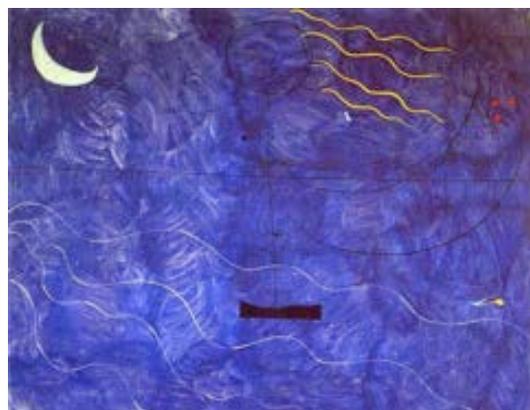


La Ninfa: permanenza e mobilità di un'immagine nella cultura occidentale

Gabriella Brugnara



Botticelli, *Nascita di Venere*, 1484
 Tempera su tela
 cm 184,5 x 285,5
 Firenze, Galleria degli Uffizi



Mirò, *Bagnante*, 1925
 Olio su tela
 cm 73 x 92
 Parigi, Centro Pompidou

Due dipinti con al centro un'immagine femminile immersa tra acqua e cielo. Quasi quattrocentocinquant'anni di storia dividono questi due quadri che, anche dal punto di vista stilistico, non presentano punti di contatto: eppure il semplice accostarli suggerisce un legame intuitivo, come se la *Venere* botticelliana fosse stata presente a Mirò nel momento in cui egli ha pensato e tracciato le linee stilizzate della sua *Bagnante*. Guardando la tela del pittore catalano si potrebbe ipotizzare che la *Venere* del Rinascimento abbia ripreso il suo fluttuare sull'acqua e, dopo un lungo viaggio, sia approdata ad altre acque: quelle, appunto, della *Bagnante* narranti la storia di un tempo altro e distante.

Si invererebbe, così, il concetto warburghiano di *Nachleben* per il quale può accadere che talune immagini del passato, in particolare delle condensazioni significative di esse, possano riprendere il "movimento", assumendo, però, un significato che si sottopone a continue trasformazioni nel tempo e nello spazio. «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 2006: 169).

Verso la metà del XIX secolo, l'opera di Botticelli inizia ad assumere un ruolo di riferimento per artisti e letterati e la sua pittura viene avvertita di straordinaria attualità e in sintonia con l'inquieta sensibilità 'fin de siècle'; la necessaria premessa al 'revival' botticelliano va individuata nel fatto che nel 1815 la *Primavera* e *La Nascita di Venere* lasciano la Villa di Castello del duca Cosimo e vengono portate agli Uffizi, uscendo in questo modo dal secolare oblio in cui erano state fino ad allora relegate. Nel clima di dilagante estetismo di fine Ottocento, la malinconia botticelliana viene così trasfusa nella profonda voragine da cui sembrano emergere le estenuate figure dei preraffaelliti, per poi lasciare spazio agli sfondi immobili e senza tempo suggeriti dalle tele di Puvis de Chavannes o di Gustave Moreau, ma anche a pagine letterarie e poetiche come quelle di *Poèmes et Ballades* di Swinburne o del *Rinascimento* di Walter Pater. Per quanto riguarda l'Italia, ci pensa Gabriele d'Annunzio con la Elena Muti del *Piacere* ad esprimere tutta la sua ammirazione nei confronti delle Ninfe botticelliane.

L'attenzione per le filiformi figure di Botticelli va considerata anche alla luce del crescente interesse che gli artisti manifestano per l'arte orientale dal momento che il Giappone, rotta la cortina di ermetico isolamento voluta fino ad allora dai governatori del Sol Levante, nella seconda metà del secolo XIX si offre agli occhi degli europei circondato di un alone non meno favoloso e affascinante del mitico Cipango di Marco Polo. Sono, in particolare, le stampe giapponesi ad attrarre l'attenzione del mondo intellettuale da quando, nel 1862, i coniugi Desoye, al ritorno da un lungo soggiorno in

Giappone, aprono a Parigi un negozio d'arte orientale, *La Porte chinoise*. Quella del giapponismo diventa una moda che si diffonde velocemente in Europa e negli anni successivi, in occasione delle esposizioni universali, nuovi padiglioni di ambientazione giapponese vengono allestiti a Parigi, Vienna, Filadelfia. Ciò che si ammira delle stampe giapponesi è lo stile grafico, l'uso prezioso della linea, le qualità decorative, gli scorci audaci, le squisite finzze di colorazione. Già nel 1868 Edouard Manet dipinge *l'Emile Zola* con sullo sfondo una stampa giapponese e nel 1878 il critico Ernest Chesneau, in una serie di articoli sulla *Gazette des Beaux-Arts*, analizza la peculiare influenza dell'arte giapponese sui pittori occidentali.

A Botticelli si guarda come a un sopraffino anticipatore di tali caratteristiche di linearità, unite ad un'innata squisitezza di tratto e colore. La sua pittura intrisa di una 'mélancolie ineffable' assurge a modello di riferimento per artisti quali Dante Gabriele Rossetti e i Preraffaelliti nonché per un composito gruppo di intellettuali tra i quali Walter Pater, John Ruskin, Aby Warburg, Bernard Berenson, Herbert Horne, Isadora Duncan, Vernon Lee e, in Italia, Gabriele d'Annunzio.

Aby Warburg, in particolare, nel dicembre 1891 presenta la *Dissertazione su Botticelli* e da questo suo primo contatto con l'arte fiorentina scaturisce quell'interesse per la figura della Ninfa che lo accompagnerà fino all'Atlante *Mnemosyne*, l'ultimo dei suoi progetti, cui inizia a lavorare nel 1927 e rimasto incompiuto.

Nel movimento dei capelli e dei panneggi della *Primavera* e della *Nascita di Venere* lo studioso tedesco ravvisa quella funzione iconografica, poetica e "patetica" in cui vede riflettersi l'atmosfera della Firenze rinascimentale, molto più attratta dal movimento pieno di grazia e di passione di cui la Ninfa rappresenta l'emblema che non dalla winckelmanniana "serenità imperturbabile". Dal primo emergere di Ninfa dai capolavori botticelliani, Warburg vedrà questa figura riapparire ovunque fino a che si trasformerà una specie di "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)

La Ninfa nel suo incedere leggero è una creatura d'aria: non ha senso chiedersi dove inizi o finisca la sua corsa, per Warburg lei rappresenta il *Nachleben*, la sopravvivenza di quanto del passato giunge fino a noi. Nelle espressioni di *Nachleben* e di *Pathosformel* è racchiuso il senso della ricerca warburghiana e la Ninfa può essere considerata la più perfetta incarnazione e sintesi di entrambi i concetti. Didi Huberman la definisce «una sorta di personificazione trasversale e mitica» (2006: 238); Agamben in *Ninfe* scrive che non è possibile pervenire alla sua immagine originale, all'archetipo (2007: 17); non è altresì possibile considerare la Ninfa come una materia cui dare una nuova forma in relazione agli stati emotivi dell'artista. La Ninfa riunisce in sé archetipo e ripetizione, forma e materia, diventa una sorta di eroina impersonale che comprende nel suo nome un grande numero di incarnazioni di personaggi possibili della *Pathosformel* danzante femminile.

Nella Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella, Warburg incontra il “grande amore” della vita: nell'impassibilità degli altri personaggi raffigurati nella *Natività di san Giovanni*, la Ninfa del Ghirlandaio introduce quella che Didi Huberman definisce una “differenza” nella storia raccontata dall'affresco.

Siamo in una scena che narra una storia sacra, che ci sta a fare la leggiadra dea? Lei rappresenta quel fiume sotterraneo, quell'origine non univoca ma interrogabile che destabilizza l'apparente ordine che la circonda. Lieve e spensierata nello slancio della sua figura che pare sospinta da una *brise imaginaire*, catalizza lo sguardo di Warburg: la superficie sulla quale lei incede quasi a passo di danza, nasconde gli strati profondi da cui proviene.



Domenico Ghirlandaio, affresco, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, 1485-1490

Sarà sempre lei, poi, la protagonista del progetto di corrispondenza fittizia tra Warburg e l'autore filosofo olandese André Jolles, catturato dalle forme seducenti della Ninfa:

una figura fantastica – un'ancella o una ninfa classica? – entra nella stanza...con un velo ondeggiante. Diavolo, è questo il modo di far visita a una malata anche se per felicitarsi? Questa andatura vivace, agile e svelta, questa irresistibile energia, questo passo ampio in contrasto con la distaccata distanza di tutte le altre figure, che vuol dire tutto ciò?...

[...]Chi è? Da dove viene? Dove l'ho incontrata prima? Voglio dire, millecinquecento anni prima. Viene da un nobile lignaggio greco, e la sua antenata ha avuto una relazione con qualcuno dell'Asia Minore, dell'Egitto o della Mesopotamia? (23 novembre 1900). (Gombrich 2003: 102)

La passione per la Ninfa accompagnerà Warburg fino a *Mnemosyne*, l'Atlante illustrato in cui lo studioso prova a dare un'impostazione sistematica alla sua ricerca sulle immagini emblematiche dell'Occidente mettendo in luce 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, e hanno ritrovato 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.

Nel pannello 77 appare anche quella che ci interessa più da vicino: "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, il 'dépliant' di una

crociera dove i panneggi sono l'acqua increspata e persino la pubblicità della carta igienica. Nelle due ultime proposte ciò che rimane è solo una "sensazione" di Ninfa: scomparsa la figura femminile, il suo pannello sopravvive in due immagini della modernità: l'acqua increspata del 'depliant' di una crociera e la pubblicità della carta igienica.

Sono queste le suggestioni da cui Didi Huberman prende spunto per ricostruire l'affascinante itinerario che avrebbe portato 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 ravvisa nell'«inarrestabile caduta della Ninfa», nel suo «movimento verso il suolo» (2006: 15). Egli immagina una specie di biforcazione in cui sembra che il pannello della Ninfa cada a terra come al rallentatore, lasciandola nuda un attimo prima che anche lei raggiunga il suolo: «come l'aura di Benjamin, 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*» (*ibid.*).

Un accostarsi al suolo metaforico, prima che fisico, il cui processo si può esaminare attraverso l'evoluzione che la rappresentazione della Ninfa ha avuto nelle arti figurative: così, mentre nell'età classica, immagini come la *Cleopatra* dei Musei Vaticani o le menadi sui sarcofagi sono figure di Ninfa che conservano le vesti strette al corpo, nel Rinascimento il movimento si intensifica e «le superfici tessili (pannelli) tendono a biforcarsi dalle superfici corporee (gli incarnati)»



Sandro Botticelli, *Venere e Marte*, 1483, Londra, National Gallery

(*ibid.*: 19). Diverse sono le opere figurative che si possono porre a confronto, ad iniziare dalla *Venere e Marte* di Botticelli in cui la dea distesa conserva gli abiti dagli ampi pannelli, e lo stesso soggetto dipinto



Piero di Cosimo, *Venere, Marte e Cupido*, 1505 ca., Berlino, Staatliche

circa venti anni dopo da Piero di Cosimo, nel quale Venere appare quasi completamente denudata.



Tiziano, *Baccanale*, 1522-1524, Madrid, Prado

Con Giovanni Bellini e Tiziano avviene la svolta: la Ninfa comincia veramente a cadere, come nel *Festino degli dèi* e ancor più nel *Baccanale* del Prado dove la figura femminile è completamente nuda, in primo piano.



Tiziano, *Venere d'Urbino*, 1538, Firenze, Uffizi

Con la *Venere d'Urbino* del 1538, poi, il panneggio diventa panno sul quale il corpo si abbandona e si distende, diventa «ricetto, metaforico e metonimico, della sostanza immaginaria del desiderio» (*ibid.*:21).



Questo processo raggiunge il suo apice nelle rappresentazioni a soggetto mitologico del Correggio come *Danae* e soprattutto *Giove e Io* e *Leda*.

Correggio, *Giove e Io*, 1531?, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Poussin nel Trionfo di Pan del 1636 pone in primo piano un semplice panno bianco.

Poussin, *Il Trionfo di Pan*, 1636, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art

Commenta in proposito Didi Huberman: «L'orgia degli antichi dèi lascia sempre residui visibili alla posterità [...] la forma umana s'è allontanata. Ma rimane in sospenso. O meglio in *ripiegamento* tra gli *scarti*, come ultima forma possibile per il desiderio dell'uomo. Qualcosa come un cencio del tempo» (*ibid.*: 27).



Manet, *Olympia*, 1863, Parigi, Musée d'Orsay

La Ninfa riapparirà nei nudi di Courbet, di Rodin di Ingres, e come non ritrovarla nell'*Olympia* di Manet a proposito della quale Paul Valéry scrive: «Olympia urta, sprigiona un orrore sacro, si impone e trionfa. È scandalo, idolo; potenza e presenza pubblica di un sordido arcano della società [...] la purezza di un tratto perfetto racchiude l'Impura per eccellenza» (Romano 2007: 76).

Ninfe si incontrano anche ovunque vi sia acqua e a proposito del XIX e degli inizi del XX secolo si può parlare di un vero e proprio "contagio da bagnanti" che ha colpito i pittori del tempo; non sembra azzardato ipotizzare che questo fenomeno abbia un qualche legame con la riscoperta della *Venere* che esce dall'acqua di Botticelli. In un mondo che, però, come ha scritto Heine negli *Dei in esilio* e prima di lui Hölderlin in liriche come *Pane e vino* e *Mnemosyne*, è stato "disertato"

dagli dèi, e che ha al contempo aperto gli occhi su suggestioni d'Oriente, le presenze femminili accanto all'acqua perdono progressivamente le sembianze di figure divine.

Così, se nelle *Grandi Bagnanti* (1884-1887), Renoir trasmette ancora la sensazione di un contesto mitologico, i volti delle tre ragazze del dipinto rivelano già un aspetto "cittadino"; la *Gelosa* di Gauguin del 1892 conduce in un ambiente esotico; altrettanto accade con le *Grandi Bagnanti* di Cézanne (1899-1905), *Lusso calma e voluttà* di Matisse (1904-1905) *Bagnanti* di André Derain (1907), *Bagnanti* di Giorgio Morandi (1915) e con i più di venti quadri di *Bagnanti* dipinti da Picasso (1908-1937). Queste immagini di Ninfe non solo appaiono sempre più lontane dalla *Venere* botticelliana ma, contaminate da suggestioni orientali e dalla ricerca di un esotismo primitivo, si allontanano dall'immagine femminile della tradizione occidentale. Qualcosa, però, ancora rimane ad accomunarle in quel loro presentarsi come figure dotate di 'corporeità': che si tratti di corpi geometrici, o primitivi, o quasi informi, la loro struttura fisica è dotata di un contorno che viene riempito a restituire l'idea della carnalità.

La *Bagnante* che Mirò dipinge nel 1925, invece, viene resa nelle sembianze di un figurativo al limite dell'incorporeo; lo stesso risultato che si otterrebbe se fosse possibile scalfire una superficie di acqua e cielo incidendovi la sagoma di una figura i cui tratti non possono che risultare neri, perché nero è nell'immaginario il colore delle profondità. Queste linee nere che definiscono l'immagine, non hanno più la funzione di un contorno tracciato per racchiudere delle forme, ma si fanno, invece, esse stesse movimento, Mirò vi aggiunge l'ulteriore dinamismo dei capelli: quattro lunghi fili ondulati tesi al vento, di un biondo carico e, su quella che sembra una veste gonfiata anch'essa dal vento, depongono tre spessi punti di un intenso color albicocca.

Nel 1918 Mirò si sofferma sull'importanza di cogliere con la pittura i particolari più insignificanti: «quando lavoro a una tela, me ne innamoro; è un amore che nasce da una lenta comprensione [...] Un filo d'erba è affascinante quanto un albero o una montagna. A parte i primitivi e i giapponesi, quasi tutti trascurano questo piccolo che è così divino» (Mink 1994: 39). Nel 1920 Mirò scrive: «mi muovo verso

un'arte concettuale che considera la realtà come un punto di partenza e mai come fine» (*ibid.*). Nel 1924 l'artista catalano conosce André Breton e inizia a partecipare alle riunioni del gruppo surrealista, la cui poetica lo stimola ad abbandonare il "fatto plastico" per raggiungere la poesia. Infatti, al periodo tra il 1925 e 1927 risalgono le sue pitture oniriche, dove si riscontra un'estrema schematizzazione delle forme, permeate da un'atmosfera di sogno. Esteriormente, questi quadri sono quasi sempre dei monocromi, o in ogni caso dominati dall'onnipotenza del fondo, sul quale un grafismo allusivo viene a rivelare i segni, le tracce o le figure di ciò che Henri Michaux definisce la «lontana interiorità» (Dupin 1963: 151).

Nel suo *Lavoro come un giardiniere* Mirò parla di una spinta interiore all'essenzialità, ed afferma che essa:

si è manifestata in tre ambiti: il modellato, i colori e la rappresentazione dei personaggi [...] A poco a poco sono giunto a usare solo un ristretto numero di forme e di colori [...] I miei personaggi hanno subito la stessa semplificazione dei colori. Così semplificati, sono più umani e più vivi di quanto non apparirebbero se fossero rappresentati con tutti i particolari, e privi dunque di quella vita immaginaria che rende tutto più grande. (Prat 2003: 18)

Mirò "toglie", la sua pittura è una sottrazione continua che, nella sua scelta di essenzialità e di assenza della terza dimensione, molto deve alle suggestioni orientali e al primitivismo esotico. La frequente ricerca dell'arabesco mette in luce quanto in questa fase Mirò sia attratto dalla forza espressiva degli ornamenti orientali che avevano notevolmente influito sull'arte francese. Usa poche forme, pochi colori accesi e senza sfumature, caratterizza il figurativo con minimali e ripetitivi dettagli, che possono apparire persino ossessivi. La *Bagnante* restituisce in modo esemplare il processo di sottrazione perseguito dal pittore catalano: nella sua figura estremamente semplificata, il personaggio, privo di ogni materialità e peso carnale, diventa allusivo e sembra proporre al riguardante un interrogativo volto a

comprendere se egli, da qualche suo tratto, possa riconoscere in lei qualcosa di già visto in precedenza. Si tratta della stessa domanda che Jolles nella finta corrispondenza con Warburg si era posto di fronte alla *Ninfa del Ghirlandaio*: «Chi è? Da dove viene? Dove l'ho incontrata prima? Voglio dire, millecinquecento anni prima» (Gombrich 2003: 102).

Quattrocentocinquantanni prima, in questo caso.

Sono i capelli, per primi, a trasmettere un 'déjà vu' di botticelliana memoria, e lo trasmettono per più cose insieme: quel loro colore biondo acceso, quell'aprirsi a pettine sulla destra del viso, quella forma ondulata e vagamente serpentina, quel rimanere tesi ed increspati dal vento.

Quando poi i due dipinti vengono posti l'uno accanto all'altro, a quell'iniziale sensazione si aggiungono altre sorprendenti somiglianze: innanzitutto la centralità della figura ed il suo posizionamento rispetto alla linea dell'orizzonte. In *Mirò* l'immagine femminile è priva di braccia e gambe; si potrebbe dire che la posizione eretta le venga conferita dall'unica linea diritta che dal disegno della testa raggiunge l'estremità della base, ma si può ipotizzare che quel punto nero a sinistra rappresenti un capezzolo o, come in Botticelli, la mano che lo copre. La linea dell'orizzonte verrebbe così a coincidere, come nelle *Venere*, con il punto vita. Per quanto riguarda il sesso, esso appare di assoluta importanza in entrambe le opere: in Botticelli per la mai esaurita sensualità del gesto con cui *Venere* usa i capelli per nascondere, mostrando nella dolce pensosità del viso e nella posizione sciolta del corpo il contrasto con una naturalezza che non smette di turbare. Nella *Bagnante* il sesso femminile assume la forma più volte usata da *Mirò* per rappresentarlo: un ragno dalle lunghe zampe, evidente richiamo alla ragnatela, labirinto nel quale l'uomo può rimanere invischiato senza possibilità di scampo. Nessuna sensualità, ma l'evidenza di un potere tutt'altro che rassicurante insito nel femminile, ulteriormente rafforzato da una grande falce di luna bianca e calante disegnata nell'angolo a sinistra. Anche la forma dell'ipotetica veste gonfiata dal vento, che appare in procinto di volare via, assume le sembianze del contorno di un'indefinita falce di luna.

In un contesto di massima stilizzazione come quello della *Bagnante*, l'elaborata conchiglia che trasporta la statuaria e carnale Venere di Botticelli, impedendo all'acqua di lambire i piedi della dea, si trasforma per Mirò in una specie di piedistallo nero, leggermente incurvato nella parte superiore quasi a simulare una minuscola imbarcazione che non riesce, però, a mantenere all'asciutto la figura femminile che trasporta. Un'onda, infatti, si sovrappone alla linea nera della figura.

Nei due dipinti linee bianche indicano il verso delle onde che increspano la superficie dell'acqua in modo ugualmente discendente da sinistra verso destra; in entrambi, come dimostrano anche il movimento dei capelli e delle vesti delle due figure femminili, il vento soffia nella stessa direzione, ma sulla sinistra della *Bagnante* il vortice di acqua e vento sottolinea ulteriormente la precarietà dell'incorporea, ma non certo angelica, figura.

Lo sfondo del dipinto di Botticelli restituisce un'atmosfera diurna e prevede diverse sfumature dell'identico verde acqua sia per il cielo come per l'elemento liquido; una porzione del dipinto, sulla destra è riservata alla terra ferma, dove una delle Ore sta premurosamente attendendo la dea per porgerle il prezioso mantello intessuto di fiori. In Mirò l'ambientazione è notturna e presenta cielo ed acqua dipinte dello stesso azzurro intenso, con delle zone in cui risalta la sovrapposizione di spesse pennellate bianche. Non vi è traccia alcuna di terra: nessuno, ormai, sembra accorgersi dell'arrivo della Ninfa, nessuno le prepara una veste ed il vento è prossimo a strappare quello che rimane della sua; i capelli, poi, non sono né abbastanza lunghi né abbastanza folti per proteggere, questa volta, non tanto la Ninfa, ma il riguardante da quella nudità desolata e priva di femminilità.

La "dea pagana in esilio" che Warburg aveva riconosciuto nella Ninfa della cappella devozionale dei Tornabuoni e che gli era apparsa come scintilla di vita che si distingueva tra il rigore di tutte le altre immagini rappresentate, ora è rimasta sola e continua il suo fluttuare lontana dal consorzio umano. L'unico essere vivente che le appare accanto è un piccolo pesce che, al pari di un'onda, procede nella propria direzione.

Se quanto sin qui illustrato presenta un'intrinseca coerenza, il passo successivo consiste nel chiedersi se nella *Bagnante* di Mirò sia più pertinente intuire il progetto, quasi lo schema iniziale della Ninfa botticelliana o piuttosto il suo *Nachleben*, cioè quanto di questa creatura in perenne fuga è riuscito a sopravvivere in un contemporaneo in cui già Warburg, nel pannello 77 di *Mnemosyne* dedicato alla Ninfa moderna, aveva visto qualcosa di lei persino nella pubblicità della carta igienica.

Le riflessioni fino ad ora affrontate inducono ad affermare che la sola percorribile sia la seconda delle ipotesi: quella che Mirò dipinge nel 1925, persa nel blu più intenso, è la Ninfa di tradizione occidentale contaminata, però, da insistenti suggestioni orientali e da altre di un mondo che sta acquisendo consapevolezza di concetti quali identità e diversità. Si tratta di una Ninfa che prende vita dal *Nachleben* della *Venere* del Botticelli, la quale, a sua volta, aveva preso vita dal *Nachleben* delle Ninfe del mondo classico.

Un ulteriore e un po' fantasioso elemento che conduce in questa stessa direzione viene dall'ultimo particolare del dipinto non ancora analizzato: sono i tre spessi punti di un carico color albicocca, che Mirò ha depresso sulla parte più esterna della veste tesa al vento. La critica li motiva con l'intenzione dell'artista di rendere la dimensione della profondità. Il loro colore riporta, però, ancora una volta alla *Venere*: per il mantello che una delle Ore porge alla dea, Botticelli ha scelto proprio la calda tonalità dell'albicocca.

I tre spessi punti lasciati da Mirò sullo svolazzo della veste della sua *Bagnante* non potrebbero rappresentare, allora, quanto dello splendore botticelliano è riuscito a sopravvivere nel suo orizzonte di pittore del Novecento? Un orizzonte in cui la sensibilità dell'uomo-artista Mirò avverte la precarietà del momento storico che sta vivendo e di quello futuro, non di segno diverso, che si sta preparando.

E non può non suscitare qualche riflessione anche il fatto che le sole note di colore che Mirò ha attribuito alla sua Ninfa *Bagnante* siano affidate ai capelli e alla vesti svolazzanti, a quei dettagli, cioè, tanto cari a Warburg e da lui per la prima volta definiti "elementi patetici" proprio nella *Dissertazione su Botticelli* di fine 1891.

A questo punto, al termine delle riflessioni sin qui proposte, non sembrerebbe fuori luogo se, tra le rappresentazioni di "Ninfa moderna" del pannello 77 di *Mnemosyne*, venisse inserita ora anche la *Bagnante* di Mirò: quale figura più desolante e desolata, saldamente ancorata alla tradizione botticelliana e al contempo contaminata dalle sempre più ampie frontiere geografiche ed espressive, potrebbe restituire la complessa immagine che Didi Huberman sintetizza nell'espressione "caduta di Ninfa nella miseria contemporanea"?

La posizione eretta della Ninfa *Bagnante* non ci deve, in tal senso, trarre in inganno; lei è, tra le Ninfe, certamente una delle più "cadute" ed è caduta tanto in basso "nella miseria contemporanea" che, se Mirò non l'avesse rappresentata in piedi, difficilmente qualcuno avrebbe potuto riconoscere in quella creatura notturna ed inquietante un fugace baluginare del *Nachleben* della *Venere* di Botticelli.

Pur nella sterilità della figura miroiana e del contesto che la circonda, infatti, il vento soffia ancora e scompiglia i capelli dell'esile-spettrale creatura, gonfiando anche quanto è, forse, rimasto del suo abito. Grazie a questo vento che non smette di soffiare, di modellare, di trasformare, il *Nachleben* della Ninfa continua a visitare il tempo presente: creatura fragile, notturna, inquieta, disseccata, annerita dalle polveri sottili della metropoli inquinata, la Ninfa moderna sembra vivere ed alimentarsi dell'incessabile bisogno di riproporsi in fantasiose metamorfosi affinché qualcuno sulla Terra, da un dettaglio sopravvissuto, la possa riconoscere e, oggi come un tempo, continui a raccontarne le apparizioni tra le pagine di letteratura e arte.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Calasso, Roberto, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001.
- Id., *La follia che viene dalle ninfe*, Milano, Adelphi, 2005.
- Cernia Slovin, Francesca, *Aby Warburg: un banchiere prestato all'arte: biografia di una passione*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Didi Huberman, Georges, *Ninfa Moderna - saggio sul pannello caduto*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- Id., *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Duncan, Isadora, *La mia vita*, Milano Savelli, 1980.
- Id., *Lettere dalla danza*, Firenze, La Casa Usher, 1980.
- Dupin, Joan, *Joan Mirò*, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- Fusillo, Massimo, *Il dio ibrido – Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Galimberti, Umberto, *I miti del nostro tempo*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- Gombrich, Ernst, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Hillman, James, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1977.
- Id., *La vana fuga dagli dei*, Milano, Adelphi, 1991.
- Id., *Il sogno e il mondo infero*, Milano, Adelphi, 2003.
- Horne, Herbert, *Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli Pittore in Firenze*, Milano, Studio per Edizioni scelte, 1986.
- Mati, Susanna, *Ninfa in labirinto*, Milano, Moretti & Vitali, 2006.
- Mink, Janis, *Joan Mirò 1893-1983*, Köln, Benedikt Taschen, 1994.
- Mirò, Joan, *Metamorfosi delle forme*, ed. Jean Louis Prat, Milano, Mazzotta, 2003.
- Romano, Serena, *Monet 1863: Olympia*, Milano, Mondadori Electa, 2007.
- Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- Id., *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek*, Berlin, Akademie, 2001.

L'autrice

Gabriella Brugnara

Gabriella Brugnara è dottore di ricerca in Letterature comparate (Università di Trento), titolo della tesi *"Un'imprecisione simile al sogno". La Ninfa nell'opera di Gabriele d'Annunzio e nella cultura del suo tempo*". Nei *Quaderni del Vittoriale* ha pubblicato *Da Warburg a d'Annunzio: metamorfosi della Ninfa* (2011). Di imminente uscita *Le fughe della trasformista Ninfa dannunziana tra città reali e luoghi dell'immaginario* e *I segni di lettura e le annotazioni di Gabriele d'Annunzio a La Renaissance par Walter Pater* (Convegni Mod 2010 e 2011).

Su incarico del Dipartimento Beni e attività culturali della Provincia autonoma di Trento sta studiando l'archivio Gianni Caproni - Gabriele d'Annunzio presso il Museo dell'aeronautica Gianni Caproni di Trento; ciò in collaborazione con il Vittoriale degli Italiani, nella cui collana di monografie saranno pubblicati i risultati.

Collabora regolarmente alla pagina culturale del Corriere del Trentino, dorso interno del Corriere della Sera.

Email: gabriellabrugnara@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/09/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questo articolo

Brugnara, Gabriella, "La Ninfa: permanenza e mobilità di un'immagine nella cultura occidentale", *Between*, I.2 (2011), <http://www.Between-journal.it/>