Luoghi, pratiche, immagini ritornanti
Itinerari d'affezione nelle installazioni museali di Agnès Varda e Alice Rohrwacher

Autore
Maya Rebecca Fidelia Gargiulo

Keywords
Memoria
Geografie emozionali
Ri-territorializzazione
Affetto
Pubbliche intimità

Memory
Emotional geographies
Re-location
Affect
Public intimacy

Abstract

Dalle Cabanes de cinéma al Bar Luna, le installazioni museali di Agnès Varda e Alice Rohrwacher ri-mediano e ri-locano lo scavo archeologico delle cineaste nella memoria individuale e collettiva attraverso l'intervento su ambienti espositivi perifilmici divenuti espaces vécus di pubbliche intimità, in un'interazione tra oggetti d'affezione e frammenti audiovisivi che si fanno dispositivi di disseppellimento dell'esperienza soggettiva e mappatura di nuove identità comunitarie. Partendo dalla continuità estetica e concettuale di tali forme di partecipazione a una processualità incarnata, ci si propone di esplorare il site-seeing e la fruizione audiovisiva espansa quali prassi in grado di ibridare soggettivazione spettatoriale e autoriflessività autoriale.

From the Cabanes de cinéma to the Bar Luna, Agnès Varda's and Alice Rohrwacher's museum installations re-mediate and re-locate the filmmakers' archaeological excavation into personal and collective memory through the intervention in film-related exhibition sites that become espaces vécus of public intimacy, resulting in an interaction between objects of affection and audiovisual fragments capable of unearthing subjective experiences and mapping new communal identities. Beginning with the aesthetic and conceptual continuity of these forms of participation in an embodied processuality, this essay aims to explore site-seeing and expanded audiovisual experiences as practices capable of hybridizing spectatorial subjectivation with authorial self-reflexivity

Diacronie psicogeografiche, riterritorializzazioni del ricordo

Ereditare ciò che accade dentro e fuori da sé[1], facendosi custodi dei resti di un altrove memoriale da percorrere e rilocare attraverso prassi artistiche[2] di recupero, riattivazione e riorganizzazione di un passato al contempo collettivo e individuale. Dalla pellicola alla fotografia e agli esperimenti con il formato digitale, fino ad arrivare alle più recenti videoinstallazioni e agli allestimenti museali *site-specific*, tale sembra essere la preoccupazione archeologica ed etnografica che anima le ricerche transmediali di Agnès Varda e Alice Rohrwacher, il cui *modus operandi* suggerisce una continuità estetica e concettuale legata a doppio filo dalla fascinazione per una processualità creativa ed esperienziale incarnata[3], stratificata nel tempo e nello spazio del suo dispiegarsi.
In quanto intervento di scavo, disseppellimento e materializzazione di un repertorio d'affezione, punto di partenza per la mappatura di itinerari di libera ma motivata[4] congiunzione tra le tracce del privato e le forme della collettività, la restituzione alla vita del ricordo avviene fin dal principio nella produzione delle due cineaste e artiste plastico-visive secondo una logica spaziale, fautrice di cartografie tanto geografiche quanto emozionali, sociali

e culturali. Il lavoro di messa in movimento di sensazioni[5], immagini, corpi e reminiscenze "ritornanti"[6], la cui giustapposizione segna il perpetuarsi di un'intima commistione tra vita e ricordo[7] e tra presenza e assenza, è difatti indissociabile dalla riterritorializzazione di un atlante di esperienze di cui vengono ripetutamente convocate all'attenzione le coordinate spaziali e temporali, in una reinvenzione del reale[8] atta a mappare, suturare e negoziare frammenti differiti del vissuto. La volontà testimoniale incontra così, nelle deambulazioni compiute da Varda attraverso l'*espace vécu* dipanatosi dai suoi reportage, documentari (*Daguerréotypes*, 1975; *Visages, villages*, 2018) e documentari personali finzionali[9] (*Jane B. par Agnès V.*, 1988; *Garage Demy*, 1991), come nelle incursioni di Rohrwacher tra le vestigia di un fenomenico pre-mediato da simbologie mitologiche e spirituali[10] (*Lazzaro Felice*, 2018; *La Chimera*, 2023), una componente riflessiva che fa del discorso artistico il filo con cui tessere la trama di rizomatici *memoryscapes*.
È l'attenzione all'intersezione tra confini, pratiche e diacronie emozionali, identitarie e relazionali[11] a sottrarre gli ambienti domestici, agresti o urbani esplorati dalle due cineaste a una mera denotazione topografica, rendendo lo spazio depositario di un immaginario psicogeografico[12] in cui sguardi, voci e racconti fanno ritorno dall'intemporale per compartecipare alla medesima attualità. Quale tramite mediano per il ricongiungersi della microstoria alla macrostoria e dell'esperienza alla sua trasfigurazione[13], i paesaggi mnesico-narrativi[14] così costituiti divengono in tal senso essi stessi *media*[15], espandendo secondo traiettorie inedite le possibilità di transito non solo visivo, bensì aptico e multisensoriale – quando non propriamente architettonico e spaziale[16] – lungo il perimetro della rappresentazione.
Nello scarto epistemologico tra *sightseeing* e *siteseeing*[17], la rilocazione dell'esperienza si muove allora entro panorami tangibili, poietici e inventivi dal carattere espanso: varchi ospitanti il dischiudersi della soggettività[18] nel territorio al contempo interiore ed esteriore del ricordo, in una commemorazione in vita[19] di ciò che permane pur nel differimento e nella provvisorietà.

«Cosa ti lega al mondo?»: re-enactment mediali dello spazio vissuto

Nella dimensione archivistica e archeologica in cui si radica l'autorialità di Varda e Rohrwacher, e con altrettanta pregnanza nella *flânerie* agita da una spettatorialità dalla tendenza esplorativa, partecipe[20] di un percorso ondivago tra tappe, luoghi, echi e sovraimpressioni mnesiche, la relazione con l'opera d'arte attualizza un potenziale aggregante[21] che trova nel *place* o *site* l'origine di una compartecipazione tattile e cinestesica, oltre che visiva ed emozionale, al farsi dell'opera stessa.
In sintonia con una sensibilità estetica, epistemologica e concettuale di rimando atmosferico, ciò che si invera a partire dalla registrazione indicale, dalla rielaborazione digitale e dal *re-enactment* foto-cinematografico dei luoghi vissuti, e più significativamente dalla ri-mediazione e trans-mediazione installativa e museale di questi, è un coinvolgimento; una reciprocità affettiva[22] tra ambienti, dispositivi e viventi[23] dalla quale prendono forma habitat esperiti e performati in divenire[24]. Nel passaggio da una ricostruzione prettamente visuale dello spazio, perlustrabile attraverso l'interpellazione di schermi, monitor e superfici plurime della visione, a una sua parziale rimaterializzazione per mezzo di procedimenti di ri-locazione ed espansione oggettuale nel *milieu* fisico, culturale e istituzionale del perifilmico[25], i luoghi del ricordo – dalla

Tuscia a Parigi e Noirmoutier – immanentizzati dalle due registe tornano difatti a diramarsi in una spazialità e una temporalità concrete.
Disseminato nel circostante tramite dispositivi discorsivi e ricorsivi, *souvenir*, manufatti di uso quotidiano e tracce pre-cognitive, il tempo remoto si riversa sul presente convergendo con la risemantizzazione delle sue testimonianze e rappresentazioni[26], come accade ne *L'Île et Elle* (Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2006), *La Cabane de l'échec devenue Cabane du cinéma* (Biennale d'art contemporain de Lyon, 2009-2010) e *Bar Luna*[27] (Centre Pompidou e Cineteca di Bologna, 2024-2025). In tali allestimenti espositivi, Varda e Rohrwacher hanno sollecitato un ripensamento complessivo dell'esperienza tanto astantiva quanto immersiva[28] di un'estetica relazionale votata al ricordo, interagendo con il circuito dei musei e delle gallerie d'arte per ibridare pratiche di cinema espanso, installazione, videoarte e riciclaggio creativo. Il risultato è un'ecologia percettiva porosa, in grado di scompaginare la distinzione tra *media* atmosferico-ambientali, ambienti mediali[29] e ambienti antropico-naturali, nonché di sviluppare reti intenzionali[30] di contatto tra il sé e l'altro, incarnando pubbliche intimità. Una prospettiva ecosistemica tiene difatti insieme il flusso di informazioni sensoriali, patiche ed estetiche[31] emanate dagli scatti, dalle immagini in movimento, dalle scie acusmatiche, dagli individui e dagli oggetti chiamati a cristallizzare il tempo sedimentatosi nei luoghi evocati, mediando tra le *affordances*[32] prospettate dallo spazio espositivo – dalla conformazione non solo osservabile, bensì abitabile – e le manifestazioni percettive, mnesiche ed emozionali provenienti dalla soggettività.
Ciò che insorge è un interscambio tra influssi derivanti dal passato individuale e narrazioni plurime, cumulatesi nelle superfici[33] materiche e spaziali interpellate: l'intersezione di stanze, paesaggi, anditi e abitacoli mobilita traiettorie di *com-parazione* tra corpi[34] vissuti, in una reciprocità del toccare e dell'essere toccati[35] che sfocia in una continua sovrascrittura simbolica e fenomenica del reale. Elementi evocativi quali cartoline, capanne di celluloide[36], cabine concepite per comunicare con il numero di telefono della propria casa d'infanzia, *diaporama*, televisori proiettanti frammenti di film e cucine dal sapore familiare si lasciano così recepire nell'immediatezza della loro componente architettonica, materiale e mediale, invitando al contempo i visitatori a incedere, sostare e saggiare l'intorno per vivificare storie in attesa di essere svelate[37].
A guidare la riscoperta di forme e pratiche di persistenza del sé nelle cose e delle cose nel sé, gli interrogativi «cosa ti lega al mondo?» e «cosa hai perso per sempre?», ripetuti dalla segreteria della cabina telefonica del *Bar Luna*, veicolano allora in entrambe le cineaste l'importanza della memoria situata e ri-situata non solo come oggetto di preservazione, bensì come materiale di creazione[38] di viaggi sentimentali lungo *cadres de vie* che prolungano lo spirito di ciò che li abita.

Soglie incarnate, racconti oltremondani

Rispettivamente al principio e alla fine dei percorsi espositivo-immersivi de *L'Île et Elle*, de *La Cabane de l'échec* e del *Bar Luna*, si perviene al compimento del proprio andirivieni memoriale mediante il superamento di un varco tanto sensibile quanto simbolico: una soglia che si staglia tra l'*aldiquà* e l'*aldilà* del visibile, sconfinando in un passaggio di dimensione che dal sovramondo conduce all'oltretomba, terreno ultimo di riflessione sul rapporto tra ambiente, corporeità, perdita e rimembranza.

Nelle due installazioni a opera di Agnès Varda, l'accesso estetico ed esperienziale a tale trasmutazione di stato passa per la negoziazione tattile, verbovisiva e sonora di un'isotopia del trauma e del ricordo che da privata diviene collettiva, partecipata; in un discorso autoriflessivo, oltre che marcatamente auto-foto-videobiografico, sulla natura imperitura di immagini che non cessano di ricambiare lo sguardo a esse rivolto. Nel primo caso, si viene chiamati ad attraversare un corridoio che simula un pontile, al quale si giunge superando una tenda di plastica sulle cui lamelle si susseguono immagini dell'alta e bassa marea che cinge Noirmoutier: trattasi delle medesime onde che sospingono in superficie il compianto per Jacques Demy, con il quale la regista condivise la propria dimora coniugale sull'isola, e che scandiscono ritmicamente il racconto della vedovanza tenuto da Varda nel *loop* video de *Les Veuves de Noirmoutier*. Voci, fotogrammi e richiami elementali paiono così invocare ciò che è impercettibile[39], che manca di evidenza incarnata, incontrando un corpo spettrale che si lascia intravedere dalla rievocazione di gesti, movimenti e sovrimpressioni[40] dell'affetto nello spazio.
È ciò che si ripete all'ingresso nella diafana abitazione in pellicola e acciaio, i cui pannelli contengono e temporalizzano – in termini mnesici e mediali – una tensione alla riconciliazione con la persistenza differita, simulacrale, di figure che attraversano e che si lasciano attraversare da un duplice scarto della presenza. Assurgendo alla tattilità del fenomenico in forma di materia abitabile, le inquadrature raffiguranti Catherine Deneuve e Michel Piccoli, protagonisti di *Les créatures* (1966), sono al contempo un luogo astratto, virtuale, nel quale si convoglia l'anticamera di una seconda realtà: la realtà delle immagini come ulteriore mondo possibile[41], lo spazio-nello-spazio in cui l'incorporeo torna ad assumere spessore, intrecciando il passato della rappresentazione all'interpellazione del contingente.
Nell'intervento museale realizzato da Alice Rohrwacher, è invece il rifacimento di una necropoli priva di nome a condurre alla riemersione di nostalgici paesaggi dell'interiorità, compendiando il trittico dei *memoryscapes* analogico-mediali qui passati in rassegna nella discesa in

una sala in cui si viene accolti da variopinte sagome di musici e offranti. A riecheggiare la catabasi orfica percorsa da Arthur, l'archeologo inglese interpretato da Josh O'Connor ne *La chimera* (2023), la *Sala dell'aldilà* chiama i suoi ospiti a prendere le distanze da sé stessi per porsi in ascolto di tempi e storie esposti alla minaccia dell'oblio, compiendo un tragitto onirico che dal frammento gravita verso la totalità e che dal locale conduce all'universale. Distesi in penombra su delle amache, si viene così accompagnati dal fruscio delle foglie, dal defluire dei torrenti e dai versi di molti animali[42], intraprendendo un viaggio «di andata e ritorno dalla Terra»[43] che parte idealmente dall'Etruria – oggetto narrativo e rappresentativo di scavo nella più recente delle pellicole della cineasta, nonché origine della galassia iconografica di quest'ultima – per approdare là dove ci si estende «tra l'infinito e il soggetto»[44]. In tale esperienza di allontanamento e di ritorno al sé, il corpo diviene cassa di risonanza di luoghi, figure e temporalità molteplici: al contempo *medium* ed entità medianica, esso si fa depositario della stratificazione delle forme di conoscenza, comprensione[45] e salvaguardia del reale, disseminando lungo la propria *Erfahrung* resti di esistenze che tornano alla luce in forma di racconto o visione.
Tra ri-mediazioni ambientali e rilocazioni mediali, la reminiscenza si colloca allora nelle produzioni espanse della regista belga e della cineasta italiana quale oggetto e parallelamente dispositivo di mappatura, scavo e presentificazione di un portato affettivo ed esperienziale allocato, sancendo le tappe della ricostruzione di un paesaggio affettivo in continua espansione. Intrecciando memorie collettive e private, immagini, legami e narrazioni migrano da un corpo, da una superficie e da un sito all'altro, lasciando le proprie impronte nel fluire ciclico delle forme partecipate di sopravvivenza.

1 Cfr. A. Rohrwacher, G. Fofi (a cura di), *Dopo il cinema. Le domande di una regista*, Edizioni e/o, Roma 2023, p. 67.
2 Cfr. *Ivi*, p. 39.
3 Cfr. A. Osterweil, *Flesh Cinema: The Corporeal Turn in American Avant-Garde Film*, Manchester University Press, Manchester 2014, p. 11.
4 Cfr. S. Lischi, R. Bellour, *Le Passage du Gois*, in S. Perceval (éd.), *Agnès Varda. L'île et elle*, catalogue d'exposition (18 juin-8 octobre 2006), Fondation Cartier pour l'art contemporain-Actes Sud, Paris-Arles, pp. 18-19.
5 Nel ripercorrere la storia pre-cinematografica dell'estensione aptica delle immagini in movimento, Giuliana Bruno guarda agli studi – di Etienne Bonnot de Condillac, tra gli altri – che in età moderna teorizzarono una prima sequenzialità plastica delle memorie e sensazioni presentificate allo sguardo. Cfr. G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2018, Kindle edition, p. 352.
6 Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 312.
7 Per Agnès Varda, realizzare opere visive «è un modo di continuare a vivere, vivere e ricordare». Cfr. A. Varda in J. Kline (ed. by), *Agnès Varda: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2014, p. 194.
8 Di prassi filmiche ibride, attingenti alla registrazione del fenomenico e al contempo votate alla metamorfosi mitopoietica di quest'ultimo, si è preso a ragionare in ambito italiano sulla scorta della terminologia recentemente introdotta da Dario Zaita. Si veda D. Zaita, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, Milano 2017.
9 Cfr. L. Busetta, *Ri-scattare le immagini d'infanzia: archivi privati e performance digitali fra ontologia, ricordo, disconoscimento*, in "Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità", n. 16 (luglio-dicembre 2020), pp. 93-102.

[10] Cfr. A. Erll, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*, in A. Erll, A. Nuenning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin 2008, pp. 389-398.

[11] Cfr. C. Kelley, *L'Île et Elle: lieu, temps, écran, récit*, in A. Fiant, R. Hamery and E. Thouvenel (éds.), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 209-18.

[12] Cfr. G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, cit., p. 31.

[13] Cfr. G. Lavarone, *Tre prospettive sul paesaggio nell'opera di Agnès Varda*, in "Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni", n. 45 (2021): *Paesaggio*, pp. 182-195.

[14] Per una catalogazione delle componenti storiche, simboliche, culturali e memoriali attribuibili alla nozione di paesaggio si rimanda a S. Schama, *Paesaggio e memoria*, tr. it., Arnoldo Mondadori, Milano 1995.

[15] Partendo da una connotazione filosofica di matrice romantica, alla luce della quale l'atmosfera ambientale coinciderebbe con la nozione effusa di *medium*, fino ad arrivare a una lettura ecologica degli ambienti mediali e ri-mediati della contemporaneità, Francesco Casetti individua nello spazio un'entità mediatrice e mediana: un *medium* situato, intrinsecamente interattivo. Cfr. F. Casetti, *Mediascape: un decalogo*, in P. Montani, D. Cecchi, M. Feyles (a cura di), *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano 2018, p. 112.

[16] Cfr. M. Gaudiosi, *Proiezioni cartografiche. Il cinema tra geografie transmediali e spazi urbani*, in F. Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Mimesis, Milano 2012, pp. 179-192.

[17] Cfr. G. Bruno, *Ibidem*.

[18] Celebre è la suggestione che muove Varda in *Les plages d'Agnès* (2008): «se si aprissero le persone, si troverebbero dei paesaggi».

[19] Cfr. J. Chamarette, *Spectral bodies, temporalised spaces: Agnès Varda's motile gestures of mourning and memorial*, in "Image & Narrative", Vol. 12, No. 2 (2011): *Memory Screens*, pp. 31-49.

[20] E. Turri, *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.

[21] Cfr. M.C. Addis, G. Tagliani, *Reinventare il muro. Spazio pubblico e immagini in comune a partire da Agnès Varda*, in "Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni", n. 39 (2019): *Cornice*, pp. 103-120.

[22] Cfr. J. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, tr. it., Marinotti, Milano 2010, p. 64.

[23] Circa il rapporto tra soggettività, affetto e dispositivi si veda G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma 2006.

[24] Cfr. S. Lischi, *Film da percorrere: l'installazione "cinematografata"*, in R. Venturi (a cura di), "Predella. Rivista di arti visive", n. 5 (2012): *Storia dell'arte e film studies. Chassé-croisé*, pp. 231-240.

[25] F. Federici, *Cinema esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, Forum, Udine 2017.

[26] Cfr. J. Chamarette, *Ibidem*.

[27] L'esposizione-installazione curata da Alice Rohrwacher è stata realizzata in collaborazione con il paesaggista Thierry Boutemy e il duo artistico Muta Imago, composto da Claudia Sorace e Riccardo Fazi.

[28] R. Eugeni, *Temporalità sovrapposte. Articolazione del tempo e costruzione della presenza nei media immersivi*, in A. Rabbito (a cura di), *La cultura visuale nel ventunesimo secolo. Cinema, teatro e new media*, Meltemi, Milano 2018.

[29] Cfr. Id., G. Raciti, *Introduzione. Atmosfere mediali. Sentire il mondo come gli altri*, in R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), "Visual Culture Studies. Rivista semestrale di culture visuali", n. 1 (2020): *Atmosfere mediali*, pp. 5-17.

[30] Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, Oxford 2012, p. 440.

[31] J. J. Gibson, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, tr. it., Mimesis, Milano 2014.

[32] Sulla nozione di *affordance*, introdotta dallo psicologo della percezione James Jerome Gibson quale lemma fondamentale dell'estetica delle atmosfere, si sofferma Tonino Griffero nell'individuare le qualità – sensibili ed emotive – intrinseche a un ambiente. Cfr. T. Griffero, *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini, Milano 2016, pp. 60-63.

[33] Cfr. M. Merleau-Ponty, *Ivi*, p. 334.
[34] Cfr. J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, tr. it., Cronopio, Napoli 2003, p. 123.
[35] J. M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, California 2009.
[36] Le pareti della *Cabane de l'échec* (*Capanna del fallimento*), successivamente ribattezzata *Cabane du cinéma* (*Capanna del cinema*), sono interamente composte da rulli di copie abbandonate di *Les Créatures* (1966), pellicola di Varda ritenuta un insuccesso critico e commerciale al momento della sua uscita.
[37] Cfr. L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London 2000, p. 107.
[38] Cfr. M. Carnicé Mur, *Creatività e scrittura del sé nel cinema documentale di Agnès Varda*, in "Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità", n. 16 (luglio-dicembre 2020), http://www.arabeschi.it/14-creativit--e-scrittura-del-sc-nel-cinema-documentale-di-agns-varda/.
[39] Cfr. J. Derrida, B. Stiegler, *Echographies of Television*, Polity, Cambridge 2002, pp. 116-121.
[40] Cfr. J. Chamarette, *Spectral bodies, temporalised spaces*, cit., pp. 31-49.
[41] Cfr. R. Bellour, *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Éditions de la Différence, Paris 2002, p.14.
[42] Tale componente acustica è il risultato del recupero e della riconversione di tracce sonore inutilizzate nei lungometraggi della regista. Si veda G. Cortassa, *Radicarsi nell'altrove. La Terra ammirata dal Bar Luna di Alice Rohrwacher*, in "Linkiesta", https://www.linkiesta.it/2024/07/la-terra-ammirata-dal-bar-luna-di-alice-rohrwacher/.
[43] Cfr. *Ibidem*.
[44] Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino 2003, p. 78.
[45] Cfr. F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano 2020, p. 27.