

Platinum
Rhinoceros

*Sogni, segni e fantasie
dei gioielli Cartier*

a cura di
Raffaele De Grada

Electa

L'apparizione del rinoceronte nelle arti e il gioiello

Raffaele De Grada

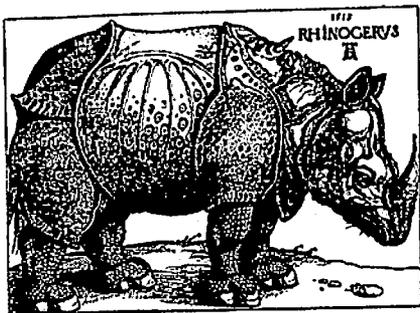
In quei grandi "divertimenti" medioevali che sono gli arazzi del periodo gotico nei giardini fatati, sospirosi di rosa e di azzurri, le dame di corte si esaltano all'apparizione di uno strano animale con un corno al posto del naso. L'unicorno o il liocorno di questi festosi *bappenings* dell'amor cortese potrebbero essere la memoria mitica dell'animale preistorico che i viaggiatori hanno tuttavia visto ancora nelle savane dell'Africa e nelle foreste dell'Asia. L'immagine, per quanto straordinaria, non è spaventosa, non appare tra i mostri delle nordiche cattedrali e non è suggerita dai racconti dell'Apocalisse. In quel capolavoro che è il grande arazzo dell'Apocalisse d'Angers (1377-80), dovuto al tessuto di Nicolas Bataille e ai colori disegnati di Hennequin de Bruges non vi è traccia di bestia, in senso apocalittico, che possa paragonarsi all'unicorno. I quattro animali dell'Apocalisse di San Giovanni, in mezzo e intorno al trono divino davanti al quale "c'era come un mare di vetro simile al cristallo" sono ben descritti: "quattro animali pieni d'occhi davanti e di dietro. Il primo animale aveva l'aspetto d'un leone, il secondo quello di un giovane toro, il terzo aveva come un viso umano e il quarto l'apparenza di un'aquila che vola". I quattro animali hanno ciascuno sei ali e sono tutti coperti d'occhi sporgenti e rientranti". Il rinoceronte ha occhi così piccoli, in tutte le sue specie, che praticamente scompaiono. La mitica forza del suo corno soffoca l'apparato visivo tanto che la sua temuta carica è la conseguenza di una vista corta

e spiazzata che lo fa spaventare di tutto, delle stesse ombre in piccolo raggio. Se nel Medioevo l'idea del rinoceronte era astratta, non più dell'immagine del promontorio di una collina, nel Rinascimento, per quanto l'animale non fosse noto, esso diventa vero e palpabile come quello che ci viene da una xilografia del grande Albrecht Dürer.

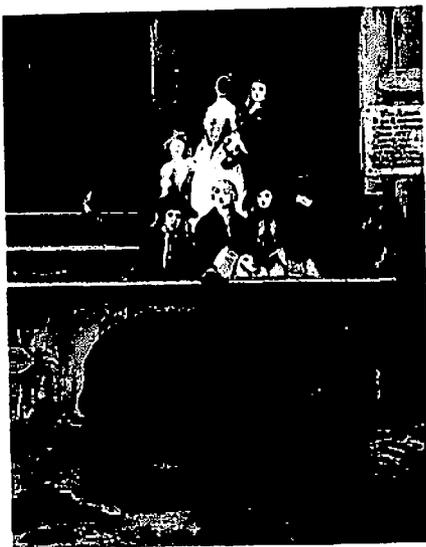
Dürer non aveva mai conosciuto dal vivo un rinoceronte, ma era stato colpito nella sua acuta sensibilità per le stranezze della moderna cultura delle cose naturali da un disegno di questo animale la cui immagine era stata ritratta da un anonimo portoghese che aveva avuto la fortuna di dipingerne dal vero un esemplare indiano che era giunto in Europa. Dürer era un patito degli animali che per lui rappresentavano la natura viva, ancor più del paesaggio. Egli li rappresentava come ritratti, tipizzandone gli atteggiamenti. Il leone, anch'esso ispirato non dal vero ma dalle sculture medioevali, in particolare dal leone di San Marco, fu il suo animale preferito. Nella xilografia di Sansone che uccide il leone, la fiera alla quale il gigante apre la mascella per provocarne la morte, è raffigurato nella sua categorica bellezza con la criniera che fiorisce come un albero d'estate. È strana l'intuizione di Dürer che rappresenta il *rhinocerus* (1515) con la corazza esattamente allineata alla specie del rinoceronte indiano o corazzato (*Rhinoceros unicornis*) che era quello giunto miracolosamente in Portogallo, segno del rispetto della realtà naturale che

distrugge, al cospetto di questo rinoceronte, l'idea surrealista che si sono fatta i moderni circa le incisioni del Dürer.

Albrecht Dürer era un uomo del Rinascimento: ciò che viene inteso come una bizzarria dell'artista, la corazza composita e le squame della dura pelle, è in realtà nella trasposizione ironica dell'artista che vuol dare il senso della pesantezza e dell'orrore mostruoso che questo bestione ispira, una precisa osservazione "scientifica" del rinoceronte corazzato indiano (il *rhinoceros unicornis*) il cui unico esemplare era giunto in Portogallo e la cui immagine come disegno "scientifico" era appunto pervenuta nelle mani del Dürer. La xilografia del Dürer (21,2 x 30 cm), come altre figure di animali che il Rinascimento ha fatto passare dalla mitica idealizzazione del Medioevo all'annotazione naturalistica del Rinascimento, è stata per più di due secoli, dal 1515 quando fu incisa, il modello dell'immagine del rinoceronte, immagine che ritorna quando l'avventura asiatica e africana viene ad eccitare i sensi e la fantasia annoiati delle ricche società in sviluppo. Così nel Settecento, secolo per tanti aspetti paragonabile al nostro, quando i viaggi esotici e il gusto dell'Oriente tentarono la mente e solleticarono il costume degli intellettuali e degli aristocratici cosicché i palazzi principeschi dalla Boemia al Portogallo, dalla Scozia alla Romania si aprirono alle tappezzerie e ai ninnoli dell'esotismo, comparvero i primi rinoceronti in porcellana di Meissen (quello del Kirchner è del 1732). I



Albrecht Dürer, *Rhinoceros*, 1515



Pietro Longhi, *Il rinoceronte*, 1751

rinoceronti, le balene, i coccodrilli, tutto ciò che sapeva di esotico, di strano, di bizzarro diventarono come sculture di porcellana (oggi sarebbero di plastica secondo il decadere del gusto nei processi tecnologici) il piacere dei salotti della nuova borghesia in una diffusione di questo gusto dalla aristocrazia alla nuova classe. Il modello düreriano rimase ma si complicò secondo le emozioni psicologiche delle idee di forza brutta, dei pericoli, dello straordinario fantastico che il rinoceronte, anche se ormai conosciuto per i rarissimi esemplari in cattività, ispirava.

Stranamente, il rinoceronte non veniva mai rappresentato nella sua immagine di moto, in quella terribile carica che sarà filmata nel cinema di avventure del nostro secolo bensì nella trattenuta potenza della sua mole come gli antichi vedevano nei bassorilievi degli archi di trionfo l'elefante, il carro armato degli eserciti di Pirro e di Alessandro Magno. In un singolare dipinto di quel meraviglioso pittore di "interni" che è Pietro Longhi il rinoceronte è raffigurato come un immane mostro bonario capace, appena si sollevi dal torpore della sua presenza nel teatrino circo, di rompere tutti gli oggetti preziosi dell'interno veneziano dove, chissà come e perché, è stato introdotto.

Nell'Ottocento, com'è noto, si sviluppò nella letteratura e nelle scienze un vero e proprio tifo per le esplorazioni africane di Livingstone, di Stanley, di Bottego e degli altri, che per ricercare le sorgenti del Nilo, dello Zambesi e dei fiumi e laghi africani rischiarono

la vita con imprese giudicate dal grande pubblico pressoché suicide.

Il rinoceronte dal curioso ninnolo da salotto della porcellana di Meissen ritorna ad essere il pericoloso mostro africano che attacca gli elefanti e l'uomo appena lo si risvegli dai suoi ozi silenti della savana, pronto alla carica contro alcunché si presenti davanti alla sua vista opaca ma al suo udito ultrasensibile a minacciarlo. La carica del rinoceronte è il disastroso effetto della paura perché questo travolgente animale attacca per difendersi da un pericolo intuito ma ignoto. L'arte dell'Ottocento rappresenta allora il rinoceronte africano bicorno, che d'altra parte è un mansueto erbivoro, come scultura da parchi pubblici, giardini zoologici dove intanto aumentano gli esemplari dei rinoceronti in cattività, nella sua incorretta apparenza di una delle ultime specie che ricordano i mostri preistorici. Appaiono pertanto appoggiati su erti piedistalli simulanti antichi altari ellenistici le figure quasi religiose di questo intatto mostro bonario di una natura che l'uomo tende sempre più a soffocare con la sua prepotente invadenza. Di queste simpatiche immagini di rinoceronti, rappresentate senza esagerate pretese d'arte, se ne presentano varie più qua e più là per parchi e giardini zoologici. Una delle più fortunate, per la sorte che gli è stata riservata di essere esposta davanti all'ingresso di uno dei più frequentati musei del mondo, è quella dello scultore Barye esposta davanti al Museo d'Orsay di Parigi. È il rinoceronte africano bicorno, spoglio

della sua aggressività, assente da tutto ciò che gli passa attorno, gigante buono spaesato in un mondo che senza accorgersene affretta la sua morte come specie della natura, inevitabilmente compromessa dalle "magnifiche sorti e progressive".

Fa piacere pensare che ai tempi nostri, lasciando ai bestiari neomedioevali di Graham Sutherland l'idea anormale del rinoceronte, ci sia qualcuno che si è proposto di rispolverare, magari forzando un poco il normale corso della spontaneità dei ricorsi, quella che voglia chiamare la cultura del rinoceronte.

Questo risveglio di cultura del preistorico animale viene da un distinto signore di altri tempi, così lo definisco perché è un personaggio che si inserisce nel bel mondo dell'arte con quell'eleganza settecentesca che è propria di chi non vuol far la parte dell'addetto ai lavori pur essendo assai più di altri *in*, specie che si fa sempre più rara tra i cultori d'arte, con la stessa rarità che ormai è propria della specie dei rinoceronti. Si chiama Emilio Gargioni, è un romano di quarantanove anni, vive a Torino dall'età di ventitré anni, è stato nel torinese mondo della Fiat da quando si è laureato in giurisprudenza.

Da buon torinese di ascendenza Fiat vive in collina, in una casa vicina a quella dove ho trovato per la prima volta il mio grande, caro amico Carlo Levi quando, con la scusa di una sua mostra alla Galleria del Milione, andai a trovarlo nel 1938 per abbozzare un contatto politico.

Emilio Gargioni, figlio di un impiegato di banca, sentì fin da ragazzo esplodere in lui qualcosa che non era nelle regole statistiche della socialità. La nonna, agli inizi degli anni cinquanta, lo portava due volte alla settimana al giardino zoologico e poi al caffè dove lo nutriva con un bel misto di panna e cioccolata. All'ingresso dello zoo una statua e poi, nella prima vasta gabbia a sinistra, il rinoceronte, il rinoceronte vero.

Quel rinoceronte "vero" è rimasto fermo nella infantile (nel senso che le memorie dell'infanzia rimangono le più ferme) evocazione di Gargioni. Poco più tardi la zia Anna, che era la insostituibile segretaria di Valletta e quelli della mia generazione sanno che cosa fu Valletta, è come dire il Gianni Agnelli di oggi, portava questo nipotino intontito dallo strano, dal diverso della natura, a vedere le mostre d'arte. Non so, non posso saperlo che cosa sia rimasto di questi frammenti d'arte nella memoria del giovane (allora) Emilio Gargioni. So soltanto che il cemento di queste sì diverse esperienze è stata un'idea, un'immagine, quella del rinoceronte visitato bisettimanalmente allo zoo di Roma. L'immagine del rinoceronte entra nel campo spirituale di Emilio Gargioni, non lo lascia più, non gli dà tregua, finché il giovane ventitreenne, senza pace, non comincia a scrivere a questo e quell'artista per chiedere un favore, lui non tanto provvisto di mezzi di fortuna da poter inviare una premiata ordinazione: "Me lo fa un rinoceronte?". Che cos'è che muoveva la penna di Gargioni che scriveva quelle lettere? Forse soltanto la voluttà di uscire, per



Henry Moore, *Rhinoceros skull*, 1981



Maria Luisa Simone, *Il rinoceronte*, 1973

l'impervio sentiero dell'arte di "altri", dalla banalità della propria vita di manager che faceva vistosamente carriera, da una società a un'altra, da un parametro a un altro (parametro 16...19...22!!), Viva, ci siamo, possiamo anche andare in pensione).

Il rinoceronte no, lui non conosce i parametri, le canne e le erbe della foresta e della savana non le misura a parametri, a scatti. Forse anche il rinoceronte ha dei problemi di anzianità, di una natura che gli diventa sempre più maligna via via che la bestia invecchia e che ha sempre più paura di essere sopraffatta. Viva il rinoceronte!

E il Gargioni si aliena sempre più nel rinoceronte. Il rinoceronte diventa sempre più *alter ego* del Gargioni. La collezione prende corpo in uno slalom abilissimo del Gargioni tra astratto surreale e il figurativo, sempre sull'asse del grottesco e del selvaggio che sono gli attributi stessi di questa collezione che oggi qui viene esposta nell'incontro felicissimo con i gioielli di Cartier, il primo gioielliere che non ha avuto perplessità di fronte a un tema strano e specifico come questo e che ha svolto, senza quella superficiale ironia che è propria dei grandi stilisti del gioiello o della moda, l'accostamento della materia e delle pietre preziose all'animale, altrettanto prezioso perché purtroppo, per la inconsiderata distruzione della natura che gli uomini considerano invece una normale conseguenza del "progresso", è in estinzione.

Quando mi capita (momenti felici!) di visitare una delle belle mostre delle

civiltà antiche – ittiti, iranici, incaici, atzechi, etruschi, greci e romani, ellenisti, civiltà medioevali – soffermandomi davanti alle vetrine dei gioielli, penso sempre alla fantasia che ha animato quei lontani, benemeriti artigiani. Quelle vetrine mi appaiono come il teatro della storia dove in mezzo alle bellezze che hanno ornato deliziose orecchie di giovani concubine e arredato le stanche pelli di regine sopravvissute ai massacri della storia, nascosti negli anfratti del diavolo sempre più spelacchiato via via che volgevano gli anni verso il sole del Progresso, guizzano serpenti e pantere, svolazzano uccelli e aquile di spicco, si accampano con occhi di giada e fiamme di rubino leoni, tigri e fiammanti uccelli del paradiso e dietro, ma molto dietro, si intuisce la forma salda, incumbente, ingenua nella sua potenza, affiorante dall'indefinito della preistoria che è giunta fino a noi ultimi mortali, del *Rhinocerus*. Unicorno e bicorno che sia, venga dall'Africa o dall'Asia, da Sumatra, da Giava, dal Borneo, dall'Assam, dallo Zululand o dall'Amboseli, dal Goro-Ngoro e dall'Uganda, il *rinoceronte*, è il più pacifico, il più mansueto, il più irritabile, il più simpatico di quegli ultimi animali civili che non possono sopportare soltanto il tic dei fotografi del safari e l'imbecillità di un mondo che non li lascia vivere e morire in pace.