

I CAVALLI DI SAN MARCO: UNA QUADRIGA GRECA O ROMANA?

Vittorio Galliazzo*

Pochi gruppi bronzei dell'antichità hanno avuto la singolare ventura dei Cavalli di San Marco di superare indenni il Medio Evo e di giungere ai nostri giorni pressoché integri, pur stando sempre all'aperto e in luogo pubblico per più di duemila anni (fig. 1).

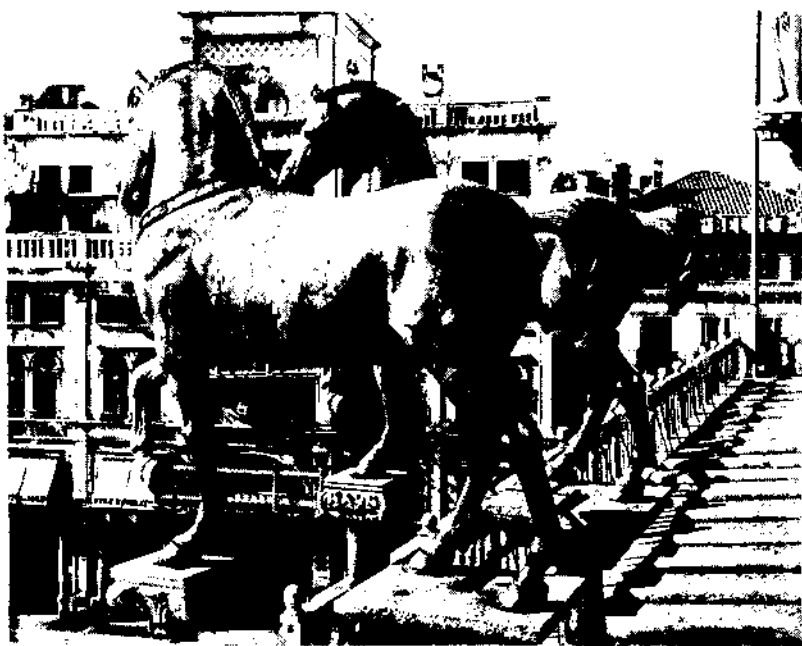


Fig. 1. I Cavalli A e B ancora sulla facciata della Basilica di San Marco.

*Università di Venezia.

Nessuno tuttavia ha mai avuto il raro privilegio di segnare con la propria presenza i destini di grandi imperi e di gloriose repubbliche come i dorati bronzi di Venezia: splendida e folgorante quadriga del dio Sole in età greca e romana, i Cavalli divennero nella tarda antichità, con Teodosio II, immagine vivente e «bandiera» del potere imperiale bizantino, che, come il Sole, tutto vede e controlla, finché il creatore della potenza coloniale veneziana, il doge Enrico Dandolo, impadronitosi di Costantinopoli nel 1204 durante la IV Crociata, non suggerì di trasferirli a Venezia, dove divennero simbolo della potenza e della indipendenza della Serenissima¹.

Nella città lagunare essi sono rimasti pressoché ininterrottamente fino ad oggi. Tale continuità fu interrotta soltanto per un breve periodo che va dal 1797 al 1815, in seguito al loro trasferimento a Parigi per volere di Napoleone, assumendo ben presto anche in questa nuova capitale «europea» un chiaro significato simbolico di trofeo, sicché quale emblema di vittoria e di potenza del nuovo impero napoleonico finirono per essere sistemati sopra l'Arco del Carrousel, eretto per celebrare le folgoranti vittorie del condottiero corso².

Ultimamente, a partire dagli anni Sessanta, in seguito ai continui e pressanti allarmi sul loro stato di conservazione, la celebre quadriga bronzea è stata completamente rimossa dalla facciata della Basilica di San Marco dove stava fiammemente eretta in posizione centrale, fulcro e cerniera ideale fra gli ornamenti dorati dei mosaici dei portali inferiori e quelli dei lunettoni e delle cuspidi superiori: al suo posto ora stanno delle copie di bronzo, sulla cui qualità sono state espresse delle riserve.

Sottoposti in questi ultimi anni ad imponenti restauri, gli antichi Cavalieri di San Marco sono stati oggetto di studi e ricerche di vario genere che hanno notevolmente ampliato l'interesse degli studiosi e del pubblico su questa quadriga di bronzo, più unica che rara.

Considerata ora greca ora romana, datata nel corso dei secoli con argomenti più o meno validi e critici alla piena età classica o al periodo ellenistico, oppure in vari momenti dell'età imperiale romana per giungere fino al periodo tardoantico, attribuita con alterna fortuna a Fidia, a Lisippo o a qualche artista dell'età ellenistica o romana, essa era stata con-

¹ Su tutto il problema si cfr.: AA. VARI, *I Cavalieri di S. Marco. Catalogo della mostra. Convento di S. Apollonia. Venezia giugno-agosto 1977*, Venezia 1977, p. 59 ss. (citato: *Mostra 1977*); V. GALLIAZZO, *I Cavalieri di San Marco*, Treviso 1981, p. 3 ss. (citato: GALLIAZZO, 1981).

² *Mostra 1977*, pp. 127-128; GALLIAZZO, 1981, pp. 24-28 ivi prec. bibl.

siderata nell'ultimo decennio opera romana tarda o quanto meno della media età imperiale, come più volte hanno proposto i Cataloghi delle varie mostre che hanno portato i nostri Cavalli a «galoppare» per mezza Europa e nelle Americhe³.

Ora una serie particolare di circostanze favorevoli ha permesso allo scrivente di esplorare ogni dettaglio sia esterno che «interno» dei quattro Cavalli dorati di San Marco, nonché di controllare ed analizzare ogni altra documentazione scritta e monumentale. I risultati di tali indagini lunghe e laboriose sono apparsi in un volume della Editrice Canova di Treviso⁴: essi hanno permesso di ottenere un'immagine più articolata e completa della illustre quadriga sia sotto il profilo storico-tecnico che sotto quello estetico, con il risultato di riguadagnare all'epoca greca e come creazione uscita dalla scuola artistica di Lisippo i quattro cavalli di Venezia, sicché essi si illuminano di una luce diversa da quella tramandata dalla tradizione ed acquistano un rinnovato e più complesso significato sia a Costantinopoli che a Venezia.

D'altra parte le letture attente e puntuali delle caratteristiche ippologiche e tecnologiche della quadriga ha consentito di ampliare il quadro delle nostre conoscenze non solo sui Cavalli di San Marco, ma anche sulle tecniche di fusione del mondo antico e sul livello virtuosistico dell'artigianato soprattutto nell'area greco-ellenistica.

I Cavalli di San Marco a Venezia

Tutta la tradizione veneziana è concorde nell'affermare che i Cavalli di San Marco sono giunti a Venezia da Costantinopoli per volontà dell'impavido doge Enrico Dandolo nel corso delle vicende che seguirono alla conquista della capitale bizantina nel 1204 da parte delle forze franco-lombarde della IV Crociata. Ma nessuna testimonianza diretta e contemporanea è però giunta fino a noi di tale trasferimento.

In realtà è probabile che esso sia stato voluto e programmato dallo stesso doge, benché i Cavalli siano stati inviati via mare a Venezia dopo la sua morte nel 1205 ad opera del primo podestà veneziano di Costantinopoli, Marino Zeno, e quindi sul finire proprio di quest'anno o meglio nel 1206⁴.

Nella città lagunare, che proprio in seguito a questi avvenimenti da

³ Sugli ultimi avvenimenti si cf.: GALLIAZZO, 1981, pp. 47-49.

⁴ GALLIAZZO, 1981, pp. VII-XII, 1-261, figg. 1-164, tavv. 1-20 (a colori).

città marinara di importanti ma modeste proporzioni diverrà una grande potenza coloniale, i quattro Cavalli dorati rimasero con ogni probabilità per breve tempo ricoverati in qualche ambiente (nell'Arsenale?), finché, ancora nei primi decenni del Duecento, furono collocati nella parte esterna più significativa ed importante della Basilica di San Marco, cioè nel punto mediano del loggiato che divide la facciata principale che dà sulla piazza in due parti, secondo una disposizione araldica, speculare e binaria, tipica della mentalità medievale: come chiaramente mostra il mosaico del Portale di Sant'Alipio con la prima raffigurazione della Basilica di San Marco (1265 circa), i Cavalli sono raggruppati a due a due e sono disposti in modo che rivolgono l'uno contro l'altro la testa, mentre tengono in appoggio non le zampe che sono più vicine all'asse dell'intera quadriga, ma quelle «interne» a ciascun raggruppamento binario, come se ciascun cavallo di bronzo fosse specchio di quello suo prossimo. Inoltre la quadriga, pur sistemata su otto colonne (due per ogni cavallo), non era completamente all'aperto come avveniva fino ai nostri giorni, ma ciascun cavallo stava con la metà posteriore inserito in una delle arcatelle in cui era articolata la parte inferiore del grande finestrone mediano della facciata (erano 5: la terza, la mediana, era vuota e serviva per il passaggio, come avviene ancora oggi per chi sale sul loggiato): in tal modo soltanto la parte anteriore dei Cavalli aggettava fuori del piano della facciata, permettendo di passare «davanti» ad essi e non «dietro», come accade ai nostri giorni⁵. (Fig. 2)

Questa prima ed originaria posizione, avvalorata dalle precise testimonianze di Francesco Petrarca nel 1364 e, in seguito, dal viaggiatore-antiquario Ciriaco de' Pizzicollis⁶, rimase fino alla metà del Quattrocento circa, quando, in seguito forse ad un incendio, si ebbe il crollo del grande finestrone con arcatelle entro le quali erano inseriti i Cavalli. Si creò allora quel grande finestrone vetrato che attualmente sta alle spalle della quadriga dorata: i bronzi equestri in tale occasione furono portati completamente all'aperto in una posizione che li faceva «sporgere» il muso sulla Piazza sottostante, mentre assunsero l'ordine attuale di intonazione classicistica, suggerito forse da confronti numismatici o monumentali

⁵ Sul problema si cf.: GALLIAZZO, 1981, pp. 3-10.

⁶ F. PETRARCA, *Epist. rer. senil.*, IV, 2; si cf.: G. FRACASSETTI, *Lettere senili*, Firenze 1869, pp. 227-236 (trad. p. 232); CIRIACO DE' PIZZICOLLIS, *Inscriptiones seu epigrammata graeca, et latina reperta per Illyricum a Cyriaco Anconitano apud Liburniam. Designatis locis, ubi quaeque inventa sunt cum Descriptione limeris*, Romae 1747, p. XXV: su tutto il problema e sulla sua interpretazione: GALLIAZZO, 1981, pp. 6, 8-10.

offerti dalla nuova cultura umanistica. I Cavalli mantennero così la precedente disposizione delle teste rivolte, a due a due, l'una verso l'altra, mentre i corpi mutarono di posizione e furono sistemati in modo da sollevare anteriormente sempre la zampa «esterna» rispetto all'asse dell'intera quadriga⁷.

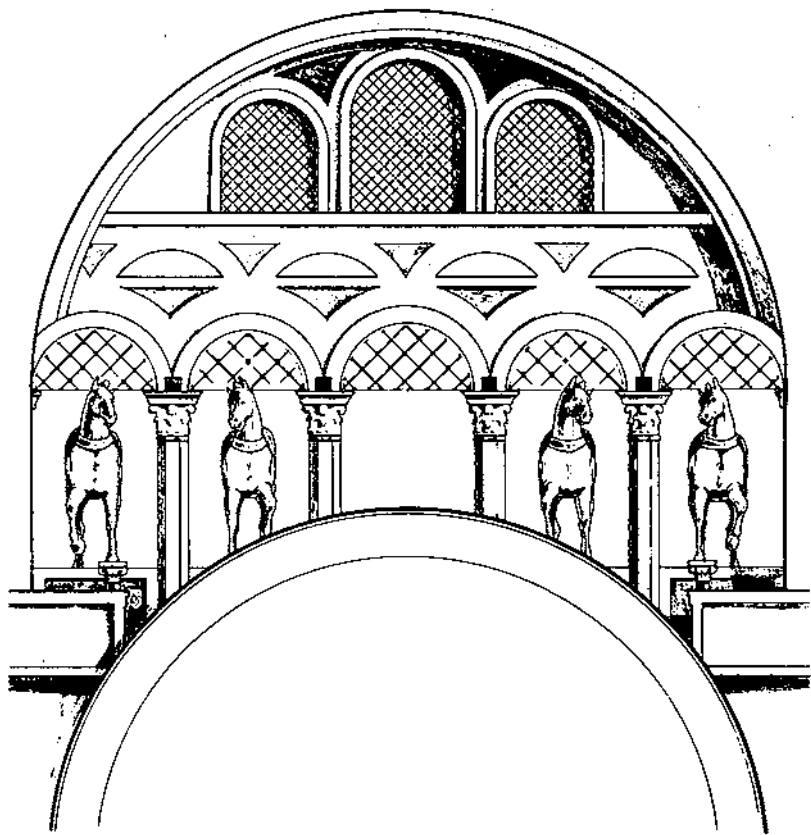


Fig. 2. Grafico ricostruttivo dell'originaria sistemazione «araldica» dei Cavalli di San Marco sulla facciata della Basilica: esso riproduce in scala e nei dettagli quanto si vede nel Mosaico di S. Alipio (1265 circa) secondo l'Autore.

⁷ GALLIAZZO, 1981, pp. 8-10.

In questa posizione «storica» la dorata quadriga rimase fino alla Mostra di Milano nel 1981, anno in cui i singoli cavalli mantennero i corpi nel loro ordine «storico», ma ebbero le teste scompaginate su suggerimento di esempi classici di quadrighe «terrestri» che vedevano i cavalli «esterni» con la testa rivolta all'infuori, mentre i due cavalli «mediani» la volgevano l'uno verso l'altro. In realtà questa «nuova» posizione delle teste era assai consueta nelle antiche quadrighe «terrestri», mentre appare più rara in quadrighe «celesti» o dedicate a divinità celesti come il dio Sole⁸.

I Cavalli a Costantinopoli

Se la provenienza dei Cavalli di San Marco dalla città di Costantinopoli dopo il 1204 è un fatto pressoché sicuro, oscure rimanevano le cause per cui i Veneziani si erano interessati di questo meraviglioso gruppo scultoreo dorato (fig. 3).

Gli studiosi finora hanno pensato che Enrico Dandolo, il doge più che novantenne condottiero delle forze della Serenissima, si sia interessato particolarmente di questi splendidi bronzi perché essi erano simbolo di trionfo o di romanità, insomma la dorata quadriga era stata sottratta a Costantinopoli, perché era un singolare «trofeo» di vittoria, di trionfo e di romanità⁹.

In realtà tali motivazioni non sono da escludere, ma a nostro avviso altre ve n'erano di più profonde e significative. Ci si domanda infatti perché fra tante famose opere di bronzo presenti a Costantinopoli, il doge Enrico Dandolo si sia interessato soltanto di questa quadriga, quando questa città e soprattutto una sua struttura, l'Ippodromo, vero fulcro e centro civile e politico di tutto l'impero bizantino, conservavano ancora un'incredibile quantità di opere d'arte avute in eredità dal mondo antico: Niceta Coniate che vide ed elencò la distruzione di tanti capolavori antichi ad opera dei Crociati non fa il minimo cenno della distruzione di una quadriga dorata che egli tuttavia conosce e descrive in un'altra opera come «quattro cavalli di bronzo, spalmati d'oro, con i colli un po' incurvati, che si guardano l'un l'altro», sistemati sopra la Torre centrale dei *carceres* o postazioni di partenza delle bighe o delle quadrighe dell'Ip-

⁸ Sulla disposizione «scompaginata» della quadriga marciante a Milano, si cf.: AA. VARI, *I Cavalli di San Marco, Milano Palazzo Reale*, Milano 1981, figg. 181-186.

⁹ Mostra 1977, p. 66 («espressione di trionfo e di romanità»).

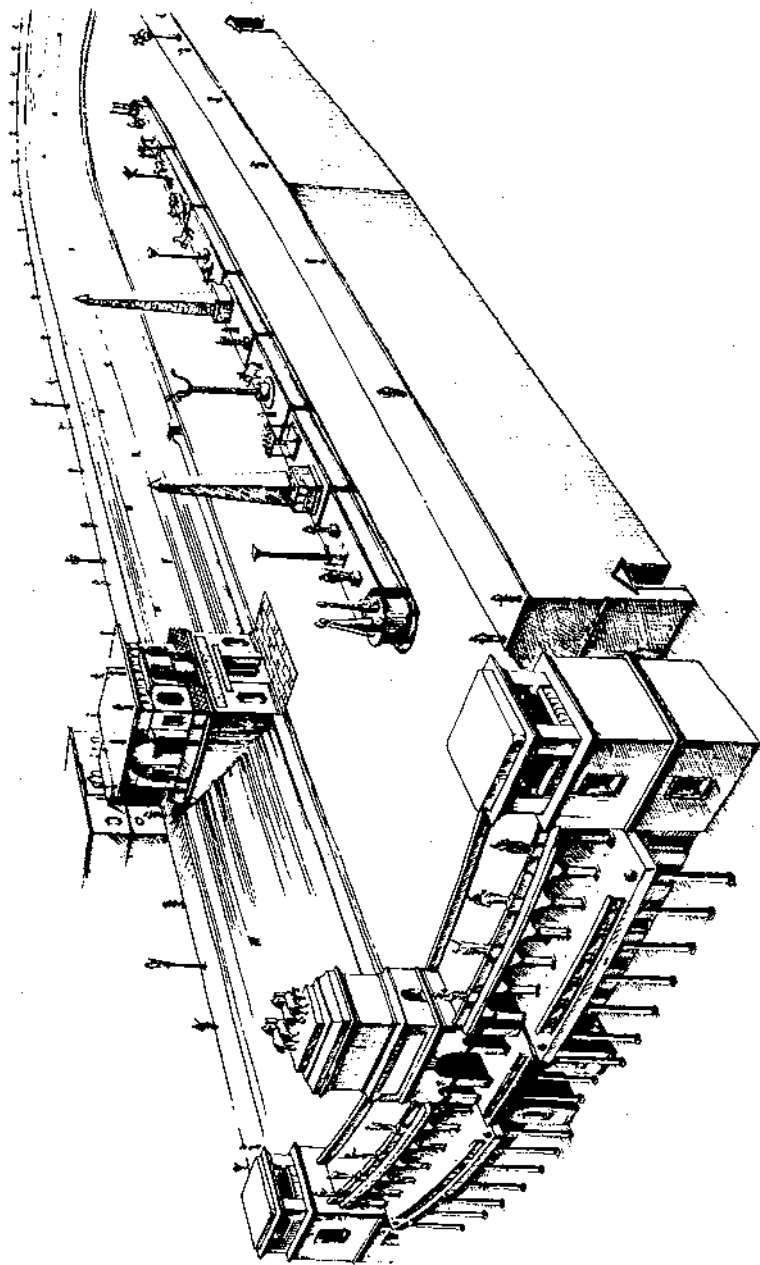


Fig. 3. La nostra ricostruzione prospettica dell'Ippodromo di Costantinopoli nel 1204: sulla Torre dei carceres i Cavalieri di San Marco.

podromo, ad una altezza che Erone il Giovane dà di metri 22, 76¹⁰.

In realtà l'esame attento e critico di tutta la documentazione scritta e figurata riguardante Costantinopoli porta a concludere che in questa città vi era una sola quadriga di bronzo dorato e che essa stava nell'Ippodromo e precisamente sulla torre d'entrata (cioè sopra i *carceres*) fin dai tempi di Teodosio II (408-450 d.C.) che la fece trasferire dall'isola di Chio a Costantinopoli, senza carro ed auriga e dopo aver fatto togliere i finimenti a ciascun cavallo: è nostra opinione che proprio in quell'occasione vi fu uno scambio di teste e che si fecero quei «graffi» sulla superficie dorata proprio per limitare il disturbo che le strisce scure lasciate dai finimenti finivano per creare sulla abbagliante superficie dorata¹¹.

Ora è appunto nel significato che l'Ippodromo aveva per la città di Costantinopoli e per lo stesso imperatore, che trova spiegazione l'interesse di Enrico Dandolo per i quattro cavalli ricoperti d'oro. L'Ippodromo infatti aveva a Costantinopoli la stessa fondamentale importanza che aveva l'*agorà* nella città greca ed il *foro* in quella romana. Ambiente schiettamente «popolare», esso era sede dei giochi circensi, delle cerimonie ufficiali e al tempo stesso costituiva il vero cuore civile e politico della città e dell'impero: atti amministrativi o di giustizia, crisi politiche o ribellioni, la stessa nomina dell'imperatore avevano luogo nell'Ippodromo. Intimamente collegato allo stesso Palazzo Imperiale ed in prossimità di Santa Sofia, la chiesa in cui risiedeva il Patriarca di Costantinopoli, tale edificio raccoglieva il «popolo» nella sua articolazione partitica e gerarchica, sicché i poteri politico, esecutivo e religioso trovavano in esso espressione unitaria, anche dal punto di vista architettonico-urbanistico ed avevano nella figura dominante dell'imperatore, monarca assoluto, re insieme e sacerdote, signore di tutti e di tutto, come il Sole fa con la terra, quella unità ed autorità, che un cerimoniale fastoso e ricco di simbolismo religioso rendeva più tangibili e visibili.

In sostanza l'Ippodromo aveva un significato eminentemente solare non soltanto perchè dalle origini era consacrato al dio Sole (e l'obelisco sempre presente ne era un simbolo vivente), ma anche perchè la sua forma non era altro che una riduzione in scala dell'universo e la sua decorazione scultorea era data prevalentemente da simboli del bene e del male

¹⁰ GALLIAZZO, 1981, pp. 59-73; ivi prec. bibl.

¹¹ Sui «graffi» che sarebbero stati voluti dall'Artista stesso che fuse i Cavalli di San Marco, si cf.: O. VITTORI-A. MESTITZ, in *The Burlington Magazine*, CXVII, 1975, n. 864, pp. 132-139, figg. 2-14; su una interpretazione diversa, fondata su dati tecnici inequivocabili, si veda: GALLIAZZO, 1981, pp. 152-155.

della vita del cosmo stesso: in questo contesto simbolico eminentemente «solare» i quattro Cavalli dorati che andranno poi a Venezia assumevano l'evidente significato di «cavalli del Sole», divenendo l'immagine più chiara ed immediata dell'astro stesso e quindi del potere imperiale che ogni cosa unifica e controlla direttamente in tutto l'impero.

In ultima analisi i quattro cavalli dorati del Sole, posti in posizione dominante ed assiale all'Ippodromo, erano divenuti il simbolo e la «bandiera» dell'impero bizantino e dell'autorità imperiale.

Nel progetto di trasferimento di poteri e territori del conquistato Impero Romano d'Oriente da parte delle forze veneziane, non era certamente sfuggito al doge Enrico Dandolo, anima e guida di tutte le operazioni, l'importanza politica della quadriga dorata, la quale era sì trofeo di conquista, ma, trasferita a Venezia, veniva a dare alla città stessa un carattere «imperiale», come se la città lagunare, impadronitasi «della quarta parte e mezza dell'impero romano» e di un settore di Costantinopoli, diventasse la nuova capitale dell'impero smembrato e volesse ripetere, anche sotto il profilo architettonico-urbanistico, il modello costantinopolitano.

Proprio per questo i Cavalli dorati furono sistemati nel «centro del potere» di Venezia, sul loggiato della facciata della Basilica di San Marco, tempio religioso e laico, in posizione dominante ed assiale all'ampia Piazza-Ippodromo sottostante, presso il Palazzo Ducale, quasi si volesse ripetere l'analogo modello Ippodromo-Palazzo Imperiale-S. Sofia di Costantinopoli: qui infatti, davanti ai Cavalli, allora in posizione più arretrata, si metteva a sedere il doge durante i giochi che in varie occasioni importanti si tenevano sulla piazza sottostante, come avvenne nel 1364, nel corso dei festeggiamenti per la sottomissione di Candia e a cui partecipò come ospite d'onore anche il Petrarca.

Per tutti questi motivi i Cavalli di San Marco divennero ben presto simbolo della potenza della Repubblica Veneta e della sua indomita libertà, se non dell'esistenza stessa della città¹².

Il «Cavallo marciano»: caratteristiche ippologiche ed antiquarie

Un insieme di considerazioni e di confronti condotti in varie direzioni induce a credere che i Cavalli di San Marco siano stati sistemati, in età

¹² GALLIAZZO, 1981, pp. 74-78.

antica, non su un basso piedistallo, ad altezza d'uomo, ma su un basamento alto circa 5 metri¹³.

Ora se si ammette il carattere dinamico e non puramente recettivo della percezione, appare evidente che una visione ravvicinata dei cavalli offre una «forma» notevolmente diversa da quella che essi lasciano intendere se visti ad una distanza di 5 metri e per di più verso l'alto, con conseguenti «deformazioni plastiche» dovute alle ovvie «deformazioni ottiche» create dalla prospettiva.

Così uno scultore che operava su un modello da sistemare definitivamente in una particolare posizione di lontananza e di altezza doveva tenere conto, come in realtà ha fatto, dell'effetto ottico con conseguenti interventi sulla morfologia dei singoli cavalli, per cui ha allungato gli arti, ha ingrossato il tronco e la testa, ha deformato alcune linee vettrici del collo ed è intervenuto in tanti altri particolari.

Se poi consideriamo la quadriga, cioè questo tiro a quattro, come un'unica creazione, quasi un'unica scultura ritmata in quattro cavalli, notiamo che essa mostra una stabilità e delle modulazioni simmetriche veramente esemplari, per cui ogni cavallo poggia sempre su tre zampe disposte a triangolo scaleno con lato maggiore creato dai due zoccoli d'appoggio della zampa anteriore e posteriore posta su un unico fianco, mentre su quello della zampa sollevata si trova il terzo zoccolo portato sempre in avanti verso il ventre, sicché il tronco acquista sempre la stabilità di un «tavolo a tre gambe»: le teste invece, nella nostra ricostruzione, sono tutte voltate orgogliosamente verso il lato dove sta la zampa anteriore sollevata (fig. 4).

Il risultato complessivo di tutti questi rapporti e simmetrie che organizzano e modulano armonicamente i complessi movimenti di tutta la quadriga è che i Cavalli sembrano tutti pressappoco simili all'apparenza, mentre in realtà sono a due a due diversi di posizione delle zampe e di movimento dei corpi e delle teste, dichiarando senz'ombra di dubbio di discendere tutti da un unico tipo equino vivente, da cui l'Artista che li fuse deve aver tratto due «modelli plastici originari».

Quanto al tipo equino vivente che sta dietro ai quattro Cavalli di San Marco, esso è sempre identico per tipologia, razza, statura, età, sesso, finimenti ed andatura in tutti gli animali.

L'esame minuzioso di tale tipo equino indica chiaramente per l'armonia delle parti e per il dettaglio anatomico mantenuto perfetto anche nei minimi particolari (al di là di supposti «errori» o «negligenze»), che ci

¹³ *Id.*, pp. 238-242: *ivi*, prec. bibl.

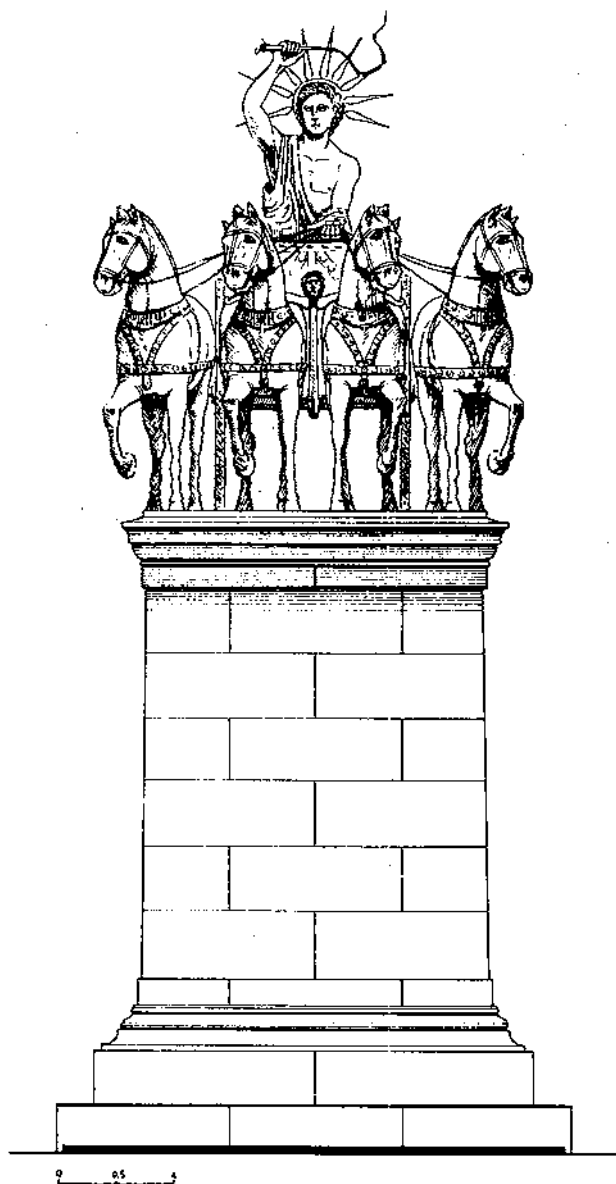


Fig. 4. «Prospetto frontale» dei Cavalli di San Marco a Chio secondo la nostra ricostruzione ipotetica.

troviamo di fronte ad animali veri e resi secondo precise norme ippologiche «tecniche», in parte descritte dal greco Senofonte e da Simone d'Arene, sicché essi appaiono, per così dire, dei «cavalli ideali», espressione plastica di un «bello equino» che si rifà ad una razza macedone-persiana, prediletta soprattutto nel lasso di tempo che va dalla metà del IV secolo a.C. fino ai primi decenni del III.

Più in particolare, gli occhi con la caratteristica «*lunula*» non appaiono, ad un attento esame, un prestito dall'occhio umano, come si è creduto, ma un particolare ed eccezionale espediente per dare *lucentezza, trasparenza e direzione* all'occhio senza espedienti e materiali estranei al bronzo, secondo un gusto chiaramente plastico-pittorico: la «*lunula*» infatti scura e in sottosquadro evidenzia immediatamente il «punto luminoso» elevato e sbattuto dalla luce, sicché «otticamente» ne nasce un effetto tutto «impressionistico» di vivezza e verità dell'occhio equino. Anzi sarà proprio l'orientamento dei «punti luminosi» degli occhi dei singoli cavalli, che devono essere orientati verso un' *unica* «fonte di luce», che deciderà intorno all'esatta ed originaria posizione delle teste dei Cavalli di San Marco.

L'esame peraltro della dentatura di ogni singolo animale dichiara immediatamente che i Cavalli di San Marco hanno una dentizione permanente, propria di un cavallo sui 5-6 anni, età in cui questi animali passano da puledri ad adulti e massimi sono il vigore fisico e la potenza, anche sessuale.

Di notevole importanza è poi la loro andatura che per essere intimamente legata con la direzione ed il peso, «stabilisce» e coordina, per così dire, la posizione delle membra e della testa ed è talora decisiva nel suggerire la tridimensionalità. Gli esperti hanno ora parlato di *passo*, ora di *ambio*, ora di un'andatura errata ed inesistente nella realtà, perché si è cercato di vedere nella posizione dei Cavalli di San Marco una «banale» riproduzione di un movimento momentaneo, colto quasi «fotograficamente».

In realtà l'Artista dei Cavalli non ha voluto cogliere un'andatura scontata e risaputa, ma ha volutamente cercato di raffigurare attraverso un geniale processo ottico-psicologico il «momento» in cui i quattro Cavalli *stanno per lasciare il passo per lanciarsi al galoppo*: essi cioè non sono posti in un'andatura dolce e lenta come il passo, ma sono resi in quei momenti di foga e di slancio in cui il cavallo spostando di lato la testa e il collo, a guisa di bilanciere, alza fortemente in alto la zampa anteriore verso il lato verso cui volge la testa e, raccolte le forze, assumerà particolari movimenti per cui comincerà a galoppare, proprio come

indicava nella prima metà del IV secolo a.C. lo storico Senofonte¹⁴.

A questo sforzo i Cavalli di San Marco mostrano di collaborare con tutto il corpo: l'orecchio più avanzato è puntato avanti quasi come una antenna, mentre quello più arretrato è portato di lato e all'indietro, attento agli incitamenti dell'auriga; gli occhi volgono tutti verso una fonte di luce posta loro innanzi ed assiale alla quadriga; le narici sono dilatate «a trombetta» proprio come fa il cavallo che, respirando solo per il naso, ha bisogno nella foga della corsa di molto ossigeno; la bocca si mostra semichiusa e «schiumante», con lingua mossa all'insù, per lo sforzo e l'improvviso «segnale» di partenza dato dal morso; le vene della testa, del collo e del corpo si caricano di sangue e si inturgidiscono; i nervi si presentano tesi; le masse muscolari appaiono tese e contratte, soprattutto in corrispondenza degli arti impegnati nel brusco movimento, infine la stessa coda, bella, di una magnifica pienezza volumetrica, s'inarca e partecipa alla tensione di tutto il corpo. Insomma tutte le parti e gli organi dei cavalli mostrano una tensione ed un concentramento di forze *non per un veloce movimento in atto, ma per un'andatura rapida e dinamica che sta per accadere, è «in potenza»*, sicché l'artista vuole che noi la immaginiamo attraverso un processo ottico-psicologico, seguendo alcune linee vettrici ed osservando il portamento e la psicologia degli animali. La stessa presenza del cocchio e del dio Sole che vi stava sopra in posizione dominante e perfettamente assiale a tutto il gruppo scultoreo, divenendone quasi lo «sfondo», e la medesima altezza della quadriga su un alto basamento, potenziavano l'«impressione» del movimento a cui collaborava senz'altro lo stesso carattere dinamico della visione, per cui uno spettatore che si avvicina o si allontana da un oggetto, ne modifica continuamente le proporzioni secondo una velocità che è quella del movimento.

L'esame dell'*attacco a quattro* e delle *bardature* di cui restano interessanti tracce, mi ha permesso di stabilire, secondo una consuetudine tipica di tutta l'antichità, che nessun «tirante» vero e proprio collegava i cavalli al cocchio, ma che invece soltanto i cavalli di mezzo, detti dai Romani *jugales*, erano aggiogati con apposito giogo al timone quasi fossero dei buoi: un *collare* alla «base» del collo ed una cintura che passava sul petto dietro gli arti inferiori (sottopancia) assicuravano la trazione. I cavalli «esterni» invece partecipavano al traino del cocchio per mezzo di una fune che partiva dal collare in corrispondenza dell'attacco della criniera verso il garrese e prendevano allora il nome di «cavalli di corda» o, con i Romani, *funales*.

¹⁴ *Id.*, pp. 83-100: *ivi bibl.*

Ora i quattro Cavalli di San Marco (che per una convenzione stabilita dagli studiosi chiameremo A, B, C, D a partire dalla parte della Torre dell'Orologio o dei Mori, a sinistra di chi guarda la Basilica), mostrano con tutta evidenza di avere tutti una uguale *bardatura di testa* con morso di filetto a cannone snodato proprio sopra la lingua e corregge di sostegno larghe cm. 2 trattenute nei punti critici da viti le cui teste erano forse ornate da «rosette», simboli solari assai frequenti nel mondo persiano e in quello macedone, e con caratteristiche pressoché identiche alla bardatura di testa del cosiddetto *Alessandro a cavallo* del Museo Nazionale di Napoli¹⁵.

Il collare invece è diviso in due parti una parte laterale-posteriore è senz'altro originale ed è fusa con il tronco, mentre una parte laterale-anteriore è mobile e stava fissata alla giuntura collo-tronco con appositi perni a sezione rettangolare che la portavano ad aderire perfettamente al petto (collare «anatomico»). Attualmente tale porzione anteriore è falsa e di restauro, come mostrano la sua struttura «rigida» sconosciuta nell'età antica e le stesse caratteristiche metallografiche e tecniche: originali forse dovevano essere le belle «rosette» che ornavano la sua faccia in vista, perché è da credere che esse siano state ricuperate dagli originali manomessi in seguito ai frequenti restauri «interni» dei Cavalli, che erano possibili soltanto «togliendo» la testa dal tronco.

Se la *bardatura di testa* era consueta nell'antichità classica, del tutto eccezionali ed uniche sono invece le bardature ornamentali che si possono rintracciare sul petto e attorno a tutto il tronco di ogni Cavallo marciano: erano anch'esse di metallo (rame dorato?) ed avevano una larghezza maggiore di quelle della testa (3 cm. circa): la loro decorazione, su suggerimento di altri esemplari dell'antichità, doveva essere costituita da tante piccole «rosette».

Anche l'attacco del giogo è perfettamente visibile sui Cavalli «mediiani» o *jugales* della quadriga marciana (i cosiddetti Cavalli B e C): soltanto essi infatti presentano mancante l'ultimo breve tratto della criniera immediatamente sopra il collare, come se qualcuno avesse loro strappato qualcosa che stava saldato sopra (cioè il giogo).

Chiare sono pure sulle facce «esterne» dei cavalli *funales* le tracce delle briglie saldate per breve tratto ai colli e raccolte dalla mano sinistra dell'auriga che stava su un cocchio che doveva essere con alte ruote. In pratica bardature, cocchio e auriga sono oggi del tutto scomparsi.

Ogni Cavallo di San Marco misura al garrese un'altezza di circa

¹⁵ *Id.*, pp. 100-106 e pp. 194-195, fig. 119: *ivi* bibl.

m. 1, 31, mentre l'altezza massima è di circa m. 2, 38; la lunghezza massima invece di tutto il corpo è di m. 2,52. Quanto al peso è utile tener presente che tutte le zampe in appoggio e parzialmente quella in levata sono riempite di piombo che sta, almeno per le tre portanti, attorno ad un grosso perno di ferro, sicché è difficile stabilire il peso esatto soprattutto perché gli imponenti restauri interni (come nel Cavallo C) possono portare a sensibili variazioni. In genere il loro peso totale va da quintali 8,5 a 9¹⁶.

La disposizione originale della quadriga di San Marco

I Cavalli di San Marco costituiscono una «quadriga» unica nel suo genere anche per la disposizione rara ed inconsueta, sebbene anche quella «storica» attuale non sia molto usuale e frequente.

Ora conoscere l'esatta disposizione che in origine avevano i quattro bronzi dorati è della massima importanza anche per comprendere le qualità formali di tutto il gruppo scultoreo, perché esso vive e diviene un organismo omogeneo ed unitario soltanto se riusciamo a ricomporlo nella sua originale verità, così come l'Artista l'ha intuito e creato.

L'insieme delle nostre indagini ha peraltro portato a concludere che i Cavalli di San Marco *non hanno attualmente* la loro originaria posizione: questa infatti pare essere quella in cui i Cavalli mantengono «fermi» nella posizione attuale i tronchi, mentre per quanto riguarda le teste, le due centrali (B e C) rimangono come sono; ai Cavalli «esterni» (A e D) invece bisognerebbe «invertire» tra loro le teste in modo che le due teste D e B vengano ambedue voltate all'infuori; una analoga posizione assumerebbero pure le teste C ed A (fig. 5).

Le prove di questa *originaria posizione* dei Cavalli di San Marco sono di vario ordine, e più precisamente:

a) *prova tecnica*: l'attento controllo della posizione dei chiodi piramidali che, in un primo momento, tenevano fissi ed uniti il collo sul tronco, mostra come i «pezzi» testa-collo dei Cavalli A e D siano stati per qualche ragione scambiati tra loro, come peraltro mostrano i fori lasciati sul tronco (collare) e alla «base» dei colli, mettendo di conseguenza in

¹⁶ Sulle misure e sui pesi: *Mostra 1977*, pp. 164, 167-168; GALLIAZZO, 1981, pp. 106-108, 183.

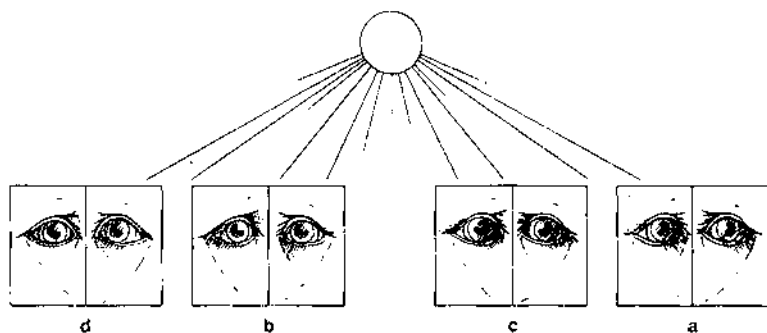


Fig. 5. L'esatta posizione degli occhi dei quattro Cavalli di San Marco. Essa è proposta dal particolare orientamento dei «punti luminosi» sul bulbo oculare, sicché in luogo della presente sistemazione delle teste A-B-C-D, si avrebbe una loro disposizione secondo la successione D-B-C-A.

mostra alcune parti prive di doratura per le inevitabili ineguaglianze nell'assemblaggio dei «pezzi» che compongono ciascun cavallo;

b) *prova formale*: il controllo minuzioso dei «punti luminosi» (o «gocce») creati sul bulbo oculare dallo «sbattere» su esso della luce solare, che per tanti motivi si deve immaginare *unica* e posta perfettamente *in asse* con tutta la quadriga, induce inevitabilmente a proporre (su suggerimento dato dallo stesso orientamento delle *lunulae* (cuoè delle cavità dell'occhio causate dalla volontà di rendere i «punti luminosi») una posizione delle teste non con l'attuale «storico» ordine A-B-C-D, ma con quello dato dalla successione D-B-C-A. Non solo, ma osservando attentamente il diverso orientamento del «punto luminoso» all'interno di ogni iride, si nota come questo, anche se ha una posizione «uguale» a due a due, è variamente disposto. Infatti se l'occhio appartiene ai cavalli centrali (*jugales*) B e C, allora i «punti luminosi» stanno più verso l'alto, proprio perché ricevono la luce più direttamente, mentre se l'occhio appartiene ai Cavalli esterni (*funales*) D ed A, allora i «punti luminosi» stanno un po' più in basso, in quanto la luce arriva sull'occhio più obliqua¹⁷.

c) *prove indirette*: sulla esatta posizione dei Cavalli B e C quali cavalli «centrali» o sottoposti al giogo (*jugales*) abbiamo la sicura presenza alla «base» delle rispettive criniere di ambedue, immediatamente sopra il col-

¹⁷ Su tutto il problema: GALLIAZZO, 1981, pp. 222-226, 234-236.

lare, di una «lacerazione» causata dallo strappo del giogo dai rispettivi colli su cui questo era «saldato», nonché la chiodatura di assemblaggio originale e le stesse scritte «esterne» (i numeri romani VII e VIII) scolpite in epoca tarda sulle porzioni posteriori dei colli sopra il collare. Inoltre una iscrizione «interna» al collo del Cavallo C data dalla «legatura» PR (che può essere intesa come un'iscrizione di richiamo per chi ha smontato in età romana o in epoca tardoantica le teste dei Cavalli), potrebbe essere una indicazione tipica del linguaggio tecnico del circo romano per *pr(imus) introiugus* con cui si indicava il *primo cavallo* a sinistra del giogo, come sarebbe appunto il Cavallo C nella posizione attuale¹⁸.

Il risultato finale di tutte queste prove sarebbe dunque quello di una quadriga proiettata con i Cavalli a due a due all'infuori, senza esagerazioni, ma secondo modulazioni di un sapiente e classico equilibrio: i corpi e gli arti sono mantenuti nel minore spazio possibile, coadiuvati in questo dalla posizione lievemente radiale che i tronchi verrebbero ad assumere per il lieve avanzare dei due cavalli centrali sotto il giogo rispetto a quelli leggermente arretrati dei due cavalli esterni vincolati al cocchio da una fune, mentre le teste voltate generosamente all'infuori imprimevano un ritmo dinamico all'insieme della quadriga, accelerato peraltro dall'improvviso e scattante sollevarsi della zampa «esterna» rispetto all'asse del timone, sicché essi «sembrano» veramente prendere il volo. E che si tratti di «volo» è pressoché certo, perché tutto fa credere che i Cavalli dorati di San Marco facessero parte di una quadriga del Sole; anzi questa particolare disposizione a cavalli divergenti è una caratteristica propria della «quadriga aperta» del dio Sole, la quale volando nella volta celeste, quindi in un elemento fluido come l'etere, non doveva incontrare quei problemi di attrito e di resistenza passiva che invece avrebbe avuto se la sua corsa fosse avvenuta sulla dura terra.

Con una simile posizione l'autrigha si troverebbe immediatamente al centro di tutta la «scena» creata dal gruppo scultoreo, né avrebbe alcun ingombro nella guida degli animali, proprio perché lui, il Sole, mostrandosi nella volta celeste, deve poter apparire con la massima luminosità possibile ed in piena visione frontale.

¹⁸ *Id.*, p. 179.

I Cavalli di San Marco: un originale di Lisippo, una creazione della sua scuola, oppure una fedele copia ellenistica?

L'esame attento e dettagliato delle vicende storiche, delle particolarità ippologiche e tecniche, e la medesima posizione originaria dell'intera quadriga divengono peraltro con i loro risultati degli elementi portanti per stabilire la «nazionalità» e la «paternità» dei Cavalli di San Marco.

Gli stessi confronti ippologici messi in opera confrontando le caratteristiche ippologiche ed antiquarie della quadriga marciana con quelle dei cavalli che appaiono nell'arte figurativa del mondo greco e romano, segnalando sia le particolarità presenti nei singoli cavalli che quelle del loro unirsi in quadriga, limitano l'arco di tempo, in cui i Cavalli di San Marco sono stati fusi, al periodo che va dalla fine del IV secolo a.C. fino ai primi decenni del III e più precisamente appaiono pienamente inseriti nel contesto figurativo del linguaggio di Lisippo o della sua scuola¹⁹.

La disposizione e l'armonia delle singole parti degli animali (cioè degli occhi, orecchie, arti e dei colli) devono infatti essere considerate oltre il singolo cavallo, perché nella quadriga si hanno problemi di movimento e di armonia intimamente complessi ed interagenti: in realtà i Cavalli di San Marco mostrano di essere non un'opera qualunque creata secondo schemi imposti da una produzione in serie, com'è quella artigianale, ma un capolavoro che s'impone per la novità d'invenzione, per l'equilibrio veramente eccezionale fra stasi e movimento, per lo scorcio contenuto ma vigoroso che creano le teste dei singoli cavalli portate di lato e in diagonale rispetto al tronco, per il controllo del carattere dinamico della visione dal basso verso l'alto attraverso un accorto uso delle correzioni ottiche sulle membra dei cavalli, nonché infine per l'incredibile attenzione con cui il suo geniale creatore modella ogni minimo dettaglio e «tutte» le parti del corpo, ma senza esagerazioni od attenzioni superflue, che possono nei meno esperti essere considerati «errori» o «dimenticanze»²⁰.

¹⁹ *Id.*, pp. 185-248.

²⁰ Sul carattere «impressionistico» e non «obiettivo» del nudo di Lisippo si cf.: A. DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, Milano-Roma 1930, pp. 349-397; W. FUCHS, *Scultura greca*, (trad. da «Die Skulptur der Griechen», München 1980), Milano 1982, p. 87 s.; sulla «compensazione dei movimenti», sull'«equilibrio dei pieni e dei vuoti», sulla «sensazione di uno spazio ricavato in forme complementari ed armoniche» rinviati «al calcolo matematico ed alla costruzione geometrica, che si praticavano a Sicione come fondamento della composizione, e che Lisippo avrebbe sviluppato, trasmettendone il gusto al figlio Euticrate», si veda: P. MORENO, «Il bronzo Getty ed una statuetta di Eracle ai Musei Vaticani», *Rend. Pont. Acc.*, LI-LII, 1978-79, pp. 69-89 (citazioni alle pp. 75-76).

A tutto questo perfetto equilibrio fra visione ravvicinata (od analitica) ed una in lontananza (o sintetica) s'accompagna poi l'affermarsi di armonie ottico-psicologiche capaci di suggerire uno spazio illusorio, tridimensionale, accentuato dalla posizione dominante dell'auriga che doveva dal suo cocchio creare, per così dire, uno sfondo ideale e un punto di riferimento sicuro per l'osservatore, sicché questi aveva l'impressione, spostandosi, che la quadriga *si muovesse o stesse per muoversi*.

Ora questa instabilità e provvisorietà dell'azione, in cui ponderazione, simmetria e ritmo collaborano a creare un'immagine in potenziale movimento, rientrano pienamente nella concezione plastica propria del *linguaggio di Lisippo*, imitato poi dalla sua scuola: in esso più della «*symmetria*» e dell'illusionismo implicito non solo nel singolo cavallo ma soprattutto nell'intera quadriga, colpisce l'introduzione di una componente intellettualistica di ascendenza aristotelica nel problema ottico della visione²¹.

A questo punto merita sottolineare come l'esame delle fonti e dei dati monumentali ci ha indotto a rifiutare l'identificazione, proposta dal Crome, del celebre «carro dei Rodii» del santuario di Apollo a Delfi con la celeberrima «quadriga con il Sole» dei Rodii, opera famosissima di Lisippo, anche se l'esemplare che stava a Delfi può intendersi benissimo come una copia esatta dell'originale lisippeo che tutto induce a credere stesse nella medesima isola di Rodi, divenendo modello di tante repliche o imitazioni²².

²¹ GALLIAZZO, 1981, pp. 236-238.

²² *Id.*, pp. 238-242. Tra le «interpretazioni» della celebre «quadriga dei Rodii», merita di essere sottolineata quella che appare in alcuni bolli d'anfora provenienti dall'isola di Rodi (A. MAIURI, «Atene e Roma», *N.S.* I, 1920, pp. 133-137, figg. 1-2: 4 bolli; A. MAIURI-G. JACOPI, *Clara Rhodos* I, 1928, pp. 34, 36, fig. 15: 4 esemplari; V. GRACE, *Hesperia* III, 1934, p. 195 ss., tav. V, 5; EADEM, *Bull. Corr. Hell.* 76, 1952, p. 524, fig. 3; GALLIAZZO, 1981, pp. 197-198, 242, fig. 121). Qui la quadriga non è con «cavalli che stanno eretti su tre zampe (due posteriori e una anteriore)» come abbiamo erroneamente affermato nel nostro volume (GALLIAZZO, 1981, p. 198), ma senz'altro «al galoppo», sicché le zampe posteriori poggiano tutte a terra, mentre le anteriori sono sollevate nella variante detta del «cabré fléchi» dal VIGNERON (*Le cheval dans l'antiquité Gréco-Romaine*, I, Nancy 1968, pp. 12-14, tome II, tavv. 3-4), cioè in un «galoppo» reso «inalberando» il cavallo, secondo una convenzione, «presque constamment employée dans toute l'Antiquité, aussi bien chez les Égyptiens, les Assyriens et les Perses que chez les Grecs et les Romains. Le «cabré fléchi» n'est rien d'autre que la véritable silhouette d'un cheval qui se cabre, s'est-à-dire qui s'appuie sur les sabots postérieurs et redresse la partie antérieure de son corps. Ce motif, qui n'est donc pas en lui-même irréal, le devient lorsqu'on l'adopte pour la représentation de la course...» (VIGNERON, *op. cit.*, p. 13: la sottolineatura è nostra). Ora la nostra inesattezza di lettura riguardante l'andatura dei cavalli raffigurati sui bolli rodii è

Ora sarà una coincidenza, ma il «prospetto» da noi presentato della quadriga marciante su un basamento analogo a quello rinvenuto a Delfi e su cui un tempo stava il «carro dei Rodii», mostra una perfetta rispondenza di proporzioni fra questi due elementi (quadriga e basamento) mantenuti perfettamente in scala e dà quasi l'impressione di essere analogo a quello che originariamente avevano i Cavalli di San Marco.

Ad ogni modo un altro singolare aspetto degno di considerazione e riguardante la quadriga marciante è che essa mostra dei cavalli con «toeletta» dei peli (ciuffo e coda), bardature e caratteri ippologici che s'intona-

soltanto, almeno crediamo, «lessicale», non tocca la sostanza del nostro discorso sull'andatura dei Cavalli di San Marco. Infatti essi da un punto di vista «concettuale» e «sintattico» sono «al galoppo», visto tuttavia non «in atto», ma «in potenza». In sostanza quindi i cavalli sui bolli rodi, al di là delle apparenze, presentano un'andatura analoga a quelli di San Marco, perché ambedue le quadrighe sono «al galoppo», qualunque sia la posizione delle zampe anteriori. L'unica differenza sta nel momento e nei mezzi con cui esse sono rappresentate: l'una, la marciante, è tridimensionale, bisogna di supporti statici sicuri e, approfittando dell'effetto ottico-prospettico del basamento, raffigura i cavalli in un galoppo «volante» colto nel suo trapasso fra la potenza e l'atto (il «galoppo» non è «fotografato», ma intuito, ricreato «impressionisticamente» da particolari vettori ottico-prospettici); l'altra, la rodia, è bidimensionale, «al galoppo», rampante verso il cielo, tanto da sembrare inalberata, ma in realtà resa «fotograficamente» nello schema tradizionale e scontato di un galoppo leggibile solo se riportato nella convenzione iconografica e tradotto nella già accennata variante del «cabré fléchi», anche se i corpi dei cavalli mantengono una posizione «eccezionalmente» orizzontale. Infatti se la quadriga dei bolli rodi in qualche modo ripete o si ispira al modello lisippeo presente nell'isola, essa dovrebbe mostrare cavalli che per motivi statici, o sono «veramente» inalberati oppure hanno un sostegno o supporto posto «sotto» ciascun animale, sostegno che vediamo del tutto mancare. D'altra parte immaginare l'originaria quadriga in bronzo di Lisippo inalberata «senza sostegni» è quasi impossibile, perché per motivi statici i cavalli dovrebbero assumere una posizione assai prossima alla verticalità (tralascio in questa sede di riportare le innumerevoli complicazioni di una tale posizione); se invece essa aveva sotto ciascun cavallo dei sostegni, allora, dato che questi non appaiono sui bolli rodi in questione, bisogna ammettere in ogni caso che le quadrighe su questi raffigurate non sono «riproduzioni fotografiche» della celebre quadriga lisippea, ma, come abbiamo detto, «reinterpretazioni» di comodo secondo schemi tradizionali, anche se i cavalli e il dio Sole sembrano ancora mantenere caratteri lisippeei (forse per permettere in tal modo una immediata identificazione della quadriga bidimensionale dei bolli con quella tridimensionale dell'isola di Rodi?). Una riprova di tale ipotesi viene dalla stessa quadriga (del Sole?) offerta dai Rodi al dio Apollo in Delfi e che tutto fa credere fosse una «replica» ispirata al capolavoro lisippeo dell'isola (si cfr. GALLIAZZO, 1981, pp. 238-242; ivi prec. bibl.): qui nel santuario delfico ogni elemento induce a credere che i cavalli «dorati» poggiassero su tre zampe (non al passo, credo, ma in potenziale galoppo), come d'altra parte suggerivano motivi statici e tradizione iconografica (anche qui il «volo» del dio Sole era forse «creato» soprattutto dal basamento e dagli effetti ottico-prospettici dell'insieme).

no bene con il carattere «persiano» di tanta parte della cultura presente a Rodi, soprattutto ai tempi di Alessandro Magno.

Se poi i Cavalli di San Marco fossero una replica esatta della celebre *quadriga con il Sole dei Rodii* (o lo stesso originale?) ad opera di Lisippo o una sua interpretazione in chiave persiana o una delle quadrighe «di molti generi» dello stesso Lisippo o del figlio Euticrate, oppure una ripresa di un «modello» lisippeo da parte di qualche discepolo, è impossibile affermarlo²³. In ogni caso l'impressione generale è che il Maestro non fosse più presente al momento della fusione dell'opera; d'altra parte l'intonazione generale dell'insieme e soprattutto l'eccezionale perfezione tecnica di fusione e di rifinitura implicano un'età di altissima tradizione manuale e tecnologica, presente, per l'appunto, nel primo ellenismo e mai più riscontrata poi nei periodi successivi.

Pertanto non si è lontani dal vero se datiamo i Cavalli di San Marco fra gli ultimi anni del IV secolo a.C., nel periodo immediatamente precedente la morte di Lisippo, e la prima metà del III secolo a.C., che vide l'attività dei figli e dei discepoli del Maestro.

Addenda

Sulla presunta assenza del «garrese» nei Cavalli di San Marco

Mentre questo articolo andava in stampa, è apparso un breve studio di Francesca Ghedini sui Cavalli di San Marco (*Röm. Mitt.*, 90, 1983, pp. 457-471) in cui si vorrebbero mettere in luce alcuni «errori» o inesattezze riguardanti l'andatura della quadriga marcia (un passo «innaturale») e, soprattutto, l'assenza di qualsiasi «traccia del garrese» (pp. 462-465), «di quella parte cioè corrispondente alla sommità delle spalle tra il dorso propriamente detto e il collo» (p. 462): argomento principe con cui la studiosa (pur attenta e cauta ma legata al pregiudizio neoclassico che tutto quello che è perfetto è «greco», mentre ciò che è imperfetto è «romano») vorrebbe sostenere l'appartenenza dei Cavalli marcia all'arte romana non solo perché Lisippo, alla cui scuola noi li assegniamo, non avrebbe «potuto incorrere in "errori" così inutili» (p. 466), ma anche perché l'erronea andatura e «l'ordinato e speculare ripetersi della posizione delle zampe dei quattro animali» mostrerebbero «un certo che di accademico e di manierato» lontano «dalle esigenze primarie dell'arte greca —classica o ellenistica—, a cui ripugnava qualsiasi forzatura della realtà naturale» (p. 467). Quindi per il loro «grande ef-

²³ GALLIAZZO, 1981, pp. 242-248.

fetto decorativo» i Cavalli di San Marco, benché in certi elementi esterni, come la toeletta, si qualificano «in pieno» come greci (p. 468) e mostrino una ispirazione chiaramente inserita in «ambito greco-orientale», tuttavia sarebbero, pur tra dubbi e reticenze, romani, soprattutto per via delle «annotazioni fatte, di carattere fisico-naturalistico prima ancora che stilistico» (p. 471).

A queste «precisazioni» della studiosa, anche se espresse con cautela e fra tante incertezze, spero di poter rispondere con tutta una serie di articolate considerazioni in altra sede: per ora sia sufficiente sottolineare che, a nostro avviso, sono inesatte, se non erronee, dettate da una incompleta conoscenza dei Cavalli di San Marco e da una lettura forzata e non attenta del nostro volume, nonché da una parziale fruizione dei suoi dati (completamente assente è l'analisi tecnica, nonché l'effetto del «movimento», se non del «volo» creato dall'alto basamento; dimenticata è poi tutta una complessa serie di altri aspetti della nostra quadriga, che devono essere considerati, proprio perché interagenti tra loro, nella loro reale e veridica compiutezza).

In questa sede tuttavia mi sia permesso di formulare almeno alcune osservazioni a quanto è stato scritto dalla studiosa.

A) Innanzi tutto osserviamo l'*andatura*. Noi diciamo che i quattro Cavalli di San Marco «mostrano una tensione ed un concentramento di forze *non per un veloce movimento in atto, ma per una andatura rapida e dinamica che sta per accadere, è "in potenza"*, sicché l'artista vuole che noi *la immaginiamo* attraverso un processo ottico-psicologico²⁴; insomma, come abbiamo già affermato anche in questo studio, essi *«stanno per lasciare il passo per lanciarsi al galoppo»*, ma ovviamente non hanno ancora assunto quella serie di «ben precisi movimenti degli arti», voluti dalla Ghedini, per cui ci «aspetteremmo di vedere... i posteriori avvicinarsi sensibilmente agli anteriori» ecc. (pp. 460-461): per noi si tratta senz'altro di un «momento» anteriore, preparatorio alla posizione successiva ed un po' teatrale pensata dalla Ghedini, perché «stanno per lasciare il passo» significa, da un punto di vista «fotografico», che l'abbandono di tale andatura non è ancora avvenuto, anche se non è più un'andatura «normale», ma ormai «squilibrata», perché i cavalli stanno preparandosi a tutta quella serie di movimenti «violenti», ma successivi, voluti dalla Ghedini per permettere a questi animali di passare dal passo al galoppo²⁵.

Quanto all'«equilibrio» della quadriga nel suo insieme, scambiato per «un cer-

²⁴ *Id.*, pp. 98-100, 236-237, 242-243 (citazione a p. 99).

²⁵ Sulla «irrealità» della raffigurazione del galoppo da parte dei Greci (tranne forse qualche raro caso) e quindi sull'inconsistenza della cosiddetta «accurata e naturalistica resa di tale posizione... nell'arte greca» (Ghedini, p. 461), si vedano: A. DIEHL, *Die Reiterschöpfungen der phidiasischen Kunst*, Berlin-Leipzig 1921, soprattutto pp. 80-124; S. REINACH, *La représentation du galop dans l'art ancien et moderne*, Paris 1925, *passim*; VIGNERON, *op. cit.*, pp. 12-14, tavv. 3-4: quest'ultimo autore sottolinea a p. 13 come i due tipi di galoppo più usati nell'antichità, soprattutto presso i Greci e i Romani, e cioè il galoppo detto

to che di accademico e di manierato» (p. 467), si potrebbe rispondere che si tratta di una pura impressione e supposizione personale. Comunque già nel 1492 Bernardo Giustiniani così osservava: «(I Cavalli di San Marco) sono così tutti pressappoco simili che tu non troveresti in ognuno di essi niente di affatto diverso dagli altri. E tuttavia si dispongono con i colli e le zampe in tale maniera che sono completamente diversi e di posizione delle zampe e di movimento dei corpi, benché si muovano con uguale andatura»²⁶. D'altra parte gli stessi bolli d'anfora rodii con la probabile immagine della quadriga del Sole vista «al galoppo»²⁷, benché eco lontana della celebre opera, mostrano, nei vari esemplari pervenuti, quattro grossi cavalli dal collo possente in cui evidentissimo è proprio quell'«ordinato e speculare ripetersi della posizione delle zampe», delle teste e dei colli, lamentate dalla Ghedini nella quadriga marziana (p. 467). Ma nel mondo greco classico ed ellenistico non sono soltanto questi gli unici esempi di un ordinato disporsi di cavalli che noi incontriamo²⁸.

In ultima analisi dunque la *symmetria* dei Cavalli di San Marco, seppur variata e controllata, è *armonia*, «classico» equilibrio, non lezioso e decorativo disporsi di animali. Non solo, ma nessun esempio di quadriga a tutto tondo giustifica altre interpretazioni. Né è da dimenticare che dal punto di vista strettamente economico la fusione di una così imponente quadriga con cavalli «formati» da due soli modelli, dimezzava quasi i tempi di creazione e di fusione, nonché i costi²⁹.

B) L'argomento principe tuttavia che induce la studiosa a parlare di romanità è senz'altro quello ippologico: insomma i Cavalli di San Marco sarebbero totalmente privi del *garrese* e quindi romani, perché, sembra affermare, ciò che è perfetto e naturalistico è greco, in caso contrario romano.

Ora tale «precisazione», di chiara matrice neoclassica, non trova alcuna conferma né ippologica, né fotografica, né tecnologica, né stilistica. Ma cos'è il *garrese*? E' la «regione del tronco dei quadrupedi, che corrisponde alle prime vertebre

a «cabré fléchi» e quello a «cabré allongé» sono errati, l'uno perché, pur non essendo irreali in sé medesimo, lo diventa allorché lo si usa per indicare il galoppo, l'altro perché va contro le leggi dell'equilibrio; un medesimo giudizio si può dare anche per il «galop volant» (p. 13).

²⁶ B. JUSTINIANUS. *De origine urbis Venetiarum, rebusque eius ab ipsa ad quadragesimum usque annum gestis Historia*, Venetiis 1492, cui è aggiunta la *Vita divi Marci Evangelistae de eius corpore Venetias translato et sepulturae loco, libri tres*: qui al foglio P c'è la descrizione dei Cavalli; si cf.: GALLIAZZO, 1981, pp. 10-12.

²⁷ Si veda la nota n. 22.

²⁸ Si osservino le figure 115 (biga), 135 (tre quadrighe) in: GALLIAZZO, 1981; ma i confronti soprattutto numismatici, sono numerosi. C.M. KRAAY-M. HIRMER, *Greek Coins*, New York s.d., figg. 191 0, 192, 196.

²⁹ Sul problema della fusione, dell'assemblaggio, della rifinitura e della doratura, si cf.: GALLIAZZO, 1981, pp. 113-159. A questo punto è utile rilevare come Werner Fuchs (*op. cit.*, pp. 91, 95-96) sottolinei più volte il fatto che Lisippo nelle opere più tarde (soprattutto della vecchiaia) aveva «già acquisito gli elementi fondamentali della forma dell'effetto ellenistica» (citaz. p. 95).

dorsali e ai muscoli che le ricoprono e vi si inseriscono»³⁰. Nei cavalli la «*regione del garrese*» (è) posta al di sopra delle spalle e del torace tra il collo e il dorso: essa di solito è distinta nettamente dal margine superiore del collo ad opera di una depressione detta «colpo di accetta», che «determina il netto limite» del collo col garrese³¹.

Dopo questa premessa di ordine generale, vediamo in quali inesattezze incorre la Ghedini (*art. cit.*), che vorrebbe i Cavalli di San Marco totalmente *privi del garrese*, affermazione questa priva di qualsiasi fondamento.

1) E' infatti errata dal punto di vista *zoologico* generale, perché per definizione il *garrese* è una *regione* esterna di un quadrupede e tanto più di un cavallo; e in quanto tale essa non è quindi né un osso né un muscolo, né una semplice *prominenza*, ma una «*regione*» che può essere incavata, piana o prominente, ma *mai* può mancare come «delimitazione esterna» di una parte della superficie di un quadrupede e quindi di un animale quale il cavallo.

2) Essa è perciò inesatta anche dal punto di vista *equino*, perché il *garrese* assume dimensioni, forme e articolazioni *diverse* con il *variare* delle razze, per cui abbiamo cavalli che mostrano una garrese simile a una leggera «prominenza» quasi fosse una «leggera gobba» (Ghedini, p. 462), dovuta all'accentuata depressione del «colpo d'accetta» tra garrese e collo, mentre verso il dorso il profilo della «prominenza» appare continuo, incurvato, lievemente concavo. Tuttavia non mancano altre razze, destinate soprattutto al traino di carri, in cui tale depressione o «colpo d'accetta» sembra mancare, sicché appare un *garrese* piuttosto largo «che si continua con la linea del collo», oppure è poco prominente³².

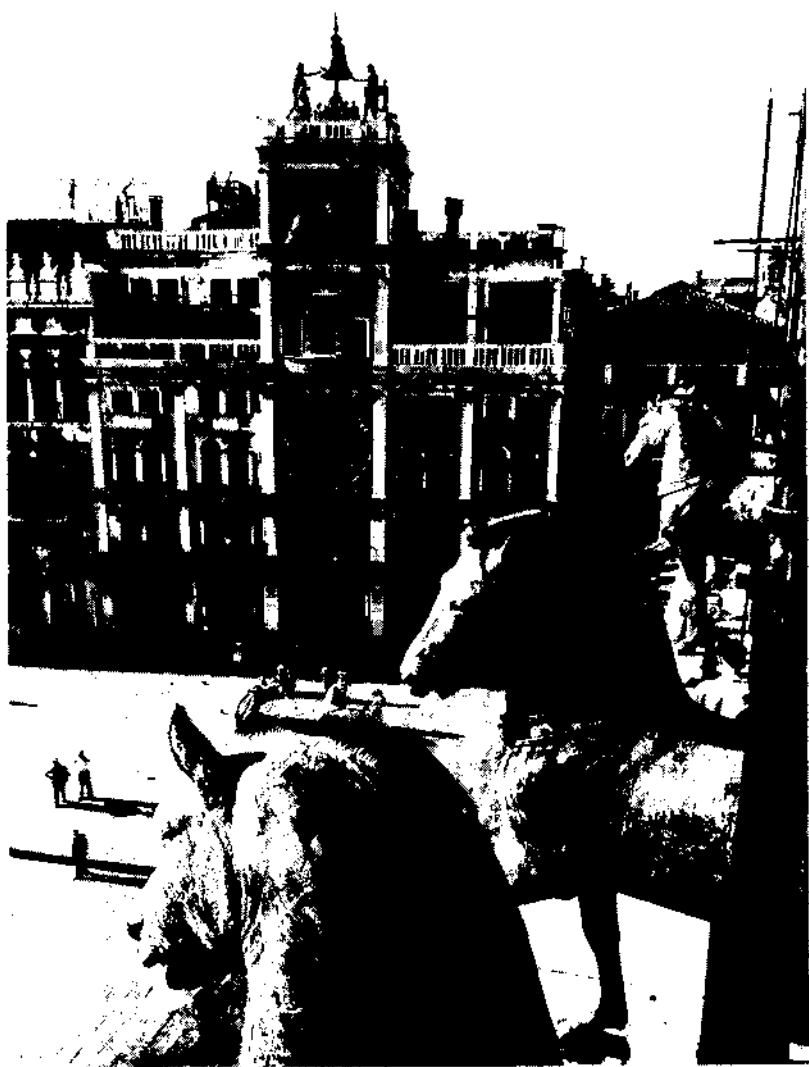
Non solo, ma la «prominenza» del garrese può variare e assumere varie forme con il variare della posizione del collo in uno stesso cavallo³³. Infatti la «prominenza» è causata nei cavalli particolarmente dal «*premere*» verso l'alto delle prime vertebre dorsali, soprattutto della terza, quarta e quinta vertebra, sicché tale

³⁰ G. DEVOTO-G.C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze 1971, p. 981, s.v. *garrese*.

³¹ M. BONGIANNI, *Guida al cavallo*, Verona 1979, pp. 19, 24-25 (qui citazioni); si veda inoltre: C. VOLPINI, *Il cavallo*, Milano 1917, pp. 28, 55-56; L. GIANOLI, *Il cavallo e l'uomo*, Milano 1967, p. 399; sul garrese «alto, secco e bene scolpito»: VIGNERON, *op. cit.*, p. 6.

³² Un'ampia esemplificazione delle varie razze e della loro «diversa» forma di garrese si ha in: BONGIANNI, *op. cit.*, pp. 20-21, e *passim*; qui ancora alle pp. 73, 94, 97, 106, 107 ecc. vi sono numerose razze con garrese anche elevato, ma che tuttavia «si confonde» con la linea del collo; frequenti sono pure i cavalli, soprattutto quelli destinati al traino, che mostrano un garrese poco elevato e largo.

³³ Si veda, ad esempio, la figura 3 a p. 464 della Ghedini che mostra un «cavallo da tiro» d'invenzione, «gibboso» e in riposo, e la si metta a confronto con le tavole I, II, III riprodotte nel volume del DIEHL, (*op. cit.*), oppure con le tavole II e III del VOLPINI (*op. cit.*): immediatamente si notano le differenze non solo con i cavalli nevrili e in movimento che sollevano fortemente il collo (qui raffigurati), ma anche con quelli stanti sulle quattro zampe e aventi il collo in posizione normale.



*Fig. 6. I quattro Cavalli di San Marco ancora sulla facciata della Basilica:
si osservino i muscoli pieni e possenti che si dipartono dal
gartese nei Cavalli B e C.*

pressione sul pannicolo esterno genera una elevazione che appare «naturale» e come una lieve gobba se il cavallo tiene la testa e il collo in posizione normale, mentre se l'animale solleva testa e collo violentemente verso l'alto, il profilo del garrese da gibboso tende a divenire più alto e concavo, perché la depressione del «colpo d'accetta» si riduce sensibilmente³⁴. Così infatti avviene con i Cavalli di San Marco, in cui il *sollevamento* della regione del garrese è indubbio, ma la conseguente diminuita depressione del «colpo d'accetta» non appare, perché sta, come vedremo, proprio sotto il collare³⁵.

Ora se si ha un tale sollevamento violento della testa e del collo, esso è senza dubbio accompagnato dalla presenza «delle fasce muscolari a ventaglio del trapezio cervicali e dorsale», ma non è vero che «queste appaiono invece *del tutto* trascurate nella *fiscia* superficie dorata dei cavalli marciani», come vorrebbe la Ghedini (p. 465). La nostra risposta a questo punto potrebbe essere soltanto fotografica. Si vedano, ad esempio, la fotografie Osvaldo Böhm 3179, 3180, 3181, o quelle Anderson 14111, 14112, 24548, oppure le figure numero 14, 20, 27 apparse nel nostro volume od ancora le figure 180-181 del catalogo della Mostra 1977. In tutte (ma se queste non bastassero è assai facile riprodurne molte altre) è evidente la resa piena e possente dei muscoli che si dipartono «a ventaglio» dal garrese, ma senza inutili ipertrofie ed esagerazioni (fig. 6).

3) Una riprova scientifica di rilievo è pure offerta dalla *fotogrammetria*, anche se questa nuovissima tecnica è stata applicata solo al cavallo A³⁶; le curve di livello in corrispondenza del garrese mostrano infatti un suo netto «sollevamento» ed il suo profilo non è dato da una linea continua e perfettamente concava, ma da una linea con lieve «gibbosità», almeno da quanto si vede dalla fotogrammetria del fianco sinistro (fig. 7). Comunque chiaro e senz'altro sicuro è il convergere dei fasci muscolari «verso» e «sotto» il collare.

4) Che il garrese poi stia «leggermente più indietro rispetto al finimento» cioè al collare (Ghedini, p. 465), è senz'altro smentito da un esame *tecnico* dei Cavalli di San Marco: essi infatti mostrano senz'ombra di dubbio di avere metà del collare, cioè la porzione laterale-posteriore, fusa assieme al tronco, sicché il «pezzo di fusione» testa-collo finisce per poggiare con la «base» dell'incollatura proprio a metà dell'altezza del collare stesso³⁷. Siamo pertanto del tutto sicuri che il «colpo

³⁴ Di grande utilità a tal proposito è il confronto del grafico con scheletro di cavallo presente nel DIEHL (*op. cit.*, tav. II), in cui l'animale è stante sulle quattro zampe e in riposo, con il grafico analogo del VOLPINI (*op. cit.*, tav. III), in cui l'animale erge vigorosamente la testa e il collo, ed assume l'andatura del trotto.

³⁵ E' infatti proprio tale depressione o «colpo d'accetta» che fa assumere ad un garrese alto ed elevato un profilo «gibboso»: tale eventuale «prominenza» assume invece, verso il dorso, un profilo continuo e lievemente concavo.

³⁶ Si cf.: *Mostra* 1977, pp. 175-180, figg. 204-210 e pp. 249-256, figg. 269-279; GALIAZZO, 1981, p. 155, fig. 85.

³⁷ Su tutto il problema: GALIAZZO, 1981, pp. 141-144, e soprattutto le figg. 59, 61, 62, 66, 78.

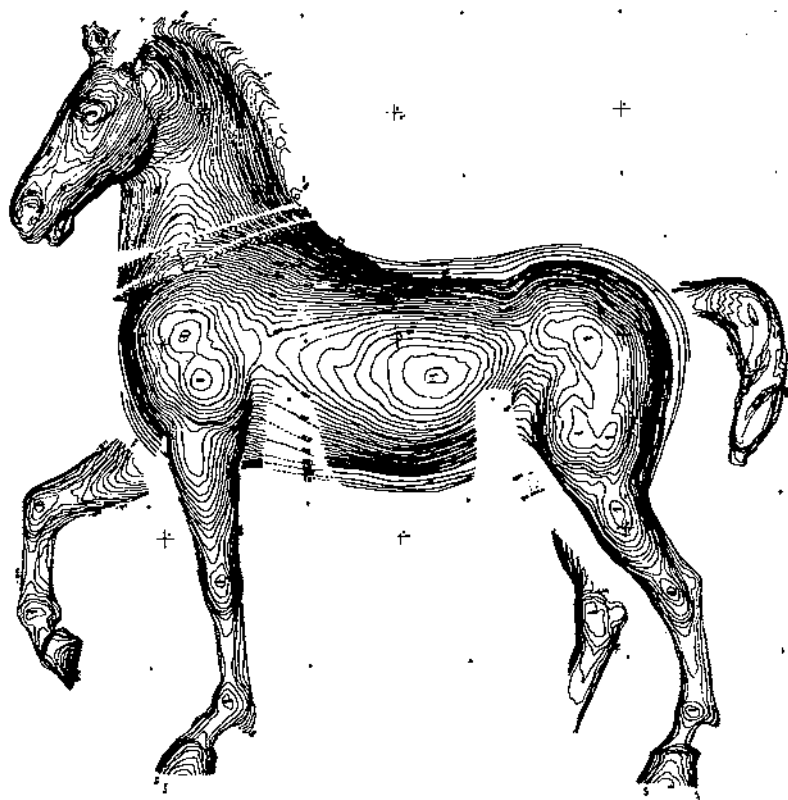


Fig. 7. Fotogrammetria del Cavallo A: fianco sinistro.

d'accetta» ovvero la depressione che genera l'impressione di una «gibbosità» del garrese sta nascosto proprio sotto il collare.

Questi sono comunque soltanto alcuni argomenti che dimostrano come il garrese sia senz'altro presente, alto e bene scolpito, anche se la sua articolazione con «prominenza» non è molto evidente sia per il sollevamento del collo, sia per i caratteri ippologici propri dell'animale da tiro preso a modello. Cade dunque l'ipotesi di un supposto «errore» nella resa del tronco dei Cavalli di San Marco.

C) Priva di sicuri riscontri documentali è pure l'affermazione che Lisippo rendesse con *verità anatomica* fin nelle minuzie ogni parte del corpo, per cui i Caval-
li di San Marco non sarebbero greci, proprio perché il dorso non mostra, anzi sarebbe privo di garrese (Ghedini, p. 466 ss.).

Qui il discorso ci porterebbe lontano e spero di poter puntualizzare in altra sede questo problema.

Ora sia sufficiente sottolineare come gli studi sul *nudo artistico* condotti con grande competenza anatomica dal Della Seta abbiano dimostrato come, ad esempio, l'*Apoxyomenos*, pur essendo una copia, presenti «una definizione muscolare ed ossea superficiale e irregolare che saremmo tentati di attribuire alla mala comprensione del copista se la *somma complessiva* che trarremo dall'esame dell'anatomia di Lisippo non ci rivelasse che egli nella struttura del corpo *spesso seguì più l'impressione che la forma reale*»³⁸, cioè, come giustamente afferma Werner Fuchs, Lisippo abbandona «l'obiettivo *forma dell'esistere*... per una *forma dell'apparenza* molto più soggettiva»³⁹.

Un analogo giudizio il Della Seta dà sul nudo dell'Agias (sulla cui attribuzione a Lisippo esistono dei dubbi, ma che rientra senz'altro nella sua «scuola») e soprattutto sull'Eracle Farnese, concludendo il suo studio sul Maestro siciliano con l'affermazione che l'Artista «conosce l'anatomia, ma non l'ha elevata a fine supremo della sua arte», né «ama la precisa e incisa notazione muscolare», sicché numerose sono le «incongruenze» anatomiche nelle sue sculture⁴⁰.

Per concludere, possiamo far rilevare come le osservazioni della Ghedini non trovino conferma né sotto il profilo ippologico, né tanto meno sotto quello stilistico. In realtà la quadriga marciante, per essere compresa in ogni suo aspetto, deve essere esaminata non soltanto sotto il profilo ippologico, ma nella complessità dei suoi vari aspetti, senza tuttavia pretendere, in mancanza di una testimonianza decisiva, di dire l'ultima parola.

Ringrazio vivamente il caro amico prof. Marc Mayer Olivé, per aver accolto questo mio articolo nella sua rivista. Un secondo studio sugli aspetti tecnici dei Cavalli di San Marco apparirà in un prossimo numero.

³⁸ DELLA SETA, *op. cit.*, pp. 358, 360.

³⁹ FUCHS, *op. cit.*, p. 91. Tale interpretazione discende senz'altro non solo da una lettura attenta delle repliche attribuite a Lisippo, ma anche dalle testimonianze antiche (si cf.: PLINIO, *Nat. Hist.*, 34, 61 e 34, 65; su questa fonte si veda pure: P. MORENO, *Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo*, Treviso 1973, Testimonianze 1, 18 e pp. 61-68, 138-144; *Id.*, *Lisippo*, I, Bari 1974, p. 153, n. 8, p. 176 ss., n. 52).

⁴⁰ DELLA SETA, *op. cit.*, pp. 350 ss., 372 ss. e p. 394 (qui citazioni).