



LA NINFA. UN ACTUAL PERFORMATIVO

Stefania Ridolfo

ABSTRACT. This article briefly tries to analyze the image – artistic, photographic, cinematographic – not as a merely visual entity but as a performative phenomenon, connecting the theories on the agentive image with Schechner's studies on performance and bringing them together in the exemplary figure of the Nymph.

KEYWORDS: Nymph, Actual, Performance, *Pathosformeln*, *Nachleben*,

1. L'IMMAGINE AGENTIVA E PERFORMATIVA

Un'immagine può essere considerata performativa? Secondo Richard Schechner l'intero orizzonte dell'indagine ontologica può essere analizzato attraverso due principali punti di vista: ciò che è performance (*is performance*) e ciò che è come una

performance (*as performance*). Ciò che è performance si iscrive in un contesto culturalmente determinato, assumendo significati diversi a seconda della latitudine, delle convenzioni, delle tradizioni, dell'uso comune e creando, di conseguenza, un sistema di comunicazione e di rilevanza sociale elastico quanto il linguaggio stesso. Ma, in realtà, ogni aspetto della quotidianità – come sostenevano anche Turner, Goffman e Geertz – può essere analizzato e interpretato come performance, come

un insieme sistematico di regole e rituali, dalla stretta di mano agli inni nazionali prima dell'inizio delle partite di calcio, dai sacramenti religiosi fino al sorriso in risposta a un saluto. Il carattere interculturale e onnicomprensivo della performance fa sì che essa comprenda tutta una serie di manifestazioni e fenomeni – come il rito, il dramma, il carnevale, lo spettacolo, il cinema, la televisione – atti a dimostrare come ogni società richieda per se stessa dei meta-commenti, delle storie da raccontare e raccontarsi.

Richard Schechner osserva i tratti comuni tra i vari tipi di eventi performativi, a cominciare dal concetto di “actual”. Tale meccanismo di base permette di cogliere le dinamiche della condizione creativa e non statica della performance poiché *actualizing* significa proprio manipolare l'esperienza, superare lo scarto tra passato e presente, tra individuo e gruppo. In *Critica della vita quotidiana* l'immagine è considerata un “atto sociale”: «L'immagine è atto. In quanto atto, implica l'intenzione o la volontà di un effetto: sia per contribuire alla realizzazione del possibile o alla raffigurazione dell'impossibile, sia per preparare un progetto di scelta, sia per sedurre o raggiungere un altro essere umano» (LeFebvre 1961: 222-223). Le immagini non esistono di per se stesse, ma accadono e, per questo, trasferiscono significati simbolici provocando in noi osservatori delle forme di reazione che trasformano l'evento visivo in evento psichico ed emozionale. In *Art and Agency* viene introdotta la nozione di ‘agency’ in riferimento all'immagine come soggetto attivo e fattivo: «L'agentività qui in gioco va intesa nel duplice senso di azione dell'uomo sulle cose e dell'azione sull'uomo da parte delle cose (e di quelle cose che sono considerate opere d'arte), nel quadro di una teoria delle “things as social agents”.» (Gell 1998: 17-23) Come ogni genere performativo, anche l'immagine non riflette semplicemente il sistema sociale e la configurazione culturale su cui sorge, ma instaura con essi un processo di reciproca determinazione, circolare e soprattutto riflessivo, configurandosi così come un vero e proprio agente del cambiamento che rappre-

senta «l'occhio con cui la cultura guarda se stessa e la tavola da disegno su cui gli attori creativi abbozzano quelli che credono essere i ‘progetti di vita’ più appropriati e interessanti» (Turner 1993: 79). L'immagine è essa stessa in grado di osservarci, di trasmetterci una forma di attrazione e sensualità, e svolgere così un ruolo costitutivo nel configurare le nostre esperienze: «Le immagini non possono essere collocate davanti o dietro la realtà, poiché esse contribuiscono a costruirla. Non sono una sua emanazione, ma una sua condizione necessaria» (Pinotti-Somaini 2016: 223). Horst Bredekamp parla di potenza performativa per spiegare il potere agente di quelle immagini che, coinvolte in relazioni sociali che esse stesse attivano o intervengono ad attivare, partecipano, come condizione necessaria al pari delle parole, alla decomposizione e ricomposizione di un universo di senso sociale: «images agentes, in forma di rappresentazioni materiali o innesco del teatro del ricordo» (Bredekamp 2015:11). Egli distingue inoltre tre tipi di atti iconici, l'atto iconico schematico, l'atto iconico sostitutivo e l'atto iconico intrinseco, di cui quest'ultimo «[...] che emerge a partire dalla forza della forma in quanto forma modellata» (Bredekamp 2015:36-37), è quello che riguarda quindi la capacità della forma di modellarsi in relazione al nostro sguardo e di continuare ad agire anche a distanza e fuori dal proprio contesto (idea che affonda le proprie radici nella teoria warburghiana delle *pathosformeln*). Secondo Carlo Severi l'attribuzione di agentività deriva dal legame generatosi tra immagine e osservatore, legame basato sulla credenza che l'immagine sia viva e capace di azione. Anche se, in apparenza, l'immagine sembrerebbe agire in senso speculare rispetto a ciò che rappresenta e sostituisce, Carlo Severi dimostra che, quando viene stabilito un legame di credenza, un oggetto inanimato come l'opera d'arte può pensare, parlare o rispondere a uno sguardo in modi molto complessi, non soltanto configurandosi come un attore sociale, capace cioè di agire socialmente e autonomamente modificando lo statuto delle interazioni in cui è collocato, ma diventando a tutti gli effetti

un oggetto-persona che, in questo senso, «somiglia molto di più ad un cristallo che a uno specchio. È un'immagine multipla, plurale, composta di tratti parziali e incompleti provenienti da identità differenti e talvolta antagoniste» (Severi, 2018:5); non un sostituto o duplicato di una sola soggettività in più istanze materiali ma un'entità complessa in cui convergono molteplici identità. Ad analizzare i rapporti che intercorrono fra le immagini e le persone è David Freedberg, il quale delinea, come spiega Andrea Pinotti, «una concezione embodied dell'empatia» (Pinotti 2016: 283): l'empatia, simulazione incarnata a livello precognitivo, costituirebbe una risposta all'immagine intesa come simulacro da cui scaturiscono implicazioni reali e tangibili. Le teorie di Freedberg in merito alle relazioni tra emozione e corpo risentono dell'influenza degli studi di Damasio, il quale aveva dimostrato che davanti ad un'immagine il cervello si pone in *modalità di simulazione* inducendo nell'osservatore sentimenti come la paura, la sofferenza, il disgusto in quanto le reazioni emotive sono strettamente connesse alle reti neuronali dello stato fisico corrispondente. Il punto di partenza fu la scoperta – tra gli anni '80 e '90 del XX secolo – della presenza, sia nei macachi che negli uomini, dei *neuroni specchio* situati nella corteccia parietale posteriore. Scoperta che aprì il campo ad una serie di studi e ricerche scientifiche per la comprensione di ciò che le immagini provocano nella mente e nel corpo di chi le osserva. Fu dimostrato che la percezione di un'immagine attiva gli stessi circuiti neuronali che si metterebbero in moto nel caso fosse l'osservatore a compiere l'azione mostrata, provocando in lui le medesime reazioni, non solo emotive e psichiche, ma anche muscolari e fisiognomiche. «La nostra ipotesi è che l'elemento cruciale nell'apprezzamento estetico consista nell'attivazione di meccanismi incarnati in grado di simulare azioni, emozioni e sensazioni corporee, e che questi meccanismi siano universali» (Freedberg-Gallese 2008: 52). L'immagine dell'azione, nella corteccia cerebrale di chi guarda, scatena, infatti, «un meccanismo funzionale attraverso cui le azioni, emo-

zioni e sensazioni che vediamo attivano le nostre rappresentazioni interne degli stati corporei associati a quegli stimoli sociali, come se vivessimo la stessa azione, emozione o sensazione.» (*Ibidem*: 54) Al centro del discorso, come si è visto, vi è il concetto di empatia – *Einfühlung* (“sentire dentro”) – introdotto verso la fine dell'800 da Robert Vischer, proprio per evidenziare le reazioni fisiche provocate in un osservatore di opere d'arte. Di lì a pochi anni Aby Warburg avrebbe introdotto il concetto di *pathosformel*, basato sull'idea che «le forme esteriori del movimento in un'opera rivelano le emozioni interiori del personaggio interessato». L'arte, per Warburg, è «un particolare modo di reagire alle immagini impresse» (Cieri Via 2002: 124), infatti: «sotto la spinta di un'impressione emotiva, la rappresentazione della realtà in movimento avviene nelle forme della mimica, della scultura, per arrivare tramite un processo comparativo, a una rappresentazione simbolica dell'arte» (*Ibidem*: 121). Nel pensiero storico-artistico di Warburg il dinamismo della realtà viene sintetizzato nell'immagine simbolica così come nella scultura, nella danza, nei riti religiosi, attraverso un raffronto con le immagini della memoria. Didi-Huberman afferma: «Warburg si è innanzitutto volto verso un paradigma linguistico: un modo come un altro di interrogare lo statuto della 'formula' nell'espressione Pathosformeln» (Didi-Huberman 2006: 233). La nozione di *Pathosformeln* risente infatti dell'influenza delle ricerche effettuate nello stesso periodo da Milman Parry sullo stile dei poemi omerici e sulla definizione di 'formula', attribuita agli epiteti presenti in essi: in entrambi i casi – metrico e visivo – le composizioni formulari «sono degli ibridi di materia e di forma, di creazione e di performance, di primavoltità e ripetizione» (Agamben 2007: 17). Come evidenzia Gertrud Bing a suscitare l'interesse di Warburg era soprattutto il «rapporto variabile tra espressione figurativa e linguaggio parlato» (Bing 1966: XIV). Da non confondere, però, con una «riduzione 'iconologica' delle immagini alle parole», ma rappresentata piuttosto dal complesso funzionamento del linguaggio e dalla sua capacità di or-

ganizzarsi e strutturarsi in forme simboliche. Da qui il progetto, rimasto incompiuto, degli *Schemata Pathosformeln*, una lista di tipologie delle formule patetiche, rispondenti ad una spinta e ad una necessità transiconografiche. Il forte legame tra la storia del corpo e quella delle parole è evidente già dai suoi studi giovanili su Botticelli e sull'arte rinascimentale in cui Warburg sottolinea il ruolo della mimica: così come le regole sociali ordinano il comportamento, le tecniche del corpo costituiscono quel sostrato antropologico che precede l'elaborazione dell'immagine. In quest'ottica ciò che infonde quel "movimento intensificato", quel pathos fisico e affettivo che dal corpo si trasferisce e si fissa nell'immagine, fa sì che in quello linguistico si innesti un secondo paradigma, definito da Didi-Huberman coreografico:

«Vediamo costantemente risorgere la questione del gesto intensificato, soprattutto quando il passo diviene danza. Nietzsche, nel saggio *Die dionysische Weltanschauung*, aveva parlato della danza come di un 'linguaggio di gesti potenziato' [...], a significare la conversione del gesto naturale (camminare, passare, apparire) in formula plastica (danzare, volteggiare, pavoneggiarsi). La nozione di Pathosformel sarà elaborata in gran parte per render conto di quella intensità coreografica che attraversa tutta la pittura del Rinascimento e che, trattandosi di grazia femminile – di venustà – è stata riassunta da Warburg, al di là della sua denominazione concettuale, in una sorta di personificazione trasversale e mitica: la Ninfa.» (Didi-Huberman 2006: 238)

Nessun'altra immagine può esprimere meglio l'essenza performativa dell'arte, il suo movimento di congiunzione, allo stesso tempo corporeo e mentale.

Con il nuovo millennio, si assiste alla *renaissance* di un interesse particolarmente acceso nei confronti della figura della Ninfa che rappresenta, nell'evoluzione della civiltà delle immagini, una forma di sopravvivenza di moduli espressivi trasformativi e riutilizzabili.

Essa non è altro che una formula di rinnovamento nel sopraggiungere di nuove tematiche, nuovi generi, nuove entità: gli attributi che la definiscono – movimento intensificato ed espressività patetica – sono riconducibili ad immaginari e

modelli espressivi mutuati dall'antichità, ma secondo un recupero semantico che è innanzitutto permanenza, rinascita, sopravvivenza.

Se rappresentare la realtà nella sua vitalità, nel suo movimento inafferrabile significa, come indica Goethe in un passo del suo saggio su Laocoonte, «che sia colto un momento transitorio» (Goethe 1992: 106), la Ninfa ne è l'emblema: un'immagine statica il cui movimento cerca di restituire l'immediatezza e la transitorietà dell'impressione viva.

«Così la giovane donna non colpiva tanto per una sua bellezza plastica; piuttosto possedeva qualche cosa che è raro trovare in antiche sculture marmoree: una grazia naturale, semplice, virginea, che sembrava infondere vita all'immagine di pietra. Vi contribuiva notevolmente il movimento in cui la giovane donna era rappresentata. [...] Questo movimento dava una doppia impressione: soprattutto quella di una lieve agilità nel passo, ma insieme anche quella di una stabilità. Questo librarsi quasi in volo, congiunto alla sicurezza dell'incedere, conferiva all'immagine la sua grazia specifica; quale migliore denominazione di questa immagine ideale se non Gradiva, 'colei che avanza'?» (Freud 1977: 22)

La descrizione da parte di Freud dell'antico bassorilievo – causa primaria dei deliri onirici e del transfert erotico di Norbert Harold, l'archeologo protagonista del racconto di Wilhelm Jensen, *Gradiva* (1903) – richiama alla memoria un'ampia rassegna di figure danzanti, ricorrenti nella pittura del primo Rinascimento e non solo. In alcune riflessioni sull'"attribuzione del movimento" Warburg annotava che «per conferire movimento ad una figura immota, occorre risvegliare una sequenza di immagini vissute – non un'immagine unica.» (Warburg 1890)

E del resto anche Giorgio Agamben in *Ninfe* sostiene che per animare l'immagine non serve introdurla nel tempo ma introdurre il tempo nell'immagine stessa (Agamben 2007: 9-10).

Con Warburg nasce un nuovo modo di relazionarsi all'immagine. Psico-storico dell'arte, come si era battezzato lui stesso, egli considera «la storia delle immagini in quanto relazione di complessità»: ogni immagine rimanda alla cultura e alla me-

moria ed è in grado di attraversare, con i suoi simboli e i suoi significati, secoli di storia, di letteratura, di filosofia. «Le immagini portatrici di sopravvivenze non sono altro che montaggi di significazioni e di temporalità eterogenee» (Didi-Huberman 2006: 445). Rintracciare e ricostruire la storia di un'immagine significa superare l'abituale concezione cronologica del tempo, inteso come successione di momenti, in quanto le immagini non si collocano su un'unica riduttiva linea del tempo che scorre dal passato verso il futuro, ma sono espressione dell'anacronismo temporale, dell'esistenza di temporalità multiple, ramificate, parallele che si intrecciano e che ritornano. Warburg parla proprio di *Nachleben*, ovvero di "sopravvivenza", per indicare il movimento imprevedibile di alcune immagini che riemergono dal passato giungendo fino a noi. Più in particolare, egli fa riferimento alle *Pathosformeln*, ossia a tutte quelle figure e a tutte quelle formule appartenute all'antichità pagana e alla classicità greca ma riproposte in maniera imprevedibile nel corso del tempo. Da qui nasce il suo interesse per la figura della Ninfa che, dalla prima dissertazione su Botticelli (1891) lo accompagnerà fino all'Atlante *Mnemosyne*, l'ultimo dei suoi progetti, rimasto incompiuto. Nel *'bewegtes Beiwerk'*, l'accessorio in movimento identificabile nei panneggi svolazzanti e nelle capigliature scompigliate delle figure della Primavera e della Nascita di Venere, i due capolavori botticelliani da cui ha inizio la sua ricerca, Warburg ravvisa quella funzione iconografica, poetica e patetica in cui vede riflessa l'atmosfera della Firenze rinascimentale. A partire dai capolavori botticelliani, Warburg vedrà la figura della Ninfa riemergere e riapparire ovunque fino a che si trasformerà in una vera e propria ossessione, una "passione dominante":

«affascinante come la memoria, il desiderio e come il tempo stesso. [...] Eroina impersonale dell'aura – il tempo lontano che turba l'evento sotto i nostri sguardi – vive costantemente tra la pietra e l'etere, il flusso e la stabilità: fuggitiva come il vento, pallida e tenace come un fossile.» (Didi-Huberman 2004:12)

Fino a scoprire, all'interno della basilica di Santa Maria Novella, l'autentico ed emblematico fascino della Ninfa: nel ciclo d'affreschi realizzato da Domenico Ghirlandaio sulle pareti della Cappella Tornabuoni e, in particolare, in *Visita alla camera della puerpera* la leggiadra dea si insinua come un fiume sotterraneo destabilizzando l'apparente ordine che la circonda, per incedere quasi a passo di danza, lieve e aggraziata nello slancio della sua figura, come sospinta da una *brise imaginaire*. La tranquilla atmosfera di intimità domestica che attraversa una scena sacra, la nascita di Giovanni Battista, viene spezzata, sul lato destro dell'affresco, dall'irruzione di questa fanciulla che regge sul capo un grande vassoio di frutta, tra cui è possibile distinguere un melograno maturo, appena dischiuso, richiamo alla sensualità dell'ancella. La passione per la Ninfa accompagnerà Warburg fino a *Mnemosyne*, l'Atlante illustrato in cui lo studioso prova a dare un'organizzazione sistematica alla sua ricerca sulle immagini emblematiche dell'Occidente mostrando come, a causa dell'avvento del cristianesimo, antiche divinità siano state costrette ad un lungo peregrinare in Oriente. Esse sono poi ritornate in Occidente mascherate attraverso le raffigurazioni astrologiche medievali ritrovando una forma di semi-libertà grazie al paganesimo rinascimentale. Anche la Ninfa, sfuggita all'esilio medievale, ritorna nelle vie della Firenze medicea: la tavola 46 di *Mnemosyne* raccoglie, infatti, ventitré immagini di Ninfa – creatura dolce e benevola – e la tavola 47 una serie altrettanto numerosa di rappresentazioni dalle quali emerge l'aspetto più terrorizzante della Ninfa, colei che Warburg chiama *'la cacciatrice di teste'*, la Giuditta, la Salomè, la menade. Più interessante è il pannello 77, in cui appare anche la *Ninfa moderna*: accanto a raffigurazioni antiche convivono, infatti, immagini quali la Ninfa malata e baudelairiana, la Ninfa del Massacro di Scio di Delacroix, la foto di una giocatrice di golf. Nelle due ultime proposte ciò che rimane è solo una percezione, una sensazione della Ninfa: scomparsa la figura femminile, il suo pannello sopravvive in due immagini della modernità: l'acqua

increspata del 'depliant' di una crociera e la carta igienica di una pubblicità.

La Ninfa nel suo incedere leggero è una creatura d'aria: non ha senso chiedersi dove inizi o finisca la sua corsa. Didi-Huberman la definisce «una sorta di personificazione trasversale e mitica» (Didi-Huberman 2006: 238); Agamben in *Ninfe* scrive che non è possibile pervenire alla sua immagine originale, all'archetipo (Agamben 2007: 17).

La Ninfa riunisce in sé archetipo e ripetizione, forma e materia, e diventa una sorta di eroina impersonale che comprende nel suo nome un grande numero di incarnazioni di personaggi possibili della *Pathosformel* danzante femminile.

«Non del tutto personaggio né del tutto allegoria, Ninfa non offre che un leitmotiv erratico – ma quanto insistente – nella lunga durata delle immagini occidentali. Dai sarcofagi antichi ai dipinti rinascimentali, dalle sculture barocche alle fotografie contemporanee essa non smette di passare: appare solo per scomparire e da questo passato, come un'onda, ci promette di ritornare presto. [...] Come gli strascichi impalpabili di un godimento perduto o come il soffio di un desiderio ancora in cerca del suo oggetto. Ai nostri sguardi, alle nostre fantasie non resta che quel soffio, poiché ogni presa è vana.» (Didi-Huberman 2019: 11)

Alla fine del XIX secolo ritroviamo la Ninfa contorta e riversa all'indietro in un movimento agitato che fa cadere ogni velo, scoprendone la nudità.

«La ninfa dal dorso spezzato si mutò nella menade decadente, infortunatasi a causa di quelle danze disordinate a cui si era abbandonata per soffocare la sua isterica ansia di possedere l'uomo. Gli psicologi del tardo diciannovesimo secolo aggiunsero così alla loro ricca lista il termine *ninfomane* per designare una donna ossessionata da desideri sessuali.» (Dijkstra 1988: 373)

Nell'immaginario visivo, in quello letterario e persino in quello medico-psichiatrico di fine Ottocento, la figura della Ninfa con il suo corpo voluttuoso, etereo, fluttuante e senza peso, proprio di una donna languente «simbolo della natura e di tutti i suoi dati fenomenici» (*Ibidem*: 135) perde ogni tipo di pudore e, pur vestendo i panni anticheggianti di una candida e innocente creatura, si trasforma nello spettro dissa-

crante della femme fatale, la donna immorale che si contorce e si dimena negli spasmi di un desiderio incontenibile e vorace. «La Ninfa declina con i tempi moderni. In senso proprio non si può dire che invecchi, perché è un essere della sopravvivenza, e nemmeno che scompaia: semplicemente s'accosta al suolo.» (Didi-Huberman 2004: 15) È ciò che scrive Didi-Huberman che, traendo spunto da queste suggestioni, tenta di ricostruire l'affascinante itinerario che porterà il pannello ad assumere una propria autonomia figurale, separandosi dalla creatura che lo indossa. Il punto di partenza della sua riflessione è in quel movimento che non smette mai di inquietare, e che egli identifica nell'«inarrestabile caduta della Ninfa», nel suo «movimento verso il suolo». Ma il valore intrinseco, l'essenza della forma in cui la ninfa si dà e con cui il motivo viene trattato è lo stesso, anche se di volta in volta viene risemantizzato e cambiato di segno. È questo il senso della figura tipologica, del topos, della *Pathosformel*: «connotare il passaggio di un'epoca, nel rinnovamento linguistico e strutturale attraverso l'allegorica 'entrata dello stile anticheggiante'» (Cieri Via 2002: 17). Proprio in virtù di ciò la figura della ninfa possiede una straordinaria forza disseminativa, e può essere individuata ovunque, in un gioco infinito di trasformazioni e di metamorfosi. È così che essa resiste a ogni procedimento con cui le si voglia attribuire un significato determinato. Riportarla a un'origine, come prova a fare Warburg, si rivela un tentativo fallimentare: non si comprende affatto chi o che cosa possa essere questa figura di giovane donna che puntualmente riemerge, dalle profondità della memoria, alla superficie dell'immaginario occidentale. «Insomma, ciò di cui le sopravvivenze serbano memoria non è il significato – che cambia a ogni movimento e in ogni contesto – in ogni rapporto di forze in cui è incluso – ma lo stesso tratto significante» (Didi-Huberman 2004: 169).

2. LEWIS CARROLL E LE SUE TANTE "ALICE"

Tratto che è possibile rintracciare nelle controverse fotografie di bambine di Charles Lutwidge Dodgson, meglio conosciuto

come Lewis Carroll, scrittore, matematico e prete anglicano divenuto celebre soprattutto per i due romanzi *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* e *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*. Egli può essere annoverato tra i fotografi dell'epoca vittoriana che hanno maggiormente influito sulla fotografia artistica moderna. Carroll trovò infatti in quest'arte il dispositivo ideale per esprimere la sua visione personale, imperniata sull'idea di "bellezza": uno stato di grazia, di perfezione morale, estetica e fisica che, in seguito, giunse a identificare nel ritrovamento dell'innocenza perduta dell'Eden. Il suo biografo Morton Cohen chiarisce che con questa visione artistica e filosofica Carroll «rifiutava il principio calvinista del peccato originale, sostituendolo con il concetto opposto di divinità innata». Dal saggio *Lewis Carroll, Photographer* di Roger Taylor (2002), che contiene tutte le foto di Dodgson ancora in nostro possesso, risulta che oltre la metà dei suoi lavori aveva come soggetto delle bambine, ritratte quasi sempre seminude e immerse in ambientazioni naturali: in giardino, davanti a muri di mattoni o a delle scale. La maggior parte delle ragazze ritratte scriveva il proprio nome in un angolo della stampa, motivo per cui si conoscono quasi tutti i loro nomi. La sua modella preferita era Alexandra Kitchin che egli fotografò circa cinquanta volte nell'età tra i cinque e i sedici anni tentando anche, invano, di riprenderla in costume da bagno.



L'abitudine da parte di Carroll di fotografare ragazzine nude ha contribuito alla fortuna della tesi che fosse un pedofilo, sebbene durante l'epoca vittoriana fotografare giovani ragazze fosse una cosa del tutto comune, e tanti altri grandi fotografi

dell'epoca ritrassero con predilezione proprio le giovani fanciulle. «Di che natura era lo strano fascino che le bambine esercitavano su Carroll? [...] Ci limiteremo a constatare che Carroll non amava mai una singola bambina, anche se ne era persuaso: amava, attraverso di lei, un istante fugace, effimero, quel breve istante dell'alba tra il giorno e la notte.» (Brassai 2009: 20) Uno dei principali obiettivi della fotografia di Carroll è quello di svincolare l'arte dal pesante fardello della simbologia vittoriana, ritraendo le sue giovani modelle non come educate ed eleganti signorine della buona società inglese, ma piuttosto come fate, creature dei boschi, piccole ninfe. I bambini erano i suoi esseri umani preferiti poiché niente riusciva ad affascinarlo quanto la loro capacità di avventurarsi in mondi fantastici, la loro tendenza ad astrarsi dal mondo reale e la loro predisposizione a dialogare con la natura. Grazie alla loro presenza, egli riusciva a ritrovare quella dimensione inconscia, quei luoghi sospesi tra sogno e realtà da cui ci si allontana irreparabilmente in età adulta. Nel volume *Lewis Carroll, scrittore e fotografo*, Diego Mormorio scrive su Carroll:

«Era un uomo che si divertiva soprattutto con la matematica e le bambine, per le quali scriveva favole e faceva fotografie. Queste due cose – le favole e le fotografie – avevano per lui la stessa sostanza: fin dall'inizio, l'una presupponeva l'altra. La qualità immaginifica dei suoi racconti è tutt'una con la letterarietà delle sue fotografie – vivono nello stesso mare».

E fu proprio una bambina, Alice Liddell, ad ispirare probabilmente la scrittura di uno dei romanzi più straordinari della letteratura mondiale con protagonista una fantastica Alice discesa nella tana di un coniglio. Sebbene Carroll avesse dichiarato che il suo personaggio fosse del tutto frutto della sua fantasia, nell'ultimo capitolo del libro *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò* si trova un poema in cui è possibile leggere un acrostico: dall'alto in basso la prima lettera di ogni verso forma proprio il nome di Alice Pleasance Liddell. Di Alice, ritratta e conosciuta in giovanissima età e poi rivista dopo decenni, Carroll scrisse: «Non è facile collegare questo volto al vecchio ricordo, questo straniero assieme al-

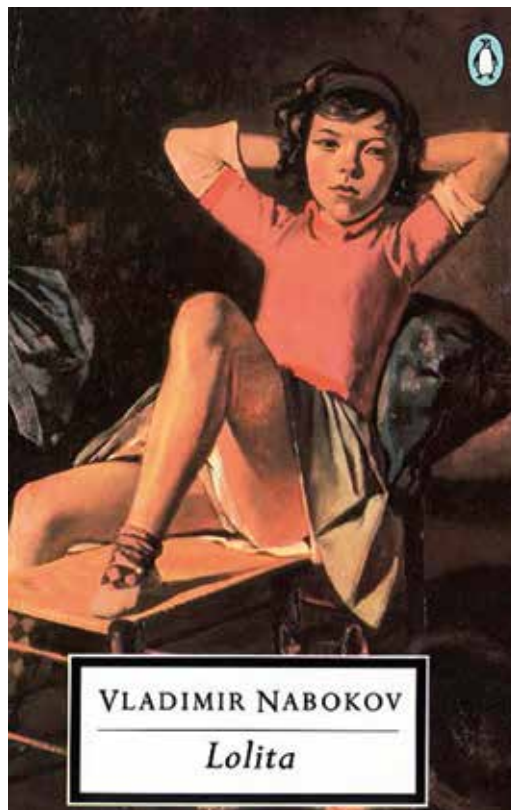
↳ «Alice» conosciuta così intimamente e tanto amata e che io vorrei ricordare sempre come una ragazzina di sette anni assolutamente affascinante».



3. BALTHUS E L'INQUIETUDINE DI UN TEMPO SOSPESO

Le provocanti modelle adolescenti e l'immaginario onirico e inquietante di Lewis Carroll ispirano una parte dell'opera di Balthasar Klossowski de Rola (1908-2001), più noto come Balthus, pittore francese di origine polacca da annoverare tra i più controversi del Novecento. Artista complesso e conturbante come lo è il linguaggio rivelatore dei sogni e dei desideri, Balthus ha rappresentato scene di giochi infantili, melanconiche e vagamente venate di erotismo raccontando questa dimensione misteriosa e crudelmente tenera dell'infanzia e della prima adolescenza con una sincerità e spregiudicatezza spesso etichettate come 'pedofilia'. Balthus invece si sentiva lontano dalla provocazione, al punto da aborrire la scelta della Penguin di mettere il suo *Ragazza con gatto* (1937) sul frontespizio di *Lolita*. «Tutte le mie figure femminili sono degli angeli, delle apparizioni». Con il suo disinteresse nei confronti delle tendenze moderne, Balthus ha sviluppato uno stile figurativo uni-

co e personale che sfida la classificazione. Il suo particolare linguaggio pittorico caratterizzato da forme audaci e contorni molto marcati combina le procedure degli antichi maestri con alcuni aspetti del sur-



realismo, e le sue immagini incarnano molte contraddizioni, mescolando la quiete con l'estrema tensione, il mondo misterioso dei sogni con la realtà, l'erotismo con l'innocenza. Le sue opere, in cui il mondo è presentato come un palcoscenico e il tempo sembra essere sospeso, sono drammi psicologici teatralizzati, scene intime o tragedie domestiche, immagini inquietanti e ambigue in grado di provocare nello spettatore fascino o repulsione, mai indifferenza. La scarsa profondità dello spazio pittorico, la tavolozza limitata e drammatica, il sentimento esageratamente classico, le figure suggestive e sorprendenti, il loro erotismo velato o latente, la violenza implicita e la sensazione del tempo si cristallizzano creando un'atmosfera misteriosa. Il sogno di un'innocenza quasi mitologica e irraggiungibile è alla base di molti dei suoi dipinti, così come una visione ambigua del passaggio dall'infanzia all'età adulta, soprattutto rispetto alla sessualità e alla crescente consapevolezza del



proprio corpo. Balthus considerava la ricerca dell'infanzia, il suo fascino e i suoi segreti una parte essenziale del suo lavoro così i suoi soggetti principali, i bambini, diventano l'incarnazione di un'età magica e oscura quale principale fonte di ispirazione e leitmotiv della sua pittura.

«Ho voluto avvicinarmi al mistero dell'infanzia, alla sua languida grazia dai contorni indefiniti. Ho cercato di dipingere il segreto dell'anima. Potrei dire che i miei lavori riguardano il passaggio all'età adulta, quel momento incerto nel quale l'innocenza è totale e presto lascerà il posto a un'altra epoca, più risolutamente sociale.»

Con queste parole Balthus commentava i soggetti delle sue tele, adolescenti nude o vestite, quasi spiate dall'artista mentre leggono, dormono, sognano, si spogliano; scene domestiche, intime e insolite, in un'atmosfera onirica che mantiene l'immagine nei confini appena accettabili di un'ambigua innocenza: voluttà e inconsapevolezza spesso accompagnate dall'enigmatica fissità dei gatti, co-protagonisti quasi imprescindibili, osservatori privilegiati dei mondi privati colti dall'artista. Opere che incantano lo sguardo e scuotono il pensiero, ambientate in atmosfere sospese spesso definite "pornografiche" dai contemporanei dell'artista, e non solo, ma che invece per il pittore traducono tutta la purezza di un'età non ancora corrotta, *l'età sospesa*, quel limbo felice che saluta la fanciulla e lascia appena intravedere la donna che sarà.

«Molti considerano le mie fanciulle nude erotiche. Ma non le ho mai dipinte con questo intento, che le avrebbe rese semplici oggetti di pettegolezzi. Ho mirato esattamente al contrario, a circondarle di un alone di silenzio e profondità, come se volessi creare attorno a loro una vertigine.»

È quanto sosteneva Balthus, attribuendo quelle pose spensierate ad un atteggiamento peculiare dell'infanzia. «Balthus cerca, nelle pieghe dei corpi gualciti delle sue bambine, colte un momento prima della discesa vertiginosa del sonno, nell'oblio dell'imminente età adulta, il segreto crudele della propria perdita.» (Tomasello 2010: 101) In un articolo intitolato *Du Tableau vivant dans le peinture de Balthus*, pubblicato sul Monde Nouveau nel 1957, Pierre Klossowski, filosofo e fratello maggiore di Balthus, descrive una delle opere più conturbanti del pittore, *La Chambre* (1953), sul cui significato si è tanto discusso, in questi termini:



«La luce del giorno bagna la vittima distesa, abbandonata su una poltrona; che si tratti dell'orgasmo conseguente a una violenza? O forse nulla è accaduto. Il quadro sembra collocarsi su "quel limite dove il non accaduto e l'irripetibile si reggono in perfetto equilibrio". Il gesto deciso del personaggio che solleva la tenda fissa in una sorta di infinita reiterazione il delitto di cui il gatto sul tavolo è stato l'unico testimone: l'animale segue con aria vagamente esterrefatta il gesto con cui la comparsa illumina la scena. Quali saranno le conseguenze del suo gesto rivelatore se non un magnifico quadro?»

Un momento di autoerotismo o lo strazio di un abuso subito nella notte? Poco importa. L'importante è piuttosto ribadire la libertà dell'arte di esplorare anche le sfumature esistenziali più corrotte come

una morbosa attrazione per pubescenti lolite, in virtù di una consapevole regressione dell'Io a favore dell'espressione di derive inconfessate della psiche. Scrisse, in proposito, Balthus: «Morte agli ipocriti! Io voglio declamare alla luce del sole, con sincerità e partecipazione, tutta la tragedia e l'emozione di un dramma della carne, proclamare a gran voce le incrollabili leggi dell'istinto». In quest'ottica, l'adolescente non rappresenta altro che un impossibile incontro fra natura e cultura: è in quella fase che si origina il compromesso, che alcune pose diventano sconvenienti, che i propri desideri necessitano di essere filtrati da un concetto condiviso di "morale". Balthus, in fondo, ha illuminato e interpretato una verità che prima e dopo di lui è stata dimenticata e trascurata dall'arte a favore di una visione tutta culturale dell'infanzia innocente, e l'ha riconosciuta come soggetto poetico. Che cosa ruota intorno al mondo di un'adolescente? Si muovono drammi e convenzioni, provincialità e bigottismo, tristezza e rammarico per ciò che non è stato. Il tono onirico utilizzato non esclude la tragedia e l'orrore che la circonda, ma li sublima nell'essenza del ricordo.

4. IL MONDO SEGRETO DEI BAMBINI NELLA FOTOGRAFIA INTIMA DI SALLY MANN

Tra i massimi esponenti della fotografia artistica contemporanea, l'americana Sally Mann – autrice di scatti malinconici e misteriosi, immagini decadenti che hanno il potere di rimanere in una dimensione senza tempo, in un equilibrio precario tra amore e morte –, può essere considerata una delle più controverse. Realizzate con l'antica tecnica del collodio umido su lastra di vetro 8x10, in un bianco e nero intenso, dai toni caldi e ovattati, le immagini della Mann possiedono la luce e la grazia di una scrittura fotografica autentica, e al tempo stesso, emanano una carica emotiva oscura, misteriosa, un fascino elegiaco e decadente; una dicotomia estetica e semantica che diviene metafora dell'esistenza stessa, dell'amore e del dolore, delle speranze e delle paure, delle conquiste e delle disfatte, della vita e della morte. L'i-

conografia intima della Mann si dispiega nelle tematiche della memoria, delle origini, della fanciullezza, dei riti di passaggio, del legame tra uomo e natura, narra con sguardo toccante e materno piccole storie quotidiane, sussurra momenti privati di un racconto personale e universale, che sublima in poesia. La grandezza espressiva della Mann si disvela nella bellezza incontaminata dell'infanzia, nel candore dell'innocenza, risplende nella spensierata vitalità delle chiacchiere all'aperto, nella selvaggia nudità dei bambini che giocano nella terra, la si scorge nella gaiezza dei banchetti di famiglia, nella malinconia struggente dei ricordi, che attanaglia la gola e stringe il cuore.

Sally Mann è particolarmente conosciuta per la sua terza collezione, *Immediate Family*, pubblicata nel 1992. Il libro fu al centro di varie controversie non per il suo innegabile valore artistico ma per la scelta dei soggetti, i tre figli della Mann, Emmett, Jessie e Virginia, a quei tempi ancora bambini, e per il modo di rappresentarli, nudi, liberi, selvatici, immersi nelle atmosfere domestiche, intime e nostalgiche della vita di campagna.



Quello che avrebbe potuto essere un qualsiasi album di famiglia è diventato così qualcosa di più oscuro e visionario. La Mann ha iniziato a ritrarre il lato misterioso e crudo dell'infanzia dei suoi figli: la piccola Jessie morsa dagli insetti, il naso sanguinante di Emmett, il letto bagnato di Virginia. E i bambini si divertivano a giocare davanti all'obiettivo della madre, senza pudori e senza vestiti. Nel settembre del 1992, il *New York Times Magazine* pubblicò un articolo intitolato *The Di-*

sturbing Photography of Sally Mann. Le sue foto venivano definite “disturbanti”, tanto da scomodare termini come “incesto” e “abuso”. Ci furono altre critiche e molte censure, a cui la fotografa si oppose fermamente, sempre sulle pagine del New York Times. “Questi non sono i miei figli; sono figure su carta fotografica, sono fuori dal tempo”, scrisse la Mann, vent’anni dopo quell’articolo che la accusava di lucrare sulla sessualità dei suoi bambini. “Credo che la mia moralità non abbia nulla a che fare con le discussioni sulle mie foto”.

Le fotografie di *Immediate Family* catturano la beatitudine estatica della giovinezza, in tutta la sua selvatichezza e fragilità, in tutto il suo pericolo e la sua innocenza. Raccontano del rapporto madre-figlio, di intimità e devozione familiare, delle incertezze sul futuro, ma parlano anche della natura, del suo potere trasformativo e del suo rapporto con l’infanzia. I corpi dei piccoli appaiono come sospesi in paesaggi surreali, in selvaggi giardini idilliaci in cui sembrano costantemente minacciati. Vi è sempre un lato oscuro dietro l’angolo, una morte non tanto fisica quanto metaforica, a rappresentare uno spartiacque fra un’età di simbiosi e un futuro instabile. L’innocenza convive infatti con le apparizioni improvvise e inquietanti di un mondo adulto che ne dissolve l’idillio con il suo carico di bugie, paure, violenze e infinite colpe.

«As for me, I see both the beauty and the dark side of things; the loveliness of cornfields and full sails, but the ruin as well. And I see them at the same time, at once ecstatic at the beauty of things, and chary of the ecstasy. The Japanese have a phrase for this dual perception: *mono no aware*. It means “beauty tinged with sadness”, for there cannot be any real beauty without the indolic whiff of decay. For me, living is the same thing as dying, and loving is the same thing as losing, and this does not make me a madwoman; I believe it can make me better at living, and better at loving and, just possibly, better at seeing». (Mann 2015: 415)



5. NINFA: UN ENTRE-DEUX TRA LA VITA E LA MORTE

«Impossibilitate di mettere piede altrove le ragazze viaggiavano con la fantasia.» È una delle frasi che attraversa *Il giardino delle vergini suicide* (*The Virgin Suicides*, 1999), film scritto e diretto da Sofia Coppola, tratto dal romanzo *Le vergini suicide* di Jeffrey Eugenides, incentrato sull'incubo della realtà, sul contrasto tra sessualità pagana e purezza cattolica, sulla persistenza del desiderio recondito e irrealizzabile. Al centro della trama una tipica famiglia della middle class americana apparentemente comune e ordinaria, ma che vive le inquietudini e le curiosità di cinque adolescenti – Cecilia, Lux, Bonnie, Mary, Teresa – di età compresa tra i 13 e i 17 anni. Ammaliati da queste giovani ninfe, i ragazzi del vicinato iniziano a spiarle e, quando la sorella più piccola si toglie la vita, la curiosità dei ragazzi cresce, divenendo interesse perverso. I riti dell'età giovanile che trovano ampio spazio nella narrazione – le partite, i balli, le lezioni – sono dei semplici tasselli di vita quotidiana, come le scene ritratte da Carroll e Balthus, che assumono importanza solo per chi, dopo parecchi anni, sente il bisogno di mitizzarli, perché in fondo non si è mai realmente giunti ad una loro piena comprensione.



«E così abbiamo cominciato a capire un po' delle loro vite. Scoprivamo memorie ed esperienze a noi sconosciute, sentivamo come sia imprigionante la condizione di ragazza, come rendeva la mente più attiva e sognatrice, e come si faceva alla fine a capire quali colori andassero bene insieme. Scoprimmo che in realtà le ragazze erano donne travestite, che capivano l'amore e la morte, e il nostro compito altro non era che fare quel chiasso che sembrasse affascinarle tanto. Capimmo che sapevano tutto di noi e che noi non potevamo com-

prenderle affatto.» La suggestiva grazia delle cinque sorelle, quella bellezza sfuggente affascina proprio perché vaga, indefinibile, non catturabile entro schemi pre-costituiti – che si tratti di stereotipi sociali o di categorie sociali o psicologiche. Si ha l'impressione che i ragazzi siano bloccati ad uno stadio d'infantile stupore mentre le sorelle Lisbon condannate a morte per la loro maturità emotiva, che le rende estranee al resto del mondo. È estate e come in città imperversa una malattia che aggredisce gli alberi, così in casa Lisbon si diffonde il virus della ribellione incosciente, del gesto estremo come segno di disubbidienza, come unica fuga per uscire dall'asfissia familiare.



Il film si apre con il suicidio di Cecilia, la più giovane delle sorelle. Un gesto di cui non vengono esposte le ragioni né vengono forniti allo spettatore gli strumenti per poterle dedurre. Si tratta di un vero e proprio enigma: né l'intervento dello psicologo riesce a spiegarlo o a impedirlo, né la stessa regista sembra essere particolarmente interessata a indagare. Il suicidio di Cecilia nella sua inspiegabilità sembra trascendere tutti gli ordini di discorso che potrebbero dare un qualche senso all'accaduto. La scelta delle sorelle di Cecilia di seguire il destino della sorella nel loro ultimo gesto, il suicidio collettivo, che appare un gesto spropositato, eccessivo e incomprensibile per gli spettatori interni al dramma e per noi che guardiamo dall'esterno, non fa che intensificare e portare alle estreme conseguenze l'incomprensibilità del primo suicidio, rendendolo ancora più enigmatico. Per chi rimane, l'unica possibilità per sopravvivere è quella di fare memoria dell'accaduto poiché, venticinque anni dopo, nemmeno il tempo è riuscito a medicare quella ferita insanabile che può solo essere rimossa o raccontata

ma non compresa. L'intenzione primaria della regista non sembra essere quella di spiegare le cause che possono aver determinato quei suicidi; non vuole stigmatizzare i genitori delle ragazze come bigotti, né giudicare e condannare il modo repressivo di educare le figlie né mettere sotto accusa un certo tipo di famiglia. Soprattutto non presume di sapere cosa sia davvero l'adolescenza, anzi ironizza su quello che solo ad una prima lettura potrebbe essere considerato il tema centrale del film: infatti, durante la festa finale in cui si respira un'aria asfittica – e non solo a causa dei cattivi odori che provengono dalla palude vicina al quartiere dove si svolge la vicenda –, un invitato improvvisamente si getta in piscina dicendo: “Ho dei problemi, sono un adolescente!”.



L'adolescenza si presenta, dall'inizio alla fine del film, nel suo segreto e, in quanto segreto, inaccessibile ai genitori che, impauriti di fronte alla trasformazione delle figlie cercano di contenerle e proteggerle, soffocandole in questo modo in una reclusione asfissiante; un segreto inaccessibile ai compagni di scuola, che da questa inaccessibilità si sentono attratti; un segreto inaccessibile agli psicologi, agli insegnanti, al sacerdote, ai giornalisti e all'intera comunità cittadina; un segreto inaccessibile persino e soprattutto alle stesse ragazze che lo custodiscono senza conoscerlo: ecco da cosa si origina la loro grazia, quel fascino sfuggente che affascina molti anche se, o meglio, proprio perché indefinibile, non catturabile entro schemi prestabiliti, categorie, stereotipi. Un segreto che potrebbe essere definito “desiderio”. Un desiderio che però va inteso come forza irriducibile sia alle semplici dinamiche dell'amore sia al solo risveglio degli istinti sessuali che attraversano un corpo in cui sono in atto profonde trasformazioni. Le sorelle Lisbon si scoprono esseri desideranti: un desiderio, quello

della vita stessa, che eccede, affascina e spaventa, un desiderio “perturbante” che non può essere rappresentato, ma soltanto sentito poiché è rivolto non ad un oggetto, ma ad un orizzonte di cui le sorelle Lisbon sentono di essere parte anche se e proprio nella misura in cui non lo sono. L'eros che attraversa le ragazze ma di cui non sono padrone nemmeno loro stesse è allo stesso tempo lucido e opaco, è elettrizzante e minaccioso, è un aprirsi e un chiudersi, un darsi e sottrarsi, è desiderio di comprensione e insieme di incomprensione: le ragazze vogliono e non vogliono essere comprese per restare a modo loro fedeli al loro desiderio e proprio da questo contrasto deriva la loro affascinante leggerezza, che risalta ancora di più sullo sfondo caratterizzato fin dall'inizio da note tragiche. La forza del desiderio che vive in loro, che è più sentimento che vera e propria consapevolezza, si esprime al limite, proprio in quel limite, dove Eros e Thanatos sono sovrapponibili al punto tale che la morte diventa non la negazione, ma l'espressione suprema del desiderio delle ragazze, non la rivolta contro qualcuno o qualcosa (la famiglia, le istituzioni, il conformismo sociale), ma la manifestazione di quella resistenza passiva da loro scelta, una resistenza che è una resistenza etica ed estetica piuttosto che sociale o politica. Una morte quindi che è tutt'altro che una sconfitta; del resto il verbo latino “moriōr” è un deponente, ha una forma passiva ma valore attivo. Una morte, quindi, che non spegne il desiderio, ma lo rilancia in una maniera iperbolica.

6. NINFA TRA SOSPENSIONE, ASCESA E METAMORFOSI

«Everything begins and ends at the exactly right time and place». È la considerazione che fa Miranda, eterea adolescente protagonista del film *Picnic at Hanging Rock* (Peter Weir, 1975), mentre sta salendo tra le asperità rocciose con alcune compagne di collegio verso la cima di Hanging Rock; ed in effetti la giovane, sensibile e spirituale studentessa, sente che sta davvero per finire qualcosa, per chiudersi un capitolo della loro vita, ed iniziarne un altro, in una dimensione completamente diver-

sa. Il cuore del film di Peter Weir – tratto dall'omonimo romanzo di Joan Lindsay del 1967, di cui riproduce con fedeltà i colori, le atmosfere e le suggestioni di un continente, l'Australia, geologicamente coeso, immobile da secoli, con una natura selvaggia, secolare e una sensibilità primitiva – risiede proprio nell'ascesa compiuta dalle quattro giovani studentesse, Miranda, Marion, Irma ed Edith: tutto appare come sospeso nel tempo, il senso di caldo e di afa, i movimenti lievi e aggraziati delle ragazze, l'allontanarsi sempre di più dalla pianura e dalle compagne di scuola, la sensazione che le giovani si stiano avvicinando sempre più passo dopo passo ad una sorta di comunione più stretta con la roccia stessa: la cima di Hanging Rock, simbolo di una natura ancestrale e immobile, trascina con il suo richiamo le fanciulle al di fuori dello spazio e del tempo, una dimensione intrisa di un senso di malinconia e nostalgia sottolineato da una fotografia vellutata e onirica e una colonna sonora estremamente evocativa che richiama musiche tribali, primitive che alterna melodie 'paganeggianti' — gli arcadici flauti di Pan di Gheorghe Zamfir — a sinfonie classiche (Bach, Beethoven, Tchaikovsky). Un dramma travolgente e misterioso, dal finale non definito, che riesce a far intravedere allo spettatore una dimensione altra, metafisica, che turba ma allo stesso tempo affascina. L'intera costruzione narrativa si fonda su un gioco di opposizioni. Da un lato c'è il collegio femminile, in cui la vita delle giovani protagoniste è scandita da ritmi e regole ben definiti e intransigenti; dall'altro lato c'è la natura selvaggia e ancestrale dell'entroterra australiano che non è semplicemente sfondo, paesaggio, ambientazione, quanto piuttosto spazio immaginifico. Questo dualismo, almeno apparente, fra 'reale' e 'soprannaturale' e la differente attitudine dei personaggi film nel calare questo dualismo nell'ambito della propria esistenza determina fatalmente la loro sorte all'interno della narrazione. Da una parte troviamo dei personaggi – la protagonista Miranda, le sue due amiche Marion e Irma e l'insegnante di matematica Ms. McCrow – che si elevano sul modo di sentire generale e riescono

ad uscire, fisicamente e metaforicamente e fisicamente, dal rigido mondo della società civile e dall'opprimente microcosmo del collegio di Appleyard, arrivando ad accedere ad una dimensione altra. Dall'altra, vi è la stragrande maggioranza dei personaggi che, in seguito alla scomparsa delle ragazze, precipitano progressivamente in uno stato di apatia ed insoddisfazione che ha i contorni dell'incubo.



L'ingresso impetuoso e improvviso di una dimensione ontologicamente diversa rispetto a quella percepita comunemente come 'realtà' finisce per devastare la monotona vita quotidiana di chi non ne sospetta l'esistenza e di chi, pur avendo avuto l'occasione di esplorarne le vie e scorgerne la luce, si è rifiutato di percorrerle (Edith).

Il regista mette da subito in evidenza come le coordinate spazio-temporali della Natura, quindi anche del Sacro, o del Mito, si distinguono profondamente da quelle umane, e lo fa attraverso l'espedito simbolico degli orologi che, con l'arrivo presso Hanging Rock, si arrestano fatalmente tutti sulla stessa ora, mezzogiorno in punto, l'ora in cui il Sole si trova al suo zenit nel cielo, nella sua assoluta assialità, e i corpi fisici non producono ombre. Un momento dunque di perfetta stasi, assai favorevole per l'accesso ad una dimensione superiore. Non è casuale inoltre che i fatti si svolgano nel primo anno del secolo, un periodo di frattura tra due cicli e tra due mondi, proprio il giorno di San Valentino, la versione 'cristianizzata' di Eros Protogonos, divinità primigenia della procreazione e dell'origine della vita nella cosmogonia orfica, spesso associato ad Afrodite Urania/Venere che nel film è rappresentata metaforicamente dalla protagonista Miranda, riconosciuta persino da Mlle. de Poitiers come una sua epifania: «Adesso so... so che Miranda è un dipinto del Botticelli».

La simbologia degli orologi è molto importante e ricorrente nel film: essi rappresentano il tempo lineare e appaiono quindi connessi alla morte. Viceversa la 'vera vita' corrisponde all'assenza di un tempo vero e proprio o, meglio, a un tempo ciclico, sospeso, sacro: il tempo mitico.

Il rapporto dei vari personaggi con questi oggetti rivela molto sul destino che li attende: se da una parte Miranda non porta più l'orologio perché «non ne sopporta il tic-tac sul cuore», dall'altra Irma afferma che se ne possedesse uno lo porterebbe sempre, «persino in bagno». Da ciò si può già dedurre il motivo per cui quest'ultima, a differenza di Miranda, non sia in grado di persistere in quella dimensione superiore da cui, dopo un po', viene come rigettata.

Proprio l'inaspettata ri-comparsa di Irma getta nuova luce sul mistero permettendoci non tanto di comprendere cosa sia successo alla giovane in seguito alla sua scomparsa – dal momento che il sacro o il metafisico è per sua stessa natura concettualmente indefinibile – ma di provare a intuire qualcosa in più di questo aldilà da cui la ragazza ha fatto ritorno.

La totale assenza di terriccio e graffi sui piedi della ragazza, ad esempio, ci porta a ritenere che in questa dimensione non si cammini come nel mondo a cui siamo abituati, ma piuttosto ci si libra in volo. Infatti, nel momento culminante in cui le tre ragazze scompaiono alla vista della timorosa Edith per entrare nell'apertura in cima ad Hanging Rock, esse sembrano effettivamente fluttuare verso l'accesso piuttosto che camminare.

L'ascesa di Hanging Rock assume il valore di una vera e propria esperienza iniziatica. Già Mircea Eliade e René Guénon, si soffermarono sul simbolismo della salita del monte, sulla cui vetta il contatto con il sacro diventa possibile poiché ci si trova idealmente al centro del mondo. Scrive Mircea Eliade a proposito del significato dell'ascensione: «La scalata o l'ascensione simboleggiano la via verso la realtà assoluta e, nella coscienza profana, accostarsi a questa realtà provoca un sentimento ambivalente di paura e di gioia, di attrazione e di repulsione, ecc.» (Eliade 1991: 49) E, a proposito della valenza metafisica del Centro:

«Un "Centro" rappresenta un punto ideale che non appartiene allo spazio profano, geometrico, bensì allo spazio sacro e in cui può realizzarsi la comunicazione con il Cielo o l'Inferno; in altri termini un "Centro" è il luogo paradossale della rottura dei livelli, il punto in cui il mondo sensibile può essere trasceso. Ma per il fatto stesso di trascendere l'Universo, il mondo creato, si trascende il tempo, la durata e si ottiene la stasi, l'eterno presente atemporale» (*Ibidem*: 71).

Sono gli stessi studiosi a soffermarsi anche sul topos della fenditura all'interno della montagna: un'ascesa che è contemporaneamente una discesa dentro sé stessi, nel ventre materno della roccia, sostanza incorruttibile e indifferente al passare del tempo.



Questa apertura nelle rocce attraverso cui Miranda e le altre passano non è altro che il «passaggio stretto» della tradizione sciamanica, il foro che consente di accedere ad un mondo altro ma che rimane aperto solo per pochi istanti, per poi richiudersi immediatamente. Entra qui in gioco quello che i Pitagorici definivano *καίρος*, il «tempo giusto» per compiere un'azione. Come scriveva lo studioso Giorgio de Santillana, «non conta la preghiera o la speranza, non vi si tratta che di esattezza, di puntualità agli appuntamenti del *καίρος*: la periodicità giusta che vi fa cadere a posto, lì dove il fato vi attende, o altrimenti si è ripresi nella bufera del tempo» (De Santillana 2019). Così le celebri parole pronunciate dalla protagonista – «C'è un tempo e un luogo giusto perché qualsiasi cosa abbia principio e fine... lassù» – acquistano un significato molto più rilevante.

Ancora una volta, un'osservazione dell'Eliade si rivela fondamentale per comprendere il significato più profondo di Picnic ad Hanging Rock:

«Un istante qualsiasi... può diventare il “momento favorevole”, l’istante paradossale che sospende la durata e proietta... nel nunc stans, in un eterno presente. Questo eterno presente non fa più parte del tempo, della durata [...] Il “momento favorevole” dell’illuminazione è da paragonare al lampo o all’estasi mistica che comunica la rivelazione e che si prolunga paradossalmente fuori dal tempo» (Eliade 1991:76).

Nell’«eterno presente atemporale» sperimentato e vissuto dalle collegiali sulle cime di Hanging Rock, in uno stato di solitudine assoluta e di intima comunione con la Natura, c’è tutta l’atmosfera paradisiaca dell’Arcadia, locus idilliaco ed onirico del mito ellenico. Miranda, non a caso definita come un’epifania della Venere del Botticelli, è la più eterea e angelica delle studentesse del collegio di Appleyard, e al tempo stesso quella che maggiormente si distacca dagli schemi prestabiliti dalle convenzioni sociali. La sua figura, che appare spesso sfocata ed evanescente sugli sfondi atavici di Hanging Rock, è la rappresentazione perfetta di una ninfa, uno spirito libero, che vola dove vuole, che si eleva oltre la superficie delle cose per ritornare alla fonte. Non a caso, in una delle ultime scene del film, Sarah dirà di Miranda che «non è andata lì per caso» e che «conosce cose che pochi altri conoscono: segreti».



In *Picnic ad Hanging Rock*, Miranda e le altre ‘scomparse’ sono le uniche capaci di risolvere l’enigma da risolvere. Per chi non è stato in grado di farlo, rimane invece l’indecifrabile interrogativo su cosa sia realmente accaduto. Il mistero giustamente non viene mai svelato all’interno della narrazione del film poiché la sua risoluzione va ben oltre il semplice razioicinio, e di conseguenza non potrà mai essere scorta da chi riflette e agisce solo in funzione di esso. L’oracolo è interpretabile solo da chi si rivelerà capace di coniugare ‘sacralmente’ i due modi di esistenza, il tempo lineare e il tempo sacro, la storia e il mito.

7. CONCLUSIONE

La figura della Ninfa, per concludere questo breve excursus, appare emblematica in quanto immagine performativa. Appartenuta all’antichità pagana ma in grado di riproporsi nel corso del tempo in un gioco di continue metamorfosi e trasformazioni, essa incarna la vita in movimento, un movimento etereo e imprevedibile simile ad una danza che dal corpo si trasferisce all’immagine, rappresentando il dinamismo della realtà, l’immediatezza e la transitorietà dell’impressione viva. La Ninfa è un segno energetico che porta con sé una formula espressiva antica, impressa nella gestualità corporea delle sue raffigurazioni e in grado di produrre nell’osservatore «un processo di polarizzazione di quei frammenti di memoria racchiusi in esso, rafforzando quel legame simbolico esistente tra rappresentazione artistica e suo contenuto» (Montironi 2009). Gli attributi che la caratterizzano, il movimento etereo, il passo aggraziato e gli accessori in movimento, la rendono una personificazione trasversale e mitica, una sorta di eroina impersonale capace di riunire in sé un grande numero di incarnazioni di personaggi diversi. Sarà così possibile rintracciarla nelle giovani modelle fotografate da Carroll, nelle conturbanti adolescenti ritratte nelle opere di Balthus, nei bambini immortalati da Sally Mann nel candore impudico dell’infanzia o, ancora, nei personaggi delle cinque sorelle Lisbon nel film *Il giardino delle vergini suicide* o di Miranda in *Picnic ad Hanging Rock*. Ciò che accomuna tutti questi personaggi femminili è il modo in cui vengono presentati, consapevoli del potere dei loro sguardi e dei loro atteggiamenti. È proprio questo a farne delle maschere e, allo stesso tempo, degli omaggi alla Ninfa, il cui corpo si fa depositario di una conoscenza dalla qualità sottile, una performance coreutico-patemica che travalica i limiti della ragione, e di cui solo chi riuscirà a congiungersi a questa sontuosa creatura del mito potrà davvero farne esperienza, obbligatoriamente attraverso i sensi.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., 2007, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Artaud A., 2008, *Balthus e i surrealisti*, Ananke, Torino
- Battaglia T., 2012, *Il cinema di Peter Weir*, Led
- Bing G. (a cura di) 1996, Introduzione a *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La nuova Italia
- Brassaï, 2009, *Lewis Carroll fotografo*, Abscondita, Milano
- Bredenkamp H., *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, F. Vercellone (a cura di), Raffaello Cortina, Milano, 2015
- Bustos-Arditi E., *The Virgin Suicides: Fallen Angels in Coppola's Teenage Dream*
https://www.academia.edu/18609558/The_Virgin_Suicides_Fallen_Angels_in_Coppolas_Teenage_Dream
- Cieri Via C., 2002, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel tra religione, arte e scienza*, in Bertozzi M. (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 2002
- Cieri Via C., *Aby Warburg e il Rinascimento tra rottura e continuità*, "Schifanoia", nn. 22/23, 2002
- Cohen M. N., 1995, *Lewis Carroll: A Biography*, Macmillan e Knopf, London e New York
- De Santillana G., 2019, *Fato antico e fato moderno*, Adelphi
- Didi-Huberman, G., 2006, *L'Immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino
- Didi-Huberman G., 2019, *Ninfa fluida. Saggio sul pannello-desiderio*, trad. di Rossella Rizzo, Abscondita Editore, Milano
- Didi-Huberman G., 2004, *Ninfa moderna. Essai sur le drap tombé*, Paris, Gallimard, 2002; trad. it. *Ninfa moderna*.
- Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano
- Dijkstra B., 1988, *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti
- Eliade M., 1991, *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book
- Freedberg, D., 1993, *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi
- Freedberg D., Gallese V., 2008, *Movimento, emozione, empatia. I fenomeni che si producono a livello corporeo osservando le opere d'arte in Prometeo*, n.103
- Sigmund Freud, 1907, *Il delirio e i sogni della Gradiva di W. Jensen*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. II
- Gell, A., 1998, *Art and agency. An anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford; trad. it. Chiara Cappelletto (a cura di), *Arte e agency. Una teoria antropologica* Copertina flessibile, Cortina Raffaello, 2021
- Goethe J. W., 1798, *Über Laokoon, "Propyläen"*, I; trad. it. *Sul Laocoonte. Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992
- Klossowski P., 1957, *Du tableau vivant dans la peinture de Balthus*
- Lefebvre M., 1961, *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, L'Arche; trad. it. *Critica della vita quotidiana*, Dedalo, Bari, 1977
- Mann Sally, 2015, *Hold Still. A Memoir with Photographs*
- Mormorio D., 2014, *Lewis Carroll, scrittore e fotografo*, Postcart Edizioni
- Masafumi Monden, University of Technology, *Contemplating in a dream-like room: The Virgin Suicides and the aesthetic imagination of girlhood*, Film, Fashion & Consumption Volume 2 Number 2 © 2013 Intellect Ltd Article
https://www.academia.edu/5416643/Contemplating_in_a_dream_like_room_The_Virgin_Suicides_and_the_aesthetic_imagination_of_girlhood
- Montironi S., *Aby Warburg e il Tempio Malatestiano*, Tesi di Laurea in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Urbino, Urbino 2009
- Morsiani A., 2013, *Peter Weir*, Il Castoro
- Pinotti A., Somaini A., 2016, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino
- Taylor R., Edward Wakeling E., 2002, *Lewis Carroll, Photographer*, Princeton University Press, Oxford
- Tomasello D., *Il re-incarnato della figura. Brevi variazioni sulla Ninfa contemporanea*, in *The Rope*, Ritorni al Neofigurativo, Numero quattro/cinque, Rivista semestrale 2010, Edizioni Falsopiano
- Turner V., 1993, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna
- Schechner R., 2018, *Introduzione ai performance studies*, trad. it. a cura di Dario Tomasello, Cue Press
- Severi C., 2018, *L'oggetto-persona. Rito, memoria, immagine*, Einaudi, Torino
- Warburg A., 1966, *Antike*, Firenze
- Warburg A., *Appunti* del 29 settembre 1890

