio e il senso drammatico del movimento ricco di fermento — già implicito peraltro nella forte tensione della linea esterna — con l'irrequieto ed esasperato rincorrersi delle pieghe della tonaca: qui la figura è veramente come serrata in un bozzolo che coinvolge perfino la mano sinistra coperta dalla tonaca e trasformata quasi in conchiglia. Questo tipo di figura raggomitolata, se per certi aspetti ricorda lo schema della « proskinesis » di S. Sofia, più puntualmente richiama in parallelo — soprattutto nelle esagerazioni anatomiche, nel fare spiritato e vivace e nelle torsioni dei corpi — certa miniatura siriana del VII secolo sul tipo del Rabula, il cui influsso è stato riconosciuto operante già nell'altare di Vuolvino in S. Ambrogio a Milano, il quale in ultima analisi potrebbe costituire un precedente abbastanza vicino per il nostro Egberto. Eppure tutti questi precedenti risultano perfettamente assorbiti e tradotti in un linguaggio assolutamente nuovo, in virtù della forzatura drammatica della linea che dobbiamo sempre considerare recupero dal mondo figurativo insulare di base celtica.

S. Pietro che riceve il codice da Egberto offre occasione ad un breve esame sulla caratteristica conformazione di questi volti « cividalesi », la cui dislocazione caricaturale, pur qualificandosi in tutto come ottoniana, ancora una volta parla in favore di un'origine, più che dal gruppo di Ada, dalle forzature di

⁽¹⁴⁾ *Enciclopedia Universale dell'arte*, 1963, vol. III, fig. 102 destra.

Reims e da certe angolature della scuola di Tours, caratterizzata quest'ultima fin dagli inizi da una sobrietà che deve tutto all'arte antica. Confrontando, ad esempio, il S. Pietro con alcune tipiche miniature della scuola di Tours⁽¹⁵⁾, risulta evidente la somiglianza nei volti vigorosi dai tratti duri e grossi e nelle folte ombreggiature che caricano l'intensità dello sguardo; è opportuno ricordare che nei vari « scriptoria » di Carlo il Calvo (St. Denis, Corbie) a questa vivacità di tratti derivata dai codici tardo-antichi, si unisce successivamente un fare agitato di origine reimsese, che alla fine⁽¹⁶⁾ giunge a delle forme di intensa spiritualità, a quelle figure allungate e anatomicamente dislocate che tanto tengono già dell'Ottoniano.

Nei richiami al Carolingio finora si è parlato esclusivamente dell'impressionismo pittorico di Reims e dell'espressionismo « in nuce » delle scuole di Carlo il Calvo: è forse questo il momento di introdurre con poche parole lo « scriptorium » di Fulda (sull'alto Reno), la cui tipica produzione può aver finito col dare la mano all'espressionismo ottoniano; Fulda infatti già in pieno periodo carolingio⁽¹⁷⁾ si distingue per un fare più accentuatamente disegnativo e per certa tensione calligrafica (e si ricordi che le miniature fuldensi sono indicate da molti studiosi tra le fonti culturali del codice di Gero che, secondo la tradizione, darebbe inizio alla scuola della Reichenau)⁽¹⁸⁾.

A questo riguardo è probabile che i monasteri « periferici » — come appunto Fulda — rispetto ai centri irradiatori della

⁽¹⁵⁾ J. HUBERT, *L'Impero carolingio*, fig. 118, p. 130 per « Boezio e Simmaco » dal codice di Boezio (Bamberga).

C. NORDENFALK, *L'enluminure*, in « Le haut Moyen Age », 1957, Ginevra; p. 152 per *Mosè che riceve le tavole* dalla Bibbia di Grandvaal.

⁽¹⁶⁾ J. HUBERT, *L'Impero carolingio*, fig. 131; *Bibbia di S. Paolo fuori le mura*, fig. 138; *Evangelii di S. Emmeram*.

⁽¹⁷⁾ Si veda il codice di Rabano Mauro della Vaticana (reg. lat. 124) in A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei*, Firenze-Monaco, 1928, vol. II, tav. 55-b.

⁽¹⁸⁾ Per il codice di Gero vedi A. GOLDSCHMIDT, *Die Deutsche Buchmalerei*, vol. II, tav. 17.

cultura artistica ottoniana, tenessero il loro linguaggio ai margini, per così dire, delle correnti ufficiali e conservassero di conseguenza più scoperti i caratteri originari della stilizzazione insulare. Da Fulda appunto uscì, nel periodo limite tra Carolingio e Ottoniano, il manoscritto dell'Erbario di Apuleio dove la raffigurazione di Esculapio⁽¹⁹⁾ appare tanto vicina al David di Cividale, nel quale semmai troviamo una maggiore fluenza lineare e una più risentita emersione delle forme. Notevoli ancora nel David sono la cornice col meandro in prospettiva — motivo tipico anche nella pittura murale della Reichenau — e gli animali disegnati con l'inchiostro d'oro, sui quali tuttavia avremo modo di soffermarci tra poco.

A questa parte « dedicatoria » del codice, segue la serie dei Santi Vescovi di Treviri, in una specie di galleria di ritratti « impersonali » assai rara nell'arte libraria del tempo: sembra invero che l'idea di questo catalogo di Vescovi sia originale di Egberto: una serie simile infatti si trova in un manoscritto — conservato a Limburg — commissionato dallo stesso Egberto che vi è menzionato e raffigurato di persona. Consideriamo peraltro che simili teorie di Santi erano assai frequenti nella pittura murale paleocristiana — è sufficiente pensare a Ravenna — e se nei testi tardo-antichi attualmente in nostro possesso, non c'è esempio alcuno di tali teorie, non possiamo concluderne « tout court » che non ne esistessero affatto: sarà piuttosto da credere che anche i manoscritti antichi di cui disponeva Egberto, ma che non sono giunti fino a noi, riportassero sequenze di Santi secondo gli schemi impiegati nella pittura murale.

La sequenza dei Vescovi campiti su fondi decorati a motivi geometrici o animalistici, sempre variati, scorre uniforme con minime deviazioni dallo schema frontale della figura orante, concedendo semmai maggior fantasia alla resa fisionomica. Tale schema discende dall'iconografia paleocristiana per la figura orante, che a sua volta si rifaceva ai modelli dei dittici romani: questa maniera di raffigurare certi personaggi continua ben adden-

(19) A. GOLDSCHMIDT, *Die Deutsche Buchmalerei*, vol. I, tav. 19.

tro nel Medioevo e compare in interpretazioni impoverite e semplificate, ma pur sempre fedeli allo schema originale nelle valve d'avorio ancora alle soglie del nostro periodo. Che anche esemplari del genere, paleocristiani o di derivazione, possano aver offerto qualche suggerimento al piano di Egberto non sembra ipotesi del tutto inverosimile: infatti oltre alla precisa ripresa iconografica, ritorna puntuale anche nella calligrafia dei Vescovi il richiamo alla tecnica dell'« intagliare » l'avorio.

Scorrendo le varie effigi di Vescovi (Liutino, Eucario, Felice, Materno...) si può notare ancora come, rimanendo uniforme lo stile, la mano che le esegue non è sempre la stessa: verosimilmente accanto ad un primo maestro di estrema eleganza, c'è qualche aiuto in subordine che disegna fisionomie un tantino più banali e panni più pesanti e piatti. Certamente autografe del maestro principale sono invece quelle miniature (Valerio, Maro, Modualdo...) che presentano degli straordinari sfondi di porpora ornati da una serie di animali in chiaroscuro a tratteggio d'inchiostro d'oro; vi si riconosce una serie di quadrupedi, forse cani, e una di volatili: pavoni, colombe e uccelli predatori che non trova eguale in tutta la produzione ottoniana. Su questa straordinaria fauna lo Haseloff (1901) ha scritto molte pagine limitandosi tuttavia alla descrizione e all'individuazione delle varie specie di animali e solo il Nordenfalk (1957), a molti anni di distanza, ne accenna dichiarandoli di probabile origine orientale ma alla fine di spirito nordico.

A mio avviso viceversa questi animali non trovano riscontro nella miniatura insulare, dove i motivi animalistici, quando ci sono, tengono ancora molto della stilizzazione tipica della tecnica del metallo da cui in fondo la miniatura irlandese dipende. Un siffatto repertorio di animali non appare nemmeno nella miniatura carolingia, fatta eccezione per qualche episodio isolato, come è il caso dei draghi e uccelli che ornano certi canoni evangelici⁽²⁰⁾ il cui fare sfrangiato e scattante sembra a tutta prima

⁽²⁰⁾ Per esempio nei Vangeli di Incmaro in J. HUBERT, *L'Impero carolingio*, fig. 101-102-103.

vicino a quello degli animali cividalesi, quantomeno sotto l'aspetto iconografico. Ma per lo snodo in curve e controcurve della linea ad « esse », rappresentazione dell'elasticità e dello scatto di questi animali — struttura che si legge egregiamente soprattutto nei quadrupedi —, per la sapiente rappresentazione di alcuni di essi in prospettiva e di schiena, poco potevano suggerire al miniatore ottoniano esemplari (stoffe in particolare) bizantini o sassanidi, dove non si esce da un rigido schematismo ben lontano dall'alto grado di « vitalismo » e dall'andamento libero e sinuoso delle nostre miniature. In verità c'è piuttosto da supporre l'accostamento all'arte cinese: infatti è proprio nell'Oriente che fin dal tempo dei Regni Combattenti (480-221 a. C.) — ed anche prima — s'era affermata nella decorazione animalistica ad intreccio snodato⁽²¹⁾, questa particolare linea scattante che poi fa storia continua nell'arte cinese e che esplose nella pittura religiosa buddistica, fiorita nel più tardo periodo T'ang (VII-X sec.) — immediatamente a monte quindi del periodo ottoniano — che segna l'apogeo della potenza e dell'espansione cinese.

Vediamo messi a confronto (fig. 1) un animale del Salterio (S. Modualdo) e un lucertolone di giada (fibbia di mandarino di epoca T'ang): certi elementi di divagazione decorativa sembrano derivare da analoghe strutture anche se in certi casi — come nel motivo di bordura ricamata che segna la schiena di alcuni animali miniati (S. Marco) — l'intermediazione del tessile sembra garantita. Il riscontro è reso oltremodo plausibile soprattutto se si considera la linea controcurvata, serpeggiante del « filo della schiena » (è proprio il caso di dirlo!) che accomuna perfettamente i felini cividalesi — anche se addomesticati — all'animale draghiforme della giada. Notevole anche la perfetta rispondenza tra il ricciolo della coda a « chiave di vio-

(²¹) Si veda come unico esempio il noto disco rituale Pi in *Antiche giade*, O. LUZZATTO-BILITZ, serie Elite, vol. IV, Fratelli Fabbri editori, Milano, 1966, p. 32, fig. 12.



Fig. 1 - Giada di epoca T'ang - Animale del Salterio di Egberto (S. Modualdo).

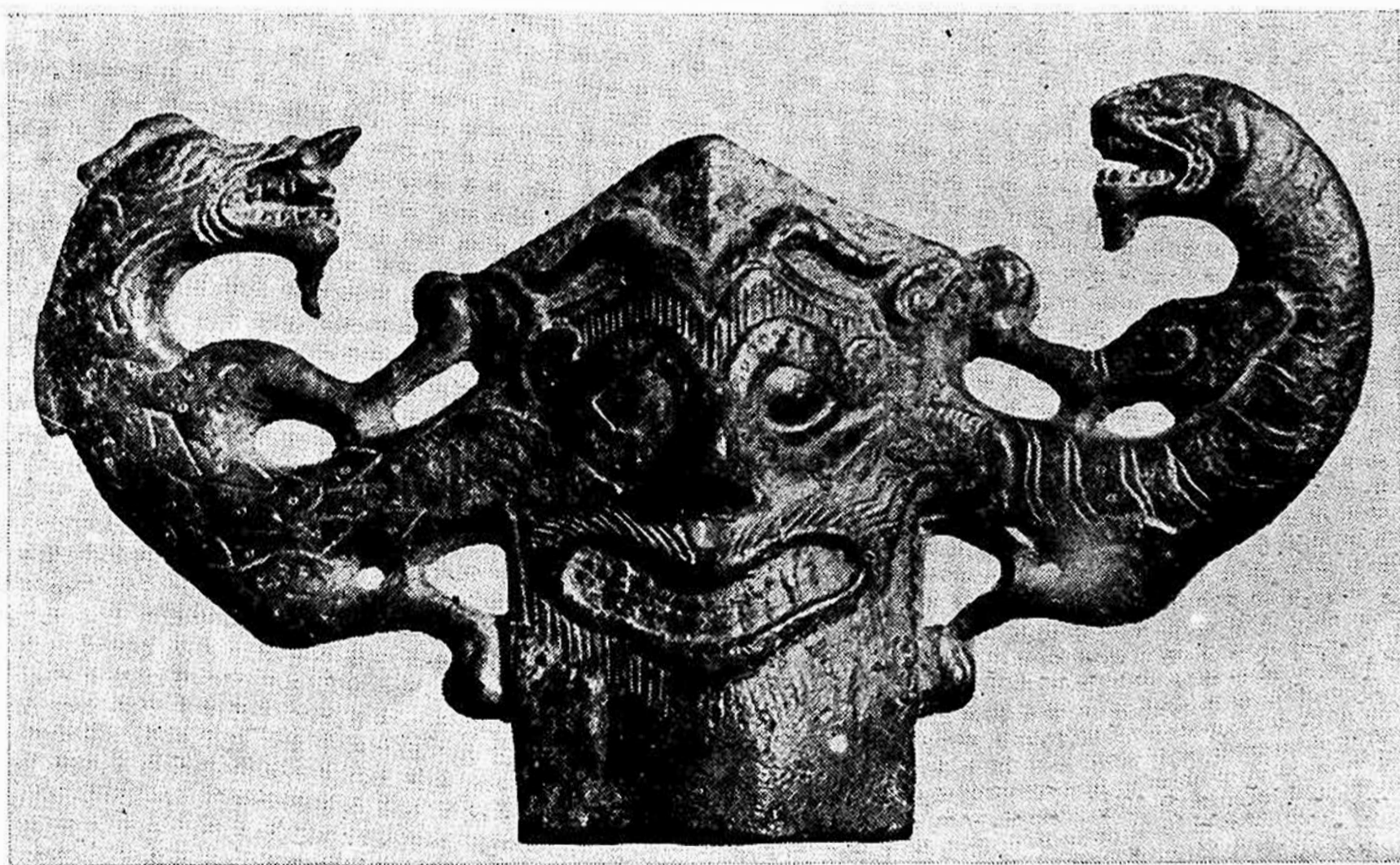


Fig. 2 - Puntale di fodero di epoca Han (Museo del Louvre, Parigi).



lino » dell'esemplare cinese e la lingua dell'animale miniato, e quella tra la forcola a tre elementi dell'uno e gli unghioni dell'altro.

Se a tutta prima una relazione tra i due mondi figurativi, apparentemente così lontani sembra ipotesi quantomeno azzardata, si pensi che fin dai tempi preistorici il motivo dello snodo serpentinato era passato dall'arte della Cina del Nord ai Nomadi che premevano sulla grande muraglia e da questi probabilmente trasmesso, attraverso l'arte delle steppe scito-siberiane, all'arte celtica anteriore alla conquista romana. Si ricordi altresì che in un momento successivo i medesimi nomadi, rovesciatisi in Occidente con la trasmigrazione dei popoli, importarono in Europa in dosi assai più massicce quest'arte animalistica, tanto da essere in grado (come avverte il Gioseffi) di lievitare le nascenti industrie artistiche germaniche e nordiche, onde il gusto della linea scattante differenzierà, come s'è visto, la produzione libraria carolingia prima, ottoniana poi, dalla contemporanea cultura bizantina e dalle stesse fonti paleocristiane. Ma in tale contesto, oltre a questa ormai lontana e filtrata dipendenza dall'arte cinese, si può parlare di un reincrocio effettivo tra le due civiltà figurative avvenuto certo attraverso tessuti e altri prodotti, come per es. di oreficeria, facilmente trasportabili ⁽²²⁾.

Sono ora in grado a questo proposito di segnalare, accanto ai constatati riscontri nella giada, un altrettanto puntuale e quasi più portante riscontro nel campo dei trasportabilissimi piccoli bronzi.

Si tratta di un puntale di fodero (bronzo dorato) del museo del Louvre (fig. 2) dichiarato cinese dallo Jacobsthal (1969, vol. I pag. 42), e genericamente Ordos (epoca Han) in « Capolavori nei secoli » (edito dai Fratelli Fabbri, vol. III, pag. 34).

⁽²²⁾ La mia tesi relativa alla rilevanza dell'influsso della cultura estremo-orientale sull'arte occidentale del Medioevo è condivisa anche dal prof. Sergio Bettini che ne ha fatto riferimento nella prolusione (Udine, 9 settembre 1972) alla mostra « La miniatura in Friuli ».

Non è escluso che pezzi analoghi (e sarebbe da rivedere la datazione del medesimo pezzo del Louvre) non possano aver fatto parte del bottino ungarico dalle vittoriose campagne di Ottone I.

Questo veloce esame delle miniature di Cividale ci permette di concludere ancora una volta che il nome di Rinascenza ottoniana è pienamente giustificato dalle tendenze di quest'arte di carattere nettamente retrospettivo e tutta impregnata di ricordi del passato.

Arte colta dunque che, innestandosi nel Carolingio, ne eredita il metodo della « scrittura » più agitata e melodrammatica delle scuole di Reims e di Tours, che sceglie i suoi modelli dal repertorio paleocristiano, non contentandosi dei riferimenti ad esso che le provengono attraverso la mediazione carolingia; ricca infine di forti intuizioni di elementi periferici bizantini e aperta anche a sporadici incontri con lontane iconografie cinesi. Tale pluralità di fonti culturali tuttavia non pregiudica affatto l'originalità di quest'arte che riassume, si è visto, quegli archetipi con una violenza espressionistica, un senso drammatico e una vivacità « realistica » di osservazione del tutto nuove nel Medioevo occidentale.

BIBLIOGRAFIA

- 1901 H. SAVERLAND-A. HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof von Trier*, Treviri.
- 1905 A. HASELOFF, *Miniature de l'époque romane dans les pays du nord*, in « Histoire de l'art. », A. Michel, vol. 1-2.
- 1905 P. LEPRIEUR, *Période Carolingienne: miniature*, in « Histoire de l'art », A. Michel.
- 1910 E.H. ZIMMERMANN, *Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit*, in « Kunstgesch. jhb. d. K. K. Zentralkomm », vol. IV.
- 1923 J.H. HERMANN, *Die frühmittelalterlichen Handschriften des Abendlandes*, Lipsia.
- 1923 F. JACOBI, *Die deutsche Buchmalerei*, Monaco.
- 1925-26 P. TOESCA, *Gli affreschi del Duomo di Aquileia*, in « Dedalo », Roma.
- 1928 A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei*, Firenze-Monaco.
- 1933 A. MORASSI, *La scultura e la pittura della Basilica*, in « La Basilica di Aquileia », a cura del comitato per le cerimonie celebrative del IX centenario della Basilica e del I decennale dei Militi Ignoti. Bologna.
- 1936 A. SANTANGELO, *Cividale*, catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Roma.
- 1942-44 G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia*, in « Romisches Jhb. für Kunstgeschichte », p. 115.
- 1946 L. RÉAU, *Histoire de la peinture du Moyen Age: La miniature*, Melun.
- 1949 G.R. ANSALDI, *Gli affreschi della Basilica di S. Vincenzo a Galliano*, Milano.
- 1950 A. CETTO, *Miniature du Moyen Age*, Berna.
- 1951 G. DE FRANCOVICH, *L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente*, in « Commentari », 1951, anno II, fasc. I
- 1952 W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Magonza.
- 1953 A. BOECKLER, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, König.
- 1954 G. MUZZIOLI, *Mostra storica nazionale della miniatura*, Palazzo Venezia, Roma.
- 1955 A. BOECKLER, *Ottonische Kunst in Deutschland*, in « I problemi comuni dell'Europa post-carolingia », p. 329. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, anno II, Spoleto.

- 1955 G. DE FRANCOVICH, *Problemi della pittura e della scultura preromanica*, in « I problemi comuni... », Spoleto.
- 1956 G. DE FRANCOVICH, *Il ciclo pittorico della chiesa di S. Giovanni a Münster nei Grigioni*, in « Arte Lombarda », anno II, Milano.
- 1957 C. NORDENFALK, *L'enluminure*, sta in « Le haut Moyen Age », Ginevra.
- 1958 A. GRABAR, *Ampoules de terre sainte*, Parigi.
- 1960 L. MAGNANI, *Gli affreschi della Basilica di Aquileia*, Torino.
- 1960 H. SCHIEL, *Codex Egberti*, Basilea.
- 1963 V.H. ELBERN, *Carolingio*, ad vocem in « Enciclopedia Universale dell'arte », vol. III, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale (Fondazione G. Cini).
- 1963 V.H. ELBERN, *Ottotoniano*, ad vocem in « Enciclopedia Universale... », vol. X.
- 1964 G. MANDEL, *La miniatura romanica e gotica*, Milano.
- 1964 G. BRUSIN, *Aquileia e Grado*, guida storico-artistica, Padova.
- 1965 C.R. DODWELL-D.H. TURNER, *Reichenau Reconsidered: a reasessment of the place of Reichenau in Ottonian Art*, Londra.
- 1966 F. REGGIORI-E. CATTANEO, *La Basilica di Sant'Ambrogio*, Milano.
- 1966 P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino.
- 1968 J. HUBERT-J. PORCHER-W.F. VOLBACH, *L'Impero carolingio*, Milano.
- 1968 D. DALLA BARBA BRUSIN-G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia dal sec. IX al sec. XIII*, Padova.
- 1968 L. RAGGHIANI, *L'arte in Italia dal X all'XI secolo*, Roma.
- 1969 A. DAMIGELLA, *Pittura veneta dell'XI-XII secolo: Aquileia-Concordia-Summaga*, Roma.
- 1969 P. D'ANCONA-E. AESCHLIMANN, *The art of illumination*, Londra.
- 1969 P. SACOBSTNAL, « Early cetic ard », Oxford.
- 1970 M. BACKES-R. DÖLLING, *L'arte in Europa (VI-XI secolo)*, serie « L'arte nel mondo », n. 13, Milano.
- 1970 J.J.G. ALEXANDER, *Norman illumination at Mont St. Michel (966-1100)*, Oxford.
- 1970 C. SCHUG-WILLE, *L'arte bizantina*, Milano.
- 1971 G. SCARAMELLINI, *I dipinti di Valdichiana prima del XVII secolo*, in « Arte Lombarda », anno XVI, Milano.
- 1972 C. MORGAGNI-SCHIFFRER, *Gli affreschi medioevali della Basilica patriarcale*, in « Aquileia e l'Alto Adriatico - 1 - Aquileia e Grado », Udine, p. 323...
- 1972 E. EHL, *Pittura tedesca antica*, Roma.
- 1972 G.C. MENIS-G. BERGAMINI, *La miniatura in Friuli*, Venezia, Electa Editrice.