

Gavina Cherchi

Equus in fabula  
Immagini del cavallo tra mito,  
arte, letteratura



Edizioni ETS

*Book designer & layout*  
CRQdv.it, Siena

*Stampa*  
Edizioni ETS  
Piazza Carrara 16-19 - 56126 Pisa

ISBN 978-884673499-0

© Copyright 2012  
Per i testi gli autori

Tutti i diritti riservati

è vietata la duplicazione con qualsiasi mezzo.  
L'editore è a disposizione degli aventi diritto  
per le immagini non identificate.

# Sommario

Prologo	5
Sonipes	21
Corpi chimerici	61
Ippomorfismi	111
Sogni errabondi	141
Equus in fabula	161



# Prologo

*Se esaminiamo le forme esistenti, ma in particolar modo quelle organiche, ci accorgiamo che in esse non v'è mai nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto. [...] Il già formato viene subito ritrasformato; e se noi vogliamo acquisire una percezione vivente della natura, dobbiamo mantenerci mobili e plastici seguendo l'esempio che essa ci dà.*

Goethe, *La metamorfosi delle piante*

*Non si crede ovunque, e non si è sempre creduto, che le bestie fossero macchine. È una delle scoperte della nuova filosofia, bisogna ammetterlo, senza l'aiuto dell'esperienza e per mezzo del solo ragionamento.*

J. B. Du Bos,

*Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*

*Ils [...] mêloient des caprioles au galop, & caracollant en figures, firent un labyrinthe merveilleux*

C. F. Ménéstrier,

*Des ballets anciens et modernes*

*Quádrupedánte putrém sonitú quatit úngula cámpum*: “Virgilio ha messo sillabe brevi, dovunque le regole del metro glielo permettevano” commentava Jean-Baptiste Du Bos nelle sue *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* “nel verso che descrive così bene un corsiero che galoppa, al punto che, pronunciandolo, ci fa quasi udire il rumore della corsa”. Questo celebre verso dell’*Eneide* (VIII 596) è frutto di un’*arte* che si appropria, imitandola ed evocandola, della *natura*. La *naturale* cadenza del galoppo di un cavallo diventa, attraverso l’onomatopeica sequenza delle parole, in questa mimesi sonora, l’*artificio* ritmico che opera una ambigua metamorfosi circolare: istituisce un “come se” in cui il cavallo reale, empirico, convive, si ibrida con quello poetico, chimerico, in cui il movimento della trasformazione del verso poetico in un cavallo si commuta simultaneamente in quello della trasfigurazione del cavallo in verso poetico. In un certo senso Virgilio che nelle *Georgiche*

aveva mostrato una vasta competenza in fatto di allevamento di cavalli, nell'*Eneide* crea un verso *ippomorfo*, un memorabile *verso-cavallo*<sup>1</sup> il cui il *ritmo*, in un gioco di *mimesis* e *metexis*<sup>2</sup>, opera come catalizzatore di visioni sinestetiche e si innesta così nel nostro immaginario, accanto agli altri innumerevoli cavalli che lo abitano.

Cavalli che provengono dalla poesia e dalla prosa, dalla scienza e dall'arte, dalle fiabe, dai miti, dai sogni, cavalli dipinti o narrati, cavalli epici o tragici, magici o patetici, presenze familiari o perturbanti: i cavalli sembrano essere ubiqui, onnipervasivi<sup>3</sup>. E problematici. I cavalli, la cui ambivalenza simbolica è stata indagata da discipline che vanno dall'antropologia alla psicanalisi, quando sconfinano nella riflessione filosofica, passando da quel varco fluttuante che è l'estetica, si rivelano portatori di ulteriori cruciali ambiguità. La questione è, ad esempio, posta da Ortega y Gasset in questi termini: "Nel cavallo che vediamo all'ippodromo, qual è l'essere, la *cosa-cavallo*?", e l'interrogativo non conduce che ad una latenza, una eccedenza, un occultamento: "Il vero essere del cavallo sta sotto i suoi elementi apparenti, visibili e tangibili: è una cosa latente sotto queste cose apparenti: colore, forma ecc..."<sup>4</sup>. L'essere del cavallo è dunque duale, visibile-invisibile, prossimo e remoto al tempo stesso, corporea, fenomenica presenza, e insondabile, enigmatica eccedenza.

Di cavalli discute anche Derrida, nella sua esegesi di un passo della *Critica del Giudizio* in cui Kant parlando di bellezza distingue la bellezza libera (*pulchritudo vaga*) da quella semplicemente aderente (*pulchritudo adhaerens*), che presuppone un concetto di uno scopo particolare. "I fiori sono bellezze naturali libere" scrive Kant infatti nella *Critica* del 1790, e così pure "molti uccelli (il pappagallo, il colibrì, l'uccello del paradiso), una quantità di conchiglie, sono bellezze per se stessi [...] piacciono liberamente e per sé. Così i disegni *à la grecque*, i fogliami delle cornici e delle tappezzerie per se stessi non significano nulla, non rappresentano nulla [...] e sono bellezze libere. Si possono considerare come della stessa specie quelle che in musica si chiamano fantasie (senza tema) [...]". In tali bellezze libere nessun concetto di scopo, di finalità oggettiva limita "la libertà dell'immaginazione, la quale in un certo modo giuoca nella contemplazione della figura". Se belli in tal senso sono i fiori, bello è il tulipano "perché nella sua percezione si nota una certa finalità che [...] non si riferisce ad alcuno scopo", essenzialmente diversa è "la bellezza di un uomo (e nella stessa specie, quella di un uomo, di una donna, di un bambino), la bellezza di un cavallo, di un edificio (come una chiesa, un palazzo, un arsenale, una villa)" poiché "presuppone un concetto di scopo, che determina ciò che la cosa deve essere, e quindi un concetto della sua perfezione; ed è perciò una bellezza aderente".

Derrida si chiede "Com'è possibile spiegare il fatto che la bellezza di un cavallo non può che essere aderente?". Nell'elenco messo a punto da Kant, egli continua: "È il cavallo che ci imbarazza di più." È come se la collocazione del cavallo in questa prossimità dell'uomo e dei suoi edifici non sia del tutto persuasiva, come se l'omologia non sia pienamente fondata: "Possiamo ammettere [...] che sia difficile, se non impossibile, fare astrazione da un fine nella rappresentazione dell'uomo o dei suoi edifici. Ma che differenza c'è, da questo punto di vista, tra il cavallo e un uccello o un crostaceo?". Derrida mette in luce la radice antropocentrica, e dunque

culturale, di questa differenza: “Ora, per poter rispondere alla domanda sul cavallo, occorre tener conto del posto dell’uomo: non più come oggetto bello (di una bellezza aderente), ma come soggetto di giudizi estetici e teleologici”.

Emerge dunque che i tre esempi di bellezza aderente “malgrado la loro apparente diversità, [...] sono tutti e tre antropologici” nel senso che, come gli edifici, “anche il cavallo è per l’uomo, per una natura di cui l’uomo è il centro”. Eppure, per Derrida, la bellezza del cavallo può essere pensata, al di là del suo “rapporto essenziale con l’uomo” (al di là dunque della sua *domesticazione*), anche come libera, “errante”: “Dovrebbe pur essere possibile fare astrazione dalla finalità interna del cavallo e considerarlo – purché non sia castrato né sterile, ma astratto, per quanto integro, dal processo di riproduzione- come una bellezza selvatica ed errante della natura”. Ma Kant abolisce in un certo senso questa possibilità, quando riconduce, annientandola, la finalità interna del cavallo a quella esterna: “il cavallo è *per* l’uomo, al servizio dell’uomo e percepito soltanto dall’uomo nella sua bellezza aderente. Tale è la sua destinazione interna: quella esterna”, ovvero questo animale esiste “innanzitutto e soltanto per l’uomo” che lo adopera in funzione della propria “utilità”<sup>5</sup>. Queste formulazioni kantiane tradiscono da un lato il tradizionale disagio dei filosofi, dovuto ad un antico vizio antropocentrico, nei confronti del mondo animale<sup>6</sup>, e dall’altro sono riconducibili ad una “questione di sguardi”<sup>7</sup>. Sembra infatti che Kant non abbia mai *guardato* esteticamente un cavallo, ma lo abbia solo osservato e pensato pragmaticamente e univocamente<sup>8</sup>. È una sorta di cavallo dimidiato quello cui Kant fa riferimento, come se ignorasse che accanto agli aspetti utilitaristici che indubbiamente caratterizzano la sua relazione essenziale con l’uomo<sup>9</sup>, il cavallo possa esistere anche *per sé*, possieda una sua valenza estetica, una sua autonoma e spontanea originaria bellezza, che si dà nella contemplazione, che produce un piacere disinteressato, e che gli artisti in ogni tempo studiano di cogliere e rappresentare, mettendola in immagine o in parola.

E artista infatti è William Hogarth che a questa bellezza aveva fatto riferimento, qualche decennio prima della terza *Critica* kantiana, nella sua *Analysis of Beauty* uscita a Londra nel 1735. Hogarth, che nella sua *Analisi* combina teoria e prassi in maniera deliberatamente antiaccademica, elabora una teoria estetica innovatrice e eterodossa rispetto a quelle di autorevoli e aristocratici contemporanei quali Joseph Addison, Lord Shaftesbury, Francis Hutcheson: ne contraddice i canoni classici, le idee di “unità”, “ordine” “armonia”, “proporzione” “regolarità”. In particolare ne scompiglia la compostezza forgiata in base a convenzionali “forti pregiudizi a favore della linee rette, come se costituissero la vera bellezza nella forma umana, mentre non vi dovrebbero mai apparire”, affermando che la linea della bellezza nel disegno, nella pittura e nella scultura, nonché nella danza, è quella fluida e sinuosa, sorprendente, variata che cattura il movimento e la vita, ovvero la *linea serpentina*. Per Hogarth questo era già noto a grandi artisti come Michelangelo e Leonardo, nonché a teorici come Lomazzo o Du Fresnoy; quest’ultimo infatti sosteneva, scrive Hogarth, che: “Una bella figura e le sue parti dovrebbero sempre avere una forma a guisa di serpente o di fiamma. Naturalmente questo tipo di linee acquisiscono un non so che di vita e di evi-

dente movimento in sé, che somiglia moltissimo al moto della fiamma e del serpente”<sup>10</sup>. Il piacere estetico è infatti un piacere dinamico che sprigiona dal movimento dell’occhio a caccia della bellezza in un intrico di forme ondegianti, come ad esempio quello “di riccioli capricciosi che ondeggiavano al vento” che “rapiscono l’occhio con il piacere dell’inseguimento” oppure quello di un cavallo in movimento.

Questa linea serpentina della bellezza, che “per il suo ondeggiare e contorcersi in modi diversi, conduce l’occhio in modo piacevole lungo il flusso continuo della sua varietà”, traluce inequivocabilmente nello schema motorio nei movimenti spontanei di un cavallo libero da sella e finimenti, un cavallo bello di una bellezza che Kant avrebbe dovuto, se l’avesse contemplata con sguardo idoneo, definire “libera”, “errante”:

Chiunque abbia visto un bel destriero arabo, non equipaggiato e in libertà che va a trotto sbrigliato, non può non ricordare quale ampia linea ondeggiante il suo innalzarsi e al tempo stesso spingersi avanti, tracci, fendendo l’etere. Il flusso continuo di questa linea è variato dal suo corvettare da un lato e dall’altro, mentre la lunga criniera e la coda giocano creando movimenti serpentine<sup>11</sup>.

Il destriero arabo, nudo di finimenti e dunque libero di muoversi secondo natura è, agli occhi di Hogarth, con la sua morfologia curvilinea e con i suoi movimenti ondegianti, fluidi, serpentine, l’incarnazione *ippomorfa* della linea della bellezza. È questa linea della bellezza, visibile nel corpo e nei movimenti spontanei del cavallo secondo natura, ad essere stata tradizionalmente riconosciuta, preservata e perfezionata dall’*arte del cavallo*. Scopo dell’arte del cavallo, ovvero dell’equitazione come forma d’arte, quale è stata messa a punto nella trattatistica cinquecentesca, ma che risale al mondo antico, è appunto quello di condurre a “perfezione”, a compimento, migliorandola e guidandola, e quasi ri-creandola, la *natura* attraverso *l’arte*<sup>12</sup> che attua nel cavallo una trasformazione meravigliosa: trasfigurato dall’arte, che ne porta alla luce tutte le sue potenzialità, diviene esso stesso una vivente opera d’arte.

Questa trasfigurazione si compie attraverso la disciplina del maneggio, in cui l’irruenza del movimento naturale del cavallo viene contenuta, “frenata” (Pirro Antonio Ferraro intitola non a caso il suo trattato sui vari tipi di morso, *frenum*, da usare per l’addestramento, *Cavallo frenato*)<sup>13</sup>, la sua apparente casualità orientata e guidata secondo schemi coreografici che altro non sono che variazioni, articolazioni, interpretazioni della ondulante e fluente linea della bellezza. Nell’arte del cavallo la linea serpentina diventa arabesco e spirale, compone linee rette e curve, traccia cerchi ed ellissi, nodi e meandri, linee ondegianti che acquistano la cadenza e la fluidità di una danza. (FIG. 1-4). Questo *danzante* “serpeggiare” come lo chiamavano i Maestri italiani di arte del cavallo<sup>14</sup>, di cui il cavallo sembra dilettersi anche in natura, viene codificato e regolato dall’arte, che ne offre trascrizioni eleganti e sorvegliate, come quelle del *Trattato* di un celebre *écuyer* francese formatosi alla scuola italiana, Pierre de la Noue: sospesi nello spazio astratto e rarefatto che



è quello della pagina, cavallo e cavaliere tracciano cerchi impeccabili, volute armoniose, spirali perfette [FIGG. 5-6-7]<sup>15</sup>.

Ancora più sospesi e isolati, al centro di uno spazio geometricamente ripartito, una sorta di arena circolare immaginaria, essi appaiono quando il serpeggiare si esalta in un balzo verso l'alto, in un'ardita impennata curvilinea, come la *Capriole*, [FIG. 8]<sup>16</sup>, che si configura come una "sospensione dell'azione funzionale e della percezione utilitaria" e produce uno "stupore, un arresto", una emozione violenta e improvvisa, un "cortocircuito" estetico della coscienza e dell'immaginazione simile alla vertigine dell'incontro perturbante col *sublime*<sup>17</sup>. Questa "alure artificielle", "perfectionnée par l'Art", infatti, scrive François Robichon de la Guérinière, nella sua *École de Cavalerie*, del 1733, "est le plus parfait de tous les sauts. Lorsque le Cheval est en l'air, & dans une égale hauteur du devant & et du derrière, il détache la ruade avec autant de force, que s'il vouloit, pour ainsi dire, se séparer de lui-même [...]"<sup>18</sup>.

Nella *Capriole* natura e arte si fondono in una esemplare illustrazione dell' *ars est celare artem* nell'equitazione: "Vedete come un cavaliere sia di mala grazia quando si sforza di andare così stirato in su la sella [...]" scrive il Castiglione nel *Cortegiano*, "a comparazion di un altro, che paia che non vi pensi e stia a cavallo così disciolto e sicuro come se fosse a piedi". È infatti un *celare artem* quella *sprezzatura*, o *non-chalance* senza affettazione<sup>19</sup>, di quel cavaliere che, assieme al suo cavallo, sappia eccellere in un esercizio così difficile e raffinato in termini plastici e dinamici. Nella "bellezza ingegnosa"<sup>20</sup> di questo slancio in elevazione, l'artificio di un movimento complesso è occultato dalla creazione di un *corpo chimerico* in cui animale e uomo sono allo stesso tempo separati e strettamente uniti in una reciproca fusione, che si stacca da terra e sconfinava nel mondo delle *fabulae* antiche [FIG. 9]<sup>21</sup>. L'unica *finalità* di questo corpo chimerico coincide con la pura *intenzionalità* artistica di creare una forma dinamica che *appaia* libera da ogni costrizione di regole volontarie, proprio "come se" direbbe Kant "si trattasse di un semplice prodotto della natura"<sup>22</sup>, ovvero una guizzante, serpeggiante forma-evento, effimera eppure percettivamente potente, epurata da residui di finalismo, disancorata da qualunque scopo che non sia la bellezza e il piacere estetico.

È dunque la bellezza di questo "serpeggiare", così intensamente praticato, modulato, infinitamente variato nell'arte dell'equitazione, che trasforma lo spazio chiuso del maneggio in teatro, microcosmo e *inframondo*, in luogo artificiale, finzionale, nella cui peculiare dimensione spazio-temporale si mette in immagine, in cifra, il mobile serpeggiare e fluire spiraliforme della vita stessa, la mutazione che governa la natura, l'instabile forma diveniente del cosmo<sup>23</sup>. E di questo serpeggiare come proliferazione di "linee attive" che danno luogo a una "variazione continua della materia" e a uno "sviluppo continuo della forma"<sup>24</sup>. lo stesso *corpo* del cavallo può infine divenire visibile enigmatica ipostasi animale [FIG. 10]<sup>25</sup>.

È intorno a questa enigmatica ipostasi animale che gli scritti che seguono si dispongono come intermittente riflesso.

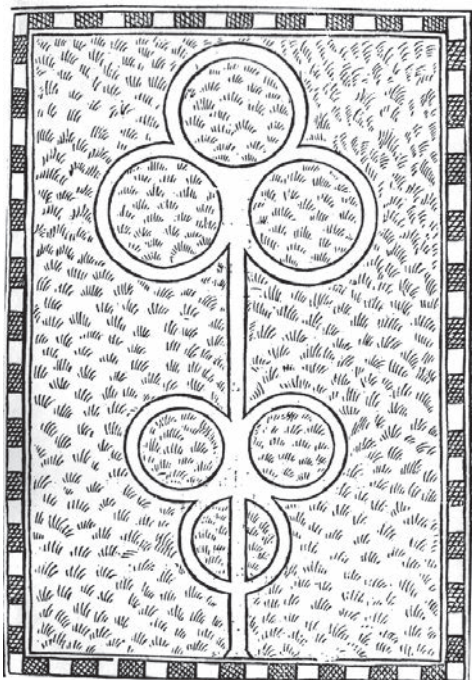


Fig. 1.



Fig. 2.

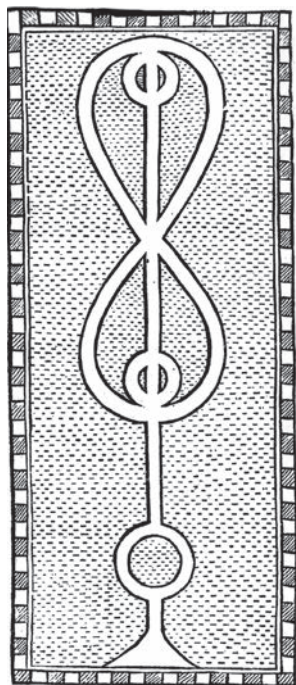


Fig. 3.

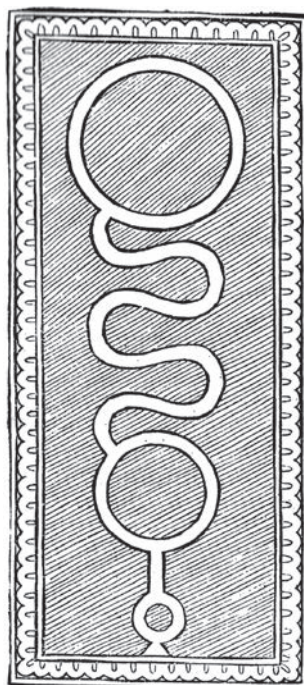


Fig. 4.



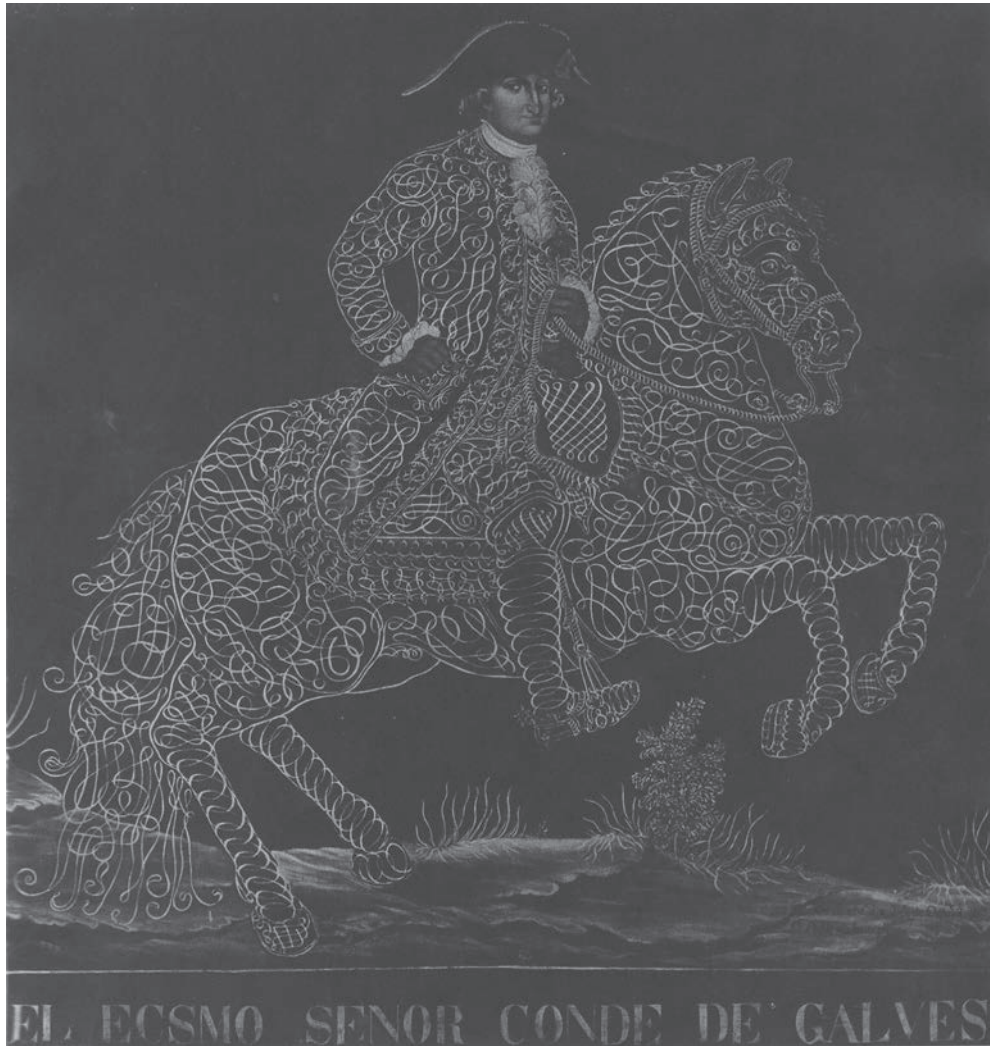


Fig. 8.

## Note

- 1 J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719-1733), I, XXXV; cfr., *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a c. di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, traduzione di M. Bellini e P. Vincenzi, prefazione di E. Franzini, Aesthetica edizioni, Palermo 2005, p. 141. Sulla poesia e la pittura in Du Bos, e sul pathos prodotto dalla mimesi si veda *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Atti dell'omonimo Seminario promosso dal Centro Studi di Etetica, (Palermo, 21-22 ottobre 2005), a c. di L. Russo, Aesthetica preprint, Palermo 2005 (in particolare i contributi di C. Serra, *La maschera risonante*, pp. 91-102; F. Bollino, *Du Bos e l'estetica francese del Settecento*, pp. 127-138; G. Matteucci, *Du Bos e la critica del sentire*, pp. 183-192; A. Pinotti, *Emozione, rispecchiamento, "come se": Du Bos, l'empatia e i neuroni-specchio*, pp. 203-212); questo tipo di metamorfosi ippomorfa sarà anche in Italo Calvino, quando in *Lezioni americane*, Feltrinelli, Milano 1988, "Rapidità", p. 39, parlerà di una *novella-cavallo* e del *discorrere* come un *correre*.
- 2 J. L. Nancy, *Le Muse*, Diabasis, Reggio Emilia 2006, pp. 44-45.
- 3 Così come lo è stato nel passato anche nel bestiario dell'arte contemporanea il cavallo continua ad essere onnipresente: si pensi non solo a Maurizio Cattelan con i suoi cavalli tragici, immortalati nella loro assenza di vita (*Novecento*, 1997), che richiamano gli studi anatomici di George Stubbs (*The Anatomy of the Horse*, 1766), ma anche lo straordinario lavoro di Carlo Ruini (*Anatomia del cavallo*, 1618), oppure alla giovane artista belga Berlinde de Bruyckere (*Cavallo nero*, 2003), ai purosangue fotografati in bianconero da Mathias Petrus Schaller, e all'*hobby-horse* gigante che Mark Wallinger ha realizzato nel Kent in occasione delle Olimpiadi 2012, nonché alle effigi di cavallo di artisti contemporanei con cui la città di Siena mette in immagine la sua antica passione per i nevrili e guizzanti corsieri del Palio; si pensi ancora al successo di film come *War Horse* di Steven Spielberg, e al successo della *pièce* omonima nei teatri del West End di Londra, ma soprattutto a quello di *Equus*, acclamata e discussa riproposizione nel 2007 di un'opera teatrale di Peter Schaffer andata in scena per la prima volta nel 1973, che nel 1977 divenne un film con Richard Burton, diretto da Sidney Lumet, in cui emergono in maniera drammatica gli aspetti ambigui e perturbanti della relazione mitico-simbolica uomo-cavallo. L'ippomania invade poi l'editoria, la pubblicità, la moda: in Francia la manifestazione *Équivre* (il cui nome è riecheggiato dalla nostrana casa editrice *Equilibri*) da qualche anno aspira a presentare il meglio della cultura equestre, mentre in Italia stilisti sponsorizzano a Milano *Cavalli a Palazzo*.
- 4 Ortega y Gasset, *¿Qué es la filosofía?*, cit. da F. Savater, *Il gioco dei cavalli*, Equitare, Iesa (Si) 2004, pp. 157-159.
- 5 I. Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, Bari 1970, parte prima . § 16-17, pp.73- 74, 81; J. Derrida, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 2005, pp. 100-108. Il cavallo è *utile* a Kant anche come animale metaforico quando, per dissociare il *genio* dalla *sregolatezza*, argomenta come anche nell'arte bella vi sia "qualche cosa di scolastico che costituisce la condizione essenziale dell'arte. Poiché nell'arte bisogna che sia pensato uno scopo; altrimenti i suoi prodotti non si potrebbero attribuire all'arte, e sarebbero un puro effetto del caso. Ma per effettuare uno scopo sono necessarie re-

- gole determinate, alle quali non è lecito sottrarsi. Ora, poiché l'originalità del talento costituisce un elemento essenziale (ma non il solo) del carattere del genio, alcuni spiriti superficiali credono di non poter mostrar meglio di essere genii brillanti, che sbarazzandosi della costrizione scolastica d'ogni regola, ed immaginando che si faccia miglior figura su un cavallo furioso che su un cavallo di maneggio", Parte I, sez. prima, Libro II, § 47, op. cit., p. 169. Un richiamo alla bellezza dei cavalli, anzi delle cavalle, si trova in Platone quando dialoga sulla natura del bello, nell' *Ippia maggiore* 288b sgg.: ovvio richiamo in un conoscitore di cavalli quale egli appare anche nel *Fedro*, nella descrizione dell'anima ippomorfa (253c-d).
- 6 Si veda la rassegna di testi filosofici *Ifilosofi e gli animali*, a c. di G. Ditadi, 2 voll., Isonomia, Este, 1994; e inoltre, *Lo specchio oscuro. Gli animali nell'immaginario degli uomini*, Atti del convegno Internazionale (Genova 16-17-18 novembre 1990), a c. di L. Battaglia, Satyagraha editrice, Torino 1993; R. Sorabji, *Animal Minds and Human Morals*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1993; *"Buoni per pensare". Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità*, Atti della II Giornata ghislieriana di filologia classica, Collegio Ghislieri, Pavia 18-19 aprile 2002, a c. di F. Gasti e E. Romano, Ibis, Pavia 2003; *Filosofi e animali nel mondo antico*, Atti del Convegno internazionale (Genova 25-26 marzo 1992), a c. di S. Castiglione e G. Lanata, edizioni ETS, Pisa 1994; *Animals and Human Imagination*, a c. di A. Gross e A. Vallyely, premessa di J. Safran Foer e Epilogo di W. Doniger, Columbia University Press, New York, 2012. Rinvio anche a J. M. Coetzee, *La vita degli animali*, Adelphi, Milano 2000 (con testi di Wendy Doniger, Peter Singer, Barbara Smuts, Marjorie Garber), nonché a F. Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali*, Carocci, Roma 2003 (I ed. 2001), pp. 23-54 ("La teologia del bestiario").
- 7 J. Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti a vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il Saggiatore, Milano 1998.
- 8 In questo è figlio del suo tempo, caratterizzato da una "moderna filosofia" di matrice cartesiana che accentuava una antica separazione fra uomo e animale basata sul presunto possesso o meno di Logos-parola, Logos-ragione; si veda a questo proposito quanto invece argomenta Du Bos quando respinge le critiche volte dai suoi contemporanei ad Omero quando nell'*Iliade* faceva parlare i suoi eroi con i cavalli, riconducendole a un pregiudizio filosofico antropologico, o socio-culturale, di un Occidente che è giunto a pensare e usare il cavallo come irragionevole e insensibile animale-macchina: "Il modo in cui viviamo con i nostri cavalli ci fa indignare contro i discorsi che i poeti fanno rivolgere ad essi dagli uomini [...]. Ma questi discorsi erano appropriati nell'*Iliade*, scritta per essere letta da popoli presso i quali il cavallo era in qualche modo considerato come un animale che era ammesso alla mensa del suo padrone. Questi discorsi dovevano piacere a persone che supponevano negli animali un grado di conoscenza che noi non riconosciamo ad essi e che parecchie volte ne avevano fatti di simili ai loro. Al poeta non interessa se l'opinione che attribuisce alle bestie una ragione quasi umana sia falsa oppure no. Il suo compito è fare ritratti fedeli ai costumi e alle usanze del suo paese, per rendere la sua imitazione più vicina possibile al verosimile. Omero, in quello stesso passo qui biasimato, piacerebbe ancora ai popoli dell'Asia e dell'Africa, che non hanno cambiato né il vecchio modo di governare i cavalli e neppure molte altre usanze." Un amba-

sciatore presso il sultano Solimano II, racconta come “trattano i cavalli in Bitinia, paese molto vicino alle colonie greche dell’Asia e confinante con la Frigia, patria di quell’Ettore che si vorrebbe far interdire per aver parlato ai suoi cavalli”. Dal racconto dell’ambasciatore appare una immagine idilliaca della condizione dei cavalli: in Bitinia “tutti, anche i contadini, trattano i loro puledri con umanità, li accarezzano, come fanno con i bambini quando vogliono convincerli a fare qualcosa, e lasciano ad essi la libertà di andare e venire per tutta la casa [...] I palafrenieri governano i cavalli con la stessa dolcezza. Li guidano accarezzandoli, quasi discorrendo con essi e li colpiscono solo in casi estremi. Così i cavalli prendono gli uomini a benvolere ed è raro vederli scaliare o essere ombrosi. Nelle nostre regioni sono allevati molto diversamente. I nostri palafrenieri non entrano mai nella scuderia senza infuriarsi con essi e non riterrebbero di averli strigliati a dovere se non avessero dato loro cento colpi senza motivo, trattamento che li spinge a temere e ad odiare gli uomini”. Du Bos riferisce anche della straordinaria capacità di apprendere di questi cavalli d’Oriente, e dell’amore che suscitano nei loro padroni, anche nei più poveri, come quell’arabo costretto dall’indigenza a vendere la sua giumenta, bellissima creatura di nobile razza, a un mercante francese, e che, al momento del congedo piange, la bacia, l’accarezza e le parla a lungo, “Occhi miei, le diceva, anima mia, cuore mio, bisogna che sia sfortunato per averti venduta a tanti padroni e non poterti tenere con me. Sono povero mia gazzella, lo sai bene. Ti ho allevata nella mia casa come una figlia [...] Dio ti conservi mia diletta. Sei bella, dolce, adorabile [...] e mille altri discorsi simili. Allora l’abbracciava e usciva a ritroso, mandandole teneri addii”; ab-

braccia la sua giumenta, venduta per essere destinata agli allevamenti del re di Francia, e le parla altrettanto teneramente, anche un arabo di Tunisi, e decide, all’ultimo, di non consegnare la sua diletta “alla schiavitù dei Franchi”; Du Bos commenta che “I racconti dei paesi orientali sono pieni di storie simili. Ma come! Non si crede ovunque, e non si è sempre creduto, che le bestie fossero macchine. È una delle scoperte della nuova filosofia, bisogna ammetterlo, senza l’aiuto dell’esperienza e per mezzo del solo ragionamento”: Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, cit., pp. 363-364. Sul tema dell’addestramento brutale dei cavalli, che rispecchiava una concezione ben precisa del mondo e del potere (governare gli uomini come si governano i cavalli) e sulle sue mitigazioni, si vedano la nota e le pagine che seguono.

- 9 D. Roche, *La Culture équestre de l’Occident, XVIe-XIX e siècle. L’ombre du cheval*, Tome Premier: *Le Cheval moteur, Essai sur l’utilité équestre*, Fayard, Paris 2008.
- 10 W. Hogarth, *L’analisi della Bellezza*, a c. di C. Maria Laudando, presentazione di Laura di Michele, Aesthetica edizioni, Palermo 1999, pp. 8-9, 21-25, 34-35.
- 11 *Ibidem*, pp. 61, 67, 126; il cavallo è paradigmatico anche quando Hogarth affronta il tema della “convenienza” o corrispondenza delle parti come presupposto della bellezza del tutto, e della “proporzione”, pp. 54 e 88. Sulla importanza socio-culturale nel mondo anglosassone dei destrieri arabi, purosangue di leggendaria bellezza e resistenza, D. Landry, *Noble brutes. How Eastern Horses transformed English Culture*, John Hopkins University Press, Baltimore 2009, pp. 74 sgg., 126 sgg.; R. Nash, “Honest English Breed” *The Thoroughbred as Cultural Metaphor* in *The Culture of the Horse. Status, Discipline and Identity in the*

- Early Modern World*, a c. di K. Raber e T.J. Tucker, Palgrave Macmillan, New York 2005, pp. 245-272.
- 12 Su questi temi mi limito a segnalare W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, Einaudi, Torino 1979, vol. I, pp. 168 sgg.; ; e inoltre, *id.*, , *Storia di sei idee*, Aesthetica, Palermo 1997, pp. 297 sgg.; S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2009, pp. 247-322; F. Desideri, C. Cantelli, *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze*, Carocci, Roma 2008, pp. 42-47, 135-139.
- 13 *Cavallo frenato di Pirro Antonio Ferraro Napolitano, Cavallerizzo della Maestà di Filippo II, Re di Spagna N. S. nella Real Cavallerizza di Napoli. Diviso in Quattro Libri. Con Discorsi Notabili, sopra Briglie Antiche, Moderne, adornato con bellissime Figure, & molte da lui inventate, insieme con alcune Briglie, Polache, e Turchesche [...]*, In Venetia, Appresso Francesco Prati, MDCXX (si tratta del testo cui ho avuto accesso; l'opera ebbe un'altra ristampa nel 1653). Innumerevoli sono i testi di "arte del cavallo", spesso al tempo loro dei veri successi editoriali, per le ristampe e la diffusione. Sono fonti spesso trascurate eppure indispensabili, non solo per gli studi storici, ma anche quelli antropologici, artistici, letterari, estetologici, in particolare quando le ricerche acquistano un carattere interdisciplinare. Si veda C. Delhay, *Rhétorique et argumentation dans les traités d'équitation du XVIIIe siècle*, in in *Les Écuries royales du XVIe au XVIIIe siècle*, a c. di D. Roche e D. Reytièr, Association pour l'Académie d'art équestre, Versailles, 1998, pp. 213 sgg. Sulla natura ambigua della *disciplina* nel *dressage* oscillante fra durezza e dolcezza, si veda la discussione che Elisabeth LeGuin (E. Le Guin, *Man and Horse in Harmony*, in *The Culture of the Horse. Status, Discipline and Identity in the Early Modern World*, a c. di K. Raber e T.J. Tucker, Palgrave Macmillan, New York 2005, pp. 195-196), fa delle affermazioni di M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976, parte III, Cap. I, "Corpi docili", p. 149, che intende per disciplina "una coercizione a lungo mantenuta, [...] ininterrotta, costante, che veglia sui processi dell'attività, piuttosto che sul suo risultato e si esercita secondo una codificazione che suddivide in rigidi settori il tempo, lo spazio, i movimenti. Metodi che permettono il controllo minuzioso delle operazioni del corpo, che assicurano l'assoggettamento costante delle sue forze ed impongono loro un rapporto di docilità, utilità; è questo che possiamo chiamare le discipline"; in realtà, malgrado le numerose affermazioni teoriche sulla necessità di ottenere l'obbedienza dei cavalli attraverso la paura di punizioni, i maestri di arte del cavallo hanno sempre saputo perfettamente, dall'esperienza pratica, quanto la punizione non accuratamente calibrata possa essere controproducente, in particolare quando si tratta di equitazione intesa come arte, il cui modello è quello ritmico-musicale dell'armonia della danza (LeGuin, *cit.*, pp. 178-188). Poiché il cavallo *non è* un animale-macchina, ma bensì un individuo dalle caratteristiche peculiari, l'addestramento deve tenerne conto: in realtà si tratta di una delicata negoziazione fra l'uomo e l'animale, molto simile a quella che intercorre fra un danzatore e il suo coreografo: "All those that go to a ballroom, don't dance equally well: some dance high, others low; some nimbly and gracefully, others heavily and awkwardly. In like manner, horses perform according to their different genius and disposition" scrive ad esempio William Cavendish, Duca di Newcastle, presunto sostenitore del metodo della "paura",



proprio in apertura del suo *A General System of Horsemanship*, uscito nel 1658 ad Anversa in francese, cito dalla ristampa in facsimile dell'edizione inglese del 1743, a c. di W. C. Steinkraus e E. Schmit-Jensen, J. A. Allen, London 2000, p. 17, e aggiunge "Many horses, naturally good, fall into the hands of bad masters, who ruin them; and many bad horses are improved by good masters [...]. Art should always follow the dictates of nature, and never thwart her, since she is the mistress o the world, and ought to be obey'd. [...] If the horseman studies nature, and the disposition of his horses, he would know better how to appropriate them to the uses for which they were created" (rimando agli approfondimenti nelle pagine successive).

- 14 Si veda per le immagini 1-4, *The Art of Riding, conteining diverse necessarie instructions, demonstrations, helps, and corrections appertaining to horsemanship, not heretofore expressed by anie other Author: written in large in the Italian toong [sic] by Maister Claudio Corte, a man most excellent in this Art. Here briefly reduced into certeine English discourses to the benefit of Gentlemen and others desirous of such knowledge*, Imprinted at London by H. Denham, 1584, pp. 9, 12, 16, 19. Si tratta della versione inglese ridotta di un celebre trattato italiano di arte dell'equitazione del Maestro Claudio Corte: *Il Cavallarizzo di M. Claudio Corte di Pavia, nel quale si tratta della natura de' Cavalli, del modo di domarli & frenarli, et di tutto quello che à Cavalli, & à buon Cavallarizzo s'appartiene*, in Venetia, Appresso Giordano Ziletti all'insegna della Stella, MDLXII. Di questo trattato esiste anche una edizione stampata "in Lyone, appresso Alessandro Marsili" nel 1573. Del serpeggiare il testo inglese scrive che oltre alla sua utilità per l'addestramento del cavallo, quest'ultimo anche in natura se ne diletta: "Also everie horse delighteth in this kind of manage, & the more, if he be fierce and courageous. [...] The Italians doo terme this manege *Serpeggiare*, because the horse therin dooth use a motion like unto a snake sliding in & out" (p. 17). E. Deriu, "Con ardita allegrezza". *Les loisirs équestres de cour dans les ouvrages des maîtres italiens de la Renaissance*, in *A' cheval! Ecuyers, amazones et cavaliers du XIVe au XXIe siècle*, a c. di D. Roche e D. Reytier, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles, Paris 2007, pp. 95-99; tratterò di questo tema più avanti. Gli intrecci metamorfici delle *evoluzioni* dei cavalli su questi tracciati richiamano in forma più stilizzata quelli delle *volute* capricciose delle *grottesche*, in cui, oltre a centauri e altre figure ippomorfe, possono far la loro comparsa anche cavalieri su cavalli in volteggio: C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma 2003; A. Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Arsenale editrice, S. Giovanni Lupatoto (Verona) 2007, pp. 274-275.
- 15 Si veda *La Cavalerie Françoisse et Italienne ou l'Art de bien dressere les chevaux selon les préceptes des bonnes écoles des deux Nations. Tant pour le plaisir de la Carriere et des Carozels que pour le service de la Guerre, par Pierre de la Noue*, à Lyon, par Claude Morillon, Libraire et Imprimeur de M. la Duchesse de Montpensier, MDCXX, pp. 41, 45, 49. Sulle accademie di arte equestre in Italia e Francia, D. Roche, *La Gloire et la puissance*, Histoire de la culture équetre XVIe-XIXe siècle, Tome II, Fayard, Paris 2011, pp. 131 sgg., 209 sgg.
- 16 *Il Cavallo da maneggio. Libro dove si tratta della nobilissima virtù del cavalcare, come il cavagliere deve star a cavallo, acciò sia chiamato perfetto cavagliere, amato e*

- stimato da tutti; come si deve domar il cavallo, governare, imbrigliare, amaestrare; in che tempo si devono pigliar i poledri per amaestrarli di tempo in tempo, di scola in scola [...] Dedicato alla Sacra Reggia [sic] Maestà di Ferdinando IV Re d'Ungheria e Boemia ecc., di Gio: Battista di Galiberto, Conte Napolitano, e Colonnello della Sacra Cesarea Maestà di Ferdinando III e Professore di questa virtù di Cavagliero, in Vienna d'Austria, per Giovan Giacomo Kyrneri, Anno MDCL, p. 44. Poiché la Capriole è fra i vari esercizi dell'Alta Scuola una "unique combination of danger, difficulty, rarity and beauty" che offriva al cavaliere e gentiluomo l'opportunità di mostrare "both his virtue and grace. More than anything else, however, the unique nature of this movement offered the ultimate opportunity for him to display his sprezzatura", ovvero la nonchalance che Baldassar Castiglione prescriveva al suo Cortegiano: T. J. Tucker, *Early Modern French Noble Identity and the Equestrian "Airs above the Grounds"*, in *The Culture of the Horse*, cit. pp. 273-309.*
- 17 B. Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Aesthetica, Palermo 2003, pp. 17 sgg. In particolare 33; e, naturalmente, *Pseudo-Longino, Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 1992; e inoltre R. Bodei, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 89-90; E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 87 sgg.
- 18 François Robichon de la Guérinière, *École de Cavalerie. Contenant la Connoissance, l'Instruction, et la Conservation du Cheval. Avec Figures en Taille-douce*, à Paris, rue S. Jacques, de l'Imprimerie de Jacques Collombat, Premier Imprimeur Ordinaire du Roy (...), MDCCXXXIII, pp. 80-82; esiste una recente traduzione, *Scuola di Cavalleria. Della maniera di addestrare i cavalli secondo l'uso a cui sono destinati*, traduzione di Giuliana Belli, prefazione di Giancarlo Mazzoleni, Equitare (per conto della S.I.A.E.C., Società Italiana di Arte Equestre Classica), Iesa Lama (Si) 2002.
- 19 P. d'Angelo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. 93-96, e pp. 49 sgg. sulla nozione di *sprezzatura*; si veda Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528), I, 21, Hoepli, Milano 1928, p. 52-54, e II, 8, p. 127, 11-14, pp. 131-136.
- 20 J. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 87 e p. 131 sul cenno ai "giochi equestri" come metafora "simbolica" nel cap. XVIII del *Canocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro (1670).
- 21 William Cavendish in una ingenua ma eloquente idealizzazione iconografica della sua *Capriole*, novello Bellerofonte vince la forza di gravità e si libra su un cavallo pegaseo fra due mondi, quello di cavalli adoranti e quello degli dei, *A General System of Horsemanship*, cit., p. n.n., *in fine*.
- 22 Kant, *Critica del giudizio*, cit., parte I, libro II, § 45, pp. 164-165: "Davanti a un prodotto dell'arte bisogna aver coscienza che esso è arte e non natura; ma la finalità della sua forma deve apparire libera da ogni costrizione di regole volontarie, come se fosse un prodotto semplicemente della natura [...] vedemmo che la natura è bella quando ha l'apparenza dell'arte; l'arte, a sua volta, non può esser chiamata bella se non quando noi, pur essendo coscienti che essa sia arte, la riguardiamo come natura. [...] Sicché la finalità nei prodotti delle arti belle, sebbene sia voluta, deve apparire spontanea; vale a dire, l'arte bella deve presentarsi come natura, sebbene si sappia che è arte. Ma un prodotto dell'arte ha l'apparenza della natura quando sia stata puntualmente ottenuta la conformità alle regole se-

condo cui soltanto esso può essere ciò che deve essere, ma senza sforzo, senza che trasparisca la forma scolastica [...]”; si veda E. Franzini, *Introduzione all'estetica*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 68-73; Desideri, Cantelli, *Storia dell'estetica*, cit., pp. 255-257; . Sul problema della “pura artisticità come funzionalità tecnico-significativa e comunicativa”, D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, Ceschina, Milano 1962, pp. 207-237. Si veda anche Alain, *Système des beaux-arts*, Gallimard, Paris 1966, p. 54 sgg., “De l'art équestre et de quelques autres”: “Il y a deux parties dans l'art équestre; une d'utilité [...] l'autre de spectacle [...] où l'on se plaît à changer l'animal aussi aisément que l'on change son propre corps. [...] Ainsi l'animalité est à la fois séparée de l'homme et jointe étroitement à l'homme, ce qui propose la plus juste image de la volonté et des passions. [...] la grâce y est toujours jointe à la surprise. Il y a donc un plaisir du dresseur, qui est esthétique. Et il y a un plaisir du même genre pour le spectateur, pourvu qu'il soit averti [...]. Il s'en faut beaucoup que l'oeil saisisse aussitôt la liaison du cavalier à la bête”.

- 23 Snyder, *L'estetica del Barocco*, cit. pp. 94-96; C. Ossola, *Dal “Cortegiano” all’uomo di mondo*”, Einaudi, Torino 1987. pp. 59 sgg.
- 24 G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, nuova edizione a c. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004, pp. 24-43 (31); Paul Klee descrive in *Teoria della forma e della figurazione* (1924 ma pubblicato solo nel 1945) le inflessioni sinuose prodotte dalla “linea attiva che si concede degli svaghi in tutta libertà. Il fine ultimo è rappresentato dalla movenza deambulatoria, senza altri scopi partico-

lari. Agente: un punto in movimento” (*Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 123, citato in Deleuze, p. 25). Si veda P. Klee, *Quaderno di schizzi pedagogici*, a c. di M. Lupano, Abscondita, Milano 2002, p. 6, ma anche pp. 7 e 43 (sul cerchio e la spirale); e *id.*, *Confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita, Milano 2004, p. 16 (“Il movimento sta alla base di ogni divenire”) e 20 (“L’arte è una similitudine della creazione”).

- 25 J. F. Lyotard, *Discorso, Figura*, a cura di E. Franzini e F. Mariani Zini, Edizioni Unicopli, Milano 1988, pp. 268-69; sul rapporto tra arte e spazio-tempo faccio riferimento ad alcune osservazioni di P. Francastel, *Studi di sociologia dell'arte*, Rizzoli, Milano 1976, pp. 32, 58, 74, 128. La figura 10 è lo straordinario ritratto equestre di un “Conte Galvez” di autore presumibilmente secentesco la cui identità mi è stato impossibile determinare; di questa immagine tratterò brevemente nelle pagine successive, al capitolo *Corpi chimerici*. Si veda anche AA.VV., *Le lieu théâtral à la Renaissance*, a c. di J. Jacquot, Editions du Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1964; M. Mazzocut-Mis, *Allegoria e anamorfofi*, in *Giochi per melanconici. Su L'Origine del dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin, a c. di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2003, pp. 249-259 (258). Infine M. Kemp, *Immagine e verità. Per una storia dei rapporti fra arte e scienza*, Il Saggiatore, Milano 1999, pp. 125 sgg. (“Spirali di vita: D’Arcy Thompson e Theodore Cook, guardando indietro a Leonardo e a Dürer e poi avanti fino a oggi); J. Purce, *La spirale mistica. Viaggio al centro dell'anima. Arte e immaginazione*, Red edizioni, Como 1975.