



BEATRICE SELIGARDI

*Narrazioni mute: Pathosformeln dell'inespressività femminile nelle arti visive e in letteratura*

This article aims at investigating the narrative potential of the female expressionless across painting, cinema, literature and photography. A specific iconography will be retraced: the representation of a female subject characterized by an expressionless gaze. Usually accompanied by a repetitive gesture, the expressionless gaze becomes the very core of the representation, thus conveying narrative and emotional components. In light of this, the iconography of female expressionless will be defined as a *Pathosformel*. The article will provide an overview of the representation of female expressionless between two different paradigms: the first is a pictorial one, and it established in Impressionist and Post-impressionist paintings; the second is a more cinematic one, and it will be the major focus of the article. The narrative use of cinematic frames will be related to the representation of female expressionless in non-cinematic media, such as painting, literature and photography. The analysis will focus on three case studies: Edward Hopper's works of art, the novel *Tra donne sole* by Cesare Pavese, and the photographic series *Untitled Film Stills* by Cindy Sherman.

All'interno di questo articolo intraprenderemo un percorso di indagine sulle potenzialità narrative di un'immagine diffusa in mezzi artistici differenti: la raffigurazione di un soggetto femminile dallo sguardo generalmente inespressivo, in cui proprio l'inespressività del volto diventa fulcro nevralgico della rappresentazione. Caratterizzata da una gestualità ripetitiva, questa immagine si carica di tratti narrativi ed emotivi tali da condurci alla definizione di un'autentica *Pathosformel*.

Attraverso un excursus sull'evoluzione di questa immagine, ci muoveremo a partire da un paradigma pittorico, affermatosi con la pittura impressionista e post-impressionista del secondo Ottocento, per arrivare ad uno più propriamente cinematografico. Ci concentreremo soprattutto su questa seconda fase, in cui emergono le potenzialità narrative dell'inquadratura cinematografica all'interno di linguaggi non cinematografici, come la pittura, la letteratura e la fotografia. Verranno presi in esame alcuni case studies, in particolare l'opera pittorica di Edward Hopper, il romanzo *Tra donne sole* (1949) di Cesare Pavese e la serie di fotografie *Untitled Film Stills* (1977-80) di Cindy Sherman.

L'analisi degli elementi compositivi delle immagini avverrà in un'ottica culturale, con l'obiettivo di farne emergere le componenti narrative. Un discorso sulla rappresentazione del femminile all'interno della modernità accompagnerà tutta la riflessione: metteremo in relazione le immagini analizzate con i processi di emancipazione femminile in atto fra la fine dell'Ottocento e il Novecento, rintracciandone i diversi paradigmi rappresentativi.

*1. Il valore narrativo dell'inespressività: bevitrici in interno fra Otto e Novecento*

L'attenzione crescente nei confronti del quotidiano è uno dei tratti peculiari delle poetiche artistiche che si sviluppano in Europa nella seconda metà del XIX secolo, soprattutto per quanto riguarda il contesto francese. Acquista una nuova centralità la rappresentazione di attività domestiche, intime, private, che ritraggono una vita quotidiana spesso dimessa, vicina a classi sociali marginali. È all'interno di movimenti quali il Naturalismo in letteratura e l'Impressionismo in pittura che il soggetto femminile viene colto secondo



Édouard Manet, *Olympia*, 1863, olio su tela, Musée d'Orsay

una nuova luce: lontano dalle Veneri classiche e rinascimentali, o dalle damine settecentesche e rococò, ci troviamo di fronte a prostitute, demi-monde, donne del popolo.

Uno dei punti di riferimento di questa nuova attitudine dello sguardo rivolto al femminile è costituito dal celebre quadro *Olympia* di Édouard Manet (1863).

Novella Venere della modernità, di cui la giovane ragazza ricalca la classica posa distesa fra cuscini e lenzuola (pensiamo alle Veneri del Giorgione o di Tiziano), ne demistifica tuttavia l'aura di sacralità, proponendo una narrazione alternativa. Come ha osservato Bataille, si può parlare infatti di un vero e proprio «orrore del sacro»:

Lo schema dell'*Olympia* è la Venere di Urbino del Tiziano, che Manet nel 1865 copiò agli Uffizi di Firenze. [...] vi manca la dolcezza irrealistica – e perduta – della figura divina rappresentata da Tiziano. Ormai la tecnica di Manet, rabbiosa, precipitosa, la riporta al mondo degli esseri prosaici, sottomessi alla povertà della loro condizione. [...] Il mondo della mitologia aveva conservato quella nobiltà che poteva assimilarlo, malgrado tutto, al mondo della teologia. [...] *L'Olympia*, come la poesia moderna, è la negazione di questo mondo: è la negazione dell'Olimpo, del poema e del monumento mitologico.<sup>1</sup>

Ancora Foucault mette a confronto il quadro di Manet con il modello di Tiziano, sottolineando le differenze a proposito del rapporto fra nudità, luce e l'occhio dello spettatore: se la Venere rinascimentale diventa visibile grazie alla fonte luminosa laterale che abbraccia dolcemente le membra del corpo femminile, nel caso dell'*Olympia* la luce proviene direttamente dallo spazio che si trova, idealmente, di fronte alla tela, quello cioè occupato dallo spettatore, che diventa così 'responsabile' della visibilità e della nudità della giovane.<sup>2</sup>

Vale la pena soffermarsi soprattutto sullo sguardo della protagonista, che costituisce in effetti il fulcro narrativo del quadro: si tratta di un viso marcato da un'intensa inespressività, molto diverso dall'algida placidità espressa dalle statue classiche, o dal sottile gioco di seduzione delle Veneri rinascimentali, più vicino, ci sembra, allo sguardo perso nel vuoto tipico dell'iconografia della malinconia, resa celebre a partire dalla raffigurazione di Dürer. Proprio questa inespressività induce l'osservatore a considerare la condizione della giovane donna: rassegnata al proprio ruolo di demi-monde, costretta a subire lo sguardo maschile che entra anche nella composizione attraverso i fiori (di un ammiratore? Di un amante? Di un cliente?) portati dalla serva. Se gli occhi della giovane sono sì rivolti allo spettatore, il che pare conservare un tratto in comune alle rappresentazioni rinascimentali di Venere (ancora Tiziano, ma prima di lui Botticelli), tuttavia lo sguardo è differito rispetto all'oggetto che le viene porto, i fiori appunto, sui quali avrebbe dovuto concentrarsi la sua attenzione. L'indifferenza marcata nei confronti del dono, unita alla vacuità dello sguardo e all'espressione per nulla simpatetica delle labbra, ci porta a leggere nell'inespressività del volto una meditazione stanca e leggermente sprezzante sull'esistenza, e sulle condizioni materiali di vita.

Proprio l'inespressività dello sguardo e la sua connotazione in chiave malinconica diventano elementi caratteristici di un topos della rappresentazione femminile che si svi-



Edgar Degas, *Dans un café*, 1873, olio su tela, Musée d'Orsay

luppa nella pittura impressionista e post-impressionista: la bevitrice di assenzio. Il quadro che inaugura una serie di ritratti che si snoda negli ultimi decenni dell'Ottocento ad opera di diversi artisti è *Dans un café* (noto anche come *L'Absinthe*) di Edgar Degas (1873).

Osserviamo una donna all'interno di un caffè, seduta in prossimità di uno sconosciuto con il quale non interagisce, a parte condividere il tavolo di bevuta. Di fronte a lei, un bicchiere colmo di assenzio, sul quale tuttavia non si posa il suo sguardo del soggetto, che si perde invece inesprensivamente nel vuoto. La connotazione dello spazio circostante e dell'abbigliamento, la cromia limitata ai toni del marrone, e la situazione descritta nel dipinto rafforzano ciò che lo sguardo della donna, nella sua malinconica inesprensività, racconta allo spettatore: una vita ai margini, al di fuori del consueto modello di moglie e madre borghese; forse una prostituta, forse una storia che si può sola-

mente immaginare, e che tuttavia viene suggerita inequivocabilmente. Come nel quadro di Manet, anche in quello di Degas l'inespressività del volto convoglia un senso narrativo anche e soprattutto grazie all'atmosfera di sospensione spazio-temporale che emerge dalla composizione. Si tratta di una narrazione che scaturisce, paradossalmente, proprio dall'assenza di un impianto scenico ben definito, e che si fonda su di un paradigma che, seguendo Svetlana Alpers, possiamo definire 'descrittivo'. La stessa Alpers, tuttavia, ha sottolineato la qualità anti-narrativa di questa modalità di rappresentazione. Se la pittura italiana del Rinascimento è per la studiosa un'arte narrativa, in quanto fonda la propria composizione sulla struttura di una messa in scena teatrale pregnata di influenze poetiche, di ben altra natura sarebbe la pittura olandese, modello per il paradigma 'descrittivo', che cristallizza i momenti secondo il modello della natura morta:

L'arte italiana e la sua retorica hanno non solo plasmato la grande tradizione dell'arte occidentale, ma hanno anche condizionato lo studio delle opere d'arte. [...] Nel Rinascimento questo mondo era un palcoscenico su cui figure umane recitavano azioni significanti basate su testi poetici. È un'arte narrativa. [...] Nel Seicento, come pure nell'Ottocento, alcuni degli artisti più innovatori e più dotati – Caravaggio, Velasquez e Vermeer, poi Courbet e Manet – adottano un modo pittorico essenzialmente descrittivo. Il termine "descrittivo" è in realtà un modo per caratterizzare molte di quelle opere che siamo soliti definire *realistiche*, e che abbracciano, come sostengo in vari punti della mia ricerca, il modello figurativo della fotografia. [...] le figure sono fermate nell'azione per poter essere ritratte. La qualità immobile o sospesa di queste opere è indice di una certa tensione fra gli assunti narrativi e l'attenzione per l'immediatezza descrittiva. Tra azione e attenzione descrittiva sembra esserci un rapporto di proporzionalità inversa: l'attenzione per la superficie del mondo descritto comporta il sacrificio dell'aspetto narrativo della rappresentazione.<sup>3</sup>

Ciò che per Alpers si sacrifica all'interno del modello descrittivo sarebbe la rappresentazione dei moti dell'animo, fautrice del carattere narrativo di un'opera. L'analisi del-



la funzione dell'inespressività del volto nell'*Olympia* e della bevitrice di assenzio e delle relative implicazioni narrative (la capacità di suggerire allo spettatore una 'storia', un significato altro che si cela sotto la superficie) e culturali (le significazioni, in questo caso del ruolo femminile, che provengono dall'immaginario culturale collettivo) propone un punto di vista esattamente opposto a quello espresso da Alpers: viene trasmessa una forma di narrazione demandata allo spettatore, il quale, non potendo fare a meno di interrogarsi sulla storia che si cela dietro l'apparente vacuità dell'occhio femminile, dovrà interpretare, e non leggere apertamente, la storia del soggetto.

L'immagine della bevitrice di assenzio diventerà un tema ricorrente all'interno della produzione artistica di fine secolo: in particolare, Toulouse-Lautrec e Picasso sono i principali interpreti di questo motivo nell'ambito delle tendenze post-impressioniste. Se Toulouse-Lautrec sfrutta per le sue composizioni l'ambientazione tipicamente parigina dei caffè, in Picasso, che realizza svariati dipinti intitolati alla *beveuse d'absynthe* tutti datati 1901, è evidente il richiamo ancora più esplicito alla classica posa dell'atteggiamento malinconico, con la mano che sorregge un viso inespressivo.

In tutte queste raffigurazioni è evidente che il punto di vista rappresenta un'espressione del *male gaze* borghese dominante nell'Ottocento sino agli inizi del Novecento: una donna che si trovi sola in un caffè, specie se colta nell'atto di bere una bevanda stupefacente nota fra gli artisti, non può essere certamente una donna rispettabile. Per questo, l'inespressività dello sguardo si carica anche di una componente sociale nel caratterizzare un determinato tipo di donna *borderline*, a cavallo fra povertà, prostituzione, disagio sociale e mentale.

Dal punto di vista compositivo, è interessante osservare come il taglio prospettico delle opere dei pittori analizzati si avvicini sempre di più proprio a quello della neonata fotografia. Se guardiamo soprattutto alle opere di Degas e di Toulouse-Lautrec, notiamo come l'assenza di centratura del soggetto femminile rispetto all'ambiente circostante, il taglio delle figure di contorno spesso inserite all'interno della scena in modo parziale, la quotidianità e apparente insignificanza dei gesti, nonché la stessa inespressività dello sguardo delle protagoniste contribuiscono a creare un senso di sospensione, di congelamento, esattamente quell'«è stato» che Barthes ha identificato come il noema della fotografia:<sup>4</sup> un aspetto già affrontato dalla critica (fra cui la stessa Alpers nel brano citato sopra), ma del quale erano state evidenziate meno le implicazioni narrative legate proprio all'inespressività dello sguardo.

## 2. Dalla pittura al cinema: il linguaggio dell'inquadratura in Edward Hopper e Cesare Pavese

Il passaggio dal XIX al XX secolo è segnato dall'avvento di una nuova arte che modifica significativamente il rapporto fra pubblico, immagine e narrazione: il cinema. La nascita del cinematografo comporta un nuovo modo di osservare il mondo esterno così come l'interiorità, nel momento in cui il movimento, lo spazio, il gesto assumono un rinnovato valore espressivo. Inoltre, come ha sottolineato Veronica Pravadelli, il cinema, inteso sia come pratica artistica che come spazio pubblico, conferisce una nuova dignità allo sguardo femminile, non più semplice oggetto della visione, ma anche soggetto. Tutto ciò accade in corrispondenza dei profondi mutamenti socio-economici che dalla seconda metà dell'Ottocento si inoltrano verso la fine del Novecento, segnando un momento sociologicamente importante per la storia delle donne



Con l'urbanizzazione del secondo Ottocento le donne cominciano ad acquisire uno statuto nuovo, grazie in particolare a rinnovate possibilità lavorative e a una maggiore autonomia, quando si allontanano dalla famiglia di origine. [...] La modernità attiva un processo orientato verso una «cultura del piacere» che mette in crisi l'*ethos* vittoriano della domesticità e della purezza sessuale. In questo contesto il consumo culturale, e in particolare il cinema, rappresentano una pratica fondamentale del quotidiano femminile.<sup>5</sup>

Alla luce di questo cambiamento artistico e sociale, l'inespressività del volto acquista una nuova valenza in due autori che si sono fatti interpreti privilegiati della solitudine femminile nella prima metà del Novecento: Edward Hopper e Cesare Pavese. Entrambi hanno fatto dell'aderenza alla realtà un principio di poetica, attenti al dato sensibile, perché è nel rispetto dell'esperienza che essi ritrovano una manifestazione di onestà intellettuale. Entrambi hanno saputo dar forma al tema della solitudine, una solitudine esistenziale, metafisica, che non appartiene solamente ai singoli, ma anche alla natura delle cose e dei luoghi. E infine, entrambi hanno saputo guardare alla solitudine femminile con un occhio che ha assunto sempre più le sembianze di una macchina da presa.

Hopper nasce negli Stati Uniti, vi studia, vi risiede per la maggior parte della vita, e se ne fa un'interprete d'eccezione, dando forma ad una serie di scene che diventeranno icone inconfondibili del mondo americano. Il rapporto fra Hopper e il cinema è già stato affrontato da numerosi studiosi, che hanno evidenziato il mutuo scambio fra l'immaginario pittorico dell'artista e le inquadrature dei film hollywoodiani degli anni Trenta e Quaranta. Orietta Rossi Pinelli, nell'analizzare il ruolo della luce all'interno delle acqueforti e dei quadri di Hopper, ha giustamente messo in relazione la costruzione prospettica delle immagini dell'artista con quelle di molti registi e direttori artistici del tempo, segnalando una forte influenza da parte degli emigrati tedeschi (Lubitsch, Fritz Lang, Dreider):

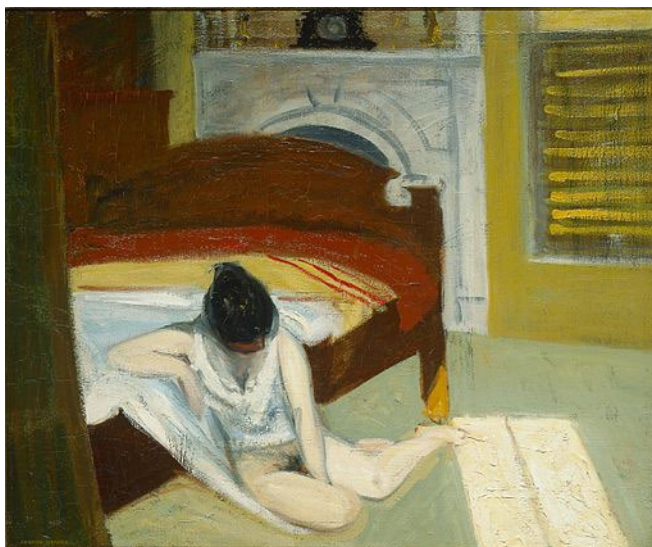
Hopper diede ai suoi quadri la perentorietà, la costruzione mitica delle immagini cinematografiche e più i soggetti erano comuni e tipici, più le sue immagini furono evocative e universali [...]. La sua aspirazione all'universalità trovò nel linguaggio cinematografico chiare sollecitazioni: proprio i forti contrasti luci e ombra, cari al cinema in bianco e nero di quegli anni, lo soccorsero nell'intento di arrivare a un linguaggio universale, lo aiutarono a costruire delle icone.<sup>6</sup>

Rossi Pinelli si sofferma ad esempio sulle somiglianze fra le scelte di Dreider in materia di luce e pareti per i set della Paramount e le angolazioni di alcuni quadri di Hopper ambientati negli uffici,<sup>7</sup> oppure sulla reciproca influenza fra alcune tematiche affrontate dall'artista con le atmosfere dei film di Hitchcock. L'attenzione dei critici si è concentrata soprattutto sulle affinità fra la costruzione geometrica di linee, colori, luci e ombre dei quadri di Hopper rispetto a quelle dei film dell'epoca, testimoniata fra gli altri dalla presenza di superfici bianche o riflettenti, o dall'utilizzo di linee e campiture di colore nette, che creano elementi di demarcazione insieme alle ombre prodotte da persone e oggetti.<sup>8</sup> I soggetti umani rappresentati nei quadri di Hopper sono stati letti meno in senso cinematografico, e più da un punto di vista prettamente tematico.

Gary Levin ha messo in luce un tema ricorrente nei quadri dell'artista, quello della *solitary female figure*:<sup>9</sup> una figura femminile solitaria immersa all'interno di uno spazio deserto (come una camera d'albergo) oppure di uno spazio pubblico in cui tuttavia il soggetto è appartato, dislocato in senso tangenziale e talvolta marginale. Se scorriamo la produzione pittorica di Hopper, ci rendiamo conto di quanto effettivamente questo tema pervada la sua opera sin dall'i-

nizio della sua attività, caratterizzandone i quadri più noti: *Summer Interior* (1909), *Automat* (1927), *Hotel Room* (1931), *New York Movie* (1939), *Morning Sun* (1952), *A Woman in the Sun* (1961), *New York Office* (1962), solo per citare i più famosi.

Se guardiamo tuttavia con attenzione al volto dei soggetti femminili rappresentati, diventa chiaro come la cifra dell'inespressività sia una chiave di lettura efficace per leggere una serie di fenomeni: il passaggio dal paradigma pittorico a quello cinematografico, il binomio solitudine femminile-malinconia, e soprattutto la rappresentazione di un nuovo soggetto femminile che



Edward Hopper, *Summer Interior*, 1909

si muove in un modo nuovo all'interno dello spazio urbano e intimo, rappresentazione, questa, che ha nei confronti del cinema un rapporto di biunivoca reciprocità.

Inizialmente Hopper guarda alla donna colta nella sua solitudine e intimità secondo una modalità ancora profondamente debitrice nei confronti dell'Impressionismo e del Post-Impressionismo. In un quadro relativamente giovanile di Hopper come *Summer Interior*, vediamo una giovane donna che giace seminuda ai piedi del proprio letto.

Tanto il soggetto quanto lo schema compositivo si rifanno alla lezione degli impressionisti e post-impressionisti che Hopper ebbe modo di ammirare durante il suo soggiorno parigino. È a Degas e Toulouse-Lautrec che si deve la rappresentazione di donne intente alla propria toilette personale: che siano in tinozze, nude davanti allo specchio, o di spalle, i soggetti femminili vengono colti in atteggiamenti di intimità da un occhio eminentemente voyeristico<sup>10</sup> che, tanto nei maestri francesi quanto nell'Hopper giovanile, oblitera completamente lo sguardo femminile al punto di non rappresentarne nemmeno il volto.

Se analizziamo l'evoluzione della rappresentazione femminile in Hopper, assistiamo ad un progressivo cambiamento verso un paradigma sempre più cinematografico. Le figure femminili sono colte in caffè, tavole calde, cinema, uffici, stanze d'albergo, vagoni di treni. L'intimità voyeristica della camera da letto lascia il posto a luoghi sempre più rarefatti, metafisici, impersonali, dominati da architetture squadrate. Si tratta di uno stile secco, asciutto, lineare, che rimanda ad una dimensione sospesa, congelata dell'azione. E tuttavia si lascia presagire la presenza (*in absentia*) di un movimento, quasi ci si trovasse di fronte al fermo immagine di una ripresa più complessa, di cui non vediamo altro che un frammento. In questa prospettiva, l'inespressività dei volti delle giovani donne acquista un ruolo fondamentale. Non ci troviamo più di fronte a quell'atteggiamento puramente malinconico delle prostitute o popolane di Degas, colte in un momento di trance. Qui assistiamo alla rappresentazione di quei momenti interstiziali che si colgono fra una scena e l'altra, poco prima o poco dopo il momento dell'azione: apparenti (ma solo tali) vuoti narrativi, catalisi che in realtà si caricano di una valenza narrativa ulteriore, dal momento che sollecitano le capacità interpretative dello spettatore.

L'iconografia della malinconia, mediata attraverso le icone femminili di Degas e Toulouse-Lautrec, è ancora persistente nei quadri di Hopper:<sup>11</sup> pensiamo alla testa sorretta dalla mano della donna protagonista di *New York Movie*, agli sguardi estatici di fronte alla finestra delle donne in *Morning in a City*, *Sitting Alone* o *A Woman in the Sun*, ai volti



Edward Hopper, *Hotel Room*, 1931, Madrid © Museo Thyssen-Bornemisza

assorti delle lettrici di *Hotel Room* o *Hotel Lobby*.

Eppure il loro modo di stare all'interno dello spazio è decisamente mutato: si tratta di donne che hanno pieno diritto di occupare una dimensione pubblica dei luoghi, donne che escono la sera, che viaggiano sole, che lavorano. Proprio per questo motivo le narrazioni trasmesse dai loro sguardi sono dinamiche, implicano un movimento, un'azione, una gestualità che il quadro ha bloccato, proprio come un fermo immagine sullo schermo. Il senso del movimento è dato, paradossalmente, proprio dalla tipologia di inquadrature proposte da Hopper, e dalla traiettoria dello sguardo: il pittore predilige in-

fatti angolazioni eminentemente cinematografiche, come il campo medio, il piano americano e l'angolazione laterale. Soprattutto quest'ultima conferisce un maggior senso del movimento, come se lo spettatore stesse affiancando la figura, ma anche una maggior incisività, una secchezza e una durezza al volto colto di lato. Non si tratta, dunque, di sguardi che sondano vacuamente il vuoto, ma di occhi che si rivolgono in modo fermo e diretto verso il mondo esterno, sia esso la città che si scorge dalla finestra con i suoi cieli di cemento, la tazza di caffè in un bar o il pavimento di un'anonima stanza d'albergo.

Città, caffè, negozi, una stanza d'albergo sono anche le ambientazioni del romanzo *Tra donne sole* di Cesare Pavese, pubblicato nel 1949 all'interno della raccolta di romanzi brevi *La bella estate*. Clelia, una giovane donna, torna nella natale Torino, dopo una lunga assenza, per aprire un negozio di abbigliamento. Il romanzo si concentra sulla sua attività lavorativa, così come sul rapporto che la protagonista instaura con alcuni personaggi femminili della Torino bene. All'interno di questo variegato gruppo spicca la figura tragica di Rosetta, giovanissima e infelice, segnata fin dall'inizio del romanzo da un presagio di morte.

Di Pavese è noto il suo legame con la letteratura americana, così come il suo impegno insieme a Vittorini per diffondere lo stile americano quale modello di rinnovamento per una nuova narrativa italiana. Ma forse meno noto è il suo rapporto con il cinema, e proprio *Tra donne sole* ne è un esempio, manifestando diversi punti di contatto con in linguaggio cinematografico. Quello più famoso riguarda l'adattamento cinematografico che ne fa Antonioni nel film *Le amiche* (1955), in cui il regista rielabora liberamente le vicende del romanzo. Più interessante è invece il rapporto fra numerosi nuclei fondamentali di *Tra donne sole* e le scene base di alcuni soggetti cinematografici scritti da parte dello stesso Pavese.<sup>12</sup> Le ambientazioni del romanzo, fra caffè, locali notturni e gite in macchina, ritornano ad esempio in *Il serpente e la colomba* e *Gli innocenti*; sulla figura della donna sola e lavoratrice è costruita Natalia, una delle protagoniste di *Amore amaro*; la scena del tentato suicidio in albergo di Rosetta apre anche lo script di *Suicidarsi è un vizio*.

La struttura stessa di *Tra donne sole* tradisce questa fascinazione cinematografica. La suddivisione in brevi capitoletti sembra ispirarsi ad una scansione per scene che assumono i tratti di veri e propri piani-sequenza: qui la continuità della visione è garantita dal



particolare punto di vista utilizzato all'interno del romanzo, una focalizzazione interna data da un narratore omodiegetico in prima persona. L'uso massiccio di sequenze dialogiche fra i personaggi imprime un ritmo agile, secco e paratattico alla narrazione, dando l'impressione di trovarsi di fronte alla scena di un film. Benché la storia sia raccontata in prima persona, il punto di vista di Clelia è per molti tratti simile a quello di un narratore esterno, che registra senza pietà o condiscendenza gli stili di vita della Torino borghese. L'interiorità del personaggio, soprattutto quando si trova sul luogo di lavoro o nelle feste mondane, trova spazio in poche battute efficaci, che lasciano un maggiore spazio ai dialoghi e a rapide osservazioni sull'ambiente circostante, come se ci trovassimo in una ripresa cinematografica. L'occhio vigile della narratrice/protagonista si muove con rapida precisione, così come la voce narrante è capace di creare un ritmo serrato e calcolato fra battute di dialogo e discorsi indiretti, frasi brevi e giustapposte taglienti e incisive che conferiscono anche un senso di estraneità alla narrazione:

Quando uscii dal portico e mi riaccostai alla macchina, Momina fumava una sigaretta e guardava innanzi nel buio. Mi aprì lo sportello. Andammo a prendere l'aperitivo in piazza San Carlo. Ci sedemmo in due poltroncine in fondo a un nuovo caffè dorato [...]. Un posto elegante. Momina rovesciò la pelliccia e mi guardò. – Lei ormai conosce tutti i miei amici, – mi disse. – Da Roma a Torino è un bel salto. Dev'essere bello lavorare come fa lei... [...] Parlammo un poco di Torino e di Roma – e mi guardava stringendo gli occhi nel fumo – delle case che non si trovano, di quel nuovo caffè; [...] dissi che a Torino mi ci avevano mandato. – Sono nata, a Torino – Anche lei era nata a Torino, mi disse, ma cresciuta in Svizzera e sposata a Firenze. – Mi hanno allevata da signora, – disse. – Ma che cos'è una signora che non può prendere il treno domattina e andare in Spagna, andare a Londra, andare dove le pare?<sup>13</sup>

L'impersonalità è accresciuta dal complesso rapporto fra personaggio e narratrice: lo sguardo disincantato della Clelia personaggio viene infatti acuito dalla mediazione della Clelia narratrice, che ricorda retrospettivamente le vicende con un rinnovato distacco.

Tuttavia, i momenti di maggiore interesse sono quelli in cui la protagonista è sola: qui ci troviamo di fronte a vere e proprie inquadrature, in cui emerge uno stile cinematografico tanto sul piano diegetico quanto su quello della caratterizzazione dello sguardo del personaggio, molto simile a quello che osserva le scene di vita urbana e domestica nei quadri di Hopper. Che la solitudine femminile costituisca il tema principale del romanzo è reso palese sin dalla scelta del titolo. La prima solitudine, quella che si fa portante dell'intero racconto, è proprio quella di Clelia, presentata sin dall'incipit del romanzo come una donna che riesce ad essere pienamente se stessa solo quando è sola. Proprio la scena iniziale rivela già tratti eminentemente cinematografici. La prima sequenza è costruita come una panoramica, in cui lo sguardo della narratrice/protagonista si posa in carrellata su di una serie di elementi (bancarelle, saltimbanchi, vetrine etc.) della città. Arrivati nella stanza d'albergo, che costituirà il rifugio di Clelia per tutto il romanzo, compaiono due elementi che accompagneranno come *leitmotiv* i momenti di solitudine del personaggio, il bagno e la sigaretta:

Quando fui sola, dentro l'acqua tiepida, chiusi gli occhi irritata perché avevo parlato troppo e non ne valeva la pena. Più mi convinco che far parole non serve, più mi succede di parlare. Specialmente fra donne. Ma la stanchezza e quel po' di febbre si disciolsero presto nell'acqua [...]. Un bagno e una sigaretta. Mentre fumavo con la mano a fior d'acqua, confrontai lo sciacquío, che mi cullava, coi giorni agitati che avevo veduto, col tumulto di tante parole, con le mie smanie, coi progetti che avevo sempre realizzato eppure stasera si riducevano a quella vasca e quel tepore. [...] Squillò il te-





lefono. Non mi mossi dalla vasca, perché ero felice con la mia sigaretta e pensavo che probabilmente proprio in quella sera lontana m'ero detta la prima volta che se volevo far qualcosa, ottenere qualcosa dalla vita, non dovevo legarmi a nessuno, dipendere da nessuno.<sup>14</sup>

Lo stile è dominato dalla paratassi, dalla concretezza dei sostantivi, da frasi brevi che si accostano le une alle altre, dando un ritmo serrato a quella che, narratologicamente, è in realtà una pausa narrativa. La scena si compone come un'inquadratura in soggettiva (tecnica usata in diversi film del periodo classico hollywoodiano) in cui vengono messi a fuoco pochi dettagli precisi (la mano, l'acqua della vasca, la sigaretta, il telefono). La stessa narratrice ci riporta tuttavia un dettaglio inequivocabile sulla posa da lei assunta: mentre fuma la sigaretta nella vasca, il suo sguardo si posa sulla superficie dell'acqua mentre comincia a meditare sulla propria esistenza. Un vero e proprio fermo immagine, in cui l'inespressività dello sguardo che distrattamente si rivolge all'ambiente circostante schiude una riflessione che rimane voce muta della protagonista.

Come i quadri di Hopper sembrano evocare attimi di passaggio apparentemente insignificanti, anche i momenti solitari di Clelia costituiscono, dal punto di vista della trama, delle pause, in cui l'avanzamento dell'azione si sospende. Eppure, è proprio in queste pause dominate dal silenzio che il lettore entra in contatto con la narrazione più profonda di cui si fa portatrice il personaggio: una donna che ha vissuto in condizioni di difficoltà, che ha imparato a vivere lontano dagli affetti, che si è fatta da sé traendo forza dalla propria solitudine. In un romanzo in cui i dialoghi occupano uno spazio considerevole del testo, Clelia si rivela al lettore nei punti di raccordo fra una scena e l'altra, lasciandosi misteriosa agli occhi degli altri personaggi, ai quali, nonostante le feste e le gite, rivela ben poco di sé.

Oltre alla camera d'albergo, lo sguardo inespressivo di Clelia si manifesta anche durante le passeggiate che la protagonista compie per spostarsi da una parte all'altra di Torino. I verbi della vista dominano questi passaggi, in cui la protagonista cammina per le strade della città in un gioco di flash back fra presente e passato, tra familiare e straniente. Quella di Clelia è una *flânerie* decisamente attenta, che dietro lo sguardo indifferente e inespressivo tradisce l'analisi acuta dei cambiamenti che la città ha subito nel corso del tempo:

Per le strade era freddo e sereno, nella notte aveva piovuto sulla fanghiglia, e adesso il sole entrava sotto i portici. Sembrava una città nuova, Torino, una città finita allora, e la gente ci correva ci si ritrovava casualmente come occupata a darle gli ultimi tocchi e riconoscersi. Passeggiai sotto i palazzi del centro, guardando i grandi negozi che aspettavano il primo cliente. Nessuna di quelle vetrine e quelle insegne era dimessa e familiare come la ricordavo, non i caffè non le cassiere non le facce. Soltanto il sole obliquo e l'aria gocciolante non erano cambiati.<sup>15</sup>

C'ero andata [in via della Basilica]; avevo prima girato i paraggi. Conoscevo le case, conoscevo i negozi. Fingevo di fermarmi a guardare le vetrine, ma in realtà esitavo, mi pareva impossibile d'essere stata bambina su quegli angoli e insieme provavo come paura di non essere più io.<sup>16</sup>

È la stessa Clelia narratrice a connotare lo sguardo della Clelia personaggio come inespressivo: gli occhi vagano sulle strade, si appoggiano distrattamente sulle vetrine dei negozi. Ma il senso profondo che l'inespressività protegge e nasconde viene svelato pro-



prio dalla voce narrante, che parla solo al lettore, e che rimane muta nel mondo finzionale della storia. Lo sguardo vacuo apre infatti spesso a ricordi fondamentali del passato di Clelia: se nella vasca da bagno dell'albergo la protagonista ricorda la notte di carnevale in cui muore il padre, primo vero sentimento di solitudine, in un altro brano la passeggiata che la porta dal negozio all'albergo riporta alla luce il momento in cui Clelia decide di abbandonare Torino al seguito di Guido, sapendo che in realtà non si tratta di un gesto d'amore, bensì di un primo passo verso la propria indipendenza:

Passai mezz'ora tra la folla. Non camminai verso Piazza Vittorio, fragorosa di orchestre e di giostre. Il carnevale mi è sempre piaciuto fiutarlo dalle viuzze e nella penombra. [...] M'accorsi, camminando, che ripensavo a quella sera diciassette anni prima, quando avevo lasciato Torino, quando avevo deciso che una persona può amarne un'altra più di sé, eppure io stessa sapevo bene che volevo soltanto uscir fuori, metter piede nel mondo, e mi occorreva quel pretesto, per fare il passo. [...] Diciassette anni. Me ne restavano almeno altrettanti. Non ero più giovane e sapevo quel che un uomo - anche il migliore - può valere. Riuscii tra i portici e guardai le vetrine.<sup>17</sup>

Queste epifanie rispecchiano, nelle ambientazioni, nelle pose dello sguardo, nella prossemica e nella gestualità della protagonista, le medesime situazioni ritratte dai quadri di Hopper:

Da una vuota finestra dell'ammezzato intravidi via Po, festosa e affollata a quell'ora. Era quasi il crepuscolo. Mi ricordai della finestretta del mio primo atelier, da cui si spiava la sera dando gli ultimi punti, con la smania che veniva quell'ora e uscir fuori felici.<sup>18</sup>

Davvero le sere quando riuscivo a cacciarmi sola in un cine, o il mattino quando mi trattenevo a prendere il caffè dietro una vetrina in via Roma, e nessuno mi conosceva, e facevo progetti immaginando di aver messo insieme chissà che negozio, erano i soli momenti belli di Torino. Il vero vizio, quello che Morelli non aveva detto, era questo piacere di starmene sola.<sup>19</sup>

Sono volti che guardano la città dalle finestre di stanze e uffici, che attraversano strade, che si chiudono nei cinema o che osservano il mondo dai vetri di un caffè. Volti apparentemente anonimi, che si confondono, che non vengono riconosciuti. Occhi apparentemente opachi dietro alle vetrine, che nella loro fissità celano tuttavia un racconto denso, complesso, che nel caso di Clelia solo la narrazione in prima persona è in grado di svelare parzialmente al lettore, ma che rimane inconoscibile e sconosciuto agli altri personaggi del romanzo.

### 3. *Memorie cinematografiche postmoderne: Untitled Film Stills di Cindy Sherman*

All'interno della cosiddetta epoca postmoderna tanto la rappresentazione del femminile quanto il linguaggio cinematografico hanno subito un processo di ridefinizione. L'insorgenza dei movimenti femministi negli anni '60 e della corrispettiva critica femminista in diversi ambiti della cultura ha fatto sì che si sviluppasse, anche da un punto di vista artistico, una riflessione sulle diverse modalità con cui il femminile è stato ed è rappresentato all'interno di diversi linguaggi, anche e soprattutto in quelli di maggior impatto sul pubblico, come il cinema, la pubblicità, la televisione. Inoltre, il postmodernismo è



stato immediatamente caratterizzato da una propensione al recupero, in senso ora nostalgico, ora parodico, ora intellettuale, di elementi formali del passato, secondo un gusto per la citazione più o meno esplicita, e all'interno di una commistione giocosa fra registri della cultura alta e bassa dal quale non è rimasto esente il cinema. È all'interno di questo contesto che si colloca l'opera di un'artista che gioca coi paradigmi rappresentativi che abbiamo analizzato sino ad ora attraverso un recupero memoriale tutto postmoderno dell'immaginario cinematografico: parliamo della serie di fotografie *Untitled Film Stills* di Cindy Sherman.<sup>20</sup>

*Untitled Film Stills*, unica opera sino ad ora pubblicata come corpus concluso da parte dell'artista, consiste in settanta<sup>21</sup> scatti fotografici in bianco e nero operati fra il 1977 e il 1980. La serie comprende immagini ispirate allo stile, alle atmosfere, ai personaggi di una certa tipologia di film, come è la stessa Sherman a dichiarare:

I was mostly going for the look of European as opposed to Hollywood types. Some of the characters were consciously influenced, for example #13 by Brigitte Bardot. But she's more a Bardot type than a Bardot copy. When I look at #16, I think of Jeanne Moreau, though I'm not sure I had her specifically in mind while shooting. Others were Sophia Loren inspired, in her more earthly roles like *Two Women* (#35). And of course Anna Magnani was somewhere in there. [...] books about the movies – whole books on Garbo, Eastern European films, silent films, horror films, film fads. These books were my textbooks, my research. [...] I liked the Hitchcock look, Antonioni, Neorealist stuff.<sup>22</sup>



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #48*, 1979, reprinted 1998, © Cindy Sherman

Le fotografie colgono una varietà di soggetti femminili (ovvero la stessa Sherman di volta in volta diversamente abbigliata e truccata) all'interno delle più svariate situazioni: ci sono ambientazioni in esterno, per strada o di notte (#64, #55, #83, #42, #18, #25, #44, #23, #24, #63, #48 etc.), altre, invece, si concentrano in interni, con una predilezione per le camere da letto e le toilette (#10, #15, #11, #14, #82, #52, #3, #16, #2, #12, #34, #37 etc.), insieme ad alcuni primi e primissimi piani sia in interno che in esterno (#31, #58, #45, #53, #30, #17, #56, #21, #32, #13).

Alcune fotografie numericamente consecutive ritraggono il medesimo personaggio in pose e momenti diversi: proprio per evitare questo tipo di narrazione soggettiva, così come un ordine cronologico, la pubblicazione curata da Sherman per il MOMA mescola volontariamente le fotografie.

La maggior parte della critica si è focalizzata principalmente su due aspetti dell'opera. Da un lato, c'è chi ha insistito sulla preminenza del significante, nel riferimento formale da parte dell'artista a specifici stili cinematografici, secondo una riflessione critica in senso mitografico sottolineata da Rosalind Krauss.<sup>23</sup> Dall'altro, l'attenzione soprattutto della critica femminista si è concentrata sull'analisi degli stereotipi della femminilità messi in scena in modo ambivalente da Sherman, fra critica parodica, come suggerisce Elizabeth Bronfen<sup>24</sup>, e simulata approvazione. Il che ha condotto a rintracciarvi la presenza



di uno sguardo eminentemente maschile e voyeristico, già identificato da Laura Mulvey<sup>25</sup> come dispositivo dominante dell'esperienza cinematografica. Il femminile non potrebbe che riconoscersi dunque come oggetto di visione, depauperato di un'autonoma capacità scopica. Questo procedimento è stato riconosciuto sia da Mulvey<sup>26</sup> che da Krauss all'interno di un certo sistema di inquadrature delle *stills*: in particolare in alcune ambientate in interno, in cui il soggetto femminile è colto nella toilette o nell'atto di spogliarsi, o in altrettante in esterno in cui l'inquadratura, in campo lungo e sfuocata, pare simulare l'occhio di un inseguitore.

Eppure, forse è possibile leggere una versione alternativa, una possibilità di narrazione che in qualche modo demistifichi il ruolo attribuito al potere del *male gaze*. Questa possibilità ci è offerta proprio dall'inespressività dello sguardo. Nell'introduzione all'edizione completa delle *Film Stills*, Sherman ha sottolineato il suo desiderio di mettere in scena soggetti il più possibile inespressivi:

In a lot of movie photos the actors look cute, impish, alluring, distraught, frightened, tough etc., but what I was interested in was when they were almost expressionless. Which is rare to see; in film stills there's a lot of overacting because they are trying to sell the movie. [...] It was in European film stills that I'd find women who were more neutral, and maybe the original film were harder to figure out as well. I found that more mysterious. I looked for it consciously.<sup>27</sup>

Dunque, l'attenzione dell'artista è meno concentrata sulle immagini più stereotipate che hanno maggiormente influenzato lo sviluppo dei modelli di femminilità noti al grande pubblico, come quelle del cinema hollywoodiano o delle locandine pubblicitarie. Al contrario, sono le immagini di donne sospese all'interno di una quotidianità perturbante ad aver sollecitato la volontà dell'artista di cogliere una specifica aura visiva, una femminilità alternativa rispetto a quella dominante del divismo proposto dall'industria cinematografica:

I'm not sure if I was yet aware of the fact that in most early films, women who don't follow the accepted order of marriage and family, who are strong, rebellious characters, are either killed off in the script or see the light and become tamed, joining a nunnery or something. Usually they die. I think I must have been unconsciously drawn those types of characters.<sup>28</sup>

Come Sherman sottolinea a proposito dei propri scatti:

The characters weren't dummies; they weren't just airhead actresses. They were women struggling with something but I didn't know what. The clothes make them seem a certain way but then you look at their expression, however slight it may be, and wonder if maybe "they" are not what the clothes are communicating.<sup>29</sup>

L'impressione che traiamo dalla visione in serie delle *Untitled Film Stills* è quella di trovarsi di fronte a qualcosa di molto simile alla rappresentazione delle figure solitarie che abbiamo osservato nei quadri di Hopper, e che abbiamo riscoperto anche nella caratterizzazione della protagonista del romanzo pavesiano, con interessanti parallelismi formali: ad esempio in *Untitled #4* la posa assunta dalla donna, appoggiata alla parete con la testa reclinata, il braccio destro alzato, gli occhi semichiusi, la dislocazione appartata che lascia intravedere in campo medio-lungo una profondità di spazio richiamano alla memoria la



figura che occupa malinconicamente la parte destra dell'inquadratura nel quadro hoppeiano *New York Movie*; la lettura di una lettera da parte di un soggetto femminile all'interno di una stanza per lo più spoglia accomuna *Hotel Room* e *Untitled #33*; il *Leitmotiv* della sigaretta come momento vissuto in solitudine in *Tra donne sole* ricorre in una serie di scatti (#32, #61, #16, #37, #60), così come quello della passeggiata in solitaria (#55, #18, #63, #54).

Se si osservano soprattutto gli scatti in piano americano, primo piano e primissimo piano, si nota come lo sguardo sia costruito in modo volontariamente dinamico, rivolgendosi non allo spettatore bensì ad un punto (che sia un mero spazio oppure un possibile, fittizio, interlocutore) che rimane sempre fuori campo. L'allusione al fuori campo, così come la sospensione che caratterizza una gestualità colta comunque in movimento ripro-



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #53*, 1980, reprinted 1998, © Cindy Sherman

pone il carattere frammentario del fermo immagine. Quanto più l'immagine sembra essere un interstizio fra momenti salienti, un *in-between-actions*, tanto più essa si fa perturbante e indiziaria, sollecitando la curiosità narrativa dello spettatore che cerca di colmare autonomamente i vuoti narrativi. Questo effetto narrativo metafisico e inquietante allo stesso tempo si mostra in tutta la sua potenza negli scatti in primissimo piano, in particolare in *Untitled #56*, *#17*, *#53* e *#13*, in cui l'inespressività dello sguardo gioca come sospeso fra fissità

e dinamismo, fra il vuoto imprecisato e un punto specifico del fuori campo. La scelta di questa inquadratura, più che simulare il voyeurismo dello sguardo maschile, sembra mettere in scena un'indagine sul femminile condotta per sottrazione, basata sul non detto,<sup>30</sup> su di una lacunosità visiva che gioca con la precisione della costruzione formale, privata però proprio dallo sguardo inespressivo del suo carattere puramente citazionale, e resa pertanto portatrice di una nuova storia.

#### 4. *L'inespressività come Pathosformel*

In questo percorso ci siamo mossi all'interno di media diversi (pittura, cinema, letteratura, fotografia) alla ricerca delle forme dell'inespressività femminile. Ne è emersa l'evoluzione attraverso paradigmi epistemologici differenti, eppure sembra che in tutte le sue manifestazioni la rappresentazione dell'inespressività porti con sé una volontà di rottura con i sistemi di riferimento, siano essi compositivi, figurativi, sociali o narrativi. In tutti i casi che abbiamo analizzato, le forme assunte dall'inespressività sono accomunate da due aspetti fondamentali: da un lato, la lacunosità, ovvero il rimando (per sottrazione) ad una dimensione ulteriore rispetto alla superficie del testo; dall'altro l'idea di movimento che accompagna, seppur in modo diverso, tutti gli esempi che abbiamo osservato. Si tratta spesso di movimenti congelati, un braccio alzato con una sigaretta in mano, o movimenti semplicemente accennati, la tensione dinamica di uno sguardo rivolto al fuori campo. Ciascuna di queste idee di movimento rimanda proprio alla dimensione interiore del personaggio di cui l'inespressività, più che nascondere, marca la presenza, lasciandola tuttavia avvolta in un'aura di mistero. È per questo motivo che forse l'espressione migliore per



indicare la funzione narrativa delle forme dell'inespressività è il termine warburghiano di Pathosformel, quell'«indissolubile intreccio di una carica emotiva e di una formula iconografica»<sup>31</sup>: una modalità cioè di rappresentazione simbolica che assume tratti iconici ben rintracciabili, e che si associa ad un significato riconoscibile sul piano emotivo e psicologico, e dunque narrativo, del personaggio.

Così l'inespressività delle bevitrici di assenzio di Degas o Toulouse-Lautrec già indicava, pur mantenendosi all'interno di un regime di visione maschile e alle volte voyeristico, la possibilità di dar forma ad una dimensione altra della femminilità, che, per quanto relegata nell'emarginazione di prostitute e creature notturne, inizia a dar spazio alla psicologia femminile attraverso il recupero dell'iconografia malinconica.

In Hopper e Pavese, questa possibilità si fa concretezza della raffigurazione e della narrazione: le donne ritratte dal pittore americano, così come la Clelia del romanzo pavesiano, sono creature sole, che entrano nel mondo del lavoro, e la loro inespressività cela (ma forse anche sottolinea) la tensione che intercorre fra la loro solitudine e la dimensione spaziale, dura e rarefatta, che le circonda. Il cinema offre un nuovo paradigma figurativo, ma anche semantico, che ben si presta dunque all'indagine del rapporto fra individuo e città.

Ma anche quando l'immaginario cinematografico inizia ad essere mercificato, e il richiamo alle sue forme non può che avvenire sotto le spoglie dell'artificialità come nelle fotografie di Cindy Sherman, proprio l'analisi dell'inespressività può aprire degli spiragli verso nuove possibilità narrative, dando un senso di maggior profondità alle attrici bidimensionali dell'artista.

<sup>1</sup> G. BATAILLE, *Manet*, a cura di A. Cartoni, Firenze, Alinea Editrice, 1995, pp. 97-99. In un'interessante riflessione Didi-Huberman compara proprio la lettura che Bataille fa dell'*Olympia* con la rappresentazione di un modello alternativo di Venere in età umanistica: non più la Venere celeste e pudica così tipica nell'immaginario quattrocentesco e oltre, bensì quella *naturalis* e 'impura', incarnata dalla giovane fuggitiva del ciclo di Botticelli ispirato alla novella del Boccaccio su Nastagio degli Onesti: «Non vi è forse nella nudità della fuggitiva e sacrificata di Botticelli il "sacro orrore" che Bataille riconoscerà più tardi nella *Olympia* di Manet, donna "impura", "nuda e fredda", donna che "non è nulla", nel senso in cui l'apparizione della sua nudità le procura "il potere di non essere in nessun luogo", esattamente come nell'improbabile pineta dell'incubo botticelliano? [...] così come Manet avrebbe dipinto in *Olympia* la "negazione dell'Olimpo", Botticelli ha voluto dipingere una donna maledetta, una reprobata, un'antidea» (G. DIDI-HUBERMAN, *Aprire Venere: nudità, sogno, crudeltà* [1999], Torino, Einaudi, 2001, p. 75).

<sup>2</sup> M. FOUCAULT, *La peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004, pp. 39-40.

<sup>3</sup> S. ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* [1983], Torino, Bollati Boringhieri, 1984, pp. 5-7.

<sup>4</sup> R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003.

<sup>5</sup> V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 5.

<sup>6</sup> O. ROSSI PINELLI, 'Hopper', *Art Dossier*, Firenze, Giunti, 2002, pp. 16-17.

<sup>7</sup> Sulla particolare costruzione architettonica della luce nei quadri di Hopper, soprattutto per quelli in interno e ambientati negli uffici, si veda S. WAGSTAFF, 'The Elation of Sunlight', in EAD. (a cura di), *Hopper*, London, Tate, 2004, pp. 21-23.

<sup>8</sup> Sull'importanza del modello del *cinema theatre* come spazio di illusione, luce, buio, desiderio e sospensione del tempo in Hopper ha riflettuto David Anfam, che paragona la poetica del pittore americano con quella di Rothko e del regista Ingmar Bergman (D. ANFAM, 'Rothko's Hopper: A Strange Wholeness', in S. WAGSTAFF (a cura di), *Hopper*, pp. 46-47).

<sup>9</sup> L. AQUINO, *Hopper*, Milano, Skira, 2009, p. 24.

<sup>10</sup> Sulla costruzione della rappresentazione del soggetto femminile come oggetto di visione passivo da parte di un occhio agente maschile, si veda J. BERGER, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 1972. A proposito dell'influenza dei pittori francesi (in particolare Degas) su Hopper, si veda anche S. WAGSTAFF, 'The Elation of Sunlight', pp. 17-20.

<sup>11</sup> Un'interpretazione di Hopper come artista malinconico viene proposta da M. IVERSEN, 'Hopper's Melancholic



- Gaze', in S. WAGSTAFF (a cura di), *Hopper*, pp. 52-63.
- <sup>12</sup> C. PAVESE, *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di M. Masoero, introduzione di L. Ventavoli, Torino, Einaudi, 2009.
- <sup>13</sup> Ivi, p. 479-480.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 450.
- <sup>15</sup> Ivi, p. 453.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 458.
- <sup>17</sup> Ivi, pp. 464-465.
- <sup>18</sup> Ivi, p. 464.
- <sup>19</sup> Ivi, p. 519.
- <sup>20</sup> C. SHERMAN, *The Complete Untitled Film Stills*, New York, The Museum of Modern Art, 2003.
- <sup>21</sup> Il settantesimo scatto, che corrisponde alla *Untitled Film Still #62*, è stato aggiunto all'interno della pubblicazione della serie curata dalla stessa Sherman nel 2003.
- <sup>22</sup> Ivi, p. 8.
- <sup>23</sup> R. KRAUSS, *Celibati* [1999], Torino, Codice, 2004.
- <sup>24</sup> E. BRONFEN, 'Des femmes regardent des femmes', in E. BRONFEN, L. SCHIRMER (a cura di), *Photos de femmes: une histoire en image de la photographie féminine*, Paris, Plume, 2001, pp. 9-34.
- <sup>25</sup> L. MULVEY, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in L. BRAUDY, M. COHEN (a cura di), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 833-844.
- <sup>26</sup> L. MULVEY, 'A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman', *New Left Review*, luglio-agosto 1991, n. 188, pp. 137-150.
- <sup>27</sup> C. SHERMAN, *Untitled Film Stills*, p. 8.
- <sup>28</sup> Ivi, p. 9.
- <sup>29</sup> *Ibidem*.
- <sup>30</sup> Sulle potenzialità espressive del non detto, si veda N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.
- <sup>31</sup> G. AGAMBEN, 'Aby Warburg e la scienza senza nome' [1975], in ID., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, p. 125.