

Il cuore di tenebra di *Picnic at Hanging Rock*

Il mito nel romanzo di Joan Lindsay

Sara Vettorelli

Università degli studi di Messina, Italia

Abstract The paper offers a close re-reading of Joan Lindsay's novel, interpreting it, on the one hand, in the light of classical myth and its manifold and multiform survivals within Western culture – particularly in the nineteenth and early twentieth centuries – and, on the other, by setting it in dialogue with *Heart of Darkness*, another novel situated at the margins of the British colonial empire, where civilization encounters an arcane and unsuspected dimension.

Keywords Joan Lindsay. *Picnic at Hanging Rock*. Joseph Conrad. *Heart of Darkness*. Johann Jacob Bachofen. Peter Weir.

Tre studentesse – Miranda, Irma Leopold, Marion Quade – e un'insegnante – Greta McCraw – dell'Appleyard College scompaiono misteriosamente nel giorno di San Valentino dell'anno 1900, durante una gita scolastica alle pendici di Hanging Rock, nell'Australia meridionale. Solo una di loro, Irma, verrà ritrovata, più nulla si saprà delle altre. Questa, in breve, la trama di uno dei più celebri romanzi della letteratura australiana, pubblicato nel 1967 al termine della carriera artistica di Joan Lindsay.

L'assenza – delle quattro donne così come di una spiegazione che ne chiarisca, e dunque ne esorcizzi, la scomparsa – domina la trama di un'opera che è stata considerata dalla critica rappresentativa



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2025-11-28
Accepted 2026-06-04
Published 2026-10-12



Open access

© 2026 Vettorelli | CC BY 4.0

del concetto di *eerie* (Fisher 2018, 11-13, 71-5, 144-52), sensazione di inquietudine vicina ma diversa dal *weird*. L'esperienza estetica dell'*eerie* appare in effetti la più adeguata a dare conto degli aspetti ambigui del romanzo, come risulta chiaro dai tratti salienti che la caratterizzano e che Mark Fisher enuclea (2018, 11, 13, 72). Tra questi, in particolare, quello che il critico definisce «un fallimento di assenza o un fallimento di presenza»: la sensazione di *eerie* si verifica quando c'è qualcosa dove non dovrebbe esserci niente (la presenza potente e attiva della Roccia, che chiama a sé le donne), o quando non c'è niente dove invece dovrebbe esserci qualcosa (i corpi, vivi o morti, delle scomparse).

A rendere il tutto ancor più inquietante è che in apparenza nulla di sinistro sembra accadere: se, come nota Fisher, i più importanti casi culturali di *weird* ed *eerie* si collocano al margine di generi come horror e fantascienza e [...] queste associazioni di genere hanno oscurato la specificità dei due concetti (Fisher 2018, 7) – e anche la loro evidenza nella trama –, nel romanzo di Lindsay l'*eerie* acquista una netta rilevanza proprio perché corre sottile ma potente tra eventi che sembrano quotidiani e che quindi, per quanto tragici, *dovrebbero* poter trovare una giustificazione razionale.¹ Spiegazione che però non emergerà mai, né all'interno della trama né nelle dichiarazioni dell'autrice successive alla stampa.

L'assenza segna infatti anche la storia editoriale del romanzo. Per felice intuizione dell'editor Sandra Forbes della casa editrice Cheshire, il capitolo 18, che nelle intenzioni dell'autrice avrebbe dovuto chiudere il romanzo fornendo una parziale spiegazione della scomparsa delle protagoniste, fu eliminato prima della pubblicazione e ciò contribuì enormemente al successo sia del libro sia del film che Peter Weir realizzò, ispirandovisi, nel 1975; come da volontà testamentaria di Lindsay, il capitolo, da lei stessa affidato al suo agente John Taylor, verrà pubblicato dopo la sua morte, e costituirà il cuore del volumetto *The Secret of Hanging Rock*, dato alle stampe nel 1987, tre anni dopo la scomparsa dell'autrice. Il capitolo mancante

Desidero ringraziare Katie Potter ed Elizabeth Anya-Petrivna del National Trust of Australia per avermi fornito lo spoglio della Biblioteca dei coniugi Lindsay e per il loro gentile supporto. Le citazioni tratte dal romanzo – da ora richiamato con la sigla PHR – sono tutte tratte da Lindsay 2007.

1 Il romanzo è incorniciato da due paratesti – la celebre nota di apertura e il ritaglio giornalistico finale – che, insieme al tono realistico della narrazione, alla precisa data dell'evento (precisa ma ingannevole perché il 14 febbraio 1900 non cadeva di sabato) e ai numerosi resoconti resi alla polizia da alcuni personaggi (PHR, 65-9, 265-7, 272-5), e fedelmente riportati, tendono a conferire verosimiglianza al racconto; la volontà dell'autrice di renderlo, ma solo in apparenza, un resoconto fedele degli eventi non fa che aumentare il contrasto e la sensazione di straniamento derivante dal tentativo di fornire una cronaca di un fatto che si rivelerà resistere pervicacemente a qualsiasi tipo di spiegazione logica.

fornisce però, come detto, una soluzione solo parziale del mistero perché le domande più importanti – cosa sia davvero successo sulla cima di Hanging Rock; perché proprio Miranda, Marion, Irma e Greta McCraw e non altre siano state attratte dal monolito; perché solo una di loro venga restituita dalla Roccia e senza peraltro riportare nessun segno della sua lunga permanenza nello spazio selvaggio – continueranno a non trovare risposta.

Finché Lindsay fu in vita venne continuamente pressata dai media e dal pubblico perché svelasse il mistero delle collegiali scomparse e il suo cortese ma fermo negarsi sotto questo aspetto portò alla formulazione delle ipotesi più disparate da parte del pubblico e talvolta della critica – nonché all'erronea convinzione di molti che il romanzo narrasse fatti realmente accaduti² –; ipotesi alle volte fin troppo complesse e scarsamente giustificate sia dal retroterra culturale dell'autrice sia dalla lettera del testo che pretendevano di interpretare.

Tralasciando le teorie più fantasiose, uno sguardo complessivo agli studi critici che sono stati dedicati al romanzo permette di individuare due filoni interpretativi principali. Il primo tende a rintracciare nella trama la presenza del mito classico.³ La tesi di Donald Barret, in particolare, rileva elementi panici lungo tutto il romanzo: il risveglio del dio, evidente attraverso numerose manifestazioni, attrae le quattro donne con la volontà di vendicare la loro sacrilega invasione – in quanto europee e dunque straniere – di un suolo antico e sacro. Anche Victoria Bladen (2012, 169) interpreta la loro scomparsa in termini di 'sacrificio' crudelmente preteso dalla Roccia.

La seconda linea interpretativa guarda invece il romanzo attraverso il filtro colonialista.⁴ L'Australia era stata percepita dai primi colonizzatori come uno spazio sterminato, calpestato prima dell'arrivo degli occidentali solo dagli aborigeni e dunque, dal loro punto di vista, terra di nessuno. Questo territorio, che sempre agli

2 L'unico collegamento tra la genesi del romanzo e la vita reale lo ha probabilmente individuato Terence O'Neill che ha rintracciato in un articolo della rivista *The Cluthan* del 12 dicembre 1919 – giornale della Clyde School di St Kilda, la stessa scuola frequentata da Joan Lindsay – il resoconto di una gita a Hanging Rock narrato da un'insegnante chiamata McCraw. Ma il fatto non deve essere stato che un semplice spunto perché, nonostante i numerosi punti in comune con la vicenda narrata in *Picnic*, nessuna sparizione o evento sinistro avviene durante la gita. Cf. O'Neill 2009, 44-6, e Niall 2025, cap. 14: *The earth rejecting what does not belong* (lo studio di Niall è stato consultato in versione ebook la quale non presenta numeri di pagina; si riportano pertanto i titoli dei capitoli di riferimento).

3 Ciani 1977-78; Kirkby 1978; Barrett 1982; Barrett 1987; Carr 2005; Bladen 2012. Non ho purtroppo potuto visionare Hartigan 1990.

4 Cf. in particolare Schaffer 1989; Steele 2010; Tilley 2009; 2012; Bladen 2012; Miller 2017.

occhi degli invasori appariva una terra priva di storia, dal passato antico ma non misurabile, si dimostrava spesso minaccioso verso i coloni che pure subivano il costante richiamo del *bush*, il selvaggio e pericoloso entroterra, il cuore del continente, luogo caratterizzato da una natura infida e indomata capace di attirare e trattenere chi vi si avventurasse con leggerezza o ne tentasse la conquista. La supposta critica al colonialismo rintracciata nel romanzo viene sostenuta rilevando nel testo un'ambientazione che pone in netto contrasto il College, naturalmente simbolo dell'*Englishness* in terra straniera, e Hanging Rock, poco distante, quale territorio inaccessibile e selvaggio; il topos del bambino perduto; la presenza nel capitolo 18 di elementi della mitologia aborigena utili a spiegare il criptico finale e animati, come il Pan di Barrett, da un intento di rivalsa verso le donne che raggiungono la cima di una montagna sacra per i nativi e dunque a esse negata (Miller 2017, 153).

Entrambe le interpretazioni concordano dunque nel rilevare la natura ostile, vendicativa o quantomeno spiccatamente ambigua della Roccia che attrae le giovani e l'insegnante per assimilarle e di fatto annientarle. Eppure, nulla nel testo – come vedremo – sembra incoraggiare questa lettura. E se l'ostilità della Roccia viene meno, il topos del bambino perduto risulterà radicalmente depotenziato (nella misura in cui la scomparsa perde il suo carattere necessariamente negativo) e anche la presenza della componente aborigena – peraltro mai esplicitamente menzionata nel testo⁵ né rilevabile in nessuna dichiarazione dell'autrice riguardo la genesi dell'opera⁶ – dovrà essere ridiscussa.

5 Dallo spoglio dei volumi che componevano la biblioteca dei coniugi Lindsay a Mulberry Hill al momento della morte di Joan (678 in totale), ora conservati sotto la tutela del National Trust of Australia, risulta una sola opera che abbia come oggetto le popolazioni aborigene e la loro mitologia: Gillen, Spencer 1912. Come nota però Niall 2025, cap. 14: *The earth rejecting what does not belong*, parlando di *Picnic at Hanging Rock*: «Yet there is no reason to think that Joan was aware of the thousands of years of custodianship by the Indigenous people. Her view was limited to the outdated scholarly work of her anthropologist godfather, Sir Baldwin Spencer. She may have had a sense of ghostly presences on the Rock but she couldn't touch the living culture of the dispossessed». Dell'approccio «outdated» di Spencer si trova conferma anche in Mulvaney 1990.

6 Nonostante, ad esempio, Bladen 2012, 178 e Miller 2017 pongano entrambe l'accento sul 1967 quale anno di pubblicazione del romanzo e al contempo della concessione dei diritti di cittadinanza ai nativi australiani suggerendo un collegamento, seppur indiretto, tra i due fatti, la scelta di Lindsay riguardo il soggetto del romanzo sembra nascere, stando almeno da quanto da lei stessa dichiarato, da una fascinazione squisitamente personale per Hanging Rock: «I had my first encounter with Hanging Rock aged about six – it left such a powerful impression that I didn't attempt to write about it for about fifty years!» (da una lettera di Joan Lindsay a Donald Barrett citata in Barrett 1987, 81) e dal tentativo di renderne la particolare atmosfera: «I wrote that book as a sort of atmosphere of a place» (O'Neill 2009, 51); al contrario, non si conoscono sue affermazioni che leghino la genesi di *Picnic* alla volontà di attribuire un rilievo specifico alla questione aborigena.

Più che l'opposizione tra colonizzatori e nativi è forse un altro l'elemento che può rivelarsi utile per un'efficace interpretazione del romanzo, cioè la netta preponderanza dell'elemento femminile rispetto alla marginalità di quello maschile. Il *bush*, in molta letteratura australiana a cavallo tra Otto e Novecento paternalisticamente considerato un luogo non adatto alle donne (Schaffer 1989, 7), si rivelerà infatti in Lindsay inaccessibile agli uomini, letale se sfidato da emissari del mondo patriarcale (Mrs. Appleyard), ma aperto al mondo femminile, o quantomeno ad alcune sue rappresentanti, costituendo per queste una via di fuga e di emancipazione raggiunta al termine di un viaggio a ritroso nel tempo che inizia nel momento in cui la carrozza del sig. Hussey lascia il cortile del Collegio.

L'allentarsi della presa soffocante del Collegio sulle educande si avverte già durante il viaggio verso Hanging Rock, quando le ragazze ottengono eccezionalmente l'autorizzazione a sfilarsi i guanti per il caldo crescente. Durante una sosta, Miranda brinda a San Valentino (PHR, 26), protettore della giornata, in quella che potrebbe risuonare quasi come un'invocazione, a cui non è però il santo a rispondere. Dietro al martire cristiano, e ai rassicuranti e romantici cartoncini che ne scandiscono la festa, occhieggia un'altra potenza, più antica, che attende le ragazze al loro arrivo alla Roccia. Una volta giunte all'area attrezzata, la comitiva si trova del resto in uno spazio sostanzialmente deserto, lontano da zone abitate, liminale, uno spazio che, in tempi antichi, sarebbe stato abitato da specifiche divinità. Poco dopo l'arrivo, gli orologi del cocchiere e di Miss McCraw si fermano, entrambi a Mezzogiorno. Da quel momento sarà molto difficile per la comitiva percepire con chiarezza lo scorrere del tempo, anche per via del sonno che, simile a un incantesimo, colpirà molte ragazze dopo il pasto abbondante mentre la voce narrante indugia (PHR, 32-3), come farà altre volte in seguito (PHR, 45, 115, 166), sulla vita minuta e segreta della natura circostante, descrivendo attività animali cui gli uomini solitamente non badano e suggerendo così che un confine è stato attraversato e che ci troviamo ora in un altro regno con prospettive e regole proprie, radicalmente diverse rispetto a quelle in vigore al Collegio. Peter Weir rende evidente l'estraneità del gruppo rispetto alla natura circostante attraverso l'inquadratura delle bianche collegiali che sembrano come incollate su uno sfondo (PHR, 33) – in modo analogo il Collegio, nelle parole di Lindsay, si presentava come «un anacronismo architettonico nella macchia australiana, un irrimediabile sbaglio nel tempo e nello spazio» (PHR, 12). Anche la presenza delle studentesse nella vegetazione con i loro cappelli e strati di gonne e sottogonne dà un effetto così straniante da far pensare che non siano arrivate solo da un altro luogo ma anche da un altro tempo, diverso da quello antico e remoto della boscaglia in cui da ora, senza ancora essersene rese conto, saranno chiamate a muoversi. Soprattutto quelle di loro – Miranda, Irma, Marion e

la goffa Edith Horton – che nell’ora sacra del meriggio chiedono l’autorizzazione a staccarsi dal gruppo – che più prudentemente sceglie di osservare il riposo – per eseguire delle misurazioni ai piedi della Roccia.

La presenza del dio caprino in questa parte del romanzo – resa esplicita da Weir grazie alla colonna sonora che, con i flauti di Pan del compositore Gheorghe Zamfir, accompagna il tragitto delle ragazze⁷ – era già stata suggerita dall’insistere di Lindsay sull’ora di Mezzogiorno e sul caldo opprimente ma anche dalla scelta di ambientare la gita nel giorno degli antichi Lupercalia, festività dai Romani dedicata al dio Fauno, il greco Pan, e sostituita dal IV secolo d.C. dalle celebrazioni in onore di san Valentino. Se è vero che quale festa propiziatrice di fertilità e libertà sessuale si rivela lo sfondo adatto per la fusione con la natura che Miranda, Irma, Marion e Greta McCraw sperimenteranno scalando la Roccia, sembra utile sottolineare un aspetto di questi riti che anticipa forse ancor più significativamente il destino delle ragazze e della loro insegnante – e che spiega la maturità che Irma pare avere acquisito dopo il suo ritrovamento e il colore rosso del vestito che sceglierà di indossare per congedarsi per sempre dal Collegio.⁸ Nel giorno dei Lupercalia l’ordine e le leggi umane si interrompevano e nella comunità faceva irruzione il caos delle origini (questa la misteriosa forza che travolge le quattro donne e le induce a liberarsi di qualsiasi costrizione durante l’ascesa) e la festa era consacrata a riti iniziatici, di passaggio all’età adulta attraverso atti di morte e rinascita rituale (la trasformazione cui vanno incontro sulla cima di Hanging Rock). Alla luce di tutto questo, il giorno di San Valentino insieme alla Roccia alle cui pendici si svolge il picnic si rivelano, per riprendere le profetiche parole di Miranda, «il momento e il luogo opportuno perché tutto abbia inizio e fine» (così Weir, ma cf. anche *PHR*, 182).

È poi la natura ninfica di Miranda, Irma e Marion – che diviene più evidente nel momento in cui lasciano il gruppo per addentrarsi nella

7 La lettura di Weir si rivela particolarmente felice: attraverso la musica proveniente dal suo flauto, in grado di interrompere l’equilibrio psico-fisiologico di un individuo inducendolo alla trance o al delirio, Pan seduce e possiede; non solo accompagnamento degli idilli d’amore, la melodia suonata dal dio ha spesso un carattere ambiguo e funereo (cf. Borgeaud 1988, 82, 93, 114; Vernant 1987, 59-63).

8 La licenziosità e l’accesa passionalità caratteristica dei Lupercalia sembrano infatti alludere non tanto alle esperienze delle donne che scompaiono sulla Roccia quanto al destino di altri personaggi del romanzo destinati più di loro a sperimentare le gioie e le sofferenze d’amore. Il giorno del picnic, infatti, si rivelerà essere il momento scatenante di pulsioni fino a quel momento inesistenti o più o meno sopite che porteranno rispettivamente agli innamoramenti – nessuno dei quali ricambiato – di Mike per Miranda, di Irma per Mike, di Albert per Irma e ai felici matrimoni di Mademoiselle de Poitier e dei domestici Minnie e Tom.

vegetazione – a evocare potentemente la presenza di Pan.⁹ Anche nella sua vita ordinaria, che percepiamo già lontana e alla quale non tornerà, Miranda presentava peculiarità che la distinguevano dalle altre ragazze del collegio.¹⁰ Da tutte riconosciuta come saggia e punto di riferimento (*PHR*, 170, 199, 207), è l'unica di cui non viene mai menzionato il cognome (*PHR*, 66), come se questo non fosse necessario perché a definirla basta il nome, parlante e confermato dal fascino esercitato sulle compagne (*PHR*, 15) come su Mrs. Appleyard.¹¹ Fin da piccola in comunione con l'elemento naturale (*PHR*, 49), è cresciuta in spazi aperti e solo in parte addomesticati, quella considera casa e lì desidera tornare («Foreste – diceva Miranda, – con felci e uccelli... come ce ne sono a casa mia», *PHR*, 16). Non può allora essere che lei la guida del gruppo che tenta l'ascesa, quella «esperta manipolatrice di cancelli» che con tanta abilità apre quello attraverso cui la comitiva farà il suo ingresso in un altro regno e in un altro tempo, quella i cui piedi sembrano «scegliersi la strada tra le felci» trovando un sentiero dove sentiero non c'è e della quale il narratore si domanda se, salendo, «senta già di essere qualcosa di più di uno spettatore estatico davanti a uno spettacolo eccezionale» (*PHR*, 45). Delle ninfe condivide poteri divinatori e di preveggenza – come quando a Sara Waybourn, sua

9 Per lo stretto rapporto che lega le Ninfe all'ora del meriggio, e a Pan, cf. Caillos 1988; 1937.

10 Miranda è una ninfa inconsapevole – almeno finché *Hanging Rock* non ne rivelerà, a lei e ai lettori, la vera natura – il che non le impedisce di muoversi con naturalezza nella vita ordinaria ricordando sotto questo aspetto l'Evelyn protagonista di un racconto di Edward Forster (Forster 1911). Nonostante sia stata spesso supposta una diretta influenza di Forster su Lindsay (in particolare rispetto al romanzo *Passage to India* [cf. ad es. Barrett 1987, 81-5], questa non è mai stata provata (ma anzi messa in discussione da Taylor 1987a, 3) né l'autore inglese figura negli scaffali di Mulberry Hill; tuttavia, come mostra Merivale 1969, la presenza di Pan era talmente diffusa nella letteratura inglese dell'Età vittoriana che non c'è bisogno di rintracciare fonti precise per giustificarne la presenza in *Picnic*. Alla familiarità di Lindsay con questa divinità del pantheon greco-romano avranno contribuito certo anche gli studi condotti alla Clyde School di St Kilda (Melbourne) il cui curriculum, tra il 1911 e il 1914 – anni in cui fu frequentata da Joan – era fortemente incentrato sulla Storia e sulla Letteratura inglese ma che, per via degli standard accademici molto elevati, includeva anche il latino; è quindi probabile che alcune allieve più dotate – come Joan, che fu 'Dux' della scuola nel 1913 – abbiano studiato anche materie classiche (ringrazio Melanie Guile per le informazioni che mi ha fornito al riguardo e rimando a Guile 2006). Come è naturale aspettarsi, inoltre, l'interesse rispetto alla letteratura e alla mitologia classica è testimoniato anche da più di qualche volume presente nella biblioteca di Mulberry Hill, in particolare Livingstone 1949; Hort 1849; Wilder 1928; Morrison 1969; Tucker 1935.

11 Il fatto che un certo rispetto venga attribuito a Miranda perfino dalla direttrice e senza che questa nutra per l'allieva alcuna antipatia e nemmeno il più lieve, istintivo sospetto – come avviene invece nei confronti di Sara Wayburne – appare in certa misura ironico, e al contempo rivelatore della pervasività e potenza di una dimensione antica ma evidentemente parallela al mondo ordinato del Collegio che emana dalla Roccia e che finirà per mandare letteralmente in cenere l'universo di Mrs. Appleyard in un anno non casuale, quel 1900 che segna la fine dell'Età vittoriana.

protetta, dice che non rimarrà con lei ancora per molto e che quindi la piccola dovrà imparare a volere bene ad altri oltre che a lei (*PHR*, 256) – così come quello di infondere ispirazione poetica: è questa la chiave – e non la supposta, e repressa, attrazione erotica, che tutt'al più può esserne una conseguenza – della potente fascinazione che esercita su Sara, fedele seguace di una poesia autentica contro una di maniera (*PHR*, 57-9), vittima designata dell'autorità del Collegio, che guarda a Miranda quale unica fonte di gioia e bellezza allo stesso modo del poeta che trova nelle molteplici incarnazioni di quella che Robert Graves chiama dea bianca (Graves 1992) le ragioni della più vera ispirazione a comporre (*PHR*, 50, 256). Simile, e parimenti fatale, all'adorazione per Miranda di Sara è quella di Mike Fitzhubert (*PHR*, 43 e *passim*): gli basta un solo sguardo, durato pochi istanti, alla ragazza che attraversa il ruscello per innamorarsene perdutamente («Dio mi aiuti, è la verità. Ho guardato solo lei», *PHR*, 80, cf. anche 113, 173), basta quello sguardo per imprimere indelebilmente nella mente del giovane un'immagine che non sarà più capace di dimenticare e che lo ossessionerà costantemente condannandolo a una follia che molti prima di lui avevano sperimentato per aver visto, nell'ora più calda, una ninfa emergere dalle acque (Calasso 2005). Tali caratteristiche fanno di Miranda una ninfa particolarmente potente, la cui natura non è lontana da quella di Artemide: la Venere di Botticelli, in cui Mademoiselle riconosce la studentessa nel film di Weir, si rivela una felice intuizione del regista che evidenzia così il carattere amorevole, caritatevole della giovane e la sua capacità fascinatrice mettendola però al contempo in relazione con una delle più potenti dee madri dell'Antichità, vicina per questo alla temibile dea considerata guida delle ninfe così come alla Roccia, al cui dominio queste divinità – vedremo – appartengono, e con loro Miranda.

Nel momento in cui Mademoiselle pronuncia la frase «Ora so», Miranda si volta verso di lei un'ultima volta prima di lasciare il gruppo insieme a Marion ed Irma e avviarsi con loro, *White Ladies en travesti* (Grimm 1882-88, 3: 962-8), lungo il fumiciattolo per non fare mai più ritorno (*PHR*, 36-7). Per l'insegnante è ora possibile riconoscere la vera natura di Miranda perché ora Miranda è ciò che Mademoiselle vede: è questa una prima metamorfosi in cui la sua vera natura emerge insieme a quella delle sue compagne (con l'eccezione di Edith) che trotterellando verso la Roccia entrano in un tempo più remoto rispetto a quello della comitiva che si lasciano alle spalle, il tempo del mito in cui gli dèi camminano ancora sulla terra, le ninfe rapiscono la mente degli uomini e Pan dimora nei boschi.

Il carattere ninfico delle altre due – sempre escludendo Edith – è meno accentuato ma rilevabile nella bellezza di Irma, più mondana però rispetto a quella di Miranda, e nell'eccentricità di Marion, che richiama da vicino quella di Greta McCraw. Queste ultime posseggono entrambe spiccate doti intellettuali, una vocazione per un pensiero

logico-scientifico che le mette in grado di comprendere profondamente la realtà che le circonda¹² nonostante si tratti di un tipo di conoscenza che non passa dai sensi, da un contatto diretto con il mondo, come in Miranda.¹³ A differenza di Irma – che si innamorerà perdutamente di Mike e il cui destino sarà nel mondo –, si percepisce inoltre in Marion come anche in Miranda un'indifferenza verso potenziali contatti di tipo amoroso-affettivo con l'altro sesso: il matrimonio, ad esempio, non sembra essere in alcun modo una fantasia o una preoccupazione per le due giovani così come non lo è stato per Greta McCraw la cui passione per le materie che insegna è forte a tal punto da non aver lasciato spazio per altro nella sua vita (*PHR*, 18). Nonostante sia stata opportunatamente rilevata nel romanzo la frequente allusione a pulsioni sessuali represses, occorre notare che la verginità e la predisposizione a mantenerla, e dunque la mancata compromissione con il sesso maschile, sono elementi comuni a coloro che la Roccia sceglie di accogliere; lo sguardo di Weir – che anche in questo caso si dimostra capace di leggere a fondo l'opera di Lindsay – intuisce, e insiste su, la carica sensuale – e non sessuale – delle ragazze nel momento del picnic e dell'attraversamento del ruscello che le connota come ninfe e in quanto tali recettrici di una sapienza iniziatica superiore che si rivelerà pienamente una volta raggiunta la cima di Hanging Rock.

Continuando a seguire il cammino delle ragazze oltre il ruscello e analizzando la dinamica della salita lungo Roccia, appare chiaro come sia questa a chiamarle e come dunque non siano colpevoli di alcuna invasione di un terreno sacro a loro precluso ma protagoniste di un percorso iniziatico che l'idea stessa di ascesa suggerisce chiaramente. Hanging Rock le attira fin da quando si trovano sulle rive del piccolo torrente (*PHR*, 39) e non smetterà di farlo lungo tutto il percorso, durante il quale «la vista [della Roccia] diventava più affascinante» (*PHR*, 48). Così il gruppo si avvia, con Miranda che è guida costante.¹⁴ La Roccia era da tutti considerata «estremamente pericolosa» (*PHR*, 20), come ricorda Mrs. Appleyard alle studentesse prima della loro

12 Si pensi ad es. alle istruzioni, poi rivelatesi corrette, che l'insegnante dà al vetturino riguardo alla via più breve per far ritorno al Collegio (*PHR*, 27-8 e poi 111); o al ruolo di guida nella delicata fase metamorfica che Lindsay le assegna nel capitolo 18, a smentire le parole pronunciate nei suoi riguardi dal signor Hussey secondo il quale: «Sapere la matematica non serve a molto nella bosaglia» (*PHR*, 69) o le analoghe opinioni di Mrs. Appleyard e del commissario Bunpher (*PHR*, 74).

13 Weir sembra cogliere e giocare con questa polarizzazione quando fa indossare a Miranda una lente che la ragazza usa per analizzare un fiore, rendendola così un doppio, in certa misura ironico, di Marion.

14 È Miranda la prima ad attraversare il ruscello, a scorgere ancora in lontananza la Roccia (*PHR*, 44), ad arrivare alla prima sporgenza rocciosa (*PHR*, 48); è lei a condurre le compagne verso la seconda piattaforma (*PHR*, 52) e infine è ancora lei la prima a vedere, ora imponente di fronte a loro, il monolito (*PHR*, 53).

partenza; per l'abile Albert Crundall «un'impresa difficile anche per scalatori esperti» (PHR, 43). Eppure ragazze e insegnante non hanno particolari difficoltà ad arrivare in cima. E lo fanno non attraverso l'unico sentiero conosciuto (PHR, 68) ma trovando una strada in una parte della Roccia in cui «non ci sono sentieri [...] o se mai ci furono [...] si sono cancellati da tempo. È da molti, molti secoli che nessuna creatura vivente, ha violato il suo arido petto» (PHR, 45-6). Arrivate alla prima sporgenza rocciosa decidono di riposarsi per qualche minuto per poi tornare diligentemente sui loro passi, come hanno promesso a Mademoiselle (PHR, 49), ma poi, dopo aver chiacchierato un po' tra loro, Irma, colpita da un improvviso e violento sentimento di amore e come presa da una forza esterna, comincia a danzare, ma lo fa in modo innaturale, «librandosi in volo al di sopra delle pietre lisce e calde» (PHR, 51); è questo il momento in cui tutte, tranne Edith, si sfilano calze e scarpe. Senza parlare, senza che ci sia il bisogno di verbalizzare la decisione di proseguire nonostante fossero poco prima determinate a fare ritorno, Miranda e Marion si avviano verso l'altura successiva. Edith, confusa perché evidentemente non è in grado di sentire il richiamo che le altre avvertono con chiarezza, non comprende il loro comportamento e chiede aiuto a Irma che si limita però a sorriderle senza darle spiegazioni prima di seguire le altre lasciandola indietro (PHR, 51-2). Durante la salita la distanza dalla valle aumenta e con essa cresce nelle giovani un senso di distacco e straniamento verso la vita che fino a poco prima era per loro familiare (PHR, 49, 52). Raggiunta una seconda sporgenza, vedono finalmente il monolito ergersi maestoso di fronte a loro, quel monolito che nei capitoli successivi si rivelerà essere un confine: a Mike, che tenta di scalare Hanging Rock alla ricerca delle scomparse, non sarà concesso oltrepassarlo, ma la Roccia lo risparmierà (PHR, 122); Mrs. Appleyard, che tenta sconvolta e minacciosa di violarlo, verrà uccisa (PHR, 277); davanti a esso la Roccia restituirà Irma, intatta, permettendo che la ragazza venga salvata (PHR, 139). Di fronte al monolito Miranda, Irma e Marion vengono invece colte da un profondo sonno incubatore che ne potenzierà i sensi e l'empatia verso ciò che le circonda (PHR, 53); al loro risveglio potranno proseguire. L'unica che continua ad essere esclusa da tutto questo è Edith che una volta sveglia è quella di sempre e tenta, ancora più impaurita, di convincere le compagne a tornare indietro, ma «Miranda la guardava in modo strano, quasi non la vedesse» (PHR, 54). E se Mike rischierà più tardi la vita cercando di oltrepassare quel limite che per lui è inaccessibile, le ragazze «non camminavano, scivolavano a piedi nudi sulle pietre come se si trovassero sul tappeto di un salotto, pensò Edith, e non tra quegli orribili sassi millenari».

Già in precedenza Hanging Rock era stata definita «orribile» (PHR, 46), «spaventosa» (PHR, 32), perturbante per la sua prossimità con un tempo incalcolabilmente remoto (PHR, 44); dopo la scomparsa delle

ragazze, da chi rimarrà, la Roccia sarà percepita come un incubo ricorrente e sempre presente, tormenterà i sogni di Mike con le sue orribili caverne e sinistri pinnacoli e sempre Mike, nel suo tentativo di scalata, non percepirà altro che orrore:

Adesso, strati di rocce preistoriche e massi giganteschi affioravano alla superficie su tappeti di vegetazione putrefatta e residui animali: ossa, penne, vischio, pelli di serpente vuote; alcune antenne frastagliate e punte sporgenti, protuberanze oscene e pustole ripugnanti, altre con le gibbosità levigate e arrotondate dalle migliaia di anni trascorsi. Su una di queste pietre spaventose, Miranda aveva posato la bella testa stanca. (PHR, 116)

Tutto questo non viene però avvertito dalle ragazze. Dove Mike vede orrore, bruttezza e morte, Miranda vede vita, bellezza e perfezione:

Una processione di scarabei dall'aspetto strano, con corazze color bronzo, stava attraversando tranquillamente la caviglia di Miranda quando lei si svegliò [dal sonno che la coglie davanti al monolito] e si mise a osservarli mentre correvano a cercare riparo sotto qualche corteccia staccata. Nel crepuscolo incolore ogni particolare spiccava, nettamente disegnato e a sé stante. Un enorme nido arruffato era incastrato nella forcella di un albero striminzito, con ogni piuma e ogni ramoscello legati e intrecciati in maniera complicata da un becco e da una zampa instancabili. Qualsiasi cosa, se soltanto la si potesse vedere con sufficiente chiarezza, è bella e perfetta: il nido scomposto, le gonne di mussola di Marion lacere, pieghettate come una conchiglia di nautilo, i riccioli di Irma che le incorniciano il volto. (PHR, 53-4)

Una così netta diversità nella percezione della Roccia e la particolare accondiscendenza che *Hanging Rock* mostra verso Miranda, Irma, Marion e Miss McCraw sono aspetti rilevanti per giungere a una lettura profonda del romanzo e che possono essere meglio compresi se interpretati attraverso il confronto con un'opera che ha con *Picnic* più punti in comune, *Heart of Darkness* di Joseph Conrad (1899).

Entrambe le opere hanno al centro una potenza naturale primigenia che domina gli eventi – corrispettivo della Roccia è in Conrad la Foresta – e con la quale sono chiamati a confrontarsi i personaggi, in entrambi i casi europei in un continente da poco e solo in parte colonizzato. Quella terra straniera esercita anche su Marlow una fascinazione irresistibile – e lo fa ancor prima del suo arrivo nel

continente¹⁵ –, mostrando però un carattere ben più sinistro rispetto a quella dalle studentesse avvertita per la Roccia, e che anticipa così la natura insidiosa della Foresta.¹⁶ Il fiume che avrebbe portato Marlow nel cuore del continente permettendogli di raggiungere Kurtz è, come il sentiero percorso dalle donne per raggiungere la cima di Hanging Rock, la via che conduce nel tempo remoto dell'origine.¹⁷

Diversamente da ciò che accade alle collegiali, però, lungo il viaggio Marlow avverte crescente l'ostilità della Foresta. Ciò che è in Conrad insostenibile per l'uomo occidentale non è tanto il clima della foresta africana o l'isolamento quanto la costante minaccia che proviene dalla natura primordiale della Foresta di annientare qualsiasi tipo di identità e individualità:

La muraglia vegetale, esuberante e intricata massa di tronchi, di rami, di foglie, di frasche, di tralci, immobile nella luce lunare, faceva pensar a una tumultuosa invasione di vita muta, a un'enorme ondata di piante: turgida, increspata, pronta a rovesciarsi sulla cala spazzando via tutti noi minuscoli uomini dalla nostra minuscola esistenza. (Conrad [1899] 1999, 91)

La stessa minaccia che per i coloni australiani rappresentava il potere assorbente del *bush* (Schaffer 1989, 7, 10; Bladen 2012), che Miranda e le sue compagne non sembrano però minimamente percepire.

In *Heart of Darkness* è questo il modo in cui la Foresta rivela la sua più vera essenza, e al contempo esercita la sua vendetta, nei confronti di invasori che si macchiano di quello che è in primo luogo un atto di empietà. Seguendo l'interpretazione che del romanzo fornisce Giampiero Moretti, infatti, possiamo constatare che:

In questa surreale ed assurda invasione, e nella rappresaglia che ne consegue, non è primariamente in questione la spoliazione delle ricchezze della terra ad opera di un colonialismo violento e irrispettoso, come tanta critica ha tentato ingenuamente di persuaderci a credere; emerge invece prepotente la sensazione

15 Conrad [1899] 1999, 19-21: «E mentre in una vetrina di un negozio guardavo la carta di quel luogo, esso mi affascinava come un serpente affascina un uccello - uno sciocco uccellino [...] non so come sentivo che, in un modo o nell'altro, in quel posto dovevo andarci [...] ero come invasato».

16 Conrad [1899] 1999, 35: «Eccola lì davanti a voi: sorridente, corruciata, invitante, grandiosa, meschina, insulsa, selvaggia - ma sempre muta e con l'aria di sussurrare 'vieni a vedere'».

17 Conrad [1899] 1999, 59: «Risalire quel fiume era come viaggiare a ritroso verso i più remoti primordi del mondo, quando la vegetazione invadeva la terra e i grandi alberi erano sovrani».

che sia stata compiuta una sacrilega, avventata sfida ad un sistema religioso-culturale compiuto ed autonomo. (Moretti 2021, 104)

L'ordine religioso cui qui Moretti si riferisce è - come egli stesso spiega - quello ricostruito nel 1861 da Johann Jakob Bachofen nel *Matriarcato* (1988; 2003). Prendendo a riferimento principalmente fonti mitiche, Bachofen definisce l'articolazione ricca e multiforme del sistema matriarcale - che ha preceduto quello patriarcale nella regolazione delle strutture sociali e religiose - in cui riconosce quattro fasi principali - eterica, ginecocratica, amazzonica, dionisiaca - alle quali seguono le tre proprie dell'ordine patriarcale - religione apollinea, diritto romano, religione cristiana. Secondo l'analisi di Moretti, la foresta di Conrad riflette pienamente lo stadio eterico:

Ciò che collega *Cuore di tenebra* a Bachofen risalta, in particolare, dal fenomeno matriarcale-eterico attorno al quale ruota un gran numero degli inconsapevoli, spesso insospettabili significati di questo straordinario romanzo, due su tutti: la 'foresta', e lo spazio-tempo primitivo e selvaggio che il civilizzato Kurtz ha penetrato e dal quale, evidentemente, è stato poi a sua volta fagocitato, inghiottito. La riflessione di Bachofen sul carattere metafisico della 'palude' come rappresentazione visibile, concreta, della generazione naturale eterica, quella generazione spontanea cioè per la quale la nascita, la generazione, la morte costituiscono un'unica circolazione priva di speranza e di futuro. È infatti senz'altro utilizzabile a pieno titolo per capire fino in fondo di cosa stesse parlando Marlow, raccontando della foresta africana. La palude di Bachofen e la foresta, *wilderness land*, insomma 'la vegetazione come muro impenetrabile' di Conrad, sono pressoché coincidenti, rappresentano due poli che entrano in conflitto, rispettivamente, con la religiosità ginecocratica 'superiore' (e ancor più con quella ellenico-apollinea), e con la 'civiltà' di cui Kurtz si fa portatore (Moretti 2021, 100-1).

La Foresta punisce infatti l'apollineo Kurtz mostrandogli non solo la sua irrilevanza ma anche la sua autentica natura, dedita al possesso, alla sopraffazione e alla conquista, mettendolo di fronte alla sua indole predatoria e smascherando quindi il vero volto della missione civilizzatrice di cui si sente investito.¹⁸

18 Conrad [1899] 1999, 153-5: «Avreste dovuto sentirlo [Kurtz] quando diceva: 'Il mio avorio'. Io l'ho sentito, sì. 'La mia promessa sposa, il mio avorio, la mia stazione, il mio fiume, il mio...': ogni cosa gli apparteneva. E io trattenevo il fiato nell'attesa di udir scoppiare quell'immensità selvaggia in una prodigiosa risata che avrebbe fatto tremare le stelle nelle loro sedi».

Tornando a *Picnic*, anche la Roccia mostra molteplici segni della sua appartenenza all'ordine tellurico-matriarcale descritto da Bachofen e poi da Ludwig Klages nella sua lettura del *Matriarcato*.¹⁹

Le primissime righe del capitolo 18 – eliminato dal romanzo ma che, mai rinnegato da Lindsay, ci permette di continuare a seguire il destino delle protagoniste sulla Roccia – evocano la strana dimensione temporale, una sorta di eterno presente, in cui le donne si trovano immerse una volta raggiunta la cima:

It is happening now. As it has been happening ever since Edith Horton ran stumbling and screaming towards the plain. As it will go on happening until the end of time. The scene is never varied by so much as the falling of a leaf or the flight of a bird. To the four people on the Rock it is always acted out in the tepid twilight of a present without a past. Their joys and agonies are forever new. (Lindsay 1987, 9)²⁰

Diretta emanazione della terra e di un tempo originario, Hanging Rock è in questo capitolo il luogo in cui Miranda, Marion e Greta McCraw arrivano per compiere un rito di morte e di rinascita attraverso il passaggio in oscuri e stretti accessi sotterranei, rivelando così l'ambivalente simbologia della terra che accoglie nel suo grembo i morti e che genera al contempo sempre nuova vita.

Non appartiene alla Roccia la natura lussureggiante della foresta conradiana ma è anch'essa un luogo in cui l'umano è chiamato a rinunciare alla sua identità e alla sua forma. Nelle originarie intenzioni dell'autrice, e dunque ancora nel capitolo 18, il passaggio attraverso la roccia cui vanno incontro Miranda, Marion e Greta McCraw comporta, almeno per l'insegnante, la perdita della forma umana e la trasformazione in un animale peraltro strettamente legato alla terra e al suo carattere ctonio, come lo è il piccolo serpente che mostra loro la via di accesso tra le rocce. La metamorfosi è di per sé

19 Klages 2005, in particolare il cap. *La Magna Mater. Osservazioni in margine alle scoperte di Bachofen*, 101-80.

20 Il cortocircuito temporale che avviene sulla cima di Hanging Rock appare coerente con una serie di distorsioni temporali presenti nell'arco dell'intero romanzo – tralasciamo qui di accennare al rapporto, del resto noto, di Lindsay con gli orologi e la misurabilità del tempo in generale – e per le quali cf. Steele 2010, 46; Bladen 2012, 174; Rayner 2003, 64; cf. anche *PHR*, 179 e 194. Non sarà forse inutile segnalare, tra i libri presenti a Mulberry Hill, la presenza di Jeans 1930, volume divulgativo contenente frequenti riferimenti alla teoria della relatività generale di Albert Einstein e alle nuove teorie della meccanica quantistica di Werner Heisenberg e Erwin Schrödinger. Il loop temporale che Lindsay sembra descrivere ha però anche una certa affinità con il tempo proprio del femminile, un tempo che non distingue, diversamente da quello maschile, tra un inizio e una fine, non tiene distanti gli opposti ma li unisce e che non è dunque un tempo lineare ma ciclico, attraverso cui si dà «l'eterna restituzione dell'origine»; cf. Klages 2005, 107 e 111.

un altro elemento proprio del femminile, nella misura in cui il fluire della vita trova spazio nel perenne mutamento e non nella fissità delle forme; appartiene alla donna, che è per vocazione punto di incontro tra i poli, unione degli opposti.

Occorre a questo punto sottolineare come Miranda e Marion non tentino minimamente di opporsi alla forza del monolito quando questo inizia fisicamente ad attrarle verso di sé e come non ci sia paura, ma anzi curiosità, nel loro atteggiamento nei confronti della Roccia; come si liberino spontaneamente, insieme a Irma, dei loro abiti, soprattutto dei busti che ne hanno a lungo limitato la libertà; e come, quando il momento del passaggio nel sottosuolo, guidate da Greta McCraw, si avvicina, non ci sia ombra di timore in loro ma un'entusiastica partecipazione a tutto ciò che sta accadendo e a cui guardano con occhi luminosi come stelle e volti raggianti – ai quali fa da contraltare la disperazione di Irma quando si renderà conto che a lei il passaggio è invece negato. Il terrore di Marlow al cospetto della Foresta qui non ha posto né ragione di essere e Miranda e Marion non fanno resistenza nemmeno di fronte alla metamorfosi della loro insegnante; neanche la parola 'casa', che Irma invoca supplicando Miranda di non proseguire, ha più alcun significato per loro, loro che sanno, che sentono che stanno arrivando nella luce.²¹

Hanging Rock si rivela infine in piena consonanza anche con la legge matriarcale, legge che poggia su un diritto naturale in cui qualsiasi signoria individuale è bandita. Sotto il diritto della terra ricade ogni forma vivente – sia essa umana, animale o vegetale – perché tutto ciò che è vivo deriva dalla Madre universale ed ha dunque pari dignità. La vicinanza di Miranda e delle altre alla legge della Madre emerge chiaramente dal senso di fusione panica con l'ambiente circostante che cresce nelle ragazze man mano che si avvicinano alla Roccia, così come nei rettili e negli insetti che, soprattutto nel momento più prossimo al passaggio, non dimostrano più nessun timore nei loro confronti; ma soprattutto servirà ricordare le succitate parole di Miranda al suo risveglio di fronte al monolito nelle quali, descrivendo il senso di bellezza e perfezione del creato, mondo umano e animale si rispecchiano l'uno nell'altro. Quello matriarcale è un sistema di diritto all'interno del quale

ciascuna esistenza singolare non possiede la propria vita perché non potrebbe vivere se un'altra esistenza singola, dalla quale essa l'ha ricevuta, non fosse sprofondata nella notte della morte, ma, anche spazialmente essa si trova in una connessione sempre pulsante. (Klages 2005, 133)

21 Per tutti questi passaggi del testo cf. il capitolo 18 pubblicato in Lindsay 1987, 9-13.

Con tutte le altre forme di vita. In ragione di questa fortissima interconnessione, qualsiasi indebita interruzione vitale è percepita come sacrilega e richiede perciò un risarcimento. In quest'ottica è bene inquadrare la distruzione del Collegio, attraverso cui la Roccia si vendica dell'«autorità che trasgredisce ad arbitrio le leggi della natura» (PHR, 201), oppure l'uccisione di Mrs. Appleyard – la più fanatica rappresentante di quell'autorità – con cui Hanging Rock vendica la morte – sia essa omicidio o suicidio indotto – di Sara, o ancora il rogo in cui perisce Miss Lumley, braccio destro della direttrice che costantemente quanto vilmente sorveglia le ragazze del Collegio reprimendone ogni slancio vitale.

È dunque chiaro come qualsiasi volontà di possesso o sopraffazione sia del tutto estranea al sistema matriarcale (Klages 2005, 129-32)²² – al riguardo sarà bene notare come il raggiungimento della cima da parte delle tre donne non sia vissuto come conquista della montagna e, significativamente, non venga accompagnato dallo sguardo di un soggetto che dall'alto domina il paesaggio sottostante ma come al contrario coincida con la fusione tra Io e Mondo – mentre caratterizza la condotta maschile, naturalmente portata a ragionare in termini di dominio:

Mi chiedevo se la perfetta quiete aleggiante sul volto di quell'immensità che ci contemplava racchiudesse un'invocazione o non piuttosto una minaccia. E noi che ci eravamo sperduti là dentro, cos'eravamo mai noi? Avremmo saputo padroneggiare quella cosa muta, o non sarebbe stata invece lei a padroneggiarci? Sentivo quanto immane, quanto tremendamente immane fosse quella cosa che non parlava e che probabilmente era anche sorda. (Conrad [1899] 1999, 81)

L'enorme distanza che corre tra l'indole di Miranda e quella di Marlow si riflette nella diversità – che emerge chiaramente in queste parole del marinaio – con cui i due percepiscono e si pongono nei confronti rispettivamente della Roccia e della Foresta, diversità che a sua volta determina l'opposta risposta dell'elemento naturale nei loro confronti.

Da tutto quanto finora detto dovrebbe infatti risultare chiaro come Hanging Rock non annienti, non punisca Miranda, Marion e la loro insegnante ma come le accolga perché riconosce con loro un'affinità fondamentale – il che avviene solo in parte con la mondana Irma – e come costituisca per loro una via di liberazione. Se la Foresta minaccia

22 Il complesso dei valori simboleggiato da Hanging Rock implica di per sé una potente critica al sistema colonialista, critica fortemente presente nel romanzo, dunque, ma che non ne costituisce, come già detto, il fulcro.

costantemente di fagocitare gli uomini bianchi che la attraversano, la violano e la sfidano, le tre donne, che non vedono nella fusione con la Roccia una minaccia, trovano paradossalmente proprio in essa la via per realizzare pienamente la propria natura, per liberarsi da un futuro che sarebbe stato altrimenti già segnato e che le avrebbe portate, quello sì, a una totale omologazione e all'asservimento nei confronti dell'autorità maschile. Quello che per Bachofen è uno dei gradini più bassi nel percorso evoluzionistico della società umana perché lontano dalla liberazione dalla materia garantita dal dominio dello spirito, in Lindsay è al contrario l'unica via di fuga per le sue protagoniste.

Se l'interpretazione che abbiamo cercato di dare è corretta, l'assenza al cuore del romanzo non nasconderebbe allora a ben vedere alcun mistero,²³ se con questa parola si intende un fatto almeno in apparenza insolubile cui corrisponde però, alla fine, una spiegazione. *Picnic* è la totale negazione del romanzo poliziesco perché ad animarlo non c'è un evento determinato che l'autrice conosce e che di proposito nasconde o svela all'occorrenza. Ciò che matura in Lindsay lentamente negli anni e infine la spinge – forse in certa misura costringe, in tarda età – a scrivere *Picnic* non è la volontà di imporre un messaggio o una divertita sfida alle doti deduttive del lettore ma, ed è lei stessa a dircelo, la necessità di descrivere un'atmosfera, atmosfera che è, abbiamo visto, colma di echi antichi e che la scrittrice evoca grazie a un costante, e in certa misura probabilmente inconsapevole, «processo di riattigliamento narrativo del mito» (Moretti 2021, 97). Un mito che rivive non tanto attraverso il riferimento intenzionale e strumentale, esplicito o implicito, a questa o quella divinità ma attraverso un'esperienza autentica di esso condotta mediante la letteratura e che domina l'opera di Lindsay.

L'unica volta in cui la scrittrice, spinta dall'insistenza di una cara amica, rivelò di cosa davvero trattasse il romanzo, disse solo: «The earth rejecting what does not belong».²⁴ Affermazione che conferma come al cuore di *Picnic* stia il rapporto tra la Roccia e le quattro protagoniste e il diritto della terra di rifiutare ciò che non è suo così come quello di reclamare ciò che, e chi, le appartiene.

23 Come suggeriva già Taylor 1987b, 7.

24 Cf. Niall 2025, cap. 14: *The earth rejecting what does not belong*. E il capitolo 18 si chiude infatti sulla disperazione di Irma, colei che la Roccia rifiuta, accompagnata da commento, amaramente ironico, di Lindsay: «Irma had flung herself down on the rocks and was tearing and beating at the gritty face of the boulder with her bare hands. She had always been clever at embroidery. They were pretty little hands, soft and white»; cf. Lindsay 1987, 13.

Bibliografia

- Bachofen, J.J. (2003). *Il matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente*. Edizione a cura di G. Moretti. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Bachofen, J.J. (1988). *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*. 2 voll. Edizione italiana a cura di G. Schiavoni. Torino: Einaudi.
- Barrett, D. (1987). «Picnicking with E.M. Forster, Joan Lindsay et. al.». *LiNQ*, 15(1), 79-86.
- Barrett, D. (1982). «The Mythology of Pan and *Picnic at Hanging Rock*». *Southerly*, 3, 299-308.
- Bladen, V. (2012). «The Rock and the Void: Pastoral and Loss in Joan Lindsay's *Picnic at Hanging Rock* and Peter Weir's Film Adaptation», *Colloquy. Text Theory Critique*, 23, 159-84.
- Borgeaud, P. (1988). *The Cult of Pan in Ancient Greece*. Translated by K. Atlass, J. Redfield. Chicago: The University of Chicago Press. Trad. di *Recherches sur le dieu Pan*. Rome: Institut Suisse de Rome, 1979.
- Caillos, R. (1988). *I demoni meridiani*. Prima edizione italiana in volume a cura di C. Ossola. Torino: Bollati Boringhieri.
- Caillos, R. (1937). «Les démons de midi». *Revue de l'Histoire des Religions*, 115, 142-73 e 116, 54-83 e 143-86
- Calasso, R. (2005). *La follia che viene dalle Ninfe*. Milano: Adelphi.
- Carr, A. (2005). «Beauty, Myth and Monolith. *Picnic at Hanging Rock* and the Vibration of Sacrality». Cusack, C.M.; Di Lauro F.; Hartney C. (eds.), *The Budda of Suburbia = Proceedings of the Eighth Australian and International Religion, Literature and Arts Conference* (Sydney, 2004). Sydney: RLA Press, 123-31.
- Ciani, M.G. (1977-78). «Le ninfe di *Hanging Rock*». *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca*, 4, 44-7.
- Conrad, J. [1899] (1999). *Heart of Darkness. Cuore di tenebra*. Edizione a cura di G. Sertoli. Traduzione di A. Rossi. Torino: Einaudi.
- Fisher, M. (2018). *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*. Roma: minimum fax.
- Forster, E.M. (1911). «Other Kingdom», in *The Celestial Omnibus*, London: Sidgwick & Jackson.
- Gillen, F.J.; Spencer, W.B. (1912). *Across Australia*. 2 vols, London: Macmillan and co..
- Graves, R. (1992). *La dea bianca. Grammatica storica del mito poetico*. Trad. di A. Pelissero. Milano: Adelphi. Trad. di *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber & Faber, 1948.
- Grimm, J. (1882-88). *Teutonic Mythology*. Translated by J.S. Stallybrass. 4 vols. London: G. Bell and sons.
- Guile, M. (2006). *Clyde School 1910-1975, An Uncommon History*, Victoria: Clyde Old Girls' Association.
- Hort, J.W. (1849). *The New Pantheon or An Introduction to the Mythology of the Ancients*, London: Longman, Brown, green, and Longmans.
- Jeans, J. (1930). *The Mysterious Universe*. Cambridge: At the University press.
- Karelisa V.H. (1990). «Artemis in South Australia. Classical Allusions in *Picnic at Hanging Rock*». *Classical and Modern Literature. A Quarterly*, 11, 93-8.
- Kirkby, J. (1978). «Old Orders, New Lands. The Earth Spirit in *Picnic at Hanging Rock*». *Australian Literary Studies*, 8(3), 29-40. <https://doi.org/10.20314/a1s.4f6030f116>

- Klages, L. (2005). *La realtà delle immagini. Simboli elementari e civiltà preelleniche*. A cura di G. Moretti, Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Lindsay, J. (1987). *The Secret of Hanging Rock*, London: Angus & Robertson Childrens.
- Lindsay, J. (2007). *Picnic at Hanging Rock*. Trad. di M.V. Malvano. 5a ed. Palermo: Sellerio. Trad. di *Picnic at Hanging Rock*. Melbourne: F.W. Cheshire, 1967.
- Livingstone, R.W. (1949). *Greek Ideals and Modern Life*, Oxford: University Press.
- Merivale, P. (1969). *Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674186514>
- Miller, R. (2017). «Return to Hanging Rock. Lost Children in a Gothic Landscape». *Green Letters. Studies in Ecocriticism*, 21(2), 152-66. <https://doi.org/10.1080/14688417.2016.1233822>
- Moretti, G. (2021). *Eстетica e comparatistica*. Brescia: Morcelliana.
- Morrison, R. (1969). «On Reading the Greeks». *The Australian Quarterly*, 41(3), 57-63.
- Mulvaney, J. (1990). s.v. «Sir Walter Baldwin Spencer (1860-1929)». *Australian Dictionary of Biography*, vol. 12. Melbourne: Melbourne University Press.
- Niall, B. (2025). *Joan Lindsay. The Hidden Life of the Woman who wrote Picnic at Hanging Rock*, Melbourne: Text Publishing.
- O'Neill, T. (2009). «Joan Lindsay: a time for everything». *The La Trobe Journal*, 83, 41-54.
- Rayner, J. (2003). *The films of Peter Weir*. New York-London: The Continuum international publishing group. <https://doi.org/10.5040/9781501340499.ch-002>
- Schaffer, K. (1989). «Women and the Bush: Australian National Identity and Representations of the Feminine». *Antipodes*, 3(1), 7-13.
- Steele, K. (2010). «Fear and Loathing in the Australian Bush. Gothic Landscapes in Bush Studies and *Picnic at Hanging Rock*». *Colloquy. Text Theory Critique*, 20, 33-56.
- Taylor, J. (1987a). «Introduction». Lindsay 1987, 3-4.
- Taylor, J. (1987b). «The Invisible Foundation Stone». Lindsay 1987, 5-8.
- Tilley, E. (2009). «The Uses of Fear: Spatial Politics in the Australian White-Vanishing Trope». *Antipodes*, 23(1), 33-41.
- Tilley, E. (2012). «The Lost-Child Trope in White Australian Narrative». *Cross/Cultures*, 152, 21-53. https://doi.org/10.1163/9789401208703_003
- Tucker T. (1935). *Across the Centuries. Passages from Greek Authors*, Melbourne: Melbourne University Press.
- Vernant, J.-P. (1987). *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*. Trad. di C. Saletti. Bologna: il Mulino. Trad. di *La mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Hachette, 1985.
- Wilder, T.N. (1928). *The Cabala*. London: Longmans, Green and co.

