

Beatrice Seligardi  
*Ellissi dello sguardo.*  
Pathosformeln  
*dell'inespressività femminile*  
*dalla cultura visuale alla letteratura*

Milano, Morellini, 2018, 182 pp.

Definire la *Pathosformel* per affidarla alla complessità concepita come «ampiezza di pensiero» (13) è il primo e fondamentale obiettivo che si pone Beatrice Seligardi in questo libro. L'autrice frequenta da tempo e con profitto questioni della teoria della letteratura e del rapporto tra differenti media intrecciandole spesso a riflessioni critiche sulla produzione al/sul femminile, come testimoniano molti degli articoli pubblicati in questa stessa rivista che spaziano dai graphic novel di Vanna Vinci ai personaggi di Salomé e della signorina Else, dall'artista digitale Young-Hae Chang che con Marc Voge dà vita al duo Heavy Industries a scrittrici quali Alice Munro e Antonia Susan Byatt<sup>1</sup>. L'ambizione di conciliare in questo lavoro l'ambito teorico e quello femminile si realizza attraverso una moltiplicazione dei nessi e dei rispecchiamenti, come già anticipato dal titolo. L'ellissi dello sguardo e l'inespressività femminile dialogano prima di tutto fra loro come forma visiva della sfuggevolezza e del significato latente ma a loro volta si intessono con la duplicità tra esteriorità della forma e

---

<sup>1</sup> Articoli pubblicati rispettivamente nei seguenti fascicoli di *Between*: vol. 8, n. 17, 2018; vol. 7, n. 14, 2017; vol. 4, n. 7, 2014; vol. 3, n. 5, 2013; vol. 2, n. 3, 2012.

interiorità del sentimento che la *Pathosformel* prevede. A tale articolazione si somma poi l'aspetto intermediale delle narrazioni che ne scaturiscono, incluse nell'ampia gamma esistente tra la letteratura e la cultura visuale.

Warburg mette a fuoco l'intuizione della *Pathosformel* per la prima volta a proposito di Dürer (1905) identificando nella sua opera *Melancholia* (1514) una forma che riesce a comunicare, attraverso la rappresentazione del movimento del corpo, una passione interiore, un sommovimento dell'anima. Warburg, è utile ricordarlo, continua a lavorarci nell'assemblaggio delle centinaia d'immagini che costituiscono il corpus della sua incompiuta e misteriosa opera – *Atlante di Mnemosyne* – cui lavora fino all'anno della morte, il 1929.

Fra i numerosi studi dedicati a questa intuizione di Warburg e al suo possibile utilizzo critico è interessante ricordare come Franco Moretti si sia servito di recente delle *Pathosformeln* per un'indagine quantitativa della storia culturale attraverso un processo che ha chiamato 'operazionalizzare' (*Totentanz. Operazionalizzare le Pathosformeln di Aby Warburg*, in Id. *La letteratura in laboratorio*, ed. Giuseppe Episcopo, Napoli, Federico II University Press, 2019). A differenza della scelta di Seligardi, oggetto dell'indagine di Moretti sono esclusivamente le immagini e le angolazioni di arti inferiori e superiori nei corpi eccitati, "isterici" (374), attraversati dalle forze sconvolgenti della passione. Restano esclusi dalla sua ricerca i volti e le espressioni facciali, non «in connessione con il pathos» (375). La differenza sarebbe data dalla "perdita di controllo" che la passione imprime al corpo, imprimendogli movimenti non padroneggiabili, contrariamente alla maggiore capacità organizzativa della fisionomia facciale nell'esprimerla e nel contenerne lo choc. Risalta dunque in modo significativo la scelta di Seligardi di riprendere il discorso a partire dal volto e dallo sguardo, portatore di un significato emotivo proprio in quanto ellittico, segreto.

La *Pathosformel* warburghiana viene dunque riletta alla luce degli scritti che gli dedicano Didi-Huberman e Salvatore Settis e si attesta – per quanto fluida resti la definizione – come un repertorio di immagini che esprimano quelle passioni che dall'antichità classica, passando per

il Rinascimento, permangono nelle epoche successive. In particolare è la modernità il periodo da cui Seligardi trae i suoi casi di studio.

La fisionomia della *Pathosformel* e le possibilità del suo utilizzo critico emergono nei due capitoli che costituiscono la prima parte. Nel primo, "*Pathosformel: definizione di un travelling concept*", emergono in particolare i paradigmi della complessa duplicità del paradigma in quanto sede della *Nachleben*, vale a dire della «sopravvivenza di uno spirito del passato che si colloca sul piano della forma e che si esprime sotto forma di sintomo» (17). Si tratta della ripetizione e differenza di una forma di pathos che riemerge dal passato all'interno dell'immagine non come «rimando esibito, immediatamente visibile, ma piuttosto» come «presenza fantasmale, ovvero nascosta, che si appoggia su dettagli cui l'occhio attento è in grado di dare rilievo» (*ibid.*). Una forma indiziaria, verrebbe da pensare, che scavando nel dettaglio dell'immagine – o della narrazione – rintracci la dimensione psichica e tutta interiore del pathos per ricomporla e restituirle significato mediante la ricerca della sua manifestazione sintomatica, tutta esteriore, che viene rappresentata nella forma.

In questa sorta di gioco del *cache-cache* che lo stato d'animo compie facendo capolino dal passato e assumendo nuove forme, ha un ruolo decisivo l'ipotesi che Seligardi mette in evidenza di una plasticità dell'immagine. A partire da qui si articola infatti la riflessione dell'autrice sui parametri implicati: l'aspetto dinamico del rapporto che il pathos rappresentato intrattiene con lo spazio e con il tempo da una parte e con l'idea di stasi e di movimento dall'altra. In sostanza si tratterebbe di una continuità narrativa dell'immagine che vuole esprimere lo stato d'animo e che, sotterranea, riemerge modificata nel tempo sia in altre forme che in altri media.

A riprova dell'ampiezza di fruizioni possibili dell'intuizione warburghiana il lavoro di Seligardi non si basa sulla dominanza del corpo agito dalla passione – come fa Moretti – ma piuttosto sulla traduzione del dettaglio del corpo e del viso in movimento come sintomo del desiderio. Per fare ciò l'autrice trova riscontro più che nell'*Atlante Mnemosyne* nei saggi di Warburg sulla Venere di Botticelli (*Botticelli*, Milano, Abscondita, 2002) e sulle letture che ne hanno fatto

in particolare Georges Didi-Huberman (*Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto* (2002), Milano, Abscondita, 2013) e Giorgio Agamben (*Ninfe*, Torino, Boringhieri, 2007). E l'originalità della posizione di Seligardi rispetto all'imponente tradizione di letture warburghiane sta nel chiedersi dove stia lo sguardo femminile, nel recuperare il «grande assente della ninfa di Warburg» (36), da lui osservata nei dettagli del movimento della gamba e della piega dell'abito ma proprio per questo associata nel destino di quelle altre donne rappresentate in arte e in poesia: tutte «smaterializzate nella loro integrità di soggetti, perché lo sguardo desiderante (non il loro, ma di chi le guarda) tende a evocarne, metonimicamente, le parti per il tutto e perché il desiderio, per essere tale, deve essere inappagato» (*ibid.*). Uno degli strumenti adottati per riportare in primo piano lo sguardo femminile assente è la critica femminista – Laura Mulvey, Elisabeth Bronfen – dedicata a evidenziare quel processo di «reificazione del corpo femminile attraverso l'obliterazione della sua capacità scopica» che ha prodotto un «paradigma voyeristico ed eminentemente maschile all'interno della cultura visuale e cinematografica del ventesimo secolo» (*ibid.*). L'obiettivo dell'autrice rispetto al modello warburghiano si delinea chiaramente: «partire da quello che nella raffigurazione della ninfa appare come l'interstizio, l'elemento accidentale, e cioè lo sguardo femminile, e cercare di capire se esistano delle strategie di rappresentazione che ne facciano emergere un moto interiore differente dalla macchina del desiderio» (37).

Si tratta quindi per l'autrice di rintracciare le potenzialità narrative dello sguardo femminile quando si fa inespressivo e latente e, proprio per questo, diventa sintomo di uno stato di tensione interiore. Per farlo Seligardi si confronta – tornando a paradigmi letterari – anche con l'idea di *topos* ispirato nel 1948 a Ernst Robert Curtius dalla forma cristallizzata e ricorrente della *Pathosformel* warburghiana ma poi declinato, con le dovute differenze, nei testi letterari della tradizione europea.

Per confermare la sua ipotesi di interpretazione delle rappresentazioni letterarie e visive dello sguardo inespressivo femminile come «una fra le potenziali *Pathosformeln* della modernità»

(39) l'autrice nel secondo capitolo della prima parte – “Lo sguardo inespressivo: inquadrature” – presenta gli ulteriori elementi teorici che utilizzerà nell'analisi dei testi, spaziando dai paradigmi della narrazione iconica e non verbale alle metafore visive, dalla *visual narratology* come declinata da Mieke Bal all'idea di dispositivo foucaultiano riletto alla luce di Deleuze e di Agamben. Seligardi si sofferma inoltre sul confronto con i due paradigmi dell'inespressività femminile della storia dell'arte occidentale: la divinità e la malinconia. Lo fa per ribadire quanto le rappresentazioni statiche, in posa, sia dell'impassibilità divina che dell'imperscrutabilità malinconica, si differenzino da quella in movimento che l'autrice rintraccia nello sguardo femminile inespressivo. Un movimento particolarissimo, questo, «colto nel momento del suo bloccarsi, della sospensione», una sorta di «fermo-immagine» e di istantanea che però è anche descrizione di una «natura morta eppure vivente» (62). Tale dialettica tra stasi e movimento si delinea in una *poetica visuale e narrativa della still*, in cui il termine include efficacemente allo stesso tempo sia il richiamo alla *still life* della pittura olandese del Seicento, ad esempio, che l'allusione alla *film still*, tecnica fotografica di fermo immagine di una sequenza cinematografica. Nella ricerca dunque di quel fatidico momento-intervallo, di quell'ineffabile eppure presente nodo spaziotemporale al cui interno lo sguardo femminile fuori campo e decentrato acquista significato, Seligardi affina diverse modalità analitiche del suo corpus spaziando dalle tecniche del montaggio e dell'ellissi a quelle dei *cinematic tableaux* e dell'*ékphrasis* lacunosa.

Le troviamo applicate nella seconda parte del libro, divisa in quattro capitoli all'interno dei quali l'organizzazione cronologica del corpus permette di cogliere pienamente il passaggio dell'inespressività femminile da «sguardo perso nel vuoto tipico dell'iconografia della malinconia» (80) di fine Ottocento alla «costruzione di una formula di pathos» sempre più tesa alla definizione dell'individualità femminile novecentesca. Non a caso la prima opera citata nel capitolo di apertura di questa seconda parte del libro – “Bevitrici e *flâneuses* da Degas a Jean Rhys” – è il quadro *Olympia* (1863) di Édouard Manet. Lì lo sguardo vuoto della donna nuda al centro dell'immagine – rivolto allo

spettatore – la mantiene ancora pienamente all'interno della logica voyeristica del *male gaze*. Il primo scarto da tale paradigma è rintracciato nella postura sbieca della bevitrice di assenzio ritratta da Edgar Degas (*L'Absinthe*, 1873), quadro ancora immerso nella logica visiva della malinconia femminile ma proiettato già verso una prima focalizzazione interna, come rivela lo sguardo atono e fuori campo della donna. A tali opere visive Seligardi accosta nel primo capitolo due romanzi di Jean Rhys degli anni Trenta, rintracciando il filo comune con Degas nella marginalità spaziale delle protagoniste, nelle topografie della solitudine e dell'inespressività di personaggi che vagano fra le strade della città, i caffè, le camere d'albergo. Come in Degas, nei romanzi di Rhys si inizia a distinguere, accanto alla voce narrante – e giudicante – una narrazione interna e autopercettiva al femminile, focalizzata su episodi-gesti (fumare una sigaretta, guardare fuori dalla finestra, truccarsi allo specchio) in cui emerge la forma del pathos. L'evoluzione della *Pathosformel* dalle atmosfere *fin de siècle* alle estetiche moderniste è ricostruita nel secondo capitolo – “Ragazze lavoratrici e *cinematic tableaux: Freizeit eines arbeitenden Mädchens* di Marianne Breslauer e *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani” – mediante la definizione del ruolo della fotografia, ammiccante al nuovo medium cinematografico. La serie delle giovani donne lavoratrici e indipendenti fotografate da Marianne Breslauer nel 1933-34 ce le mostra colte nel pieno delle loro attività quotidiane, quasi furtivamente, senza guardare mai verso l'obiettivo ma rivolgendo piuttosto lo sguardo su loro stesse, su quanto stanno facendo. Sono immagini di momenti-intervallo in cui la forma di pathos dello sguardo inespressivo «è in grado di proporre una riflessione sulla *agency* del soggetto femminile» (109). Il corrispettivo letterario è secondo Seligardi rintracciabile nel poemetto narrativo che Pagliarani pubblica nel 1960, *La ragazza Carla*. Nella struttura delle tre «scene» principali che lo compongono l'autrice rileva una sequenza di «momenti interstiziali, apparentemente insignificanti» che, fra la casa, il letto, l'ufficio e la città, segnano per la protagonista un percorso di auto-definizione evidenziato dalla poetica dell'inespressività dello sguardo. A due maestri della poetica realista della solitudine femminile, Edward Hopper e Cesare Pavese, è

dedicato il terzo capitolo della seconda parte, “Il realismo dell’inquadratura: le donne sole di Edward Hopper e Cesare Pavese”. Qui, «dal punto di vista formale, la caratteristica che accomuna le opere dei due autori è l’adesione a un’estetica sempre più marcatamente cinematografica, all’interno della quale la configurazione della *still* diventa cifra di una poetica della sospensione» (122). In Hopper la costruzione sostanzialmente cinematografica dello sguardo femminile inespressivo è colta in particolare nelle opere non dedicate a donne nelle camere da letto ma nei luoghi sociali, seppure impersonali, di caffè, cinema, uffici, alberghi, vagoni di treni. In Pavese sono invece le protagoniste di *Tra donne sole* (1949) ad essere analizzate alla luce di una struttura narrativa cinematografica in cui il tema della solitudine si presta alla presenza di formule di pathos. Al clima postmoderno della produzione femminile che si è confrontata con la critica femminista è dedicato infine l’ultimo capitolo – “Memorie cinematografiche postmoderne: Cindy Sherman e Ali Smith” –, in cui sono poste a dialogo intermediale due serie fotografiche realizzate da Cindy Sherman tra il 1977 e il 1980 e tre romanzi di Ali Smith. Nelle due autrici, nota Seligardi, «lo sguardo inespressivo e l’allusione al fuori campo danno adito ad una narrazione enigmatica il cui centro, sempre disatteso e mai esplicito, altro non è che l’interiorità femminile» (145). L’ultima tappa, ma forse provvisoria, del lavoro di Beatrice Seligardi la porta al confronto con testi visivi e letterari in cui gli elementi fotografici, iconici o iconografici diventano lo spunto per un investimento emotivo che il soggetto proietta sulle immagini. La forma del sommovimento interiore, giocata sempre sulla soglia fra dentro e fuori, fra oggettività e soggettività, è indagata così fin nelle sue realizzazioni più recenti, confermando la vitalità e l’attualità dell’intuizione di Warburg e delle sue applicazioni critiche.

Beatrice Seligardi, *Ellissi dello sguardo* (Marina Guglielmi)

## L'autrice

### Marina Guglielmi

Insegna Letterature comparate e Teoria della letteratura all'università di Cagliari. Il suo libro più recente è *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini* (Cesati, 2018). È co-direttrice di *Between*.

Email: [marinaguglielmi@unica.it](mailto:marinaguglielmi@unica.it)

## La recensione

Data invio: 20/04/2020

Data accettazione: 21/05/2020

Data pubblicazione: 30/05/2020

## Come citare questa recensione

Guglielmi, Marina, "Beatrice Seligardi, *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*", *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Eds. C. Pieralli – T. Spignoli, *Between*, X.19 (2020), <http://www.betweenjournal.it/>