

UNIVERSITÀ DI MESSINA
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE



PELORO

rivista del dottorato in scienze umanistiche

VII, 1 - 2022

ISSN 2499-8923

UNIVERSITÀ DI MESSINA
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE



PELORO

rivista del dottorato in scienze umanistiche

VII, 1 - 2022

ISSN 2499-8923

DIRETTORE RESPONSABILE

Caterina Malta (Messina)

COMITATO SCIENTIFICO

Annamaria Anselmo (Messina), Antonio Baglio (Messina), Andrea Bellantone (Toulouse), Elena Caliri (Messina), François de Catalay (Brussel), László Csorba (Budapest), Vincenzo Fera (Messina), Giorgio Forni (Messina), Mauro Geraci (Messina), Giuseppe Giordano (Messina), Gioacchino Francesco La Torre (Messina), Teresa Martínez Manzano (Salamanca), Florian Mehlretter (München), Petros Petsimeris (Sorbonne), Johnatan Prag (Oxford), Giuseppe Ucciardello (Messina)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierandrea Amato (Messina), Annamaria Anselmo (Messina), Alessandro Arangio (Messina), Rosalba Arcuri (Messina), Antonio Baglio (Messina), Giovanni Barberi Squarotti (Torino), Salvatore Bottari (Messina), Elena Caliri (Messina), Lorenzo Campagna (Messina), Giovanni Cascio (Messina), Emanuele Castelli (Messina), Daniele Eligio Castrizio (Messina), Luciano Catalioto (Messina), Marco Centorrino (Messina), Giovanna Costanzo (Messina), Giovanna D'Amico (Messina), Paola de Capua (Messina), Pasquale De Meo (Messina), Patrizia De Salvo (Messina), Anita Di Stefano (Messina), Carlo Donà (Messina), Rosa Faraone (Messina), Giorgio Forni (Messina), Rita Fulco (Messina), Mauro Geraci (Messina), Maria Laura Giacobello (Messina), Daniela Gionta (Messina), Giuseppe Giordano (Messina), Sandro Gorgone (Messina), Giuliana Gregorio (Messina), Caterina Ingoglia (Messina), Fortunata Latella (Messina), Gioacchino Francesco La Torre (Messina), Caterina Malta (Messina), Raffaele Manduca (Messina), Stella Mangiapane (Messina), Paola Megna (Messina), Claudio Meliàdò (Messina), Marcello Mollica (Messina), Fabrizio Mollo (Messina), Mariangela Monaca (Messina), Marina Montesano (Messina), Marco Onorato (Messina), Gianni Petino (Messina), Mariangela Puglisi (Messina), Caterina Resta (Messina), Antonio Rollo (Napoli), Fabio Rossi (Messina), Elena Santagati (Messina), Grazia Spagnolo (Messina), Salvatore Speciale (Messina), Alessandra Tramontana (Messina), Giuseppe Ucciardello (Messina), Anna Maria Urso (Messina), Andrea Velardi (Messina), Susanna Villari (Messina)

COMITATO TECNICO

Nunzio Femminò (Messina-SBA), Dario Orselli (Messina-SBA)

GESTIONE EDITORIALE

Daniela Gionta (Messina), Pasquale De Meo (Messina)

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE

GA Design | Giusy Algeri (Messina)

Contatto principale: cmalta@unime.it

Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/peloro>



SOMMARIO

GIOVANNI DI BELLA, <i>Una legazione di Abāqā il-khān al secondo concilio di Lione. Alcune considerazioni dei cronisti del XIII secolo</i>	5
DANIELA BELLANTONE, <i>Storiografia e cultura a Venezia nel Duecento. In margine all'inedita Cronaca di Marco: II. Il prologo e l'autore</i>	37
SANDRO GORGONE, <i>Dal sistema tecnico alla decrescita. Jacques Ellul e Serge Latouche</i>	77
EMANUELA GIORGIANNI, <i>Dal concetto monade al concetto nomade. In cammino verso la transdisciplinarietà tra Ortega, Stengers e Morin</i>	99
IRENE CALABRÒ, <i>Aprire il quadro. Potere, sapere e immaginazione nell'opera di Agnès Varda</i>	117
CLAUDIO STAITI, <i>Dalla «Generazione Caporetto» alla «Generazione Erasmus». Memorie della Grande Guerra come contributo alla pace e alla costruzione dell'identità europea</i>	133

IRENE CALABRÒ

APRIRE IL QUADRO. POTERE, SAPERE
E IMMAGINAZIONE NELL'OPERA DI AGNÈS VARDA

Il quadro non è che una parte di ciò che nel quadro non c'è, il fuori quadro,
quello che viene prima, non solo nella durata ma anche nell'immagine.
Bisogna dare allo spettatore la possibilità di immaginare ciò che non vede.
Agnès Varda

1. *Tre volte Varda*

Louis Aragon è di fronte a uno specchio a tre ante: guarda la sua immagine riflessa nell'anta centrale; incrocia l'obiettivo della macchina da presa che da lontano scruta i movimenti dei suoi occhi. Mentre Jean Ferrat canta, in sottofondo, *Que serais-je sans toi*, una canzone composta a partire dal poema *Prose du bonheur et d'Elsa* di Aragon, il poeta sembra cercare con il suo sguardo l'immagine di Elsa Triolet, l'artista e la scrittrice, sua musa e moglie, di cui non possiede un'immagine fissa – un'immagine stabile e forse per questo reale –, ma unicamente le molteplici *immagini che immagina* da tutta una vita. Durante l'incontro di Aragon con la sua immagine triplicata, vediamo per qualche istante la fotografia di una giovane Elsa che si specchia: il suo sguardo è deciso; sembra catturare lei stessa – e non la macchina fotografica – la sua figura riflessa nello specchio. Dopo quell'istante, ritorniamo al poeta che si specchia, e alle cui spalle compare un'altra fotografia di Elsa: il contorno del suo volto non è nitido; la sua immagine sembra svanire alle spalle del marito, la cui vita – lui stesso lo riconosce – è letteralmente formata dalla figura evanescente della moglie, che sembra non avere persino un passato (Aragon, infatti, sembra dover immaginare anche il passato di Elsa).

Le sequenze fin qui descritte sono tratte dal cortometraggio *Elsa la rose* (1966) di Agnès Varda. Nel 1965, Aragon e Triolet chiedono a Varda e a Jacques Demy, compagno della regista, di realizzare due cortometraggi complementari: uno in cui Aragon racconta, cioè, immagina, l'infanzia e l'adolescenza di Triolet, e uno in cui, viceversa, Triolet racconta immaginando l'infanzia e l'adolescenza di Aragon. Di quel progetto, solo il cortometraggio su Elsa viene realizzato¹.

Gli anni Sessanta rappresentano un periodo prolifico nella vita artistica di Agnès Varda, che debutta nella fotografia. Inizialmente, Varda frequenta la scuola di conservazione del Louvre per poi passare alla fotografia: fotografa sculture, quadri, quartieri parigini, e dal 1947 inizia a lavorare come fotografa per la compagnia teatrale di Jean Vilar. Nel 1954, firma il suo primo lungometraggio, *La pointe courte*, che inaugura un nuovo modo di fare cinema, anticipatore del cinema della nascente *Nouvelle Vague*. Nonostante la vicinanza ai critici-registi della *Nouvelle Vague*, il primo periodo da regista/fotografa di Varda non può venire assimilato a quel fenomeno estetico-politico che maggiormente, già dalla metà degli anni Cinquanta, con i «Cahiers du cinéma», rinnova il cinema francese. Piuttosto, il cinema di Varda è canonicamente inserito nel raggruppamento della *rive gauche*, anch'esso fondamentale nel rinnovamento del cinema francese del secondo dopoguerra, ma che si distanzia dai giovani critici-registi per formazione e modalità espressive².

Differenti sono gli influssi di cui risente il lavoro di Varda: movimenti artistici e filosofie, che ritornano nei tre movimenti della sua vita artistica. Come la stessa regista ripete spesso – in particolare nei documentari più autobiografici come *Les Plages d'Agnès* (2008), *Agnès de ci de là Varda* (2011), *Varda par Agnès* (2019) –, Varda ha vissuto tre vite: una prima vita da fotografa, una da cineasta e l'ultima da 'giovane' *visual artist* (insomma, una 'vita-trittico'³).

¹ Vd. A. MASECCHIA, *Corti viaggi sentimentali con Agnès Varda*, «Arabeschi. Riv. internazionale di studi su letteratura e visualità», 16 (2020), 26.

² Vd. *Nouvelle Vague. Forme, motivi, questioni*, a cura di L. VENZI, Roma 2011, 15-16.

³ «Agnès Varda may claim that she as a photographer, a filmmaker and an artist has (had) 3 'lives (re)united into one neat package'. Yet one may not be quite certain

L'ambizione di questo contributo è di riflettere intorno all'opera di Varda, caratterizzata dal movimento di tre differenti modi di creare immagini – attraverso, cioè, la fotografia, il cinema e le installazioni – affidando in particolare alla nozione di *cadrage* il filo rosso che potrebbe tenere insieme queste tre tensioni creative diverse⁴. Si tratterà innanzitutto di mettere in luce le influenze surrealiste, declinate al femminile, che caratterizzano il tentativo di Varda di portare il *cadrage* fuori dai suoi bordi; in seguito, la questione del *cadrage* verrà pensata relativamente al trittico, forma compositiva di frequente realizzata dall'artista, in particolare durante l'ultimo periodo del suo lavoro, e che rivelerà il fuori campo quale nozione fondamentale della stessa *messa in quadro* vardiana⁵. Soffermarsi sulla nozione di fuori campo

if this self-portrait as an 'autobio-triptych' will be the last, or does not promise, rather than his, even much more»: *Agnès Varda Unlimited. Image, Music, Media*, ed. by M.-C BARNET, Cambridge 2016, 6.

⁴ «La regista ha costantemente ribadito la centralità per un cineasta dell'atto di selezionare porzioni di realtà, anche qualora questa realtà sia già predisposta per essere registrata e riprodotta, e di inserirle nei margini del quadro della macchina fotografica e della macchina da presa. [...] Non basta guardare bene, bisogna soprattutto imparare a eliminare dall'inquadratura porzioni di visibile, rinunciare a qualcosa e nascondere, secondo la stretta relazione tra *cadrer* e *acher* su cui aveva insistito André Bazin. [...] Proprio l'attenzione al rapporto tra rappresentazione (*mimesis*) e racconto (*diègesis*) è tradita dalla *mise en cadre* di Varda fin dalle prime fotografie: essa sembra infatti diretta a stabilire uno spazio della rappresentazione centripeto e centrifugo a un tempo, che rimanda a una logica narrativa interna e che iscrive in sé un'apertura al fuori campo, a quel qualcosa che dal quadro è stato escluso e che appartiene alla fenomenologia del reale»: A. MASECCHIA, *La materia dell'immaginazione: Agnès Varda tra fotografia e cinema*, «La Valle dell'Eden. Semestrale di cinema e visioni», 10 (2008), 230.

⁵ In ambito cinematografico, il rapporto tra immagine e quadro è una questione ampiamente dibattuta. Michel Chion sostiene che il quadro al cinema è, rispetto all'immagine, «non il contenuto ma il contenente. [...] Il quadro [...] resta percettibile, presente per lo spettatore, in quanto luogo di proiezione delimitato e visibile, con i suoi quattro lati. Il quadro viene così posto come contenente che preesiste alle immagini, che c'era prima di esse e potrà continuare a esistere una volta che esse saranno cancellate». Secondo Chion, è invece l'immagine sonora a non avere un quadro né un contenente preesistente: vd. M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino 2017, 82-83. Dal momento che il nostro discorso sull'opera di Varda oscilla tra la fotografia, il cinema e le installazioni (e che si sofferma, in particolare, sulle installazioni, dove il sonoro è ridotto a labili fruscii e respiri, che

vorrà dire riflettere intorno al ruolo dello spettatore, il cui punto di vista onnisciente, rispetto a un'immagine che tradizionalmente tende a saturare il visibile per elidere l'invisibile, nell'opera di Varda viene destabilizzato da una composizione che si apre al vuoto del fuori campo stesso. Solo una potenza immaginativa, che si esercita nel vuoto della visione senza saturarlo, potrà 'riorientare' lo spettatore, che si troverà disorientato perché privato del potere sull'immagine tradizionalmente fondato su un sapere dell'*evidenza*.

2. *Il cadrage oltre i bordi: la rêverie e il femminile*

Ritorniamo a *Elsa la rose*. Occorre soffermarsi sul momento in cui Aragon guarda la sua immagine riflessa nello specchio a tre ante; quando, cioè, tenta di catturare la sua immagine e, insieme, quella della moglie, garanzia del suo stesso apparire. Ciò che Aragon non può sapere di sé, quello che, cioè, potrebbe essere o non essere senza la *presenza* della moglie, è affidato all'immagine sbiadita di Triolet alle sue spalle – canta Ferrat, infatti, riprendendo il poema di Aragon, «cosa sarei io senza te?». Imprendibile l'immagine del poeta, la cui *apparenza* è assicurata da un'immagine altrettanto imprendibile, ma solo immaginabile. D'altronde, è proprio l'immaginazione la garanzia reciproca del loro apparire. L'immagine di Triolet è allora una sorta di fuori campo incatturabile e inconfondibile dell'immagine di Aragon, e che però risulta il fondamento (senza fondo) della stessa immagine del poeta.

La sequenza di *Elsa la rose* non solo condensa le questioni fondamentali del sapere-potere delle immagini e dell'immaginazione, che il presente contributo tenta di indagare, ma lo fa a partire dal ritratto di uno dei fondatori del movimento surrealista e della moglie. Occorre,

diventano quasi impercettibili), preferiamo considerare il quadro non come mero contenitore dell'immagine ottica, bensì come sua parte essenziale, che sorge (o non sorge: possiamo pensare che, come avviene nell'opera di Varda, e in particolare nelle immagini 'materiali' delle installazioni, un'immagine ottica possa anche non avere più un quadro) con il sorgere dell'immagine.

dunque, innanzitutto indagare e seguire il lascito surrealista nell'opera di Varda relativamente alla questione del *cadrage*, che condurrà a una riflessione intorno al trittico e al fuori campo.

L'opera cinematografica di Varda risente ampiamente dell'influenza della lezione surrealista: dal cortometraggio *L'Opéra-Mouffe* (1958) a *Jane B. Par Agnès V.* (1988) fino a *Les Plages d'Agnès* (2008), la *flânerie* e la *rêverie* – di cui Aragon è uno dei primi maestri – sono termini che legano quel cinema al surrealismo⁶. È sufficiente a questo proposito ricordare che il camminare è 'un'azione' peculiare del cinema di Varda: con il già citato *La pointe courte* e con *Cléo de 5 à 7* (1962), Varda rende «il camminare il luogo di una questione tanto per il cinema quanto per la nascente modernità della Nouvelle Vague in un senso che ci rinvia alla *flânerie*», come nozione che comporta la rottura dell'ideale di prospettiva – che determina la centralità del punto di vista del soggetto – a favore di una continua mobilitazione dello sguardo⁷. Nonostante il cinema narrativo continui a saturare l'immagine per immobilizzare lo spettatore, un certo cinema moderno – tra cui rientra, appunto, quello di Varda – tenta costantemente di aprire il quadro e di decentrare lo spettatore, per risvegliare in lui «un'attitudine surrealista»⁸.

È la *rêverie*, però, che, nell'economia del nostro discorso, s'impone come il lascito surrealista quasi fondativo dell'opera di Varda. Nel bio-documentario *Les Plages d'Agnès*, il regista Chris Marker, in veste di gatto cartonato di nome Guillaume in Egitto, con la sua voce meccanica chiede alla regista il motivo del suo passaggio, durante la metà degli anni Cinquanta, dalla fotografia alla cinematografia. Varda

⁶ MASECCHIA, *La materia dell'immaginazione*, 233. In un'intervista rilasciata a Kelley Conway, Varda afferma: «I don't want to forget you about the surrealist writers, André Breton, Max Jacob, Lautrémont, they absolutely meant a lot to me - and René Char, a hidden poet. [...] I didn't love surrealist painting especially. But I loved Magritte, like all eight-year-old children. Because when he painted a pipe, he wrote 'this is not a pipe'. Max Ernst is another I love. It was the spirit of surrealists, their attitude, their choices (Duchamps was amazing) and their text that most affected me», in K. CONWAY, *Agnès Varda*, Urbana 2012, 138.

⁷ S. LIANDRAT-GUIGUES, *Il cinema della flânerie: verso un cubismo della percezione*, in *Nouvelle Vague*, 157-58.

⁸ *Ibid.*, 160.

confessa che aveva bisogno di accompagnare le immagini con le parole: mettere insieme immagini e parole significa, infatti, fare cinema. Non era una cinefila come i critici-registi della *Nouvelle Vague*, né aveva lavorato come assistente; piuttosto, ha immaginato e provato a fare cinema.

In seguito, dopo un intermezzo sulla sua ‘prima vita’ da fotografa e sull’incontro con l’amato Demy, Varda racconta il suo rapporto con gli uomini della *rive gauche* e della *Nouvelle Vague* attraverso una sorta di *détournement* del fotomontaggio *Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt* (1929) di René Magritte. Il collage di Magritte, pubblicato nel numero 12 della rivista «La Revolution Surréaliste», presenta fototessere dei surrealisti a occhi chiusi, che fungono da cornice a un dipinto (posizionato in verticale) dello stesso Magritte, che rappresenta la frase che dà il titolo al fotomontaggio, dove però la parola *femme* è sostituita dalla raffigurazione di una donna nuda che distoglie lo sguardo dagli spettatori. Nel suo *détournement*, Varda colloca le fototessere degli uomini della *rive gauche* e della *Nouvelle Vague* intorno a una sua fotografia posizionata in orizzontale. In questo caso, però, gli uomini hanno gli occhi bene aperti, mentre il primo piano al centro della composizione presenta una matura Varda con gli occhi chiusi e un dito sulle labbra, quasi volesse suggerire una pratica del silenzio.

Come è stato suggerito⁹, per i surrealisti è la donna a divenire la musa, l’oggetto del desiderio che muove l’immaginazione degli artisti e poeti e che, però, deve mantenersi inconoscibile e immaginabile per permettere ai surrealisti stessi di accedere alla creazione; la donna deve in qualche modo *mancare* affinché si possa saturare il vuoto dell’inconoscibile con l’invenzione. Anche nel fotomontaggio vardiano è la regista – la donna – a occupare il posto centrale: ma la donna diviene qui *soggetto* del desiderio (e, contemporaneamente, *soggetta* al movimento del desiderio), ‘l’attante’ che può guidare, tramite la sua macchina da presa (o macchina fotografica, o installazione), la *réverie* dello spettatore, conducendolo (e conducendosi) al di là dei

⁹ Vd. R. J. DEROO, *Agnès Varda Between Film, Photography and Art*, Oakland 2018, 151-53.

limiti del visibile. Una *dynamis* che riacquisce il femminile come veicolo di quella *rêverie* che non conosce un soggetto fisso, né un oggetto da ricercare per colmare una mancanza: è una potenza immaginale che rompe i limiti del quadro, e che, così facendo, si abbandona al vuoto senza colmarlo¹⁰.

Il *cadrage* vardiano è, dunque, (al) femminile. Agnès Varda è stata infatti una «femminista felice ma arrabbiata», la cui lotta politica si riversa nella sua estetica. O, meglio, vi è una coincidenza di estetica e politica, laddove i due ambiti condividono lo statuto della visibilità.

Come sostiene Jacques Rancière, tanto la politica quanto l'estetica sono caratterizzate dalla *partizione* del sensibile¹¹. In particolare, Rancière definisce partizione (*partage*) del sensibile

quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti. Una partizione del sensibile fissa, dunque, allo stesso tempo un comune condiviso e delle parti esclusive. Questa partizione delle parti e dei posti si fonda su una ripartizione (*partage*) degli spazi, dei tempi e delle forme di attività che determina il modo stesso in cui un comune si presta alla partecipazione e il modo in cui gli uni o gli altri avranno parte a questa partizione. [...] La partizione del sensibile rende visibile chi può avere parte al comune in funzione di ciò che fa, del tempo e dello spazio nel quale la sua attività si esercita. Avere questa o quella 'occupazione' definisce così delle competenze o delle incompetenze in relazione al comune. Il che definisce il fatto di essere o non essere

¹⁰ In uno studio dedicato all'iconografia di Charcot all'ospedale psichiatrico della Salpêtrière, Georges Didi-Huberman individua il rapporto tra sapere psichiatrico, potere dello sguardo maschile e rappresentazione – cioè *messa in quadro* – dei casi (soprattutto femminili) di isteria. Nel tentativo di catturare, cioè di rendere *evidenti*, gli istanti di follia di quei corpi indocili, la fotografia diviene mezzo di dominio maschile su un femminile metamorfico, che eccede i bordi del quadro della malattia. Fin dal suo avvento, dunque, la fotografia, con il suo potere di *messa in quadro*, si rivela il dispositivo fondamentale di cattura di un femminile che tende a strabordare nel caso delle isteriche, è il corpo indocile, messo in movimento da un utero incontrollabile, che diviene una via di fuga dal potere, tanto della medicina quanto della fotografia, di *messa in quadro del caso*. Vd. G. DIDI-HUBERMAN, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Bologna 2020.

¹¹ J. RANCIÈRE, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma 2016.

visibile all'interno di uno spazio comune, di essere o non essere dotato di un linguaggio comune, ecc. Alla base della politica c'è dunque un'«estetica», che non ha niente a che vedere con quella «estetizzazione della politica» dell'«epoca delle masse» di cui parla Walter Benjamin. Questa estetica non è da intendersi come la cattura perversa della politica da parte di una volontà d'arte, da parte del pensiero del popolo come opera d'arte. Se vi è un'analogia, è in senso kantiano – eventualmente rivisitato da Foucault –, in quanto sistema delle forme *a priori* che determinano ciò che è dato da percepire¹².

Un senso analogo, estetico-politico, di *partage* in quanto partizione del visibile (e dunque dell'invisibile), lo ritroviamo forse anche nell'opera di Varda. Nel suo ultimo bio-documentario *Varda par Agnès*, la regista presenta il *partage* come una delle tre parole chiave del suo lavoro (le altre due sono ispirazione e creazione): nella sua opera è infatti in questione una condivisione che diviene contemporaneamente una 'partizione', ossia una resa 'pubblica' del (già) visibile e dell'invisibile da esso eliso. Ad esempio, Varda sceglie di far rientrare nella sua 'porzione di visibile', cioè nella sua messa in quadro, i soggetti che vivono ai margini della società o i *villages* ai margini delle grandi metropoli di cui perlopiù non conosciamo l'esistenza. Rendendo visibile quell'invisibile, però, Varda non opera una saturazione della visione (che soffocherebbe l'immaginazione); non costringe – catturandolo – l'invisibile ad adeguarsi al regime rappresentativo del già visibile; piuttosto, il suo tentativo sembra rendere visibile l'*invisible* ma *in quanto tale*.

La concezione vardiana del *cadrage* sembra allora far proprio leva, in realtà per sfuggirvi, sulla partizione del campo del visibile, ossia, potremmo dire, sulla delimitazione della messa in quadro.

Oltre che della lezione surrealista (declinata al femminile) del rifiuto delle regole della visione e della narrazione logiche e dunque evidenti, che seguono, cioè, le coordinate cartesiane, la concezione vardiana del *cadrage* risente anche dell'influsso di Gaston Bachelard, di cui l'artista segue le lezioni alla Sorbona, e sui cui concetti continua a riflettere lungo tutte le sue tre vite.

¹² RANCIÈRE, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, 13-14.

Ancora in *Varda par Agnès*, dopo aver raccontato del suo lungometraggio *Sans toi ni loi* (1985), dove la protagonista, la vagabonda Mona, è una donna che non ha un passato e che dunque Varda fa nascere dal mare, la regista, presenta la spiaggia quale luogo di ispirazione; un «paesaggio mentale». È un paesaggio con tre elementi fondamentali: il cielo, la terra e il mare. Varda ricorda, allora, i concetti del maestro Bachelard: la *rêverie*, il riposo, la terra e la forza, tutto ciò che Agnès ama.

È nel libro intitolato *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942) che Bachelard identifica l'acqua quale elemento delle transizioni, di mescolanze immaginative. Il carattere immaginativo dell'acqua (in cui, dunque, l'immaginazione stessa trova la sua componente materiale) è inoltre quasi sempre femminile¹³: «vedremo così la profonda *maternità* delle acque. L'acqua gonfia i germi e fa zampillare le fonti. L'acqua è una materia che ovunque vediamo nascere e crescere. La sorgente è una nascita irresistibile, una nascita *continua*. Immagini tanto vaste segnano per sempre l'inconscio che le ama, suscitano *rêveries* senza fine»¹⁴.

Nella spiaggia, secondo Varda, i tre elementi si confondono; il mare, forse, domina il paesaggio, perché innanzitutto lo modella, ma da materiale fondamentale di mescolanza, si mescola esso stesso con il cielo e la terra (la sabbia) – già Bachelard, richiamando Alphonse Lamartine, sottolinea la continuità materiale dell'acqua e del cielo quando ci troviamo in prossimità di un lago¹⁵.

La mescolanza dei tre elementi materiali, nel lavoro di Varda, è il segno della sua immagine (al) femminile e dell'apertura del quadro. Nelle immagini vardiane, dunque, è la materia femminile che, liberata dal fondamento naturalistico-biologico a cui storicamente è stata consegnata, diviene un segno dell'apertura del quadro. Da filosofa e pensatrice delle immagini quale potrebbe essere¹⁶, l'artista destituisce (almeno indirettamente) la concezione della materia passiva in quanto

¹³ G. BACHELARD, *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano 2006, 21.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, 150.

¹⁶ *Pianeta Varda*, a cura di A. MASECCHIA - L. MAVALASI, Pisa 2022.

femminile, modellata dalla forma maschile, legata all'idea aristotelica di natura¹⁷, che è il fondamento della maniera tradizionale di concepire l'immagine o, meglio, la rappresentazione – s'intende, anche politica¹⁸.

La materialità femminile vardiana, potenza che apre il quadro, potrebbe richiamare l'idea di natura di Giordano Bruno, che vede in Diana in quanto materia, femminile *naturale*, la *dynamis* che destituisce la concezione dicotomica del maschile in quanto attivo e del femminile in quanto passivo, e, che, forse, potrebbe divenire il luogo teorico per un ripensamento naturalistico, ma 'senza fondamento', della materia-femminile. Diana è *dynamis* distruttiva¹⁹; la sua azione e creazione – così come avviene nella celebre immagine della trasformazione di Atteone in *De gli eroici furori*²⁰ – non edificano una forma, piuttosto, la creano facendola naufragare.

Nelle immagini vardiane, la mescolanza (femminile) di cielo, terra e mare attesta una rottura dei limiti del quadro: i quattro lati si fanno soglie che destituiscono persino la distinzione tra il dentro e il fuori quadro. In *Varda par Agnès*, mostrando le immagini di un'installazione, ossia una sorta di trittico posizionato in verticale che presenta in alto l'immagine fissa del mare, al centro l'immagine in movimento delle onde, e infine un'immagine 'materiale', ossia la sabbia che troviamo materialmente nell'installazione, Varda spiega allo spettatore che il paesaggio della spiaggia, che rompe i bordi, può anche diventare un muro²¹, quando è un'immagine fissa. Ma l'immagine fissa è forse una virtualità dell'immagine in movimento e dell'immagine 'materiale':

¹⁷ ARISTOTELE, *La vita*, a cura di D. LANZA - M. VEGETTI, Milano 2018.

¹⁸ Su questo vd. E. CANTARELLA, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Milano 2013.

¹⁹ W. BENJAMIN, *Il carattere distruttivo* (1931), in Id., *Scritti 1930-1931. Opere Complete IV*, Torino 2002, 522-26.

²⁰ G. BRUNO, *Gli eroici furori*, Milano 1999, 454-55.

²¹ Ancora in *Varda par Agnès*, descrivendo i motivi che la conducono a divenire una *visual artist*, Varda racconta dell'installazione *La chambre occupée* (2012). Nella camera di un edificio in demolizione a Nantes, l'artista incastra degli schermi in un letto, in un frigorifero, in una stufa a legna, in un forno a microonde, nel tentativo di immaginare «cos'è la vita per gli occupanti abusivi che non hanno niente e vengono sfrattati senza cerimonie». Dopo aver raccolto le testimonianze degli sfrattati, che non possono più recuperare i loro pochi averi perché la polizia mura le

non è, infatti, un muro invalicabile, una finestra aperta su una realtà serrata; piuttosto, è il cominciamento di una 'progressiva' apertura del quadro.

Aprire il quadro: per non saturare il reale né la visione dello spettatore; per non cedere, dunque, alla volontà di dominare l'immagine. Piuttosto, aprire un vuoto della visione – che renda gli occhi aperti al di là dei confini della realtà e della sua rappresentazione; per aprire, infine, all'immaginazione.

3. Oltre il cadrage: sul trittico

In *Varda par Agnès*, la descrizione di quel 'trittico verticale' conduce Varda a spiegare il suo lavoro da *visual artist*, che si situa tra la fotografia e il cinema. L'installazione, infatti, è la forma d'arte che le permette di mettere insieme la realtà e la sua rappresentazione, e di pensare la differenza tra immagine fissa e immagine in movimento. Varda conduce quella riflessione in particolare attraverso la creazione di trittici, che sono l'occasione per complicare il *cadrage*; per creare, cioè, «un modo più complesso di vedere», ma che sono anche un'allusione ai trittici del XV e XVI secolo, che la regista confessa di «amare molto». È con l'installazione *Patatutopia*, ideata su invito di Hans Ulrich Obrist, il quale, alla Biennale di Venezia del 2003, crea un gruppo di artisti chiamato *Stazione Utopia*²², che Varda inizia a creare trittici.

È, però, nell'opera *Portraits à volets vidéo*, parte della mostra *Triptyques atypiques* alla Galerie Nathalie Obadia nel 2014, che la

finestre e le porte delle case, Varda, in *voice over*, sostiene, mentre vediamo l'immagine di una finestra murata, che il contrario di un muro è una spiaggia.

²² «I began to take photos of these potatoes, and I began to film them. And when Obrist proposed that I exhibit, I threw myself into this form I love, the classical triptych, from antique painting, and I created one. In the middle, I placed a heart-shaped potato, which breathes a little when it moves, there's the noise of it breathing, and on the two side panels are filmed images, the adventures of sprouts, of footings... All of this odd second life of potatoes. So I decided to deposit real potatoes on the ground in front of the triptych, 700 kg worth». Intervista di Kelley Conway a Agnès Varda, in CONWAY, *Agnès Varda*, 151.

questione del rapporto tra immagine fissa e immagine in movimento diviene centrale. Quei trittici sono costituiti da un'immagine centrale fissa – una fotografia –, generalmente in bianco e nero, appesa al muro. Su entrambi i lati della fotografia, vengono proiettati due video.

Nei trittici pittorici, quelli del XV e XVI secolo, ma soprattutto nei trittici di Francis Bacon che ispirano il lavoro vardiano²³, si parla ancora di un'impressione o sensazione del tempo e dello spazio.

A questo proposito, studiando i trittici di Bacon, Gilles Deleuze – facendo operare qui la differenza, che matura negli anni Ottanta, tra immagine cinematografica e immagine pittorica – afferma che nel trittico

un immenso spazio-tempo riunisce tutte le cose, *introducendo però fra loro le distanze di un Sahara, i secoli di un Aïôn*: il trittico e i suoi pannelli separati. Il trittico, in questo senso, è un modo di superare la pittura da 'cavalletto'; i tre dipinti restano separati, ma non sono più isolati; la cornice o i bordi di un quadro non rinviano più all'unità limitativa di ciascun pannello, ma all'unità distribuiva dei tre²⁴.

Se nella pittura di Bacon, secondo Deleuze, si dà un «massimo di unità di luce e colore, per il massimo di divisione delle Figure», che permette di pensare a quell'immenso spazio-tempo che «unisce tutte le cose» con «*le distanze di un Sahara, i secoli di un Aïôn*»²⁵, nei trittici vardiani è forse la soglia tra immobilità e movimento che crea un nuovo spazio-tempo, una nuova apertura del quadro.

Per indagare la soglia vardiana di immobilità e movimento, è forse utile ritornare sul trittico di cortometraggi cinematografico *CinéVardaPhoto* (2004), che esplora proprio quella soglia. Come è stato suggerito a partire da uno studio sul 'pannello centrale' del trittico, il cortometraggio *Ulysse* (1982), il rapporto tra fotografia e cinema nel lavoro di Varda si presta a una lettura di tipo barthesiano²⁶. In *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), è noto che Roland Barthes individua due elementi fondamentali della fotografia. Il primo

²³ Agnès Varda *Unlimited*, 6.

²⁴ G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata 2004, 155.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ MASECCHIA, *La materia dell'immaginazione*, 237.

è lo *studium*, ossia il fatto culturale, l'interessamento a una cosa per cui «io partecipo alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni»²⁷. Il secondo elemento, che infrange lo *studium*, è il *punctum*, ciò che trafigge lo spettatore, una ferita che è indipendente dal suo interessamento, perché è una forza, «un'impresa aleatoria», secondo Barthes, che l'immagine esercita sullo spettatore. Cosa avviene però nella 'giustapposizione' vardiana di immobilità e movimento, dove pure *effettivamente* l'immagine si muove e ci muove? Nel caso di *Ulysse*,

la fotografia in sé, spazio dinamico e spazio statico (centripeto e centrifugo insieme), oggetto sul quale possiamo esercitare lo *studium* e dal quale possiamo farci 'pungere' diviene sia un testo attraverso il quale ci guida la regista sia un luogo immaginario nel quale possiamo vagare. È come se attraverso l'associazione tra immagine fotografica e la tecnica cinematografica Varda mettesse il *punctum in motion*: ciò che nella fotografia ci punge viene messo in movimento. Come il titolo *Ciné VardaPhoto* implica, la presenza di *Varda/operator* si pone dunque come tramite essenziale e dichiarato tra la registrazione della realtà e la creazione di un mondo immaginario attraverso l'immagine, che sia essa fotografica o cinematografica²⁸.

Ma a chi è affidata la nostra *rêverie* se, come avviene nelle installazioni, non c'è più Varda, che, con la sua voce, guida il nostro viaggio immaginario? Cosa accade nella soglia tra l'immagine fissa e l'immagine in movimento, che non è saturata dalle parole? Varda ci abbandona nel vuoto dell'apertura, in una soglia tra il *punctum* e il *motion*, in cui la parola non è ancora arrivata – o non può arrivare.

4. Oltre il trittico: il demiurgo o il sognatore

Rendere labili i bordi del quadro, nei trittici vardiani, significa non solo riflettere sul rapporto tra immagine fissa e in movimento, ma soprattutto su una nozione che, in entrambi i tipi d'immagine, è

²⁷ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino 1980, 28.

²⁸ MASECCHIA, *La materia dell'immaginazione*, 239.

cruciale: il fuori campo. In proposito, l'installazione *Le triptyque de Noirmoutier* (2004-2005) è il luogo in cui Varda invita a riflettere sul fuori campo, in particolare relativamente alle immagini in movimento, laddove il trittico presenta tre video: un movimento tra i tre pannelli potenzialmente ininterrotto.

Vediamo innanzitutto un pannello centrale, in cui viene proiettata questa scena: in una cucina, un uomo sta mangiando; alla sua sinistra, sua moglie pela delle patate; alla destra dell'uomo, vi è un'anziana donna (la madre dell'uomo) che dipana una matassa. D'improvviso, l'uomo abbandona la scena, apre una porta che noi vediamo sulla sinistra, e scompare. I pannelli laterali sono chiusi: lo spettatore deve scegliere se aprire o meno i due pannelli per sapere cosa accade nel fuori campo. Il sapere fuori dal quadro è in suo potere. Scegliere se esercitare il potere sul fuori campo – per sapere che dietro al pannello sinistro c'è una spiaggia, e dietro a quello destro una credenza.

Se in *Ulysse* Varda utilizza ancora la sua voce per colmare il fuori campo, pur mantenendo un piccolo spazio vuoto per l'immaginazione dello spettatore²⁹, in *Le triptyque de Noirmoutier* abbandona lo spettatore nel vuoto dell'immaginazione, o, meglio, permette allo spettatore stesso di scegliere tra il potere di 'sapere fuori campo' e l'abbandono all'immaginazione a cui conduce l'apertura del quadro, l'*eccedenza* (e non più l'*evidenza*) dell'immagine.

Per chiarire questo punto cruciale dell'opera di Varda, è forse utile affidarsi a Jean-Luc Nancy, che riflette ampiamente intorno alla capacità dell'immagine di strabordare:

non soltanto l'immagine eccede la forma, l'aspetto, la superficie quieta della rappresentazione, ma per far questo deve anche attingere a un fondo – o a un senza-fondo – di potenza eccessiva. L'immagine deve essere immaginata: deve, cioè, estrarre dalla sua assenza l'unità di forza, di cui la cosa semplicemente posta là è priva. L'immaginazione non è la facoltà di rappresentare qualcosa nella sua assenza, ma è la forza che trae dall'assenza la forma della presenza vale a dire la forza del 'presentarsi'. La risorsa necessaria deve essere essa stessa eccessiva³⁰.

²⁹ MASECCHIA, *La materia dell'immaginazione*, 236.

³⁰ J.-L. NANCY, *Tre saggi sull'immagine*, Napoli 2018, 21.

L'eccedenza dell'immagine, secondo Nancy, può condurre a un'evidenza; non a un'evidenza del sapere e a un potere di dimostrare, ma a un'*evidenza dell'invisibile*³¹. Sapere (del)l'invisibile non equivale a un certo sapere scientifico, cioè alla conoscenza, si direbbe chiara e distinta, dell'immagine. È, piuttosto, sapere che in ogni immagine – sia essa fotografica, cinematografica, pittorica o poetica – vi è un fuori campo che sfugge costantemente alla nostra possibilità o volontà di sapere, cioè di esercitare un potere sull'immagine. «Il senso della presenza integrale e senza resti»³², che fonda la concezione tradizionale dell'immagine *inquadrata*, tende a saturare lo spazio, il vuoto, di non sapere e di non potere, che il fuori campo apre: lo spazio dell'immaginazione. Aprire il quadro, dunque, per aprire la visione, affinché l'immaginazione, facoltà impura dell'umano che si esercita nel vuoto, possa destabilizzare i bordi spessi e vincolanti del quadro (della realtà).

Il saggio intende riflettere intorno alla nozione di *cadrage* nell'opera di Agnès Varda, mettendo in luce le influenze surrealiste, declinate al femminile, che caratterizzano il tentativo di Varda di portare il *cadrage* fuori dai suoi bordi. Inoltre, a partire dai trittici, in cui l'artista complica ed estende il *cadrage*, si propone una riflessione sulla nozione di fuori campo.

The paper aims to reflect on the notion of cadrage in the Agnès Varda's work, highlighting the surrealist influences, declined in the feminine, that characterise Varda's attempt to bring cadrage outside its borders. In addition, starting with triptychs, in which the artist complicates and extends the cadrage, a reflection is proposed on the notion of the off-screen.

³¹ NANCY, *Tre saggi sull'immagine*, 47.

³² *Ibid.*, 88.

Articolo presentato nell'aprile 2022. Pubblicato online a giugno 2022.
© 2022 dall'autore/i; licenziatario Peloro. Rivista del dottorato in scienze storiche,
archeologiche e filologiche, Messina, Italia
Questo articolo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative
Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Peloro. Rivista del dottorato in scienze storiche, archeologiche e filologiche, Anno VII, 1 - 2022
DOI: 10.13129/2499-8923/2022/7/3477