

L'Arte della Memoria

LETTERE DEL VENERDÌ

Raccolta delle newsletter d'arte

VOLUME SECONDO

IL GESTO NELL'ARTE E GLI ANIMALI (PARTE PRIMA)



L'edizione di questo volume è a cura di

L'Arte della Memoria
Associazione culturale
via di San Giovanni in Laterano 226
00185 Roma

www.associazioneartedellamemoria.com



Indice

5	<i>Introduzione</i>
	 <i>Il gesto nell'arte</i>
9	2 ottobre I gesti e le emozioni
13	30 ottobre Dal gesto al segno
17	4 dicembre La gestualità del dolore
	 <i>Gli animali (parte prima)</i>
25	16 ottobre L'asino
31	20 novembre Il basilisco
35	18 dicembre Il coniglio
41	29 gennaio La donnola e l'ermellino
49	5 marzo La farfalla
57	23 aprile Il gallo
61	21 maggio L'istrice, il porcospino, il riccio
69	2 luglio Il leone

John William Waterhouse, *A tale from Decameron*, 1916, Liverpool, National Museums



Introduzione

Vi presentiamo il secondo volumetto che raccoglie i post con cui vi abbiamo intrattenuto nei lunghi mesi di forzate distanze e di appuntamenti diradati. Vi sono raccolte le due serie dei *Gesti nell'arte* e degli *Animali* (fino alla lettera L); altri seguiranno.

È dedicato a tutti voi che li avete apprezzati e – perché no – anche a tutti noi che ci siamo divertiti curiosando tra i simboli, collegando immagini e in buona sostanza raccontando storie, come si fa in ogni epidemia che si rispetti.



IL GESTO NELL'ARTE



Leonardo Da Vinci, *Ultima cena*, 1495-1498, Milano, Santa Maria delle Grazie

I gesti e le emozioni

Un tempo lontano, quando avevo sei anni, in un libro sulle foreste primordiali (...) vidi un magnifico disegno. Rappresentava un serpente boa nell'atto di inghiottire un animale. (...) Meditai a lungo sulle avventure della giungla. E a mia volta riuscii a tracciare il mio primo disegno. Il mio disegno numero uno.

Mostrai il mio lavoro alle persone grandi, domandando se il disegno li spaventava. Ma mi risposero: «Spaventare? Perché mai uno dovrebbe essere spaventato da un cappello?».

Il mio disegno non era il disegno di un cappello. Era il disegno di un boa che digeriva un elefante.

(Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*)



Riconosciamo soltanto ciò che conosciamo e che abita con consuetudine nel nostro mondo. Tutto il resto ci sfugge o riusciamo ad afferrarlo solo grazie a uno sforzo razionale. Un adulto non può guardare e leggere il mondo con gli occhi di

un bambino perché, il più delle volte, ha perso quello sguardo magico.

Analogamente, sarà più facile per noi leggere e interpretare i segni che appartengono alla nostra cultura, così quanto sarà difficile, o impossibile, attribuire un significato a qualcosa che non conosciamo. Partendo da questo presupposto possiamo accettare che guardare e comprendere, per esempio, un'opera del Quattrocento, non è cosa ovvia dal momento che abbiamo perduto buona parte delle conoscenze sulle convenzioni rappresentative di quell'epoca. L'artista appartiene alla società del suo tempo e di essa usa i codici di comunicazione, attingendo a un patrimonio culturale condiviso dal suo gruppo di appartenenza, gruppo da cui noi siamo per distanza storica inevitabilmente esclusi.

Dunque, davanti a un dipinto quattrocentesco raffigurante un episodio qualsiasi, ci troviamo di fronte alla necessità di recuperare dei codici di comunicazione diversi dai nostri, attribuire ai personaggi un'identità spesso oscura, leggere espressioni e gesti non sempre ovvii.

«La cosa più importante che nella pittura trovare si possa sono i movimenti appropriati agli accidenti mentali di ciascun animale», scrive Leonardo, e nel Cenacolo di Milano c'è la più illuminante rappresenta-

zione di questa affermazione: ogni apostolo è identificato da un proprio gesto e da una propria espressione e, come su un palcoscenico, mette in scena il dramma che si sta per compiere.

Dunque era importante saper rappresentare le emozioni sia con le espressioni del volto, sia con una gestualità simbolica che fosse facilmente riconoscibile dal riguardante. Ma quali erano le categorie dei gesti riconoscibili a un occhio del Quattrocento? Come si indicava la corrispondenza tra un gesto e un'emozione?

Non conosciamo dizionari che ci aiutino in questo senso, ma Leonardo suggeriva ai suoi colleghi di guardare alla gestualità di due categorie: i muti e gli oratori.

Se non abbiamo testimonianza circa la lingua dei segni di un muto del Quattrocento, abbiamo però qualche notizia circa la gestualità utilizzata dai monaci che avevano fatto il voto del silenzio. Consultando i lunghi elenchi dei gesti a cui il monaco poteva ricorrere, troviamo per esempio che una mano premuta sul petto indica dolore. Le mani che nascondono gli occhi invece indicano pudore. Tale informazione ci consente, per esempio, di leggere con maggiore precisione un dipinto come quello della *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso* di Masaccio. I gesti dei progenitori indicano ognuno una diversa sfumatura emotiva, e insieme completano la connotazione del dipinto. Intorno al 1504, in cerca di ispirazione per i nudi

della battaglia di Cascina, Michelangelo copiò la potente immagine di Masaccio.

Un'altra fonte di ispirazione importante per il pittore erano sicuramente i predicatori che, in quanto a capacità gestuali, sicuramente non avevano nulla da invidiare agli attori. Essi infatti non sempre parlavano la lingua delle folle a cui si rivolgevano e non sempre la loro voce era sufficientemente potente da raggiungere tutto l'uditorio. L'efficacia del gesto era quindi imprescindibile. Molti dei suggerimenti che venivano dati ai predicatori sono raccolti in un testo inglese del 1520, *The Mirrors of the World*. Tra questi leggiamo per esempio che «quando si parla di un soggetto solenne si sta in piedi e si punta l'indice, quando si parla di cose celesti si guarda in alto e si indica il cielo con un dito, quando si parla di gentilezza, dolcezza e umiltà si appoggiano le mani sul petto». E allora il pittore del Quattrocento inserisce nelle proprie categorie rappresentative questi gesti e ricorre ad essi quando ne ha bisogno, essendo certo di essere compreso poiché questi fanno parte di un bagaglio comune.

Nel 1972, lo storico dell'arte britannico Michael Baxandall scrisse un libro: *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, in cui ha cercato di ricostruire il modo in cui un uomo di quel tempo guardava la realtà. Un paragrafo di questo prezioso libro è dedicato proprio al gesto simbolico nella pittura del Quattrocento.



Masaccio, *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso*, 1424-1425, Firenze, Chiesa del Carmine



Michelangelo Buonarroti, *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso*, Parigi, Louvre, D.A.G, Cabinet des dessins



Claude Monet, *Nymphéas*, 1923-1926, Parigi, Orangerie

Dal gesto al segno

Piccola storia della pennellata nell'arte moderna

Cento anni fa Claude Monet iniziava a lavorare al suo ultimo, immenso, capolavoro, le grandi Ninfee dell'Orangerie, di cui vi mostriamo una veduta d'insieme in apertura. Vi è un luogo comune nella storia dell'arte moderna che vede nel Monet delle Ninfee monumentali un anticipatore delle ricerche informali che si sono sviluppate in Europa e Stati Uniti nel secondo dopoguerra. I punti di contatto sono a ben vedere molteplici: tele di dimensioni ambientali, mancanza di un centro e di una profondità ben definita, un horror vacui che occhieggia motivi ornamentali vibranti e decorativi.

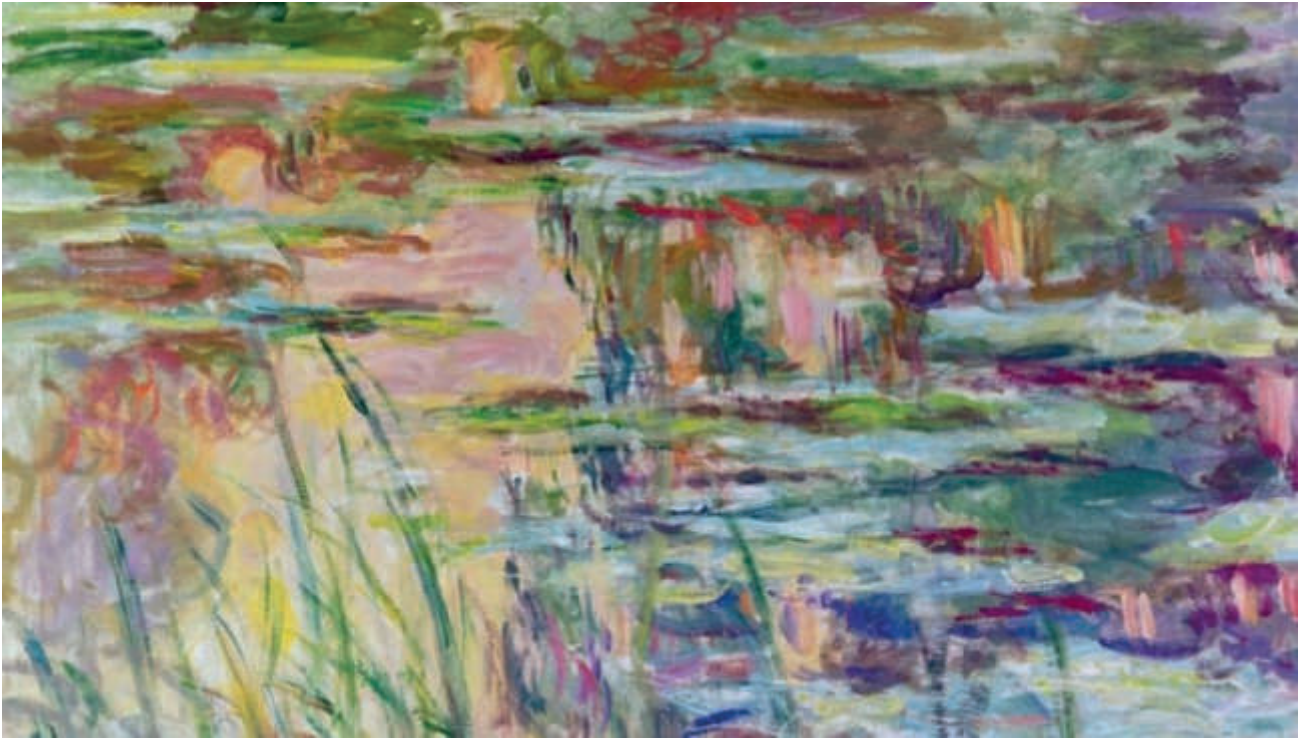
Quello che però fa di Monet un anticipatore dei modi dell'informale e in particolare di alcuni modi dell'espressionismo astratto americano, è piuttosto la pennellata che si fa gesto. Se nell'opera definitiva solo in alcuni punti l'artista lascia intravedere la sua presenza, è negli studi dal vivo del suo giardino di Giverny (ora al Musée Marmottan di Parigi) che il gesto del pittore si fa violento e agitato, vorticoso, performativo, nel delineare le increspature dell'acqua, le nubi, i fiori, le fronde dei salici.

Le pennellate apertamente gestuali di

Monet hanno percorso un lungo cammino, sono nate dalle pennellate "svirgolate" degli anni specificatamente impressionisti (vale a dire degli anni Settanta dell'Ottocento), sono diventate rivoli di colore nelle celeberrime serie successive (le Cattedrali, i Covoni, i Pioppi) fino a tramutarsi, in questi studi dei primi anni Venti, in puro gesto, impronta e traccia dell'artista, sua presentazione, piuttosto che strumento di rappresentazione.

Questo aspetto porta a riflettere su una questione precipua dell'arte della modernità e poi, in parte, della contemporaneità: come dichiarare la presenza dell'artista nell'opera? Come imprimere una espressione del tutto personale e allo stesso tempo istintiva, segno del *furor* creativo, dell'energia produttiva, dell'impronta, quasi come una firma? Se si guarda all'origine stessa della pittura della vita moderna (e dunque dell'arte moderna), si comprende quanto il rendere evidente il tocco dell'artista sia stato uno degli atti più rivoluzionari compiuti sino agli anni Sessanta del XIX secolo, rielaborando le suggestioni dei grandi, come Turner o Delacroix.

Se si osserva la pittura accademica francese di quegli anni, infatti, emerge un



Claude Monet, *Ninfee. Riflessi sull'acqua*, 1907, Musée Albert-André, Bagnols-sur-Cèze

unico dato tecnico incontrovertibile: l'assenza della mano dell'artista. Sono opere caratterizzate da superfici lisce e "leccate", senza sbavature o smagliature. La pittura doveva apparire come essersi fatta da sé e non doveva emergere nessuna evidenza del suo autore. Una pittura, in altri termini, senza tempo e garante dei valori solidi e imperituri della tradizione che l'Accademia portava avanti.

Ecco dunque che la pennellata "staccata", il tocco, la virgola, in una parola, il gesto, messo in evidenza sulla tela, costituisce uno dei nodi centrali della riforma operata in quegli anni da alcuni giovani pittori dell'avanguardia parigina, primo timido ma decisivo passo verso la pittura come pura espressione.

Con le avanguardie storiche il gesto libero e il segno da questo generato, sono tra gli aspetti preminenti delle ricerche pittoriche. Il Picasso post-cubista fa del gesto sicuro un marchio di fabbrica: creava, con un unico e continuo movimento della mano, forme archetipiche e universali

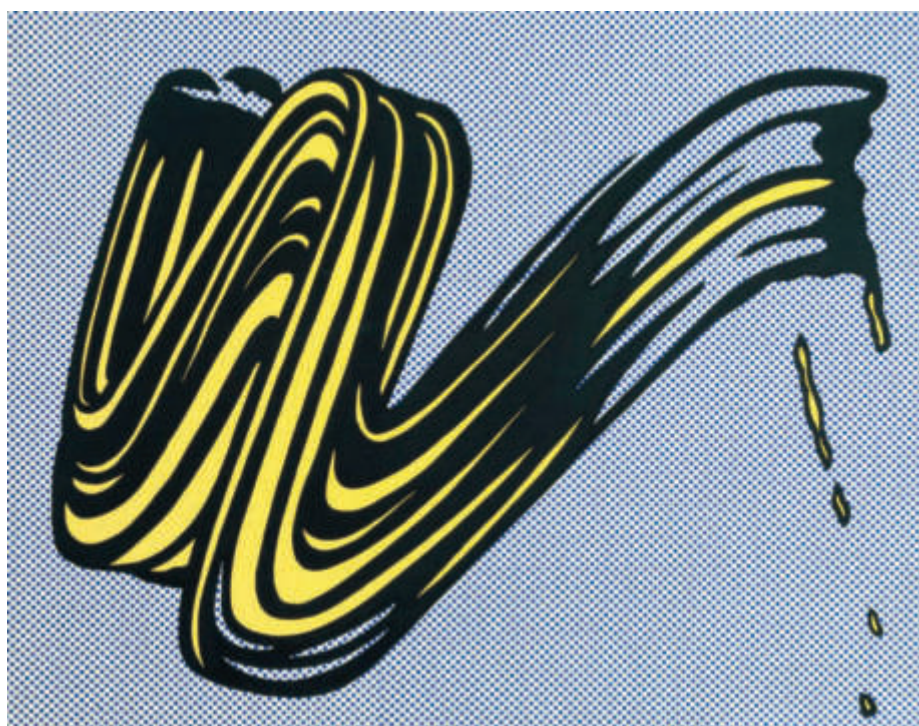
a un tempo, anticipando – in un celebre video del 1949 – anche gli aspetti performativi che saranno poi centrali nell'Informale internazionale. La dinamica intrecciata di azione e gesto (Action Painting) sarà infatti alla base della sperimentazione e della pratica artistica di Jackson Pollock che nei suoi celeberrimi dripping, ha fatto dell'azione – per antonomasia – la sua poetica essenziale (ed esistenziale). Quanto sia importante il motivo del gesto, e dell'azione da esso generata, nell'espressionismo astratto è evidente – come spesso accade – nelle parodie e nelle prese di posizione antagonistiche che la Pop Art metterà in atto, pochi anni dopo: se Andy Warhol scimmiotta con gli *Oxidation Paintings* (1977-78) il dripping e il gesto che lo genera, orinando e facendo orinare su tele appositamente trattate, poste a terra, Roy Lichtenstein pone la parola fine sul gesto come atto spontaneo e intuitivo congelando la pennellata nella celebre serie dei Brushstrokes. In questo modo, dipingendo tautologicamente (una pennel-



Andy Warhol, *Oxidation Painting*, 1978, Collezione privata

lata composta di pennellate) il segno zero del gesto pittorico, l'artista lo trasforma in un segno standardizzando, neutralizzando la sua portata istintiva e di traccia perso-

nale dell'artista e lo riconsegna al mondo della raffigurazione, circolarmente. Come sintetizzava Lichtenstein: «La pennellata da sola significa già pittura e arte».



Roy Lichtenstein, *Brushstroke*, 1965, Londra, Tate Modern



Nicolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto* (part.), 1463-1490, Bologna, S. Maria della Vita

La gestualità del dolore

Riflessione intorno alle donne e alla perdita di controllo

A volte riusciamo a non parlare del nostro dolore, ma il corpo molto spesso ci tradisce, anche quando non vorremmo. Tutti conosciamo il doppio nodo che lega i nostri gesti ai sentimenti e sappiamo quanto la capacità, la possibilità stessa, di manifestare un sentimento attraverso l'espressione gestuale sia insita nella cultura di tutti e di ciascuno. Nonostante ciò, attraverso i secoli, la gestualità del dolore sembra appartenere esclusivamente al mondo femminile. Alle donne è riconosciuta la capacità – e dunque la possibilità e il diritto – di esprimere il sentimento di disperazione incontrollabile che si prova di fronte alla perdita. Sono le donne che da sempre piangono i morti e li accompagnano con i loro lamenti verso un altrove da cui non torneranno. Sono loro che, attraverso gesti riconosciuti dalla comunità, danno voce a qualcosa che sarebbe impossibile lasciare inespresso.

Si può dire dunque che da sempre esiste una gestualità legata al dolore e alla disperazione, codificata e mille volte raccontata nell'epica greca, luogo letterario in cui quei sentimenti trovano un nome e una descrizione "visiva".

Ovidio racconta la reazione di Filomela dopo la violenza subita dal marito di sua sorella:

[...] *Essa è presa da un tremito come un'a-*

gnella atterrita, che strappata alla bocca di un grigio lupo, ferita, non si sente ancora al sicuro, come una colomba che con le piume intrise del proprio sangue ancora rabbrivisce al pensiero degli avidi artigli da cui era stata afferrata. Poi quando torna in sé, stracciatasi i capelli scompigliati, percossesi le braccia, come una in lutto, tendendo le mani [...]

Proprio su quest'ultimo gesto descritto da Ovidio vorremmo soffermarci. L'autore dice che quello compiuto da Filomela è lo stesso gesto che compie una donna di fronte a un lutto.

E allora iniziamo con l'osservare quel repertorio inesauribile di emozioni rappresentate che si trova nei sarcofagi romani. Lo troviamo: è un gesto ampio, le braccia sono tese, gettate all'indietro, gesti di donne sconvolte dal dolore di una morte, spesso improvvisa, inaspettata, o a cui non si è mai preparati abbastanza. Sono gesti che creano un movimento nello spazio immobile del dolore. In un sarcofago romano conservato al Louvre, al centro della scena, una donna dalle braccia alzate rompe il silenzio composto di un lamento funebre. È così agitata da dover essere afferrata e bloccata da un'altra figura.

Lo troviamo ancora nel Rinascimento per un tema di derivazione classica tra i più rappresentati: il compianto sul corpo di



Compianto, Sarcofago romano (part.), Parigi, Louvre



Morte di Meleagro, sarcofago romano, Parigi, Louvre (coll. Borghese)

Meleagro, giovane eroe, morto vittima della propria madre, di un suo gesto incontrollato di rabbia e di vendetta. Un'altra donna, probabilmente la nutrice, scarmigliata e discinta a sottolineare la perdita di controllo, con la braccia protese e i palmi della mani aperte, irrompe sulla scena del compianto. Un gesto ormai convenzionale dunque, riconoscibile con immediatezza come il gesto di una donna di fronte alla morte improvvisa.

Il gesto del dolore incontrollato e incontrollabile, non presente nelle rappresentazioni del primo Medioevo, fa ritorno nel

mondo delle immagini più tardi. Fu Nicola Pisano a recuperarlo, artista tra i primi a guardare i modelli antichi. Nel pulpito per la cattedrale di Siena, al centro del bassorilievo con la Strage degli Innocenti, ritroviamo quel gesto, immutato, restituito intatto dopo mille anni. Una delle madri esprime la propria disperazione per l'uccisione del proprio bambino alzando le braccia all'indietro.

Giotto lo riprende nel Compianto sul corpo di Cristo a Padova (in cui forse per l'unica volta il gesto è attribuito a un uomo, S. Giovanni Evangelista che, a causa del-



Nicola Pisano, *Strage degli Innocenti*, 1265-1268, Siena, Duomo



Giotto, *Deposizione*, entro 1306, Padova, Cappella degli Scrovegni



Giotto, *Strage degli Innocenti*, ante 1311, Assisi, San Francesco, basilica Inferiore

la sua giovanissima età, può condividere con le donne la possibilità di esprimere il proprio sregolato dolore), e nella Strage degli Innocenti ad Assisi.

Così la gestualità del dolore corre lungo il filo delle nostre culture condivise, contaminate, ibride e arriva a noi potente con il Picasso di *Guernica*, nel 1937 e

poco dopo, nel 1942, quando il fotografo e giornalista polacco Dmitry Baltermants giunto sulla scena di una strage nazista a Kerch, in Crimea, incontra una donna china sul cadavere di un uomo, forse un figlio: quella donna ha le braccia protese, piegata dallo stesso dolore delle sue antiche sorelle.



Picasso, *Guernica*, 1937, Madrid, Reina Sofia



Dmitrij Baltermants, *Crimea*, 1942

GLI ANIMALI
PARTE PRIMA



L'asino

Orientis partibus
adventavit asinus
pulcher et fortissimus
sarcinis aptissimus
Hey, Hez, sir asne, hey!

(Dalle regioni orientali
arriva l'asino
bello e fortissimo
adattissimo al carico
Ehi, ehi, sire asino, ehi!)

Nel Basso Medioevo, in un giorno rigorosamente imprecisato ma da collocarsi tra Natale e l'Epifania, nell'Europa del Nord, principalmente in Francia e nelle Fiandre, si svolgeva la Festa dei folli, conosciuta anche come Festa degli asini.

Il culmine della festa era l'ingresso di un asino regalmente abbigliato in chiesa, dove veniva acclamato. Si pensa che fosse ammaestrato ad inginocchiarsi a un certo punto, ma non c'è da giurarci. Quel che è certo è che si tratta di un tipico rito di rovesciamento: dal mondo arcaico fino a ben dentro l'età moderna, l'uomo ha sentito il bisogno di sovvertire l'ordine per rinnovare e dunque per rafforza-

re l'ordine. L'asino è perfetto per questo rovesciamento: non c'è animale che più di lui sia in grado di rappresentare una gamma amplissima di contrari.

Ostinato e paziente, puro e vizioso, duro e tenero, lavoratore e indolente ... il tutto condensato nelle due note opposte del suo raglio, una bassissima, una altissima. Gli egizi odiavano quel raglio, ricordava loro il suono della tromba, che aborrivano. E Seth, l'uccisore di Osiride, ha la testa di un asino rosso, guarda caso.

Essendo impossibile condensare in una breve nota le numerosissime immagini in cui l'asino è presente, quasi sempre tra il "personale di servizio", tentiamo qualche spunto guidati proprio da questi tre elementi: l'ambivalenza del simbolo, l'asino rosso e il raglio. Nella Natività di Londra di Piero della Francesca il fulvo asino sta evidentemente disturbando la quiete raccolta del gruppo che ascolta il coro angelico. Ancora di più, perché oltretutto è decisamente sgraziato, disturba quello di Dürer, che sembra schiacciato dal bue.

Perché questo comportamento irriverente? Nelle rappresentazioni sacre, come ad esempio in Duccio e in Giotto, siamo abi-



Piero della Francesca, *Natività*, 1470-75, Londra, National Gallery



Albrecht Dürer, *Adorazione dei magi* (part.), 1504, Firenze, Uffizi

tuati a vederlo sollecito e servizievole... I Padri della Chiesa, che hanno studiato ogni singola parola delle scritture indagandone il senso allegorico oltre che letterale, vedono nei due animali del presepe i simboli dei due popoli che verranno investiti dalla Rivelazione, i Giudei (l'asino) e i Gentili (il bue). Non all'unanimità, beninteso, sarebbe troppo facile: infatti talvolta è il bue a fare strane cose (per esempio

mangiare la paglia della mangiatoia) e a essere identificato con i Giudei, di gran lunga più difficili da convertire. Non pure e semplici presenze animali, ma simboli il cui significato poteva essere attivato in funzione di un contesto e che magari quel contesto aiutano a ricostruire. Neanche l'asino come cavalcatura di Cristo nell'Entrata in Gerusalemme è un asino... e basta. Prima dei Re, i sommi capi



Duccio di Buoninsegna, *Fuga in Egitto*, 1308-11 Siena, Museo dell'Opera del Duomo



Giotto, *Natività*, 1303-05, Padova Cappella degli Scrovegni

d'Israele erano i Giudici. E i Giudici cavalcavano asini. Gesù lo sapeva bene e – umile, ma pur sempre re – si presenta a Gerusalemme, tanto che il mosaicista di San Marco sembra prendere a prestito l'iconografia dell'Adventus imperiale.

Prosegue intanto la sua cattiva fama, basta un soffio perché l'asino indolente dei Bestiari, sordo all'armonia sia scelto nelle immagini come cavalcatura della Sinagoga, cieca e viziosa.

Ma l'asino "ignorante" trova un riscatto in uno dei più grandi filosofi della prima modernità, Giordano Bruno, che ne fa il protagonista di un testo contro i colleghi pedanti, gli "asini negativi", *La cabala del cavallo pegaseo con l'aggiunta dell'asino cillenico*. Di che parla il testo? Della conoscenza. Quella che non si fissa in una immutabile dottrina

ma accetta come unica stabilità possibile la costanza della mutazione: è l' "asinità positiva" quella che sa passare, come l'asino, dai cardi alle lattughe.

Per finire, tra la letteratura veramente sterminata sull'asino, vogliamo ricordare *Platero y yo*, di Juan Ramón Jiménez. Ne è uscita da poco una versione con splendide illustrazioni, una delle quali apre questa newsletter. A leggerlo ora, un po' perché la lirica di Jiménez è così raffinata, rarefatta e concreta allo stesso tempo, un po' perché quell'Andalusia del racconto non esiste più, se ne ricava il senso di una umanità in forte rapporto con la natura, quello che abbiamo perduto e di cui tanto avremmo bisogno in questo momento. Ancora una volta un asino, Platero, funziona da perfetta e poetica sintesi.



Entrata in Gerusalemme, II metà XII secolo, Venezia, San Marco



Herrade de Lansberg, *Cristo crocifisso tra l'Ecclesia e la Sinagoga*, Hortus deliciarum, II metà XII secolo, copia dell'originale perduto, Parigi, Bibliothèque National de France



Cristo vincitore, 494-519, Ravenna, Museo Arcivescovile, Cappella Arcivescovile

Il basilisco

Si racconta che il basilisco – un rettile leggendario già citato nella Bibbia – uccida chiunque gli si avvicini con il potere dello sguardo, oppure con un soffio dell’alito: se ti avvicini al basilisco senza vederlo il tuo destino è segnato...

La prima apparizione del basilisco, che dal greco *basileus* o *basiliskos* viene spesso definito il “re dei serpenti”, è nel libro dei Salmi dell’Antico Testamento: «camminerai su aspidi e vipere, schiacterai leoni e draghi» (Salmi 90, 13) recita la versione canonica, ma in varie traduzioni della Bibbia le vipere diventano basilischi, animali fantastici che troviamo rappresentati in più modi. Tuttavia questo versetto dei Salmi si rivela fondamentale – più che per la fortuna del basilisco – per l’iconografia del Cristo guerriero che ha la meglio sui mostri dell’eresia: così lo troviamo per esempio nel vestibolo della preziosa cappella del Palazzo Arcivescovile di Ravenna, che abbiamo scelto come immagine di apertura e nel prezioso salterio carolingio di Stuttgart.

A parte la piccola corona sulla testa (che appunto rappresenta la dignità regale), in generale il basilisco appartiene alla famiglia dei rettili ma è un animale che ha corpo di gallo e coda di drago oppure corpo di serpente e ali di gallo: la presenza

del gallo è dovuta alla leggenda che vuole che la nascita del basilisco avvenga da un uovo deposto da un anziano gallo nel letame e covato poi da un rospo.

La leggenda aggiunge che la cattura del basilisco è un evento raro: l’unico modo per sopraffarlo era mettergli davanti uno specchio in modo che il suo sguardo mortale gli si riflettesse contro, uccidendolo. Eppure si racconta che s. Domenico riuscì nell’impresa miracolosa di far addormentare un basilisco che terrorizzava le terre di Sardegna: all’episodio fa riferimento un bel capitello del chiostro sopravvissuto alla distruzione della chiesa di San Domenico a Cagliari. Oppure il miracolo che compì s. Trifone (di cui infatti il basilisco è attributo) riuscendo ad addomesticare un basilisco che si era “impadronito” della giovane figlia dell’imperatore Gordiano, ossessionandola fin dalla fanciullezza.

Ma quindi, cosa rappresenta il basilisco? Innanzitutto la morte: fulminea, improvvisa, senza pietà. Poi i pericoli dell’esistenza di fronte ai quali ci facciamo trovare impreparati, e dai quali solo gli angeli o gli dèi ci possono proteggere.

Qualcuno arditamente lo accosta – come ogni essere caratterizzato dalla forma del fisso e del volatile – al Mercurio alchemico, agente delle trasmutazioni: esso presen-



Cristo vincitore, Salterio, ca. 801-850, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 23 (107v)



Basilisco, Bestiario di Anne Walsh, XV secolo, Gl. kgl. S. 1633 4º 51r, Copenhagen, Kongelige Bibliotek



Basilisco, fine XIII secolo, Cagliari, Chiostro di S. Domenico, capitello



Vittore Carpaccio, *S. Trifone addomestica il basilisco* (part.). 1507, Venezia, Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni

ta infatti le forme dell'uccello (principio di ordine aereo) e del serpente (principio ctonio e tellurico).

Infine, rappresenta nel ciclo dei sette peccati capitali la lussuria, tanto da attribuire alla diffusione del suo veleno l'epidemia di sifilide che attraversò l'Europa alla fine del Quattrocento.

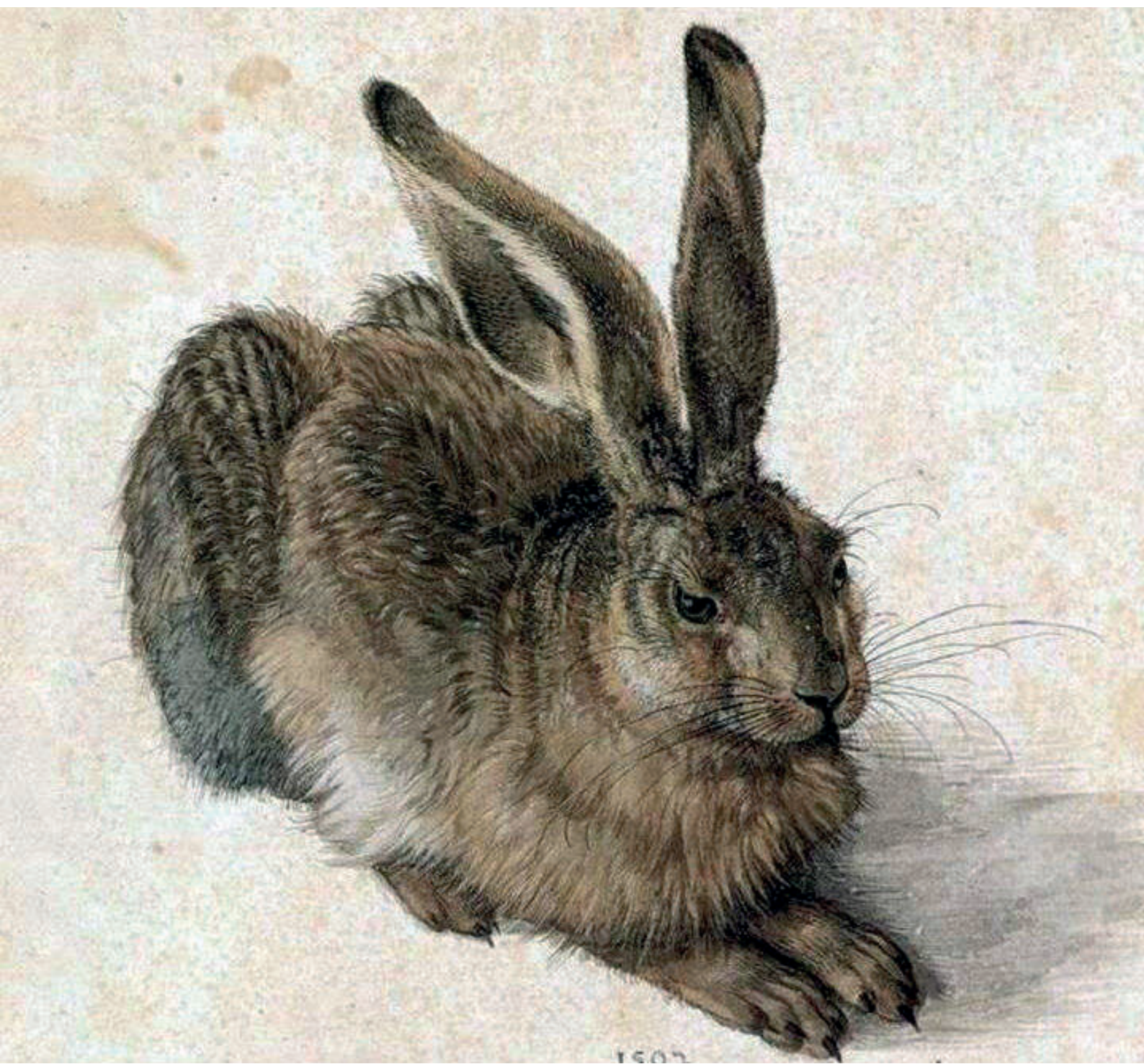
Insomma, il basilisco incarna il potere del Male nelle sue tante forme. Il re dei serpenti dunque come re del male, cioè Satana. Certo è che negli autori antichi, come Plinio, Dioscoride, Galeno, Alberto Magno, Teofilo, Lucano, Isidoro di Siviglia, le caratteristiche di malvagità e pericolosità di questo rettile aumentano via via con il crescere sia della misura del suo corpo (una ventina di centimetri o poco

più per cominciare) sia dei racconti incredibili circa la sua origine misteriosa, i suoi nascondigli e i suoi poteri: uccidere con il solo lo sguardo, inaridire i terreni sui quali si muove, riuscire a far marcire il proprio corpo.

Infine, il basilisco ha tratto nuova fama di cattiveria dai giochi e dalle favole moderni, la saga di Harry Potter su tutti. Il basilisco è la creatura gigantesca e apparentemente immortale che nel secondo episodio della saga, *La camera dei segreti*, alberga negli umidi sotterranei del castello di Hogwarts e si muove attraverso le tubature facendo filtrare la sua minacciosa voce attraverso i muri... I giovani maghi riescono, dopo le canoniche peripezie, ad affrontarlo e a vincerlo, accecandolo innanzitutto.



Il basilisco, dal film *Harry Potter e la camera dei segreti*, 2002



Albrecht Dürer, *Leprotto*, 1502, Vienna, Albertina

Il coniglio

Il mezzo di locomozione di Venere è normalmente un carro tirato da bianche colombe o da bianchi cigni, animali a lei sacri. Ma nei giardini che la dea frequenta, non di rado per incontri d'amore, troviamo anche bianchi conigli allusivi a una sensualità alquanto incontrollata.

Così è nel dipinto *Venere, Marte e Cupido* di Piero di Cosimo, così nel celebre *Trionfo di Venere* nell'affresco con il mese di Aprile nel Salone dei Mesi del Palazzo Schifanoia, a Ferrara.

Per quanto riguarda la dea dell'amore, dunque, pochi dubbi sul simbolismo legato al coniglio. Le cose si complicano quando lo troviamo in immagini religiose.

C'è un punto molto affascinante nel libro dell'Esodo, nell'Antico Testamento. Dovendo trovare un modo per stabilizzare l'umore della comunità riottosa e problematica che ha avuto il compito di guidare, Mosè spesso chiede direttamente consiglio a Dio, a volte ci discute animatamente. In uno di questi incontri, Mosè - esasperato - fa a Dio una richiesta estrema: farsi conoscere e mettersi alla guida del suo popolo (in modo che sia chiaro a tutti che è il popolo eletto). Ma nessuno può vedere Dio e "restare vivo". Questa dunque la risposta: «Ecco qui un luogo vicino a me: mettimi su quella roccia; e mentre passerà la mia gloria io ti porrò nel cavo della roccia e ti coprirò con la mia mano, finché io non sia passato».

L'illustratore della Bibbia di Koberger (1483), evidentemente ispirato dall'etimo (*cuniculus* = cunicolo / coniglio), mette un

coniglio in una tana in una scena con Mosè, come rafforzativo visivo potremmo dire.

Rimarrebbe un fatto curioso se non fosse che sembra aver inaugurato una moda che arriva ad interessare uno dei dipinti più belli dell'intera storia dell'arte, il *San Francesco nel deserto* di Giovanni Bellini. Cosa c'entra Francesco con Mosè? Molto. Per la teologia francescana, da subito attivissima a costruire le basi ideali per il culto della propria guida, Francesco è l'altro Mosè (oltre che l'altro Cristo, ovviamente). Il dipinto è costellato da diversi rimandi a Mosè (Francesco si è tolto i sandali prima di offrirsi alla luce che investe e scuote l'albero, così come fece Mosè prima di avvicinarsi al roveto ardente da cui udì la voce di Dio). E tra le tante allusioni, troviamo un coniglietto sotto la mano destra del santo, che si sporge un po' strabico da una tana. Dio "è passato"? Le stimmate sono giunte? Non lo sappiamo. L'atmosfera in cui sono immersi uomini e animali rimane sospesa. Tra l'umano e il divino, si direbbe.

A parte questa presenza singolare e specifica, il coniglio è un animale la cui leggendaria prolificità si trasferisce alle immagini ed è ben raro trovare un dipinto in cui non si affacci con significati simbolici non solo ambivalenti (come è normale) ma pluri o polivalenti. Ecco a ogni buon conto quelli elencati in un gettonatissimo repertorio, gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, repertorio un po' tardo (1556) ma che riprende e amplia alcuni testi pubblicati tra la fine del '400 e l'inizio del



Piero di Cosimo, *Venere, Marte e Amore*, 1485 ca., Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



Francesco del Cossa, *Trionfo di Venere*, 1470 ca., Ferrara, Palazzo Schifanoia



Anton Koberger, *Bibbia*, Norimberga, 1483, p. 48

'500:Vigilanza, coraggio, effeminatezza, paura, bellezza, fecondità, solitudine, trepidazione, ecc. Ognuno corredato dalla consueta erudita spiegazione...

Proviamo per esempio a capire perché c'è un coniglio in un dipinto apparentemente "semplice" come la cosiddetta *Madonna del coniglio* di Tiziano. Certo, possiamo pensare a una scena campestre, in cui una donna mostra un coniglietto al proprio bambino, ma quella donna è la Vergine e quel bambino è il Cristo e, lungo una

tradizione che si tramanda da secoli, l'elemento che li mette in dialogo ha sempre un significato simbolico: che siano le rosse ciliegie o il cardellino dal petto rosso a rimandare alla Passione, che sia il velo che la madre stende sopra il bambino ad anticipare il sudario che lo coprirà e, con una ulteriore fuga in avanti, il drappo della mensa eucaristica. A giudicare da come il bambino reagisce alla vista del coniglio, si può forse pensare alla trepidazione e alla paura. Ma la fertilità della Vergine



Giovanni Bellini, *San Francesco nel deserto*, 1476-78, New York, Frick Collection

è sottesa al mistero dell'Incarnazione e dunque non possiamo escludere questo livello di significato.

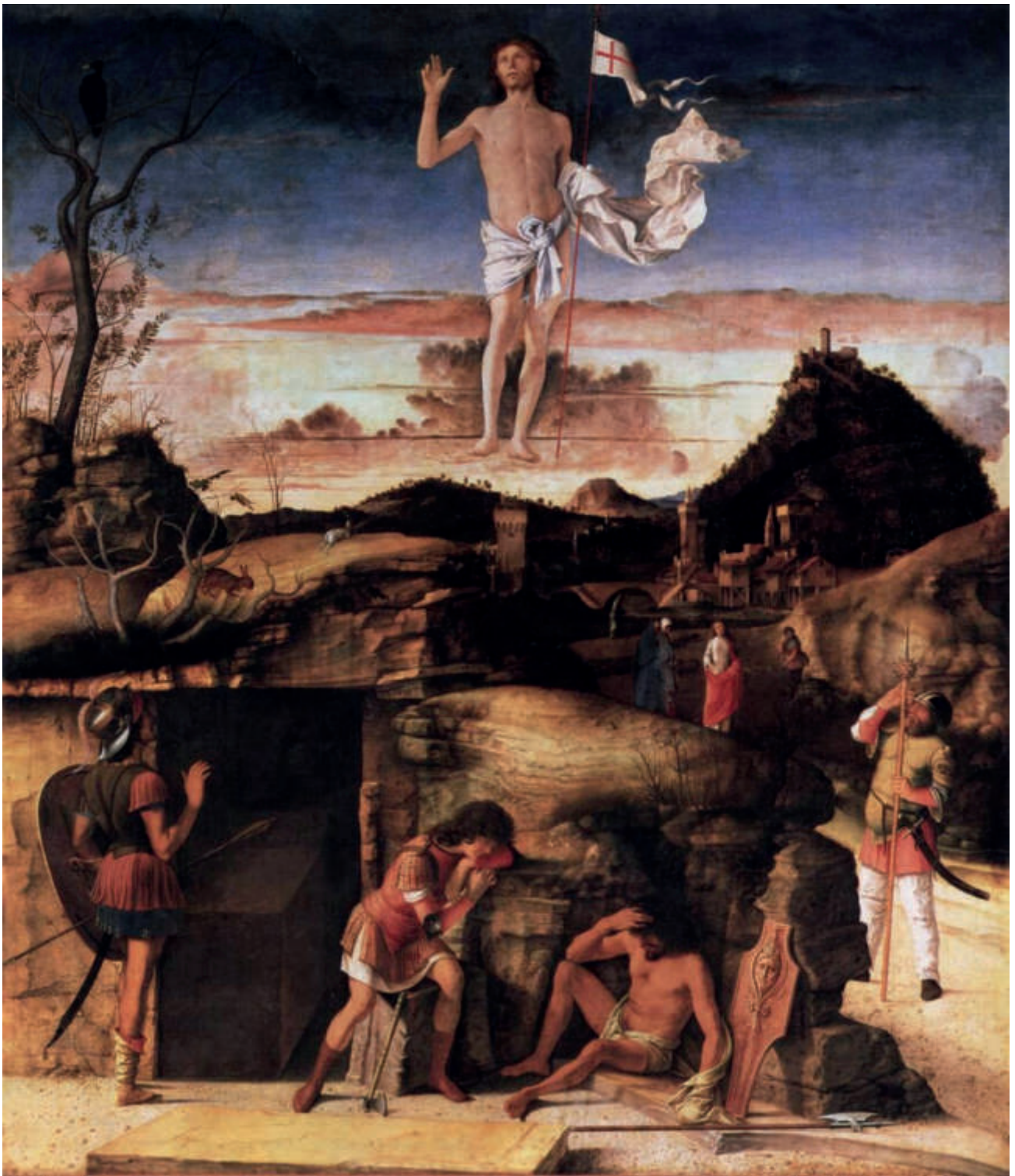
C'è un altro dipinto in cui ci sono due conigli il cui significato è invece univoco: la *Resurrezione* di Giovanni Bellini (abbiamo una predilezione per questo sommo pittore, ci scuserete) in cui un bel coniglio scuro è inquadrato dai rami di un fico che sta producendo nuove foglie mentre un suo omologo bianco se ne va via saltellando: il Cristo che risorge è emblema glorioso della primavera (e della Rinascita) e il coniglio invernale lascia il posto a quello dal mantello già mutato per la nuova stagione. La fonte per questa simbologia è un altro best-seller: *l'Esamerone* di S. Ambrogio.

Ma c'è un universo particolare in cui troviamo pullulare conigli, quello dei margini di alcuni manoscritti medievali. Si tratta di un fenomeno classificato con un termine francese, *drôlerie*, cioè buffoneria. Sono curiose e divertentissime rappresentazioni in cui molto spesso il tema è quello del mondo alla rovescia e siccome non c'è niente di più oppositivo della ferocia del pauroso e timido coniglio, ne troviamo miriadi intenti alle più atroci ed efferate azioni. Conigli assassini: l'effetto è grottesco ed esilarante.

A loro sembrano aver pensato i Monty Python per il ferocissimo Killer Rabbit of Caerbannog che massacra il manipolo dei fedeli di Re Artù nella loro ricerca di alleati per la ricerca del Sacro Graal.



Tiziano Vecellio, *Madonna del coniglio*, 1525-30, Parigi, Louvre



Giovanni Bellini, *Resurrezione di Cristo*, 1475-78, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie





Leonardo Da Vinci, *Dama con l'ermellino (Cecilia Gallerani)*, 1498 ca. Cracovia, Museo Nazionale collezione Czartoryski, Castello reale di Wavel

La donnola e l'ermellino

Galanthis è una giovane bionda, *flava comas*, che assiste Alcmena, madre di Ercole, al momento della nascita "laboriosa" dell'eroe, figlio suo e di Zeus. La stessa Alcmena, nelle Metamorfosi di Ovidio, racconta la vicenda alla nuora Iole che sta per partorire, augurandole maggior fortuna nel travaglio. Il suo, dice, era stato dolorosissimo, lungo sette giorni e sette notti a causa di Era che aveva voluto fare un dispetto a Zeus: egli aveva proclamato che chi «in quel giorno» fosse nato «dalla sua stirpe» sarebbe stato il sovrano più potente. Con l'aiuto di Lucina, Era fece in modo di ritardare il parto di Alcmena e di accelerare quello di Nicippe, moglie di Stenelo, che diede alla luce Euristeo. Ma il piano non andò a buon fine perché Galanthis trovò uno stratagemma astuto e geniale. Nei suoi andirivieni dentro e fuori la stanza della partoriente aveva notato Lucina che, seduta all'esterno della casa, si teneva le ginocchia allacciate con le braccia. Era proprio questo "nodo" che rendeva impossibile ad Alcmena di "sciogliere" il proprio parto. Galanthis, facendo finta di non riconoscerla, la invitò a gioire perché Alcmena aveva infine partorito e lei e il bambino stavano bene. Dalla sorpresa, Lucina balzò in piedi e, così facendo, sciolse le braccia dalle ginocchia. Il nodo si slegò e Alcmena riuscì a liberare Ercole dal suo grembo.

Purtroppo Galanthis fece un errore: rise. Non si ride degli dei, soprattutto non si ride dopo aver giocato un tiro ad Era. Il suo nome diventò il suo destino: Galé, la donnola. Le viene conservata l'agilità ma visto che ha aiutato con bocca menzognera una partoriente, viene condannata a

partorire dalla bocca. Poi Ovidio aggiunge "e, come prima, frequenta le nostre case". Dunque la donnola esisteva già ? Era un animale domestico ? Non è dato saperlo, ma non si può pensare di razionalizzare il mito, anche se per la verità Aristotele ci aveva provato, riconducendo questa faccenda del partorire dalla bocca all'osservazione che la donnola trasporta i figli piccolissimi in bocca da una tana all'altra. Nonostante questo mito davvero interessante, con la nascita dell'eroe "civilizzatore", la mescolanza della progenie di Giove (Stenelo e Alcmena sono entrambi imparentati con Perseo, figlio di Zeus), il parto doloroso e ritardato, la vicenda di Galanthis/galé praticamente è assente dalle immagini: si trova solo in alcune incisioni tra '600 e '700.

Perché ? Non è facile rispondere a questo quesito. Senza la pretesa di essere esauritivi (ci muoviamo nell'imprendibile mondo dell'allegoria) ci possono essere due spiegazioni. Una è legata al collegamento della donnola con il parto e di conseguenza a quel diaframma tra la vita e la morte che ne fa, in alcune versioni del mito, un animale sacro a Ecate, al mondo infero, raramente rappresentato. Un'altra è legata, naturalmente, al mondo dei Bestiari. Nel Fisiologo, testo del II secolo d.C., con un singolare rovesciamento rispetto alle fonti classiche, si dice che la donnola concepisca attraverso la bocca e partorisca attraverso le orecchie, simile a coloro che disperdono dalle orecchie la parola di Dio dopo averla ascoltata. Basta, non dice altro il Fisiologo. Isidoro da Siviglia (VI-VII secolo) smentisce questa credenza, ma lo stigma sulla povera donnola è gettato, l'a-



Bestiaire de Guillaume Le Clerc, XIII sec. Ms. fr. 14969, f. 46r, Paris, Bibliothèque Nationale

nimale nei Bestiari è immondo e malvagio, e rappresenta l'uomo di fede non salda.

Svelta, astuta, colpisce con ferocia animali più grandi di lei, si insinua nelle tane altrui, ha una sessualità a dir poco strana. È insomma un animale selvatico da tenere a bada. Nel dipinto di Giovanni Mansueti la vediamo apparire nell'universo di animali dal variegato simbolismo positivo/negativo, proprio sotto il manto cardinalizio lasciato su uno sgabello dal santo in penitenza.

La troviamo poi spesso in forma di accessorio di abbigliamento, in condizione - diciamo così - di non più nuocere, indossata da signore e signorine di lignaggio. Gli sguardi severi e autocompiaciuti di questa minicarrellata di ritratti sono molto esplicativi: la propria controllata morale e familiare disciplina ha neutralizzato gli istinti e di ciò si fa mostra.

Vi chiederete: ma sono tutte di donnole le pelli qui esibite? Difficile rispondere. La famiglia dei Mustelidi si compone di 5 sottofamiglie che raggruppano circa

24 generi. Un labirinto di esseri, lontre, tassi, faine, donnole, puzzole, per non parlare dello zibellino, particolarmente pregiato perché il pelo è ugualmente morbido in tutti e due i versi e del visone, forse il più gettonato e presente anche sulle spalle della bella Anthea di Parmigianino ... Esseri accomunati da alcuni tratti caratteristici tra cui le dimensioni (piccole o medie), gli arti bassi, le unghie non retrattili e un simile apparato dentario, udito e olfatto molto sviluppati, e per lo più spesso confusi.

La donnola, *mustela nivalis*, appartiene alla famiglia dei Mustelidi, in particolare alla stessa sottofamiglia dei Mustelini e allo stesso genere, Mustele, dell'ermellino, *mustela erminea*. La prima ha un colore fulvo, il secondo un bruno rossiccio che muta in bianco d'inverno. Bei predatori entrambi.

Ma per l'ermellino il manto invernale bianco ha senz'altro giocato a favore. Secondo il Fior di Virtù, testo dell'inizio del 1300 e ripreso da Leonardo da Vinci, la bestiola

è simbolo di moderazione perché mangia una sola volta al giorno. Ma ha un'altra caratteristica: preferisce farsi prendere dai cacciatori piuttosto che rifugiarsi in una tana infangata.

È il co-protagonista di almeno due ritratti molto celebri, *La dama con l'ermellino* di Leonardo da Vinci e il cosiddetto "Cavaliere" (in realtà si tratta di un Capitano) di Carpaccio. Il contenuto simbolico è lo stesso, la funzione simbolica diversa, perché diverso è il contesto. Ma con alcuni punti di contatto. Il gioco è molto intricato, ci si scuserà l'inevitabile semplificazione...

Nel caso del ritratto di Cecilia Gallerani, eseguito intorno al 1489, i significati si intrecciano tra le qualità dell'effigiata, amante di Ludovico il Moro, madre di suo

figlio Cesare, che lo sfoggia come animale eponimo (Galé/Gallerani), e quelle del suo amante, che in una rima dei suoi tempi viene così argutamente descritto: «tutto hermellino è ben, se un nome ha nero». L'ermellino che muore piuttosto che sporcarsi è emblema di rettitudine estrema, perfetta impresa per chi vuole difendersi dalla maldicenza, come nel caso dello Sforza, la cui condotta politica fu quanto meno spregiudicata, soprattutto nei confronti degli Aragonesi dai quali, con significativa circolarità, aveva ricevuto l'investitura di Cavaliere dell'ordine... dell'Ermellino. La dama peraltro è tra le prime a sfoggiare una *mise* in stile napoletano-spagnolo, portata di moda dall'arrivo di Isabella d'Aragona alla corte di Milano.



Giovanni Mansueti, *San Girolamo in penitenza*, 1520-25, Bergamo, Accademia Carrara



Francesco Beccaruzzi, *Ritratto di giovane donna*, 1545, Bergamo, Accademia Carrara



Alessandro Allori, *Isabella de' Medici*, 1550-55, Firenze, Uffizi



Bernardino Luini, *Ritratto di signora*, 1519-20, Washington, National Gallery



Lorenzo Lotto, *Lucina Brembati*, 1506, Bergamo, Accademia Carrara

Il velo dell'allegoria e dell'avvenenza dell'effigiata non hanno impedito a Federico Zeri di vedervi «un'impressionante intelligenza parallela, acuta e feroce». Come dargli torto.

Altro clima si respira nel fuori-tempo del cosiddetto "Cavaliere" Thyssen che di recente si è proposto di identificare con Marco Gabriel, comandante della fortezza di Modone in Morea (l'attuale Peloponneso). Nel febbraio 1499 la fortezza è assediata dai Turchi. Il Gabriel probabilmente sottovaluta la forza dell'armata nemica che nel frattempo, durante l'estate, conquista Lepanto e minaccia Modone che difatti viene presa un mese dopo Lepanto, nell'agosto 1499. Del Capitano Gabriel non si ha noti-

zia. Poco più tardi si sa che è prigioniero. Poi arrivano notizie di morti e di liberati tramite pagamento di riscatto. Marco Gabriel è tra questi, a Venezia si parla di tradimento. Ma una lettera del 1501 riporta la notizia che il capitano è morto e che è stato decapitato. Aveva 35 anni.

La spada rinfoderata, i fiori dal simbolismo funebre o legato ai vincoli di memoria, la lotta in cielo tra l'aquila e l'airone, infine l'infinita malinconia del giovane fanno pensare che qualcuno della famiglia abbia voluto offrirgli il riscatto di una memoria dipinta. L'ermellino che preferisce morire piuttosto che sporcarsi è presso di lui, a ricordare per sempre la sua incorruttibile e pura fedeltà.



Leonardo Da Vinci, *Dama con l'ermellino* (Cecilia Gallerani) (part.), 1498 ca. Cracovia, Museo Nazionale collezione Czartoryski, Castello reale di Wavel



Vittore Carpaccio, *Ritratto di un capitano*, 1502 ca., Madrid, Museo Thyssen – Bornemisza



Vittore Carpaccio, *Ritratto di un capitano* (part.), 1502 ca., Madrid, Museo Thyssen – Bornemisza



La farfalla

La metamorfosi è qualcosa di più di un cambiamento, non consiste semplicemente nell'evolversi ma piuttosto nel trasformarsi lentamente in qualcosa di totalmente diverso e tuttavia già presente in potenza.

L'evoluzione della farfalla descrive un emergere che è soprattutto un esporsi, affinché qualcosa si mostri non come parte di ciò che è assente, non come indugio di qualcosa che sta per svanire, ma come un venire alla luce, un aprirsi.

La farfalla è l'esempio perfetto di cosa significhi metamorfosi, anche nella sua valenza perturbante. Niente è più lontano dalla sua leggerezza alata del verme grassoccio, sgraziato e vorace sotto le cui sembianze inizia il suo ciclo vitale. Ciclo vitale molto breve per giunta, dunque eccellente emblema di caducità, di transitorietà.

Nel libro dell'Antico Testamento che ha il suo nome, l'Ecclesiaste afferma: «Vanità delle vanità e tutto è vanità». Il suo grido spazza come un vento l'arte del Seicento, secolo drammatico e pieno di contrasti, oltre che di guerre decennali a scala europea, in cui la meditazione sulla morte e sulla vanità è tema dominante.

In particolare, nei dipinti di questo periodo, oltre agli arcinoti santi penitenti al cospetto di teschi e crocifissi, l'assunto è ben presente anche nelle nature morte che i ricchi borghesi di Fiandre e Olanda amano commissionare. Prodiggi di abbondanza alimentare e floreale in cui però si annidano farfalle, bruchi, teschi.

Farfalle. In ossequio a un codice di vita votato al successo materiale ma anche alla sanzione morale del divertimento che magari, chissà, ne può derivare.

In un certo senso legata alla cultura di provenienza dell'artista, il belga Jan Fabre, è la farfalla simbolo di morte appoggiata sul volto del Cristo del *Sogno compassionevole (Pietà V)*, rivisitazione "scandalosa" della Pietà di Michelangelo, esposta alla Nuova Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia di Venezia per la 54ª edizione della Biennale d'arte.

La stessa funzione ha la farfalla nel ritratto ritenuto di Ginevra d'Este, morta a 21 anni, eseguito da Pisanello intorno al 1445, conservato al Louvre di Parigi che abbiamo posto in apertura.

Nel Fedro di Platone si legge: «Tutto ciò che è anima si prende cura di ciò che è

inanimato e penetra per l'intero universo assumendo forme sempre differenti. Così, quando sia perfetta e alata, l'anima spazia nell'alto e governa il mondo; ma quando un'anima perde le ali, precipita fino a che non si appiglia a qualcosa di solido, e assume un corpo di terra che sembra si muova da solo, per la potenza dell'anima. Questa composita struttura d'anima e di corpo fu chiamata essere vivente, e poi definita mortale».

C'è una fanciulla, protagonista di una fiaba molto nota, che si innamora di Amore, è osteggiata dalla madre di questi, Venere, e le tocca sopportare prove inenarrabili. Alla fine ce la fa, il lieto fine mostra Psiche (così si chiama) al banchetto degli dèi insieme ad Amore.

Psiche è raffigurata negli affreschi di Pompei come una fanciulla alata, simile

a farfalla. Il termine stesso *psyché* significa farfalla; per questo nei monumenti antichi l'anima è rappresentata spesso con ali. Da qui l'analogia anima-farfalla, o soffio vitale sfuggito all'uomo in punto di morte. Apuleio scrive la storia di Amore e Psiche nel II secolo dopo Cristo, all'interno de *L'Asino d'oro*, e in questa storia l'attrazione descritta ricorda quella della falena per la fiamma, simbolo del convulso attaccamento all'eros: l'inclinazione aurea del volo si spezza e il movimento diventa un'ossessiva danza circolare, nell'illusione di avere a che fare con la luna o con le stelle, verso cui queste creature notturne, più antiche delle farfalle di milioni di anni, non cessano di orientarsi.

Il testo di Apuleio è del II secolo dopo Cristo.



Maria van Oosterwijck, *Still life*, 1669, Cincinnati, Art Museum



Jan Fabre, *Sogno compassionevole (Pietas V)*, part., Venezia, Biennale d'arte 2011

In epoca moderna, a partire dal Rinascimento, il libro è stato ristampato innumerevoli volte, e i cicli di immagini dedicati alla storia di Amore e Psiche sono numerosi. I motivi della sua fortuna sono diversi: anzitutto essa permetteva di alludere a prove e passaggi superati in vista di un premio finale, e dunque funzionava da esortazione ed elogio della virtù, e in secondo luogo per la possibilità di alludere al percorso platonico (e neoplatonico) dell'Anima verso l'Amore divino.

In un papiro conservato al Museo Archeologico di Firenze, quasi contemporaneo al testo di Apuleio, forse preparatorio per un'illustrazione di formato più grande, c'è una rappresentazione di Amore e Psiche. Lei ha già ali di farfalla.

Raffaello preferisce mostrarla come una giovane dalle forme perfette e delega le

ali alle ancelle del banchetto nel lieto fine di cui sopra. L'anima immortale consegnata da Dio ad Adamo in un – piuttosto goffo – mosaico dell'atrio della basilica di San Marco è invece un esserino con sottili ali di farfalla, leggermente goffe anch'esse.

Spettacolari ali di farfalla sono quelle degli amorini della Camera degli Sposi di Mantegna, nel Palazzo Ducale di Mantova, a significare vita imperitura per Ludovico II Gonzaga e Barbara di Brandeburgo.

Angeli e demoni. Sì perché abbondano ali di farfalle anche in raffigurazioni demoniache. Personificazioni del caos, i demoni hanno da sempre ispirato egregiamente gli ingegni dediti all'ibrido, al mostruoso, come Hieronymus Bosch.

Ma anche il demonio del meno noto Tommaso Salini sfoggia due grosse ali di falena, e fa da "pendant" della personificazio-



Amore e Psiche, I sec. d.C., Napoli
Museo Archeologico



Amore e Psiche, II secolo d.C., Firenze, Museo Archeologico



Raffaello e aiuti, *Il Banchetto di Amore e Psiche*, 1518-19, Roma, Villa Chigi alla Lungara



Creazione di Adamo, XIII secolo, Venezia, San Marco

ne del Vizio nell'*Apoteosi di San Nicola da Tolentino* in S. Agostino a Roma.

Le fate, eredi delle antiche Parche, sono esseri leggeri trasportati da ali di farfalla: l'illustratore Olivier Ledroit ne mostra un affascinante campionario.

Solo un minimo cambiamento di rotta e si è alle Fate – Winx, con la leggendaria Bloom dai grandi occhi turchesi... Più o meno mentre scrivevamo queste note, è apparsa sul palco di Sanremo 2020 Loredana Bertè con una corona di farfalle giapponesi. Anche in Giappone alla farfalla ("chou", in lingua giapponese) vengono attribuiti valori spirituali ma non solo: la sua grazia ed eleganza, nonché la sua caratteristica fondamentale, il cambiamento, la mettono in relazione con le ragazze innamorate o nella fase di passaggio verso l'età adulta. In generale è espressione del genere femminile (per questo le farfalle sono utilizzate di frequente nella decorazione dei

kimono); simbolo anche di matrimonio o unione se raffigurate in coppia. E, come spesso accade in Giappone, non mancano le contrapposizioni tra un'immagine positiva ed una più oscura: le farfalle in coppia possono infatti rappresentare, in passato più di frequente, anche una coppia di amanti suicidi per amore.

Altra comparsa alata in forma, in qualche modo, canora. È il 1992 quando Giovanni

Andrea Mantegna, *Putti che reggono una targa dedicatoria*, 1465-1474), Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli sposi



Hieronymus Bosch, *Trittico del Giudizio finale* (part.), 1482 ca., Vienna, Akademie der bildenden Künste



Tommaso Salini, *Apoteosi di San Nicola da Tolentino*, 1615 ca., Roma, S. Agostino

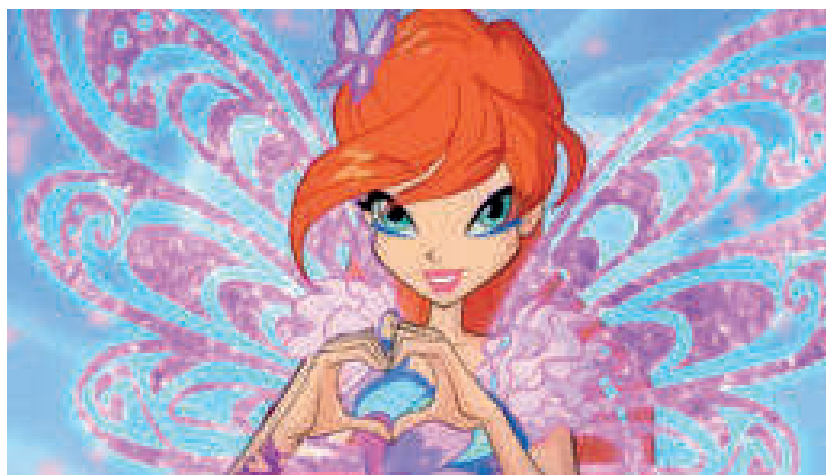
Sala, esperto di lepidotterofauna, osserva nell'Appennino toscano-emiliano una farfalla non ancora classificata. La dedica a un cantautore che ama molto, Francesco Guccini, figlio dello stesso Appennino, leopardianamente cantore della caducità e

del tempo andato – «che non ritornerà». Il nome assegnato è "Parnassius mnemosyne Guccinii".

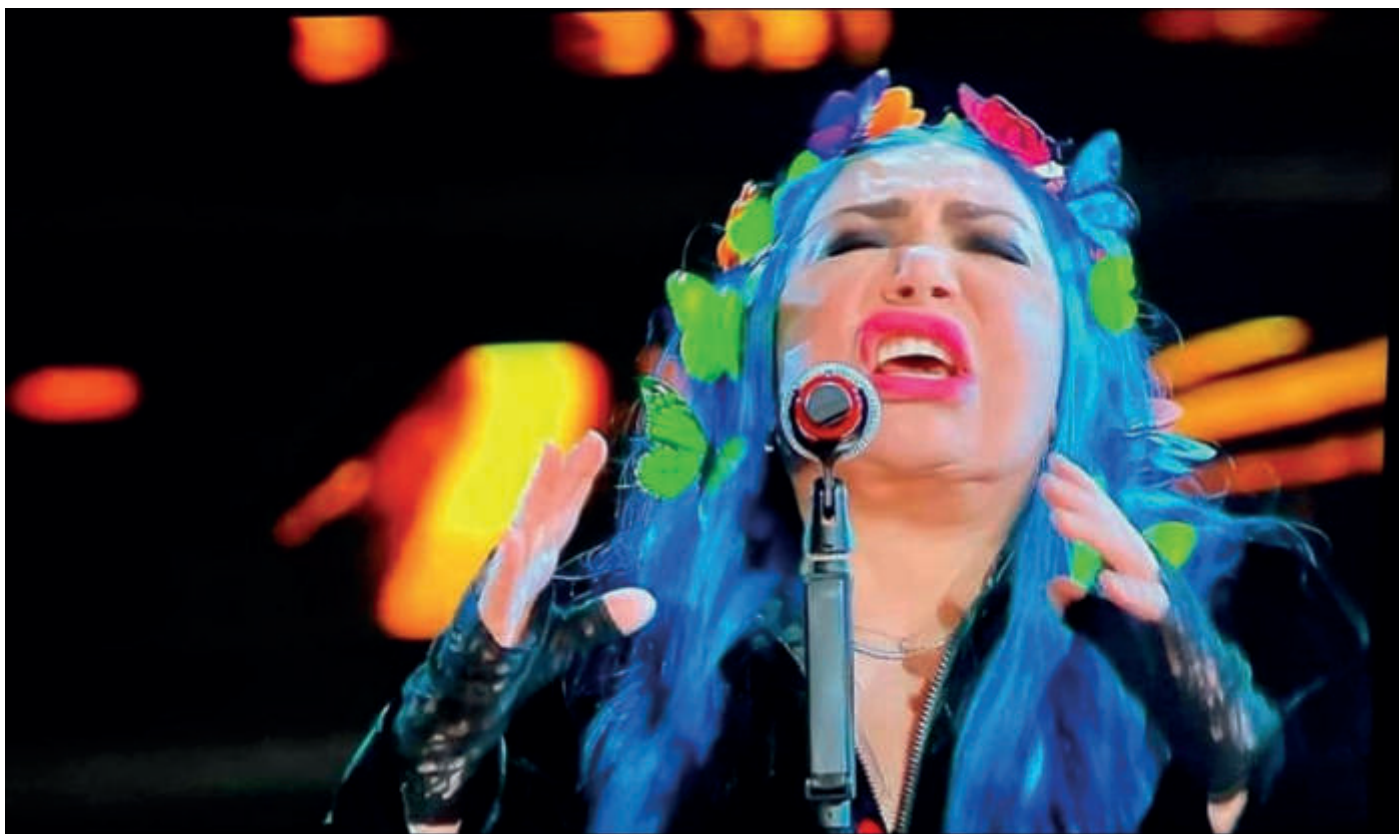
A sua volta il cantautore dedica l'anno dopo un album alla farfalla. Questa è la bella copertina.



L'univers féérique d'Olivier Ledroit, 2005



Bloom, The Winx



Loredana Bertè, Sanremo 2020



Katsushika Hokusai, *Filosofo che osserva due farfalle*, 1814-1819



Copertina di Parnassius Guccinii, 1993



Il gallo

Nessun animale più del gallo è accostato alla luce: il suo canto inconfondibile annuncia da sempre e in ogni cultura il giorno che nasce, il sole che appare, la notte che ci lascia. Il suo legame con la luce e la sua forza positiva è innegabile, tanto da renderlo tradizionalmente un simbolo solare.

Dall'Estremo Oriente all'Africa all'Europa romana prima e cristiana poi, il gallo è attribuito comune delle divinità solari, diurne, positive. In India è attribuito della personificazione dell'energia solare, chiamata *Skhanda*; in Giappone nei giardini dei templi shintoisti galli bellissimi passeggiavano liberi; in Cina grazie al suo portamento fiero rappresenta le cinque virtù (le virtù civili, le virtù militari, il coraggio, la bontà e la fiducia). Nella cultura occidentale il gallo è attribuito di varie divinità, tutte in qualche modo ricollegabili alla luce, alla resurrezione e alla morte.

Lo si accosta ad Apollo, la divinità figlia di Giove che guida il carro del Sole che ogni giorno attraversa il cielo. Lo si accosta al figlio dello stesso Apollo, Asclepio, il dio della medicina che cura e guarisce cui ritualmente si sacrificava un gallo. Il gallo era anche attribuito di Attis, la divinità frigia morta e resuscitata per volere di Cibele.

Questo continuo flusso tra la morte e la vita attribuito al gallo gli ha dato il ruolo

di psicopompo, cioè di guida delle anime dei defunti: è in questa veste che infine si associa a Mercurio-Hermes, il messaggero degli dèi che può frequentare gli inferi facendone ritorno.

Il gallo ha anche una forte valenza cristologica, proprio per il simbolismo solare della luce e della rinascita/resurrezione. Già nell'Antico Testamento al gallo si riconosceva la facoltà della preveggenza, poiché come l'ibis annunciava con precisione le inondazioni del Nilo, il gallo avvisava dell'arrivo del giorno. Tutta la dottrina cristiana lo considera simbolo del potere della luce di scacciare le tenebre e le malvagità a loro connesse.

Quindi, esattamente come Cristo, annuncia. Cristo annuncia la sconfitta del peccato e la salvezza delle anime, il gallo la fine della notte e la nascita del giorno.

Nella sua doppia funzione di simbolo della ciclicità della vita naturale e della resurrezione di Cristo, lo si trova sui campanili o sui tetti delle chiese: molto famoso quello sul campanile di San Pietro che abbiamo messo in apertura, ora conservato nel Tesoro della Basilica Vaticana.

Il richiamo potente che questo animale fa alla passione e alla resurrezione di Cristo è amplificato dal noto episodio del tradimento di Pietro: Cristo sa che il suo erede



Vincenzo Cartari, , *Le immagini degli dei*, 1571, tav. XLVIII



Pavimento Basilica Patriarcale di Aquileia, IV secolo



Capitello della cripta del Duomo di Bitonto, XI-XII secolo

designato, la pietra su cui costruirà la sua Chiesa, è ancora un uomo debole, e così lo avverte «Prima che il gallo canti mi rinnegherai tre volte» (*Matteo 26, 75*). Le numerose rappresentazioni di Gesù bambino o della Sacra Famiglia in cui è presente un gallo giocano dunque sull'ambiguità simbolica di questo animale: prefigurazione della resurrezione ma anche annuncio della futura passione. L'energia potente e positiva del messaggio di salvezza e insieme

l'attesa certa della morte: del resto tanti altri simboli della passione accompagnano le rappresentazioni di Gesù da bambino, dalle piccoli croci ai cardellini al corallo. Infine, una nota di colore: il gioco di parole *gallus/Gallia* ha fatto sì che questo animale – in epoca recente e senza alcun particolare valore simbolico – diventasse emblema della Francia, grazie anche alla presenza del gallo su alcune antiche monete galliche.



Gallo del vescovo Ramperto, lamina di rame, 820-830 d.C. Brescia, Museo di Santa Giulia

Moneta gallica



Dosso Dossi, *Sacra Famiglia*, dopo il 1527, Hampton Court, The Royal Collection



Tintoretto, *La creazione degli animali*, 1550-1553, Venezia, Gallerie dell'Accademia

L'istrice, il riccio e il porcospino

Abbiamo pensato di parlarvi di entrambi gli animali, l'Istrice (*Hystrix cristata*, volgarmente detto porcospino) e il riccio (*Erinaceus europaeus*) perché, come spesso capita, nei testi antichi, a parte Plinio e pochi altri, sono spesso confusi e lo stesso succede nelle immagini. In più, la traduzione dei testi antichi, a partire dalla Bibbia, ha fatto girare la testa a più di un esegeta alle prese con la nomenclatura naturalistica. Prendiamo uno tra i salmi uno dei più belli, il 104. Il testo descrive la gloria di Dio nel Creato attraverso la magnificenza della natura con un respiro potente che richiama quello della Genesi. Sembra di vedere delle scene di paesaggio, ognuna con i suoi protagonisti vegetali e animali: i cedri del Libano, i cervi, i piccoli leoni ... , descritti nel loro ambiente, ciascuno descritto mentre prospera secondo la sua natura. E così: «Gli eccelsi monti sono per gli stambecchi, agli iràci sono dimora le rocce» ... Come direbbe Alberto Angela: «già, ma chi sono questi iràci?». Si tratta di piccoli roditori simili a scoiattoli la cui presenza nel salmo è dovuta a un complicato passaggio lessicale dall'ebraico al greco. San Girolamo prova

a chiarire, e infatti in latino il passo suona così: «Petra refugium herinaciis». Cioè: "La roccia è rifugio per i ricci". Sorvoliamo sulle questioni filologiche, lasciamo l'iràce al suo destino e seguiamo senz'altro Girolamo, anche perché è proprio quest'abitudine a vivere riparato in luoghi rocciosi ad aver attivato molti dei significati simbolici del riccio, soprattutto sul versante religioso.

Ed ecco infatti il commento di Agostino al salmo: «la roccia in cui si rintana il riccio è il riparo che il Signore offre al peccatore che si umilia, il luogo in cui pentirsi dei proprio peccati, che sono, evidentemente, le spine». Molte sono le riprese di Agostino durante il Medioevo, tanto che il riccio diviene simbolo di timidezza e di penitenza, in sintonia con la lepre, cui viene spesso avvicinato per via dei luoghi che abita e per il carattere scontroso.

Il pittore casentino del tardo Trecento Giovanni del Biondo, lo inserisce più di una volta in dipinti che rappresentano S. Francesco nell'aspra solitudine eremitica in cui sta ricevendo le stimmate.

Anche Francesco Ubertini, detto il Bacciacca, posiziona un istrice in bella vista



Giovanni del Biondo, *Le stimmate di San Francesco*, II metà XVI secolo, Castelfiorentino, San Francesco



Giovanni del Biondo, *Le stimmate di San Francesco*, II metà XVI secolo, predella di polittico, Firenze, Santa Croce

(si fa per dire, visto il muso arcigno dell'animale) presso quella che sembra essere una genetta nella sua *Raccolta della Manna*, il cibo miracoloso che Dio offrì al suo popolo nel deserto. Nel dipinto campeggia anche il famoso "camelopardo" cioè la giraffa donata dal sultano mamelucco d'Egitto a Lorenzo il Magnifico.

E forse anche il piccolo dirupo, con i suoi abitanti animali, chi più chi meno rintanato, reso umido dalla fonte Ippocrene appena sgorgata dal colpo degli zoccoli dell'ingioiellato Pegaso, sta a significare che la danza delle Muse si svolge in un luogo roccioso. Sulla cima di un'arco anch'esso roccioso, domina Venere, allegoria della "domina" d'eccellenza che

commissionò il dipinto, Isabella d'Este. La timidezza e l'abitudine a stare riparato è forse l'unico aspetto positivo – simbolicamente parlando – di questo munito esserino. Perché poi c'è una caratteristica assolutamente leggendaria, tramandata da Plinio, che viene recepita da tutti i bestiari, a partire dal capostipite, il Fisiologo: per approvvigionarsi di cibo per l'inverno i ricci si rotolano sopra i frutti che giacciono per terra. Plinio non specifica ma questi frutti sono identificati nei bestiari con le mele o con l'uva. Così facendo i frutti sono infilzati dalle spine e comodamente portati nelle cavità degli alberi o in piccole grotte. Non è chiarissimo come vengano poi sfilati ma quel che



Bachiacca, *La raccolta della manna*, 1540-55, Washington, National Gallery



Andrea Mantegna, *Parnaso*, 1497, Parigi, Louvre



Bestiario latino, Cambridge, The Fitzwilliam Museum Library, ms. 379, f. 13

importa è che l'assillo educativo-moralizzatore degli autori dei Bestiari ha a questo punto la strada spianata: «Tu, o fedele, rimani accanto alla vera Vite spirituale ...E come potresti lasciare che il riccio, lo spirito malvagio, si arrampichi nel tuo cuore e ti lasci spoglio come il grappolo d'uva, senza più acini, in te?». Ecco fatto: un altro animale arruolato senz'altro nella schiera del demonio...

Quando però ci si muove nel campo delle imprese, dei motti e degli emblemi, il riccio appare avere funzioni diverse, così nelle *Devises Heroïques* di Claude Paradin, il motto "Magnum vectigal", abbinato alla stessa immagine del riccio dal dorso infilzato di acini si riferisce ai grandi proventi che si acquisiscono non avendo ricchezze in partenza ma mettendo a frutto e consumando con parsimonia quelle che si sono guadagnate (magari con l'astuzia...).

Ma l'impresa più famosa perché con perfetta e arguta sintesi unisce immagine e motto è quella del re Luigi XII, re di Francia. È l'immagine di un istrice coronato, con il motto "Cominus et eminus". Significato stringato e quantomai minaccioso: "da vicino e da lontano", sottinteso: "colpisco". È Plinio che menziona questa capacità (anch'essa leggendaria) dell'istrice di scagliare lontano i suoi aculei, tendendo la pelle. Da vicino peraltro, sarebbe da sciocchi addirittura pensare di toccarlo. Come commenta Paolo Giovio, nel suo libro sulle Imprese: «Per il che [il Re di Francia] dimostrava che l'arme sue eran pronte e gagliarde da presso e da lontano».

La leggenda ha una lunga durata: la casa editrice Salani, che nel 2017 ha festeggiato il trentennale, pubblica una collana, "Gli Istrici", che ha introdotto in Italia autori stranieri come Roald Dahl, Astrid Lind-



Claude Paradin, *Devises heroïques*, 1557,
De Tournes et Gazeau, Lione



Porcospino coronato, con le iniziali di Luigi XII re e della moglie, Anna di Bretagna, fine XV-inizio XVI secolo, Castello di Blois

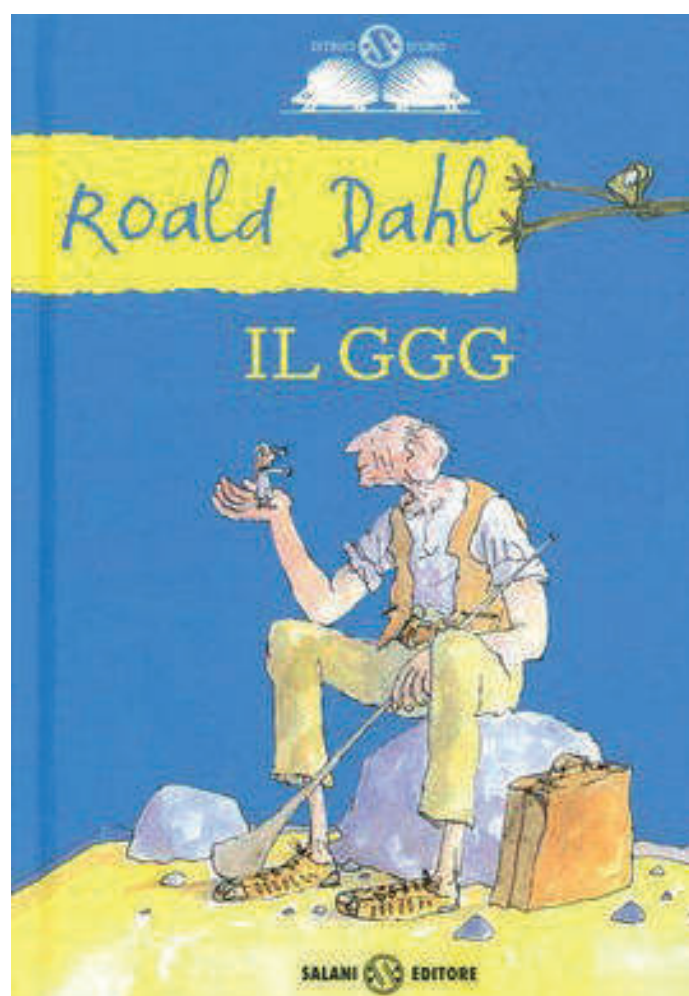
gren, Tove Jansson, Luis Sepúlveda. Libri per bambini di tutte le età: Salani diceva che andavano bene «dai tre agli ottant'anni». Sono come dei tascabili per adulti, con illustrazioni raffinate, una nota biografica sull'autore prima del frontespizio e una quarta di copertina con il contenuto del libro. Questo stile ha fatto scuola ed è stato poi seguito poi da molte altre case editrici. Nella quarta di copertina di ogni libro, l'"impresa" è questa: due istrici coda a coda con la scritta: «Dice una leggenda che gl'istrici scagliano i loro aculei, come frecce, su chi li stuzzica. Provate a stuzzicare i nostri Istrici ed essi vi pungeranno: colpiranno la vostra fantasia e il vostro cuore, divertendovi, affascinandovi e spaventandovi. Li abbiamo cercati in tutto il mondo e ora sono qui per pungervi, pungervi».

Infine, una riflessione filosofica, dai *Parerga et Paralipomena* di Arthur Schopenhauer:

«Alcuni porcospini, in una fredda giornata d'inverno, si strinsero vicini, per proteggersi, col calore reciproco, dal rimanere assiderati. Ben presto, però, sentirono il dolore delle spine reciproche; il dolore li costrinse ad allontanarsi di nuovo l'uno dall'altro. Quando poi il bisogno di scaldarsi li portò di nuovo a stare insieme, si ripeté quell'altro malanno; di modo che venivano sballottati avanti e indietro tra due mali: il freddo e il dolore. Tutto questo durò finché non ebbero trovato una moderata distanza reciproca, che rappresentava per loro la migliore posizione». Maestro di vita, il porcospino, in attesa di poterci riabbracciare...



Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresie militari e amorose*, a cura di M. L. Doglio, Roma, 1978, p. 49



Roald Dahl, *Il GGG*, copertina



Cima da Conegliano, *Leone di San Marco e santi*, 1506-1508, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Il leone

Leone di San Marco, leone del profeta
Ad est di Creta corre il tuo Vangelo
Si staglia contro il cielo il tuo simbolo strano
La spada, e non il libro, hai nella mano

Francesco Guccini, *Asia*

Prima che simbolo del patrono di Venezia, come tale ritratto in innumerevoli stendardi, bandiere e vessilli della Serenissima dominatrice dei mari, il leone è per antonomasia personificazione del potere regale. Il motivo è chiaro come il... sole: all'astro re dei tutti gli astri somiglia il leone, la sua criniera sono i suoi raggi, il segno zodiacale che lo disegna nel cielo è quello dell'estate, della pienezza sfolgorante del sole e del rigoglio della natura. Nessun riferimento è più diretto forse di quello che era, fino al 1980, il simbolo della bandiera dell'Iran: un leone con alle spalle un sole nascente.

Sicuramente piccoli (e grandi spettatori) del Re Leone disneyano non hanno avuto esitazioni nell'associare il leone alla regalità, senza magari averlo visto neanche allo zoo.

È quasi un archetipo mentale derivante

da una tradizione millenaria che associa la potenza "solare" alle altre doti leonine: la forza, il coraggio di fronte al pericolo, la voce tuonante, ma anche la giustizia e la clemenza. Tutte doti di un eccellente sovrano.

Non era un re, Enrico XII duca di Sassonia, detto il Leone, ma come tale voleva essere trattato e non pochi problemi ebbe per questo con l'imperatore Federico Barbarossa. Egli volle collocare nel 1166, sulla piazza di Brunswick, una statua bronzea del suo regale eponimo, una delle prime statue con un animale protagonista dalla fine dell'antichità. Sul luogo ora c'è una copia e l'originale è nel museo della città sassone.

Combattere il leone è segno supremo di forza: bisogna essergli alla pari e, una volta vinto, occorre rendergli l'onore delle armi, anche e soprattutto nel caso si sia un re, come nel caso di Assurbanipal II.

E, in fondo, è un onore delle armi, anche quello che rese Eracle al Leone di Nemèa, che non poteva essere ucciso con nessuna arma perché la sua pelle era invulnerabile. Piuttosto furbo, il leone si nascondeva in una grotta con una doppia uscita. Più furbo di lui, Eracle con legna e pietre sbar-



Bandiera dell'Iran, ante 1980



Simba, dal film *Il Re Leone*, 1994



Leone di Brunswick, 1166 ca., Brunswick, Dankwarderode Castle, Herzog Anton Ulrich Museum



Scena dalla Caccia al leone di Assurbanipal II, VII secolo a.C., Londra, British Museum (dal palazzo Nord di Ninive, Iraq)

rò una delle due uscite. Il leone, preso in trappola, non poté sfuggire alla stretta micidiale delle braccia dell'eroe che, da allora, si servì della sua pelle come una veste, ricoprendosi il capo con la testa della bestia: eroe vestito da pelle di eroe, un eroe al quadrato, dalla doppia invincibilità, così ci appare Eracle nelle tappe successive del suo "faticoso" cammino.

Nell'Iliade Omero paragona Aiace e Achille a dei leoni e - immancabilmente - Alessandro Magno, che da Eracle diceva di discendere, si fa ritrarre in monete e ritratti con una leontè sul capo.

Anche nelle sacre scritture c'è un leone - un giovane leone - che assalta un uomo e da lui viene squarciato. Quell'uomo è il fortissimo Sansone (il cui nome

significa "piccolo sole"). Ripassando per la stessa strada qualche tempo dopo, vede che all'interno della carcassa del leone c'è un favo con del miele, e di esso si ciba: «Dal divoratore è uscito il cibo e dal forte è uscita la dolcezza». Onore delle armi, senza dubbio, ma anche accenno a un'ambivalenza che corre per tutte le scritture e che, di conseguenza, fiorisce poi rigogliosa nei commenti dei padri della chiesa. Uno per tutti, Gregorio Magno che nel suo Commento morale a Giobbe dice: «Il leone ha la potenza, ma anche la crudeltà: con la potenza designa Dio, con la crudeltà il diavolo» e, per giunta, «con il nome di leonessa si indica a volte la Santa Chiesa, a volte Babilonia». Come dare torto a Gregorio? Dio stesso si para-



Antonio del Pollaiuolo, *Ercole e l'Idra*, 1475, Firenze, Uffizi

gona al leone quando interviene contro i malvagi («Come un leone ruggente» Is. 31,4), ma leoni sono anche i suoi nemici («Siate sobrii e state in guardia! il diavolo si aggira, come leone ruggente, in cerca di chi divorare» I Pt, 4,8).

Leoni di pietra custodiscono l'ingresso agli antichi templi; dall'Occidente alla lontana Cina, le porte delle città si avvalgono della loro protezione, come a Micene. Oppure, come a Delo, proteggono dall'alto di una Terrazza il mitico lago della nascita di Apollo e altre zone sacre dell'isola. Erano dodici, ne sono rimasti cinque, uno è ora all'entrata dell'Arsenale di Venezia, parte di un bottino della Serenissima (whose else?) in Grecia.

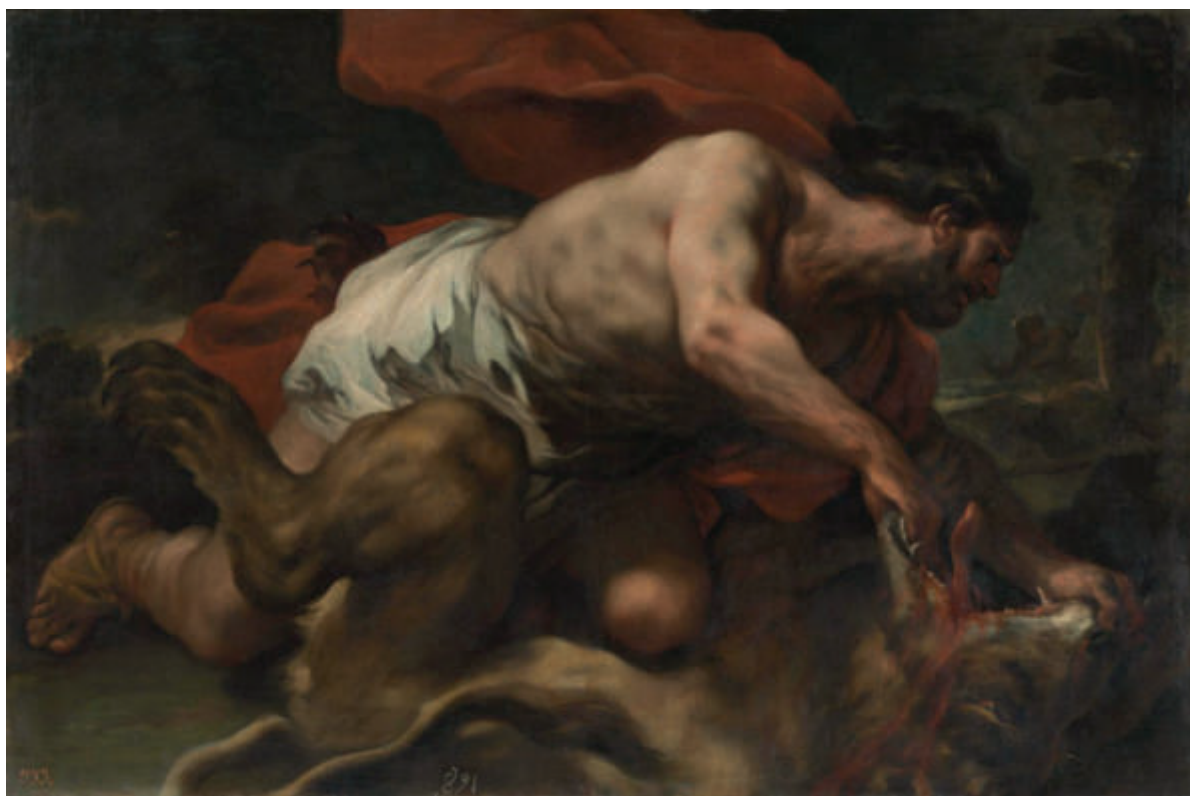
Lo spettacolare sarcofago a vasca nella collezione Torlonia, datato alla seconda metà del III secolo dopo Cristo, mostra sui fianchi dei leoni che hanno appena az-

zannato una vittima, con il ringhio tipico del vincitore. Non dobbiamo essere ingannati dalla loro splendida fattura ma stare bene attenti a non avvicinarci al sarcofago con cattive intenzioni.

Funzione di guardiani conservano i leoni stilofori delle cattedrali cristiane. Leggenda vuole infatti che i leoni dormano ad occhi aperti, ma accanto alla porta delle chiese assumono un significato in più:

Cristo disse di se stesso «io sono la porta, se uno entra attraverso di me, sarà salvo» (GV, 10,9).

Non possiamo qui ripercorrere per intero l'enciclopedica tradizione medievale che dedica al leone un posto d'onore. Basti solo dire che il Fisiologo, capostipite dei bestiari, comincia così: «Cominceremo parlando del leone, il re degli animali». Poi elenca le tre principali caratteristiche. Oltre a quella di dormire con gli oc-



Luca Giordano, *Sansone e il leone*, 1694-96, Madrid, Prado

chi aperti, come abbiamo visto, quella di cancellare con la coda le proprie tracce se si vede inseguito e - forse la più interessante - quella di resuscitare con il suo alito i cuccioli partoriti morti dalla leonessa. Dopo quanti giorni? è facile indovinare: tre ... Infatti segue: «così il padre onnipotente il terzo giorno resuscitò dai morti nostro Signore Gesù Cristo suo figlio».

Da cosa nasce cosa e la storia è di lunga durata. Un leone altamente cristologico è quello uscito dalla penna (intinta di studi teologici) di C.S. Lewis. Si chiama Aslan ed impersona il Bene nel fortunato *Il leone, la strega e l'armadio*, primo romanzo del ciclo *Le cronache di Narnia*. Aslan, che per gli spettatori italiani ha la voce suadente e l'accento esotico di Omar Sharif, muore e resuscita in un'alba mirabolante. Di leoni sono piene peraltro le favole e le leggende. Chi non conosce la storia del

leone di San Girolamo, il santo "schiaivone" la cui storia è narrata nei teleri di Carpaccio, ancora felicemente integri nel luogo cui erano destinati.

Narrano le leggende che Girolamo, ad un certo punto della sua vita, dopo essere fuggito da Roma si ritirò in un convento nei pressi di Betlemme dove continuò i suoi digiuni e i suoi studi. Un giorno capitò nel convento un leone che gettò nello scompiglio il monastero e riempì di paura i frati.

Il leone aveva una spina nella zampa e Girolamo intuì che la bestia sofferente era stata inviata da Dio perché venisse curata. Curato e ormai ammansito, il leone venne destinato ad una funzione a dir poco servile: portare a pascolare l'asino, a sua volta servitore del convento e trasportatore di legna. Un giorno l'asino venne rapito da mercanti infedeli e il leone, accusato di esserselo mangiato, si ri-



Sarcofago, II metà III sec. d.C., Roma, Collezione Torlonia



Leoni stilofori di epoca romana, Duomo di Modena, Portale (XII secolo)



Aslan, dal film *Il leone, la strega e l'armadio*, 2005



Vittore Carpaccio, *L'arrivo del leone al convento*, 1502, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni

scattò proprio aiutando i frati a ritrovarlo. La strana coppia vivrà da allora unita fino alla fine dei propri giorni.

Da cosa nasce cosa, e la storia del leone con la spina nella zampa ce ne ricorda un'altra, quella di uno schiavo dei tempi di Tiberio o di Caligola, di nome Androclo, che per sfuggire ai maltrattamenti del suo padrone, proconsole in Africa, si rifugiò in una caverna. Lì entrò un leone sofferente per via di una scheggia di legno che gli

si era conficcata nella zampa. Androclo lo curò e il leone si accucciò ai suoi piedi come un gattone. Vissero insieme tre anni. Poi Androclo fu catturato e condannato a battersi con le fiere nel Circo Massimo. Una di esse era il "suo" leone che lo riconobbe e naturalmente non lo assalì. Il lieto fine, credibile o meno, dice che vennero graziati entrambi. G. B. Shaw ne fece una commedia dalla quale fu tratto un film nel 1952.



Northumberland Bestiary, 1250–60, The J. Paul Getty Museum, Ms. 100, fol. 8



Locandina del film *Androclo e il Leone*, 1952

