DI UN'ANTICA TESTA DI CAVALLO IN BRONZO ATTRIBUITA A DONATELLO.

> . . . lässt hier das Haupt, näher und einzeln beschaut, charakter und Kraft nur desto deutlicher erkennen und bewundern. Der prächtige Stirnknochen, die schnaubende Nase, die aufmerkenden Ohren, die starre Mähne! ein mächtig aufgeregtes, kräftiges Geschöpf.
>
> GOETHE: *Ital. Reise,* 7 März 1787.

I discorsi che gli storici napoletani dedicarono alla colossale testa di cavallo (1) del Museo di Napoli (già nel palazzo Carafa), strettamente si connettono ad una delle tante leggende popolesche medievali, che di Vergilio Marone fecero un protettore miracoloso della città di Napoli (2). In una lettera del 1194 indirizzata al preposto del Convento di Hildesheim, Corrado di Querfurt — cancelliere e rappresentante in Napoli e in Sicilia dell'imperatore Arrigo VI — fu primo a dar cenno del cavallo vergiliano di Napoli; e raccontò com'esso, creato dal poeta per virtù di magia, sanasse i cavalli infermi che venivano recati in sua presenza (3). Egual racconto trovavasi quindi ripetuto, con qualche variante, nel *Planctus Italiae* di Eustazio

(1) Trovavasi fin dal 1471 nella corte del palazzo quattrocentesco di Diomede Carafa conte di Maddaloni, in via del Seggio di Nido. Posta al lato destro dell'entrata, di fronte all'arco che svolgesi in elegante linea di su la scala (cfr. G. CECI, *il Pal. di Diom. Carafa,* in *Napoli nobilissima,* II, 10, 11), essa fu per molti anni l'ultima testimonianza superstite della magnifica collezione di antichità classiche raccolte dal conte Diomede in quella sua ricca sede (cfr. B. ALDIMARI, *Hist. gen. della fam. Carafa,* presso Ant. Bulifon, 1691, t. 2, pag. 94; CAPACCIO, *Il Forastiero.* Napoli, 1634, pag. 854; *Monumentorum Italiae, quae hoc saeculo et a christianis posita sunt, libri quatuor editi a Laurentio Schradero Haberstadien Saxone,* 1592, lib. II, p. 248). Nel 1809 fu portata nel Museo Reale per donazione del princ. di Columbrano Francesco Carafa (Arch. del Museo Naz. di Napoli) e collocata accanto ai bronzi di Ercolano e di Pompei, quale testimonianza di arte greca proveniente da Napoli. Nel 1901, iniziandosi una sistemazione nuova del Museo, essa venne trasportata nelle sale della Pinacoteca come opera della Rinascita da attribuirsi a Donatello: e quivi si trova tuttora (cfr. A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La colossale testa di cavallo in bronzo del Museo Naz. di Napoli,* in *Arte e Storia,* 1901).

(2) Cfr. DOM. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo,* vol. 2. Livorno, 1878.

(3) Cfr. LEIBNITZ, *Scriptores rerum brunsvicensum,* II, pag. 695. C. COMPARETTI, *op. cit.*

da Matera (1) e in alcuni poemi volgari francesi dei secoli XIII e XIV (2). Ma come queste istorie favolose di Vergilio, attinte da tradizioni orali del popolo, avean sempre riferimento a cose realmente esistite, così nella Cronica della città di Napoli del secolo XIV (3), troviamo ripetuti i sopra accennati racconti in termini sostanzialmente eguali, ma con l'aggiunta di qualche notizia di valore storico su l'oggetto della leggenda (4). Il quale — è lecito supporre — dovea essere un cavallo in bronzo d'arte campana, posto nella corte della Primaziale di Napoli — là dove forse era stato un tempio a Ennosigeo — e già molto deteriorato nel sec. XIII. Si può anche ammettere che, tenuto dapprima come emblema di città (5), desse poi origine agli stemmi napoletani del seggio di Capuana e del seggio di Nido e che a qualche cortigiano del re Angioino inspirasse le parole *Hactenus effrenis nunc freni portat habenas, Rex domat hunc aequus Parthenopensis Equum.* Ma la narrazione dell'anonimo cronista trecentesco fu molto più tardi deformata da Pandolfo Collenuccio, che quell'epigramma attribuiva a Corrado di Svevia, e ne traduceva lo spirito in un dato di fatto materiale, e cioè nella effettiva aggiunzione del freno alla bocca del cavallo (6). Pietro de Stefano fece sua questa erronea versione (7), e fu seguito da Giovanni Tarcagnota da Gaeta, che per primo volle associare la testa equina del Palazzo Carafa col cavallo in bronzo della Primaziale di Napoli (8). Ma quanto nel Tarcagnota era semplice congettura divenne affermazione certa nella *Historia* di Giovanni Antonio Summonte, compilata intorno il 1585 (9); e come tale — insieme al racconto del Collenuccio — fu quindi accet-

(1) Cfr. Bart. Capasso, *Historia diplomatica regni Siciliae*, pag. 50.

(2) *Image du monde* (1245), — *Li Roumans de Cleomadès par Adenès li Rois*, publ. par André van Hasselt, Bruxelles 1865-66, vol. I, — *Le Renart contrefait* (1314). — Cfr. D. Comparetti, *op. cit.*

(3) Il titolo varia nei diversi mscr. che se ne conservano: per essi e per le ediz. a stampa, cfr. B. Capasso, *Le fonti della storia delle province napoletane dal 568 al 1500*, in *Archivio storico per le prov. napoletane* (2ª ed., Napoli, Marghieri, 1902). — Questa *Cronica* non è di un « Giovanni Villani napoletano » nè di « Bartolomeo Caraczolo cavaliere di Napoli », come fu detto da scrittori anche recenti. Il Capasso (*op. cit.*, pag. 131 sgg.) potette assodare ch'essa consta di tre scritture diverse: la prima, contenente le leggende virgiliane, è di un cantastorie che scrisse poco dopo il 1326, raccogliendo favole consacrate nella tradizione del popolo; la seconda è un compendio della storia di Napoli dalla fondazione della monarchia alla morte di re Roberto, ed è opera di Bartolomeo Caracciolo (m. il 7 dec. 1362); la terza è costituita dai capitoli delle *Cronache* di Giov. Villani, fiorentino, i quali trattano di storia napoletana fino al 1325.

(4) Trascrivo dall'ed. a stampa del sec. XVI: « Anche fe forgiare uno cauallo de metallo sub certa costellatione de stelle che perla uisione dilquale cauallo le infirmitate shaviano remedio di sanita: ilquale cauallo gli minischalchi dela cita de Napoli hauendo di cio grande dolore che non haviano guadagno ale cure deli caualli infirmi si andaro una nocte et perforarolo in uetre da po dilquale percussione et roctura il dicto cauallo perdi la uirtu: et fo conuertuto ala construtione dele campane dela maiore ecclesia di Napoli in nello Anno . M ccc . xxii . ilquale cauallo si parea guardato ala corte dela predicta ecclesia di Napoli; del quale cauallo si crede che la piacza de Capuana porte larme overo insegnia: cioe uno cauallo in colore dorato senza freno: per laquale cosa quando il Serenissimo Principe Re Carlo primo intro in la Cita di Napoli marauegliandose dele arme di questa terra: o uero piaza: et de la piaza de Nido: la quale hauia per arme uno cauallo nigro puro senza freno: si comando che fosseno scripti doi uersi — *Hactenus effrenis nunc freni portat habenas Rex domat hunc aequus Parthenopensis Equum.* De li quali versi la sententia in uulgare si e questa che el Re justo di Napoli doma questo cauallo isfrenato a li homini senza freno li apparecchia le retene del freno ».

(5) Su tale consuetudine delle città della Campania, cfr. Helbig, *Annali dell'Ist. Archeol.*, 1865.

(6) *P. Collenutii juriscon. pisaur. hist. Neap.* Basileae, 1522, lib. VI, pag. 161-62.

(7) *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, etc. Napoli, 1560, pag. 15-t°.

(8) G. Tarcagnota, *Del sito et lodi de la cita di Napoli.* Napoli, 1566, lib. 2°, pag. 64.

(9) *Dell'historia della Città e Regno di Napoli*, 2ª ed. Napoli, 1675, t. II, pag. 116.

tata da quasi tutti gli scrittori napoletani, a cominciare dal Capaccio (1). Fra costoro, anzi, l'ab. Francesco de Magistris asseriva che la testa del cavallo antico,

Fig. 1 — *Napoli*, Museo Nazionale (Pinacoteca). — Testa di cavallo.

salvata dalla fusione, fu donata a Diomede Carafa dal re Alfonso d'Aragona o dal suo successore Ferrante (2), e da quegli esposta nel cortile del suo Palazzo!

(1) *Op. cit.*

(2) *Status rerum memorabilium tam ecclesiasticarum, quam politicarum ac etiam aedificiorum fidelissimae civitatis neapolitanae.* Napoli, 1677, pag. 230-31.

La considerazione di quel bronzo, come frammento d'un colossale cavallo di tipo greco, già esistente in Napoli, fu accettata con fiducia fino a tempo recente, ed anche dal Iavarone (1), dal Comparetti (2), dal Bode (3); ma già nel 1865 W. Helbig, riferendo una osservazione di Gius. Fiorelli, scriveva « che si riconosce chiaramente essere quella testa fusa d'un solo pezzo di bronzo, ed essere gli orli troppo ottusi, anzi quasi semirotondi, per poter essere stati attaccati ad un corpo di bronzo ». Ed aggiungeva, guardando alla struttura del collo, che « dalla parte dei crini la sua curva rientrante comincia troppo vicino alla testa, e nella parte della gola sporge pure troppo in alto, di modo che un colosso di cavallo con quella testa sarebbe stato un mostro con un collo corto, grosso e mal proporzionato » (4). Più tardi B. Capasso confermava le osservazioni del Fiorelli e del Helbig; e, notando che gli orli del collo mostrano tuttora tracce di colature del bronzo fuso, concludeva che la testa equina del Museo dovette essere formata per restare così come oggi la vediamo (5). Le osservazioni e le deduzioni dei tre citati archeologi derivano — come più innanzi vedremo — da una non minuziosa e non esatta disamina di quella scultura; ma valsero tuttavia ad offuscare il racconto tradizionale degli scrittori napoletani. Questo però fu stroncato del tutto sol quando venne a luce la lettera in data 12 luglio 1471, con la quale Diomede Carafa rendeva grazie a Lorenzo dei Medici per avergli donato la colossale testa di cavallo, che da allora fu sempre nella corte del palazzo Maddaloni (6). E appunto dal trovamento di questa lettera s'ebbe novissimo credito l'attribuzione di quella insigne scultura a Donatello, già consacrata in antiche cronache dell'arte.

*
* *

Per le prime notizie riguardanti cotesta attribuzione bisogna risalire al Libro perduto di Antonio Billi — compilazione redatta fra il 1516 e il 1530 (7) — ed a quanto ne trassero gli autori di tre Codici della Raccolta Magliabechiana di Firenze: lo Strozziano (Cl. XXV, n. 636), il Petrei (Cl. XIII, n. 89), il Gaddiano

(1) *Museo Borbonico*, III, 10. — Già l'aveva accettata il Winckelmann, cfr. *Geschichte der Kunst in Altertums*. Wien, 1776, I, 545.

(2) *Op. cit.*

(3) In *Der Cicerone* von J. Burckhardt, 7ª ed.

(4) *Annali dell'Istituto archeologico* (Relaz. sui *Dipinti di Pesto*), 1865, pag. 271.

(5) *Op. cit.*

(6) Fu pubblicata per la prima volta da H. Semper, in *Donatello sein Zeit und Schule*. Wien, W. Braumüller, 1875, pag. 272. La ricordò G. Milanesi nelle sue note alle *Vite* del Vasari (II, 409), e la ripubblicò G. Filangieri di Satriano in *Archivio storico per le prov. napol.*, 1882, p. 407-20. Le due trascrizioni differiscono in qualche dettaglio ortografico: mi servo della seconda: *Magnifice domine et fili col.me — Ho recevuto la testa del cavallo la S. V. se digniata mandaremè, de che ne resto tanto contento quanto de cosa havesse desiderato et rengracione V. S. infinite volte sì per essere stato dono digno como per haverlo da la S. V. Avisandola llo ben locato in la mia casa che se vede da omne canto, certificandove che non solo de V. S. ad me ne starà memoria, ma ad mei fiillioli, i quali de continno haveranno la S. V. in observancia et serannoli obligati extimando l'amore quella ha mostrato in volere comparere con tale dono et ornamento alla dicta casa. Si ho da servire la S. V. son parato et pregola me vollia operare che volintiero sarà da me et de bona vollia servita et recomandame alla S. V. — Dat. Neapoli, XIIº Julii 1471 — presto Al servicio et piacere de V. S. — Lo Conte de Matalono* (Arch. di Stato di Firenze. Carte private della famiglia Medici: n. 395, f. 27).

(7) Cfr. C. von Fabriczy, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Bibl. Naz. di Firenze*, in *Arch. storico ital.*, serie V, 7, pag. 299, anno 1891

(Cl. XVII, n. 17). È narrato difatti in quest'ultimo (1), che Donatello « fece una testa et il collo d'uno cavallo di molta grandezza opera assaj degna laquale comincio et fece per finire il restante del cavallo sull quale a essere haveva l'immagine del Re Alfonso d'Aragona laquale hoggi e in napolj in casa ilconte dimatalona de Caraffi » (2). D'altra parte Pietro Summonte, nella sua lettera del 1524 a Marc'Antonio Michiel, scriveva che « in questa città in casa del Sig. Conte di Matalona di man di Donatello è quel bellissimo Cavallo in forma di Colosso, cioè la testa col collo di bronzo » (3). Il Vasari nella prima ed. delle *Vite* (1550) avea scritto: « Attribuiscongli (a Donatello) alcuni ch'è' facesse la testa del cauallo che è a Napoli in casa del Conte di Matalone: Ma non è verisimile che così sia, essendo quella maniera antica et non essendo egli mai stato a Napoli ». Ma nella seconda edizione delle *Vite* volle correggersi ed affermò che « in casa di Matalone nella città medesima (Napoli) è una testa di cavallo di mano di Donato tanto bella che molti la credono antica ». — Or le parole stesse del Vasari rivelano incertezza di opinione; ed è lecito pensare che, essendo egli vissuto in Napoli pochi anni innanzi la prima ed. delle *Vite*, scrivesse nel 1550 secondo l'impressione propria, ricevuta osservando direttamente quel bronzo; mentre è chiaro che, modificando il suo dire quindici anni più tardi, mostra di aver aderito a parere altrui, di aver saputo che quella scultura era venuta qui di Firenze, e di voler conciliare, nella frase « tanto bella che molti la credono antica », la nuova credenza con le ragioni del primitivo giudizio. Quanto alle parole dei tre citati Codici magliabechiani giova ricordare ch'esse sono riproduzioni uniformi (come ha chiaramente provato C. von Fabriczy) d'un parere unico anteriore, il quale ben sembra nato da una mera associazione mentale fra la statua equestre dell'Aragonese, che forse Donatello dovea fare per Napoli (4), e la testa equina che da Firenze fu effettivamente mandata qua giù dall'amico e mecenate dello scultore fiorentino. E nulla — come pur vedremo — ci vieta di supporre fin da ora che cotesto avvicinamento di due cose e di due fatti sia stato tanto arbitrario quanto l'analoga identificazione, fatta dagli scrittori napoletani, del bronzo di palazzo Carafa con la testa superstite del famoso cavallo della Primaziale di Napoli. D'altronde la critica moderna, che cerca solide basi in documenti irrefutabili e in acuta analisi stilistica, e vuol esser viva per virtù d'intuizioni e precisa per rigore di scienza, deve cercare in quelli antichi e non infallibili scritti un punto di partenza, una guida, una conferma, e non certo un verbo tirannico cui ciecamente obbedire.

Ma ecco che il principe Filangieri, pubblicando la citata lettera di Diomede Carafa, adduceva, oltre il giudizio del Vasari, tre argomenti a favore della rinnovellata attribuzione a Donatello: 1° esser poco verosimile che il magnifico Lorenzo, collettore di antichità come il Carafa, si privasse per questi d'un così bello esem-

(1) Cfr. C. Frey, *Il Cod. Magliab., Cl. XVII, 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella dei Fiorentini da Cimabue a Michelangelo.* Berlin, 1893; e C. von Fabriczy, *Il Codice dell'anonimo Gaddiano nella Bibl. Naz. di Firenze*, in *Arch. storico italiano*, serie V, 12, pag. 15, 275, anno 1893.

(2) Lo stesso, con parole di poco diverse, è detto negli altri due Codici citati. Notiamo soltanto che nel Petrei è scritto: *Fecie una testa col collo*, etc., *con il resto del cavallo in sul quale è la immagine*, etc. Cfr. anche Semper, *op. cit.*, pag. 307.

(3) Cfr. Cicogna, *Memoria intorno la vita e le opere di M. A. Michiel.* Venezia, 1861; ed anche: *Repertorium*, XXX, 150; *Napoli nobilissima*, 1898, pag. 195.

(4) È noto che dallo spoglio delle carte aragonesi non è risultato che a Donatello fosse data commissione d'una statua equestre — e per giunta di proporzioni colossali — di Alfonso d'Aragona.

plare antico, anzi che d'un lavoro fiorentino del tempo suo; 2° in un inventario (12 gennaio 1582) degli oggetti del palazzo del conte Diomede (1) è citato « un cavallo di bronzo opera del Donatello »; 3° la somiglianza grande del cavallo di Napoli con quello donatelliano del monumento al Gattamelata in Padova. — Si risponde: 1° Non sarebbe difficile andar indagando quali ragioni potea avere Lorenzo dei Medici di far cosa specialmente grata al conte Carafa, appassionato raccoglitore ed espertissimo di opere d'arte *antica*, che *ceteros et consilio et autoritate apud regem anteibat* (2); nè d'altronde si può dire se quel signore preferisse rinunciare a uno dei suoi belli esemplari antichi anzi che a un bello esemplare di Donatello, morto cinque anni innanzi. Ma in verità cotesti argomenti son troppo miseri per una discussione non vana; 2° Alla notazione redatta cento undici anni dopo l'immissione di quel bronzo in casa Carafa, noi non possiamo dare importanza maggiore che a quella, contraddicente *(caput aenei aequi ex colosso)*, ch'è nel catalogo della collezione Carafa pubblicato dallo Schrader nel 1592 (3). E del resto se all'inventario del 1582 volessimo noi dare un valore inoppugnabile, nè pure potremmo trascurare il fatto — assai significativo — che il conte di Maddaloni non facea parola di Donatello (del quale ben conosceva il valore e la fama, nonchè l'amicizia sua con Lorenzo dei Medici), nel render grazie del dono ricevuto, benchè chiare parole usasse nella sua lettera a mostrar la sua gratitudine e l'estimazione per quella scultura insigne; 3° Quanto alla somiglianza del nostro cavallo con quello del Gattamelata, vedremo più oltre in qual senso essa vada intesa e di quanto venga assottigliata per talune differenze essenziali riscontrabili tra quei due esemplari.

*
* *

Passando ora dalle semplici affermazioni dei cronisti alle dissertazioni della critica moderna ci accorgeremo subito ch'esse oscillano tra insolvibili incertezze. Sembra che Eugenio Müntz dia considerevole importanza al fatto che nel sec. XVI il bronzo del Museo di Napoli passava, secondo alcuni, per opera di Donatello (4); sì che egli si domanda se lo scultore fiorentino non l'abbia forse lavorato durante gli studi pel monumento al Gattamelata. Osserva inoltre che tanto l'uno che l'altro

(1) È questo inv. veramente del 1582? Il Filangieri lo dice redatto « allorchè Roberta Carafa duchessa di Maddaloni, nel 12 gennaio 1582, constituiva la 2ª genitura dei Carafa principi di Colubrano »; ma il Ceci (*op. cit.*), osservò che « Roberta Carafa non ebbe figli, e i principi di Colubrano ebbero origine più tardi in un altro ramo dei Carafa di Maddaloni. Se anche poi avesse istituita una secondogenitura, del che dubito, non avrebbe certo potuto disporre di beni non suoi, quale era il palazzo (in via del Seggio di Nido), per giunta già sottoposto a fedecommesso in favore dei discendenti diretti di Diomede primo conte di Maddaloni ».

(2) N. Valori, *Laur. Med. Vita.* Rist. del Galletti, Firenze, 1847. Per l'alta posizione politica del Carafa alla Corte Aragonese, v. anche: Aldimari, *op. cit*; Reumont, *Die Carafa von Maddaloni*; T. Persico, *Diom. Carafa*, Napoli. Pei rapporti di cordiale amicizia fra Lorenzo e il Carafa v. anche la lettera in data 5 marzo 1471 pubblicata da F. Novati in *I mscr. ital. di alcune Bibl. del Belgio e dell'Olanda* (*Rass. bibl. della letter. ital.*, 189[illegible], pag. 199). E si pensi al non lieve significato politico che tali rapporti avevano, date le delicate relazioni correnti fra la signoria di Firenze e il re Aragonese, le quali avevano indotto Lorenzo a recarsi in Napoli nel 1466.

(3) *Op. cit.*

(4) In quel medesimo tempo anche i due quadri di Masolino da Panicale del Museo di Napoli eran creduti di Masaccio: ma oggi solamente il prof. Schmarsow persiste nel considerarli come primi lavori di quest'ultimo, fondandosi sopra tutto su quanto ne scrisse il Vasari. Non pochi esempi di tal genere si potrebbero ancora addurre.

cavallo annitriscono, che presentano le stesse pieghe al collo e la medesima disposizione di crini tra le orecchie; ma nota anche che questo di Napoli è più vivace, che i suoi muscoli sono più accentuati, che più acceso ne è l'occhio (1). A. von Reumont dice probabilmente moderna la testa equina del Museo, osservando ch'essa poco somiglia ai cavalli antichi e che potrebbe, tutt'al più, trovar riscontro nel

Fig. 2 — *Donatello,* Testa del cavallo nel monumento al Gattamelata in Padova.

(1) *Les artistes célèbres:* E. Müntz, *Donatello.* Paris, Libr. de l'Art, 1885. — Non è esatto dire che i due cavalli nitriscono (*hennissent*): essi invece sbuffano e fremono. Quando il cavallo nitrisce il labbro superiore non aderisce all'arcata dentaria, ma un poco se ne solleva; e le orecchie si drizzano entrambe vivamente da una stessa parte — da quella cioè ov'è la cosa o d'onde viene il suono che eccita quel linguaggio. Questa caratteristica è assai bene resa nella testa di cavallo prov. da Ercolano (Mus. di Nap., n. 115390) che tuttavia non è, per altri riguardi, uno dei migliori esemplari che si conoscano.

cavallo della statua di Marc'Aurelio in Campidoglio: nota inoltre il carattere donatelliano ch'essa presenta, la sua spiccata somiglianza col cavallo del Gattamelata, ma non vi scorge un tentativo per la fattura di quest'ultimo, poi che il carattere e l'alta perfezione riscontrabili in esso si oppongono, secondo lui, a una supposizione di tal genere (1). Weizsäckers parte dall'ipotesi che il nostro bronzo sia opera dello scultore fiorentino, da considerarsi quale indice massimo della stretta connessione all'antico che caratterizzò l'ultimo periodo dell'attività donatelliana. Ma in verità il suo giudizio è punto preciso, poi ch'ei volge a ben altra conclusione, mostrando di non riescir a escludere del tutto che la nostra testa di cavallo, più che scultura di Donatello, possa essere il tipo di arte antica cui s'attenne il fiorentino nell'operar la statua del Gattamelata (2). A. G. Mayer notò che il cavallo di Napoli è più congiunto a quello di Padova che a qualsiasi consimile scultura conosciuta (3); e G. von Grävenitz affermò che esso è da attribuirsi con probabilità a Donatello, ma che non può in alcun modo connettersi alla testa del cavallo del Gattamelata (4). Il Frizzoni, in fine, ed A. Filangieri di Candida accettarono senza discutere l'attribuzione del nostro bronzo a Donatello (5); e Springer lo considerò quale variante del cavallo di Padova, nella quale — più che in quest'ultimo — sia da notare la vicinanza spiccata ai modi della scultura classica (6). Ed è chiaro, da tutto quanto è qui riferito, che l'incertezza delle opinioni e l'insufficienza degli argomenti derivano dall'aver ammesso la verità della precisa somiglianza tra il bronzo di Napoli e il cavallo del Gattamelata senza il controllo necessario di una esauriente disamina stilistica, ma col discutibile conforto dei citati documenti letterari cinquecenteschi. Alla schiavitù di questi ultimi si son sottratti Reymond, Venturi, Bertaux, Rolfs (7): ma mentre i primi tre critici si son limitati ad escludere dall'opera donatelliana il bronzo del Museo di Napoli giudicandolo « antico », il sig. Rolfs s'è aggrappato a un non molto peregrino argomento di van Reumont per dimostrare che fra il bronzo suddetto e il cavallo di Donatello v'è, innanzi tutto, una profonda disparità di valore estetico. La differenza tra coteste due sculture — aveva detto il Reumont — è nel carattere e nell'alta perfezione, « Charakter und hohe Vollendung », che distinguono l'opera del fiorentino e non si ritrovano nel bronzo di Napoli. E il Rolfs, a sua volta, afferma di non saper quasi spiegarsi come s'abbia potuto attribuire al grande fiorentino un'opera tanto meschina quanto il cavallo di Napoli; e giudica quello donatelliano così vivente e naturale per quanto l'altro è privo di vita, convenzionale, irrigidito nelle sue forme. La dimostrazione ch'egli adduce a beneficio del suo giudizio riposa unicamente su l'esame delle criniere dei due cavalli: e così noi apprendiamo che la criniera, isolata, presa di per sè, può esser indice significativo della vitalità e della nobiltà di un cavallo gettato nel bronzo! Fondamentalmente eguali le due criniere — dice il sig. Rolfs — ma morta e convenzionale quella del cavallo di Napoli, piena di energica vita quella del cavallo di Padova. Si paragoni — egli continua —

(1) *Der erzene Pferdekopf des Museums zu Neapel*, in *Repertorium*, VI, 1882.

(2) *Das Pferd in der Kunst des Quattrocento*, in *Jahrb. der K. Preuss. Kunst*, VII, 1886.

(3) *Donatello*, Leipzig 1903.

(4) *Gattamelata und Colleoni*, Leipzig 1906, p. 48.

(5) G. Frizzoni, *Arte ital. nel Rinascimento* — A. Filangieri di Candida, *op. cit.*

(6) Springer-Ricci, *Manuale di Storia dell'Arte*, vol. III.

(7) Reymond, *La sculpture florentine*, II. — A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, VI, *La scultura del Quattrocento* — E. Bertaux, *Donatello*, Paris, Plon. — W. Rolfs, in *Jahrb. der Königlich. preuss. Kunstsammlungen*, 1908, H. II.

Fig. 3 — *Napoli,* **Museo Nazionale** (Pinacoteca).

Fig. 4 — *Firenze,* **Museo Archeologico.**

il ciuffo su la fronte del cavallo antico (fig. 1, 3, 6) e la sua modificazione in quello di Donatello (fig. 2), e si getti uno sguardo sul tutto: qui vita e natura, lì formula e modello fisso.

Osserviamo innanzi tutto che le due criniere non sono *fondamentalmente* eguali, ma *essenzialmente* diverse. Benchè nel bronzo di Napoli le proporzioni del collo in rapporto a quelle della testa siano in maggior grado sviluppate che nel bronzo di Donatello, la criniera ha nel primo un'altezza media la quale è quasi metà di quella che notasi nell'altro: un taglio così prossimo al collo genera necessariamente rigidità nei crini; e questi, inoltre, recano verso la lor radice una zona punteggiata e una linea di piccole ciocche a fiamma, e son divisi qua e là da brevi intervalli vuoti onde evitare la monotonia della massa dura e compatta e raggiungere un migliore effetto decorativo. Nel cavallo di Padova, invece, i crini formano una massa compatta ma non dura sulla linea del collo; giacchè, non tanto lunghi da poter piegarsi verso la loro radice, e non tanto corti da rimaner rigidi, si dispongono secondo direzioni diverse seguendo la tensione dei muscoli contratti: e inoltre, mentre nella statua donatelliana la criniera raggiunge il suo massimo sviluppo alla metà della linea del collo, nel bronzo di Napoli essa la raggiunge alla sommità di questa, in vicinanza del ciuffo frontale, in modo che la lunghezza dei crini segue una continua gradazione ascendente, a cominciare dalla base del collo. Intanto, l'acconciatura che il cavallo di Napoli presenta non può dirsi con sicurezza (come pensa il Rolfs) il resultato d'una fredda e tardiva stilizzazione, poi che essa ricorre di frequente in teste equine anche di età anteriore a quella cui appartiene la nostra: e basterà dare uno sguardo a quel fregio del Partenone, ove il corpo dell'uomo e quello del nobile animale si uniscono a comporre una delle più ricche e armoniche e grandiose apparizioni di vita eternata nella pietra, per osservar subito che le criniere equine si mostran quivi svolazzanti, o folte e compatte come quelle del bronzo donatelliano, o corte e rigide sul collo, indifferentemente. E l'acconciatura che più spesso ricorre è per l'appunto quest'ultima! La quale, usata dapprima come segno di lutto nella Persia e nella Grecia (1), dovette poi entrar nell'uso comune, poi che offriva il vantaggio di lasciar nudo il collo equino nel completo visibile svilpupo delle sue forme e della sua forza muscolosa e di prestarsi, nello stesso tempo, a formare una linea ornamentale adeguata alle agili forme e alla vivacità dei cavalli antichi (2). Se Donatello ha dato alla criniera del suo cavallo altra forma ed altro carattere, gli è che egli non ha mai indugiato in grette imitazioni di modelli antichi, ma è rimasto sempre — pur quando l'arte classica operò la più larga conquista dello spirito di lui — il naturalista dall'occhio vivace e dalla mano pronta, che nella Natura cercava le sue forme e non in altre sculture, e che mai si sarebbe attenuto a ritrarre cose che non avea dinanzi in modelli viventi. Guardando antichi esemplari di cavalli non dissimili dal nostro bronzo, egli ha certo compreso il vantaggio che la criniera corta dava alla modellazione del collo equino, ma si è servito di questo motivo fin quanto giovava al suo scopo e non oltre; ed anzi fin quanto potea conciliarsi col gusto suo proprio. La diversità delle criniere nei due esemplari dei quali ci occu-

(1) Cfr. O. Keller, *Die Antike Tiereveltz*, Leipzig, 1909.

(2) Certamente per la medesima ragione, serbata nella tradizione antica, la stessa acconciatura si ritrova con frequenza pur oggi nei paesi del Mezzogiorno d'Italia, e specialmente nella Campania. D'altronde essa è in gran moda in Inghilterra, pei cavalli da caccia.

piamo non può dunque servire da punto di partenza per un giudizio estetico (1); ma può essere, tutt'al più, un indice fra gli altri d'una diversità di concezioni formali meritevole d'essere esattamente vagliata. Ma il sig. Rolfs, passando dall'esame dei crini rigidi ad osservar che tutto proprio è rigido nella testa di cavallo del Museo, ha lestamente adempiuto il suo lavoro col ricacciare quel bronzo fra le opere morte d'una tarda antichità di decadenti, da non confondersi con quanto fu plasmato dalla grande virtù di Donatello. Egli non ha punto sospettato se quella rigidezza sia uno spasimo di vitalità pronta a tradursi nella potenza dello scatto e della corsa, trattenuto dal pugno fermo dell'uomo. Ha osservato che le orecchie sono robuste e villose nell'interno, ma non che la loro robustezza si rileva appunto nella rigida tensione che le tiene in postura diversa a testimoniare un'attenzione ansiosa; e che nessuna, certo, delle teste equine rimasteci dell'antica e della moderna scultura annunzia, in quel dettaglio, un così vivo moto interiore (2). E in tanto: la testa protesa ma ricacciata verso il collo che si torce in avanti per uno sforzo invincibile; il freno spinto nel fondo della bocca dischiusa a contrarre vivamente gli angoli dei labbri stirati su la forte arcata dentaria; l'ampio e convesso osso frontale; la mascella possente; gli zigomi fortemente spiccanti sotto la pelle tesa; le vene palpitanti di vita in ogni loro giro e in ogni ramo con una turgidezza che par pronta allo scoppio; la carnosità nasale eretta sul muso per l'estrema tensione delle froge dilatate e sbuffanti; le palpebre superiori respinte sotto l'arco sopracciliare; l'occhio emergente rotondo dilatato, ove l'artefice segnò l'iride e la pupilla e pose gemme a rendere la fiamma dello sguardo; tutto qui dimostra carattere e forza, una « possente agitata energica creatura », un mirabile accordo tra la materia e l'intenzion dell'arte.

Le caratteristiche espressive ora notate non sono nel cavallo donatelliano; e non potevano nè dovevano esservi. Anche volendo credere che Donatello abbia avuto presente il nostro esemplare e che ad esso abbia voluto di preferenza inspirarsi nel pensare l'opera sua, bisogna riconoscere ch'egli dovea necessariamente cercare, pel cavallo del Gattamelata, una diversa espressione che fosse una con quellla di tutto il monumento. Quel cavallo robusto, così grande rispetto all'uomo che lo monta, è fiero, calmo, solenne nella sua bella testa e in tutto l'atteggiamento del suo corpo, come fiero, calmo, solenne è il cavaliere dal gesto largo ed imperioso: il labbro superiore non si contrae e si tende così violentemente come nell'esemplare del Museo, nè le orecchie men dritte nel dorso divergono con tanta accentuazione; nella bocca dischiusa, e nelle froge dilatate è una natural fierezza espressiva e non il segno d'uno sforzo violento; la grossa arcata sopracciliare appesantisce un poco la palpebra su l'occhio vivace ma calmo, quasi direi più umano nell'espressione sua.

(1) Col metodo del sig. Rolfs verrebbero ad esser condannati esemplari notevolissimi, oltre quello del Museo. Egli, p. es., nell'affermare che il cavallo di Napoli è di tanto inferiore a quello di Donatello quanto al cavallo detto « di Lisippo » del Museo Capitolino, non ha osservato che in quest'ottima scultura greca la criniera eccessivamente corta è davvero cosa morta: una serie di rettangoli contigui sottilmente striati e disposti con rigidezza schematica sul collo.

(2) Ad es. nel cavallo della statua equestre di M. N. Balbo padre (Mus. di Napoli) che pure è un esemplare pregevolissimo, le orecchie sono in opposta direzione, ma sembran cosa morta, quasi che ne fossero stati recisi i nervi all'attacco! Così pure nel cavallo montato da M. N. Balbo figlio (ibid) — Ma la diversa postura delle orecchie dei cavalli (più o meno ben resa) può notarsi quasi costantemente negli esemplari classici e pur nella pittura vascolare; ma nei moderni sol quando ai classici furono inspirati: ciò mostra come gli antichi osservassero accortamente il vero, giacchè in quella caratteristica è il massimo segno dell'attenzione in tutti gli animali e nei cavalli in ispecie.

È dunque in questa magnifica testa equina, non una minor gradazione della fierezza violenta e selvaggia ch'è nel cavallo di Napoli, ma una diversa ricerca d'arte, una diversa significazione di vita, una diversa bellezza di creatura possente. Tali diversità appariranno assai più evidenti e significative se si accompagnino alla notazione delle varie differenze formali che esistono fra le due sculture e che più chiare risultano dalla sovrapposizione dei loro rispettivi contorni (fig. 5).

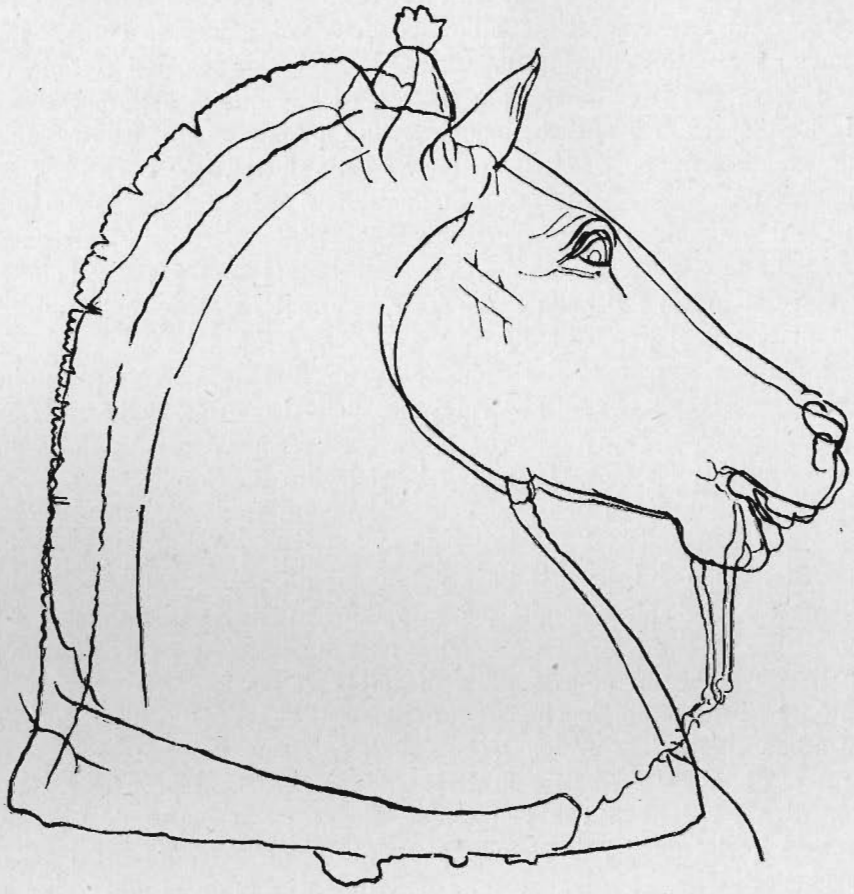


Fig. 5 — Contorni sovrapposti della testa equina del Museo di Napoli (segno nero) e della testa del cavallo donatelliano nel monumento ai Gattamelata (segno rosso).

Abbiamo già parlato delle differenze che passano fra le due criniere, e già abbiamo visto che nel bronzo del Museo la grossezza generale del collo è più sviluppata, in rapporto alla testa, che in quello di Padova. Aggiungiamo ora che se le due teste vengon ridotte a una medesima proporzione, il collo del cavallo donatelliano si mostrerà minore dell'altro per tutta l'altezza della sua criniera, nella parte superiore, e di quasi tutta quest'altezza nella parte inferiore; e le due curve determinate dalle radici dei crini nel collo dell'uno e dell'altro cavallo non si mostreranno parallele ma convergenti sia alla base che in prossimità del ciuffo frontale, mentre l'inclinazione della testa verso la gola si mostrerà in angoli eguali nei due esemplari. Da ciò si deduce che la torsione del collo — osservata nella linea esteriore — è maggiore nel cavallo di Napoli; ed è tale sopra tutto nella parte superiore che ha, su la testa, un rilievo assai maggiore che nel cavallo di Dona-

tello. E ancora: l'osso frontale è più sviluppato in altezza e in convessità nel nostro bronzo che nel donatelliano: in quest'ultimo l'osso mascellare non si prolunga tanto, come nell'altro, verso la parte superiore del collo, minore è la sua distanza dalla base dell'orecchio, più cascante ne è la linea, ma viceversa è meno appiattito nel suo sviluppo, men rilevato su l'osso mandibolare e serba un più marcato rilievo su le grosse pieghe del collo, che la torsione genera ai lati della testa; tali pieghe non si determinano parallele sul davanti del collo — come nel nostro bronzo — ma si raccolgono tutte e si celano nell'incavo della gola; l'occhio è meno tondeggiante, meno incassato nell'orbita e guarda più in basso; le narici son più avvicinate fra di loro, son lateralmente più carnose ed han quindi una sporgenza maggiore; la loro apertura è più rotonda, è rivolta più in avanti, ed ha quindi un meno accentuato sviluppo parallelamente alla linea del labbro superiore osservata di profilo. Considerando ora i profili delle due teste si vedrà facilmente che in quella donatelliana il punto di massima sporgenza si ha nel rilievo frontale corrispondente all'altezza delle due arcate sopracciliari, e che al disopra di esso (verso il ciuffo) e al disotto (verso il muso) il disegno segue linee rientranti, variate, ondulate; mentre in quello di Napoli il punto di massima sporgenza si ha nel sommo della fronte, più alta e più convessa, e che il disegno segue una linea più netta e più uniforme, benchè alquanto rientrante fino alla sporgenza delle froge: ed anche si vedrà che mentre nei due cavalli l'apertura della bocca è press'a poco eguale, notevolmente minore è in quello di Padova la carnosità del labbro inferiore, e maggiore quindi vi si dimostra la lunghezza dell'osso mandibolare. Da tutto ciò risulta che la testa del cavallo del Gattamelata è più breve e più bassa nella fronte, più tondeggiante nella mascella, più ondulata nella linea del suo profilo, più appuntita verso il muso che s'allarga soltanto alla estremità per lo sviluppo delle frogi sbuffanti: così se noi la pensiamo inscritta in un tronco di cono o di piramide, questo presenterà fra le sue basi una differenza notevolmente maggiore di quella che si avrebbe in un tronco di cono o di piramide circoscritto alla testa del cavallo di Napoli. Tutto ciò mostra con chiarissima evidenza che noi ci troviamo di fronte a due sculture nelle quali le differenze formali e le diverse caratteristiche espressive annunciano concezioni d'arte, visioni di vita nettamente distinte; e vano sarebbe andar cercando in esse quella unicità di metodo plastico, di interpretazione del vero e di idealizzazione stilistica, che non possono non trasparire in opere affini d'un medesimo autore eseguite in uno stesso periodo di attività, avendo dinanzi gli stessi modelli viventi ed operando sotto l'impulso d'un medesimo orientamento dello spirito (1).

Ciò detto, la supposizione che il cavallo di Napoli sia stato — più che ogni altro esemplare simile — fonte d'inspirazione a Donatello, non ci sembra accettabile senza molte opportune riserve. Innanzi tutto non è esatto quanto affermava il von Reumont nel dire che il cavallo del Gattamelata è più prossimo a quello

(1) Sarebbe superfluo instituire un confronto anche col cavallo di Donatello ch'è nel Palazzo della Ragione in Padova. Composto nel corpo di tanti pezzi mobili di legno, col ventre che può cadere a guisa di ribalta, esso servì per la rappresentazione del cavallo di Troja in una festa pubblica, come opinò giustamente il Venturi (*Op. cit.*, p. 313). Il giudizio di questi si oppone a quello del Bode (*Donatello à Padoue*, Paris, Rotschild, 1883) che, seguito da altri, considerò quel grande cavallo ligneo come uno studio preparatorio dell'esecuzione del modello in cera pel cavallo del Gattamelata. Resta vero, però, il dato di fatto sul quale si poggiò quella supposizione: cioè la identità riscontrabile tra il cavallo del Palazzo della Ragione e quello del monumento.

di Napoli che ad ogni altra consimile scultura. V'è nel Museo archeologico di Firenze una testa di cavallo ch'è un *quid medium* fra la nostra e quella donatelliana; tanto più prossima a questa per l'espressione del tutto, per la forma allungata, per la torsione del collo, pel rapporto proporzionale fra le varie sue parti e per la fattura delle orecchie e delle narici a tromba (1). D'altra parte v'è fra la testa del cavallo del Gattamelata e quelle dei cavalli plasmati in forme di classica scultura un rapporto affine a quello ch'è lecito stabilire fra l'intera statua equestre padovana e quella di Marco Aurelio in Campidoglio: un rapporto, cioè, assolutamente generico (che potrebbe genericamente definirsi « la romanità dell'opera donatelliana ») la cui visione s'andrebbe a mano a mano dissipando nel nostro spirito se per poco volessimo indugiare a ricercarne i termini precisi. Perchè il classicismo di Donatello non è il risultato della imitazione di questo o quel modello, ma di una complessa vivace elaborazione di tutti gli elementi vivi dell'arte classica, che furon presenti al suo sguardo e cari al suo spirito: è per ciò sentimento, forza profonda che s'andò affermando nel suo cuore d'artista perchè questo era già da natura disposto a contenerlo ed a nutrirlo; ed è, in somma, quella potenza di vita che si fuse e si compenetrò con la potenza del suo naturalismo nativo a formare un magnifico tutto indivisibile. Giusto e necessario è andar rintracciando i contatti che lo spirito dello scultore fiorentino potette avere con apparizioni d'arte classica nel cammino della sua vita, e andar separatamente determinando i caratteri del suo naturalismo; perchè necessario alla ricostruzione del fatto artistico è conoscere e valutare quel che formò la vita spirituale dell'artista, quel che in lui fu acquisito e quel ch'era istintivo, quel che fu frutto di educazione e di ricerca e quel ch'era carattere innato. Ma quando noi passiamo dalla biografia spirituale di Donatello alla contemplazione della sua opera d'arte conclusa in un preciso circolo di vita, invano cercheremmo di determinare con esattezza dove finisce il suo realismo vivace e dove comincia la sua idealizzazione classica, perchè l'uno e l'altra vivono in essa in fusione così perfetta com'è quella delle combinazioni chimiche nei fenomeni della natura. Indagare dunque cosa precisamente sia nel monumento di Donatello che possa rintracciarsi in classiche sculture, e in quale fra queste, sarebbe sterile ricerca di elementi d'arte non più distinti e non più separatamente distinguibili nella bellezza della forma compiuta.

Tali considerazioni ci possono aiutare a comprendere il significato vitale e il carattere stilistico del cavallo ch'è nel monumento al Gattamelata: ma potrebbero esse in egual modo illuminarci alla comprensione della genesi artistica onde nacque il bronzo del nostro Museo? — E' necessario dubitarne. — Molti dei caratteri formali già notati in quella scultura, ed altri ancora, rivelano l'impronta certa di preesistenti forme, non transfigurate in una vita del tutto nuova, ma solo modificate con lo spirito che fu proprio del periodo così detto ellenistico; e che, pur lontani da quel freddo manierismo che il sig. Rolfs afferma senza darne conto, si riconnettono chiaramente a una lunga tradizione segnata da tappe gloriose. Nella criniera non soltanto rigida e corta, ma lavorata con intenzioni ornamentali; nella villosità interna dell'orecchio disposta con analogo spirito intorno a una scrimini-

(1) Apparteneva senza dubbio al cavallo d'una quadriga. Trovata a Roma passò nelle collezioni medicee e rimase in Palazzo Riccardi fino ai primi anni del secolo scorso. Fu poi portata agli Uffizi e quindi nel Museo archeologico. Se il nostro bronzo fosse di Donatello, con più forte ragione dovrebb'essere suo quello di Firenze! (fig. 4).

tura che corre parallela al margine del padiglione; nell'occhio fatto d'una lamina di zinco che forse era smaltata in bianco, con nel mezzo la pupilla di rame recante al suo centro un foro cieco ove certamente era incastonata una pietra; nella modellatura dell'osso nasale che presenta un piano preciso e ben rilevato in continuazione della fronte e si mantiene largo fino alla larga carnosità nasale; nelle pieghe del collo, che rispondono al vero nella loro irradiazione ai lati della testa, ma non così esattamente nella larga fascia solcata che van formando intorno la gola — mostrando quivi, anch'esse, le tracce d'una stilizzazione ornamentale — noi riscontriamo altrettanti indici della tecnica comune alle sculture antiche, che invano cercheremmo in esemplari moderni, pur se inspirati a una non fredda imitazione dell'antico. D'altronde, l'occhio grande tondeggiante dilatato, con la palpebra respinta sotto il forte arco sopracciliare; le orecchie lunghe e forti; l'osso frontale largo e convesso e l'armonico declinare della sua linea in quella dell'osso nasale; la mascella saliente assai prossima all'attacco dell'orecchio, fortemente segnata in tutto il suo contorno, ben rilevata sul prolungamento mandibolare e tuttavia appiattita nel suo piano; le froge vaste, che nel profilo della testa mostrano intera la loro dilatazione; tutta la testa secca, asciutta, in modo da lasciar scorgere con precisione la struttura scheletrica, e piccola rispetto al collo vigorosamente modellato nel rilievo dei muscoli tesi o contratti, e turgido e gonfio al di sotto della gola — son tutte caratteristiche precisamente riscontrabili nel tipico esemplare equino del V secolo, cercato così nella testa d'uno dei cavalli nel gruppo di Selene nel frontone orientale del Partenope (Brit. Mus.) come nei cavalli agili e magnifici delle metopi del lato occidentale dello stesso monumento (Brit. Mus.). Una particolarità comune a quelle piccole ma forti e nervose cavalcature — cioè la mandibola appiattita, priva d'ogni prominente carnosità labiale, poco sviluppata, in modo da rendere sfuggente la linea della bocca e ristretta l'estremità della testa guardata di profilo — non si ritrova punto nel cavallo del nostro Museo. Questo anzi presenta, in quella parte, un dettaglio precisamente opposto, che trova esatto riscontro nel superstite busto di cavallo della grande quadriga coronante nell'alto il Mausoleo di Alicarnasso (Brit. Mus.): ed è con tale esemplare, e coi cavalli scolpiti nel fregio dello stesso monumento e con quelli che animano di bella vigoria i bassorilievi del sarcofago di Alessandro che il nostro bronzo ha in comune il corto collo e la quadratura della testa guardata di profilo, o meglio l'altezza che il profilo presenta nella zona delle froge e della bocca. Ma anche l'occhio selvaggio, la vivacità furente, l'energia irrefrenabile, che dan carattere al cavallo nostro, ci richiamano alla vita espressiva di quelli esemplari del V secolo, ove la natura equina s'era già definitivamente espressa nella essenziale semplicità dello stile. Mentre però i dettagli formali che al rendimento del carattere più strettamente si connettono — come la struttura dei muscoli dei tendini delle vene — vivono in quelle forme fidiache sobriamente espressi nei lor segni essenziali e per via di semplificazione stilistica, ci appaiono con evidenza voluta e ricercata, tutta realistica, materiale, minutissima, nel bronzo del Museo di Napoli. Tenendo conto di tale incisa e decisa ricerca del vero — estraneo all'arte greca anteriore al periodo ellenistico — e alla sua connessione con più antichi motivi ripetuti o combinati tra loro, noi non possiamo fare a meno di pensare a una genesi artistica della nostra testa di cavallo ben diversa, ed anzi opposta, a quella che ci è dato figurarci pel bronzo di Donatello. In questo, noi sentiamo che il momento iniziale di quella genesi è da ricercarsi nel naturalismo nativo che caratterizza tutta l'opera dello scultore fiorentino e che s'adempie — per vie di semplificazioni e per ricerca di linee larghe, armoniche, solenni — in

una transfigurante idealizzazione classica: nel bronzo del Museo sentiamo in vece che le forme improntate d'una stilizzazione tradizionale si scuotono per la forza ravvivatrice d'una eloquente e viva ricerca d'espressione realistica, ma senza morire, senza rimanerne del tutto mascherate o trasformate.

Nell'opera di Donatello è, insomma, il superamento del naturalismo mediante l'orientazione dello spirito verso il mondo dell'arte classica: nel bronzo di Napoli è al contrario lo spirito della tradizione che, pur senza liberarsi dalle forme as-

Fig. 6 — *Napoli*, Museo Nazionale (Pinacoteca). — Testa di cavallo.

sunte, chiede soccorso e nuove linfe al mondo della natura. La correlazione esistente fra le due sculture potrebb'essere dunque, in piccolo, quella stessa che, per via di sintesi storiche, potrebbe stabilirsi fra l'arte ellenistica dei primi tempi e l'arte italiana del Rinascimento: tra lo sforzo di uno spirito artistico che, non potendo obliare la produzione luminosa e densa del V e del IV secolo, se ne serve largamente e in vario modo, e tenta di accentuare una voce nuova tra gli echi vivi di quella; e il moto di un altro più giovane spirito artistico che, salutarmente profondato nel mondo della natura, non se ne appaga, e tenta di superarlo e di interpretarlo più largamente, educandosi alla contemplazione attiva di tutto ciò che serba una qualche testimonianza (sia pure impallidita) delle transfigurazioni idealistiche che furon la conquista e il retaggio della grande arte classica.

Tutte coteste osservazioni stringono da presso l'errore del von Reumont che nel cavallo della statua di Marco Aurelio in Campidoglio vide il solo esemplare antico col quale sia possibile trovar connessioni per il nostro bronzo (1). In quel cavallo romano la criniera si solleva sul collo arcuato e vi ricade in ciocche molli ed abbondevoli; le orecchie sono più tosto piccole, ondulate nella linea, volte in avanti parallelamente al ciuffo che s'inclina verso l'osso frontale; e questo, appiattito e limitato nel suo sviluppo, trova un prolungamento preciso nell'osso nasale: nell'altro, invece la criniera è rigida e corta, il ciuffo sta eretto sul capo, le orecchie sono lunghe, diritte nella loro linea, vivacemente tese in opposte direzioni; e l'osso frontale, largo e convesso, serba su l'osso nasale un rilievo evidente. Nel primo l'occhio è a mandorla, le froge hanno scarso sviluppo e cascano sul muso floscio come nei muli; la mascella è tozza e massiccia, e le pieghe del collo sono assai numerose e lievi: nell'altro, l'occhio è tondeggiante e largo, le froge dilatate han deciso rilievo su la carnosità del muso dalla quale restan precisamente staccate; la mascella è forte ma piatta, e le pieghe del collo sono assai più grosse e e men numerose. Se alle differenze formali si aggiungono quelle, evidentissime, fra la vita espressiva del primo esemplare e quella, immensamente più ricca ed eloquente, del secondo, non si riesce a comprendere su quale base possa poggiarsi un utile raffronto. Naturalissimo invece — dopo quanto abbiamo visto — è l'avvicinamento del bronzo di Napoli agli esemplari di antica scultura che più si allontanano dal caratteristico tipo romano ch'è nella statua di Marco Aurelio e che più chiaramente riproducono e serbano il tipo del cavallo greco: ai cavalli, ad esempio, della « splendidissima quadriga » ercolanense (2); a quello della statuetta detta « di Alessandro » e all'altro che senza cavaliere l'accompagna (3); ai quattro magnifici esemplari equini che adornano nell'alto la Basilica di S. Marco; al bronzo già citato del Museo archeologico di Firenze; alla testa di cavallo ch'è nelle monete campane recanti l'inscrizione ROMA o ROMANO, coniate fra il 338 e il 211 a. C. A tali monete già Helbig avea avvicinato il bronzo del Museo, considerandolo quale scultura greco-campana da assegnarsi a quel medesimo tempo del cammino dell'arte (4). Certo, se quei piccoli esemplari a rilievo non possono offrire possibilità ad un raffronto in ogni termine preciso, mostrano tuttavia con esattezza la linea generale della testa equina riscontrabile nella scultura esaminata, con la forma e le proporzioni e la speciale torsione del collo, col rapporto delle parti fra loro, con l' « impostatura » del tutto. Ed è lecito considerarli come testimonianze di un tipo equino — non dissimile da quello ond'ebbero origine i cavalli di S. Marco venuti di Bisanzio — che già nel IV secolo dovette essersi determinato e diffuso in forme d'arte tra la Campania e Roma e l'Etruria meridionale (5); e che dovette infine affermarsi in una scultura magnifica che il nostro bronzo magnificamente

(1) *Op. cit.*

(2) Museo di Napoli: n. 4904 (cavallo intero ricostruito da molti frammenti), n. 115391 (testa di cavallo). A queste si connette anche la testa equina n. 115390, già citata.

(3) Museo di Napoli: n. 1488.

(4) *Op. cit.*

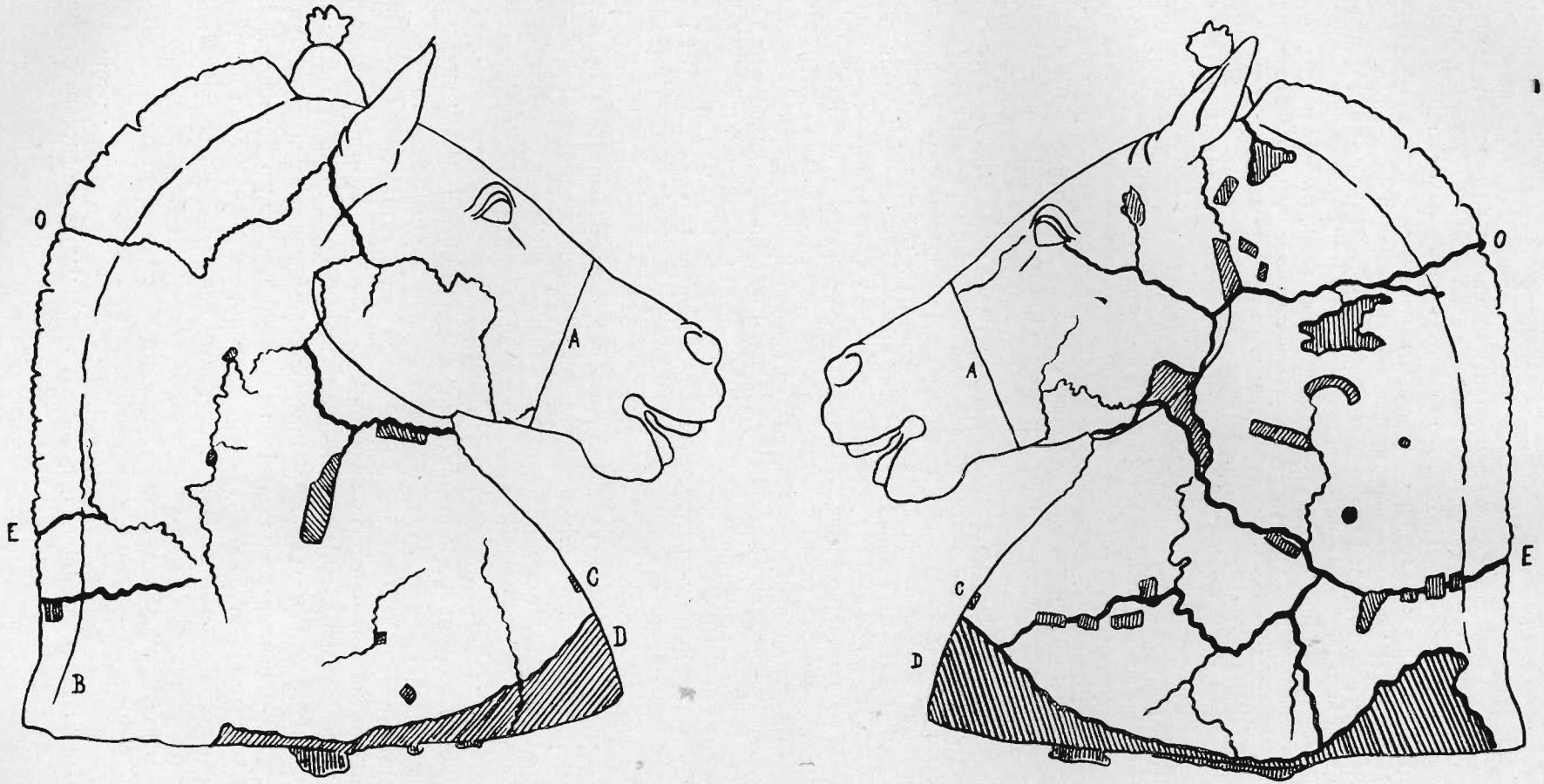
(5) Una certa unificazione artistica che s'andò stabilendo fra coteste regioni, col trionfo dello spirito greco e di quel naturalismo ellenistico che trovava così chiara rispondenza nel sentimento artistico locale, e la mancanza di molti dati necessari non consentirebbero di stabilire un luogo di provenienza vera per il bronzo del Museo di Napoli, pur se si conoscesse il posto ov'esso fu trovato prima di entrare nelle collezioni medicee.

riproduce, serbandone il carattere vivissimo, la vigorosa foga, la forza irrefrenabile e furente.

*
* *

Or, se non fosse stato necessario istituire un preciso rapporto tra il bronzo del Museo di Napoli e il cavallo donatelliano (1), queste note avrebbero potuto iniziarsi appunto dalle conclusioni cui siamo pervenuti e dallo stabilire che la nostra scultura si annunzia chiaramente come frutto d'uno scavo. Cotesta osservazione, accennata per la prima volta dallo Spinazzola, trova esatta conferma in una disamina minuziosa di quel bronzo e nella considerazione dello stato nel quale ci si mostra. Non giova fermarsi su la patina verdastra di ossidazione che la scultura presenta, giacchè essa potrebbe essere stata prodotta così dall'azione dell'acqua sotterranea, come dalla pioggia alla quale la testa di cavallo fu probabilmente esposta per non breve periodo di tempo, prima di venire nel Museo. Ma di eloquenza sicurissima sono invece i due disegni qui uniti, nei quali son segnati con tratteggi i tasselli, i rapezzi e le parti aggiunte; con linee sottili le incrinature del bronzo e le fessure incompiute o poco profonde che più facilmente potettero essere restaurate e che in maniera meno palese si mostrano ad una osservazione superficiale;

(1) Alcuni dei caratteri formali del cavallo di Gattamelata (p. es., la testa piuttosto allungata e più fortemente ristretta verso il muso), si riscontrano anche in altri esemplari quattrocenteschi, come in alcuni cavalli nella *Cavalcata dei Magi* di Benozzo Gozzoli, in quelli sempre bellissimi e improntati a schietto naturalismo del Pisanello, in altri dei *Trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna, e in modo speciale e caratteristico nel cavallo del monumento al Colleoni di Andrea del Verrocchio. Non riesciamo a comprendere su quali dati di fatto si siano fondati A. von Reumont e Hans Semper, l'uno affermando che nel cavallo del Colleoni è notevole l'influsso dell'arte antica meglio che in quello del Gattamelata (*op. cit.*); l'altro, avanzando l'ipotesi che il bronzo del Museo possa essere opera del Verrocchio, o almeno il modello antico del quale l'artista si servì nell'operare il monumento equestre di Venezia (*op. cit.*). Oltre la testa ardita e le froge sbuffanti, noi non vediamo, difatti, altro rapporto tra i cavalli antichi e quello del Verrocchio: e, in verità, cotesto rapporto è troppo pallido e incerto per essere indice d'una diretta derivazione! Ad ogni modo, il Verrocchio — pur lasciandosi suggerire dal suo grande predecessore l'idea del monumento equestre alla maniera dei Romani, che d'altronde egli sviluppò togliendo alla base il carattere tombale serbato da Donatello — fece opera assolutamente diversa nello spirito e nella forma, così nell'insieme come nelle singole parti considerate di per sè. Per le differenze palesi tra quell'esemplare equino e il bronzo di Napoli basterà notare che in esso il collo è assai agile e lungo, la mascella è massiccia, tondeggiante, prominente; le ossa mandibolari e le nasali si restringono fortemente verso il muso appuntito, che appena s'ingrossa per la dilatazione delle narici; la fronte è larga, ma piatta; il profilo si svolge, dalla base del ciuffo al muso, in una linea continua, leggermente concava; l'occhio è acuto, ma calmo e più umano; e l'espressione energica e viva del tutto, più che nella testa, è ricercata e resa nella magnifica andatura del corpo avanzante nel passo rapido e largo, onde risulta una perfetta unità di vita con l'atteggiamento e il gesto del capitano arcigno. Così, dunque, nei caratteri formali analizzati, noi scorgiamo una stilizzazione piuttosto improntata dell'originalità insofferente dello scultore fiorentino che di sommessione ad esemplari classici: e in quella criniera ampiamente abbandonata sul collo, svolta in eguali volute terminanti in riccioli, senza vero arruffio, senza moto naturale, con tutti i caratteri d'una ornamentazione precisa, nulla veramente richiama antiche forme, ma tutto fa pensare a una improvvisa riapparizione dell'orefice sottile degli anni andati, che per un istante tramuta lo scalpello possente dello statuario in bulino espertissimo. — Il Bertaux (*op. cit.*), che ha il torto di dar troppo lieve importanza all'influsso dell'arte antica sullo spirito di Donatello, nel parlare del monumento al Gattamelata, esprime, pel cavallo del Verrocchio, opinione analoga a quella del Reumont, dicendo addirittura ch'esso « porte une tête de cheval grec sur un corps de destrier! ». Ma, in verità, nella scultura del Rinascimento non v'è nulla di men grecizzante di quella testa di cavallo.



Figg. 7 e 8 — Testa di cavallo nel Museo di Napoli (Pinacoteca).

e con linee più grosse le vaste saldature annunzianti spaccature complete del bronzo in frammenti, dai margini non più precisamente aderenti fra loro quando fu operato il restauro. Tenuto conto di ciò, risulta chiarissimo che il lato sinistro della scultura (fig. 8) è in condizioni notevolmente peggiori dell'altro (fig. 7) e che anzi dovea essere del tutto fracassato e ridotto in pezzi contorti e frammentati, pei quali il raggiustamento fu reso più agevole e sicuro per l'aderenza da quasi tutti serbata col bronzo della faccia opposta. E certo non occorre domandarsi se sia lecito pensare tracce così evidenti di vita avventurosa, di percussioni, rotture e fracassamenti in un bronzo del secolo XV, passato dalla bottega di Donatello nelle Collezioni medicee, e pochi anni dopo venuto a decorare la casa d'un signore napoletano, amantissimo di cose d'arte, ove rimase non tocca per oltre tre secoli prima d'esser custodita in un Museo! Per giungere a una conclusione definitiva noteremo invece:

1) che la linea *A* (fig. 7 e 8) è l'attacco ad ingranaggio della parte della testa prossima al muso col rimanente; e che la chiara presenza di esso, celato appena da una sottile stuccatura, fa cadere l'asserzione del Fiorelli, che disse la nostra scultura fusa d'un sol pezzo di bronzo;

2) che il lato della scultura presentato nella fig. 6 mostra notevoli ammaccature dovute in parte alla causa stessa che produsse le rotture, in parte alle torsioni subite dai frammenti rotti; ed è per esse che l'aspetto del collo si rende asimmetrico al nostro sguardo, se ci poniamo di fronte alla testa di cavallo;

3) che la zona *B* mostra consunte e distrutte le tracce dei crini; e la *D* (alt. mass. m. 0,25) mostra con evidenza di non appartenere al bronzo originario, al quale è assicurata mediante due ferree traversine verticali nell'interno e con una larga saldatura che sul davanti forma come un grosso cordone sporgente, al di sotto di un tassello verticale *C*. A tale pezzo aggiunto appartengono gli orli slargati e i residui di colature del bronzo fuso notati dal Capasso; e ad esso e al tassello *C* è dovuta la linea troppo presto rientrante che presenta il collo verso l'attacco col torace;

4) che nulla può dunque osservarsi circa lo sviluppo del collo nella parte anteriore e lateralmente; che esso, guardato dalla parte dei crini, non sembra (come parve al Helbig) più corto che negli altri esemplari equini caratterizzati dal collo piuttosto tozzo e massiccio, sopra tutto se si tien conto delle forti contrazioni dei suoi muscoli e della notevolissima torsione che lo fa ergere come una cresta in prossimità del ciuffo; e che infine nessuna delle osservazioni fatte dai citati archeologi può esser valevole — dopo quanto si è detto — a far decidere se il nostro bronzo appartenne ad un corpo equino compiuto o se fu destinato a restare qual oggi lo vediamo per rappresentare un'erma di cavallo;

5) che il collo, osservato dalla parte posteriore, presenta una chiarissima deviazione a destra, mentre il rilievo delle vertebre che lo congiungono al sommo della spalla deviano dalla parte opposta; che nel lato destro la mascella è più fortemente premuta contro il collo e incassata nelle grosse pieghe ch'esso forma, e che dalla stessa parte il morso produce agli angoli della bocca pieghe più massicce e profonde che non sieno quelle riscontrabili a sinistra;

6) che per tali ragioni è con chiarezza riscontrabile, in tutta la scultura, il riflesso del moto d'un intero corpo di cavallo, nel quale la testa e il collo siano spostati verso la destra del cavaliere; e che tali tracce di movimento non sarebbero state cercate e rese in un'erma, nella quale nè pure avrebbe avuto ragion d'essere la presenza del morso fortemente tirato su la barra.

Giunti in tal modo a ritenere con sicurezza che il bronzo del Museo di Napoli è opera di antica scultura ed è frammento residuale di un antico cavallo fremente di energica vita, non sapremmo immaginare il motivo della colossale statua perduta senza riferirci al bel cavallo rossigno ch'è nell'affresco pompeiano rappresentante Troilo ed Achille (1). Quivi la pennellata rapida e larga dell'artefice vivace non ha indugiato in rendimenti di minuti e precisi dettagli, ma con sicura forza d'espressione ha segnato la solida testa dalla vasta fronte e dalle froge dilatate — nella forma e nel carattere somigliantissima a quella che abbiamo esaminata — spostata a destra, fortemente contratta sul collo massiccio che s'inarca come cresta e si gonfia; e le zampe anteriori nervose e pronte, inarcate, raccolte e contratte; e le altre, muscolose e possenti, piegate su sè stesse, solidamente piantate sul suolo a reggere la massa fremente del corpo che sovr'esse si solleva e si protende alla rapida corsa. Non diverso nel carattere e nella forza, nelle fattezze e nella postura del corpo, dovea essere il magnifico cavallo distrutto, la cui testa, percossa, fratturata, discissa e quindi raccolta, rinsaldata nelle sue parti, martellata e aggiustata nel tutto, riappariva nel sole per esser creduta di un artefice italiano innamorato della scultura antica!

ALDO DE RINALDIS.

(1) Museo di Napoli: N. 120085. Che questo affresco rappresenti Troilo ed Achille e non il combattimento fra un eroe ed un'amazzone come si è sostenuto, ha dimostrato V. Spinazzola in *Troilo ed Ecuba in un frammento di vaso reggino* (*Bollettino d'Arte*, 1910, pag. 209 ss.).