

# Bref

di Jaques Kermabon

Un amico mi ha raccontato. C'era una gran folla quel giorno ad accogliere Sergei Paradjanov.

Si accalcavano intorno a lui, gli offrivano dei fiori.

Per la prima volta il realizzatore armeno di Georgia veniva in occidente. Al culmine di quest'emozione, Paradjanov esclama all'improvviso: "C'è un uomo importante qui! È lui." ed indica con il dito una sagoma nera con un semplice pettinato a caschetto, che sta passando all'altro capo della hall. È lo stesso Paradjanov a fendere la folla dei suoi ospiti per andare, con le lacrime agli occhi, ad accogliere tra le braccia Pelechian, appena giunto dalla città. Accadde a Rotterdam nel 1988. Centinaia di spettatori scoprono abbagliati i film di Artavadz (Arturo) Pelechian. In precedenza, allo Studio 43 a Parigi, nel 1985, un festival (il FIAG) consacrato al cinema detto "d'avanguardia" li aveva proiettati, così come, nella stessa sede, un'associazione armena. Più di recente (*Bref* n°10) la biennale del documentario di Marsiglia ha reso omaggio al cineasta armeno. Non si finisce di scoprire Pelechian, di salutare la sua importanza, di proclamare l'ingiustizia di una circolazione tanto confidenziale (...)

Si è compreso, alla luce di questi festival, che il suo cinema non si lascia facilmente etichettare. Le sue immagini evocano o convocano delle scene documentarie ma il loro assemblaggio ricorda lontanamente ciò che rientrerebbe in questa categoria. Come un poeta può raggiungere il sublime attraverso le più semplici parole, Pelechian compone i suoi film con immagini date, come immagini del mondo. Che siano d'archivio, di piani da lui stesso filmati, di scene spettacolari, forti, o di momenti anodini captati dal vivo, una vera

alchimia opera nel trasformare questa materia bruta in qualcosa che è difficile da verbalizzare, tanto appartiene esclusivamente a lui ciò che compone. La formula da ricercare dovrebbe esprimere al tempo stesso il movimento, la poesia, il reale, la musica, il pensiero, le folgorazioni, l'assenza di gravità, l'involarsi fuori del tempo che danno vita a l'Ovni Pelechian.

Appartiene a quei cineasti che si possono pensare d'un solo blocco. François Truffaut è tra questi. Si percepisce quanto la sua vita irrori i suoi film (e viceversa), e nel leggere i suoi testi ci pare di sentire la sua voce. Per altri artisti è chiaro che la nostra propensione a ricondurre la loro attività a quella di un "io" monolitico appare ben presto insensata. Anche Pelechian: abbiamo i suoi film, la loro bellezza evidente, il loro impeto, la loro sete d'assoluto. Vi sono i testi sul montaggio, difficili, precisi, ma lontani dall'esprimere la ricchezza dei suoi film. E l'uomo, così come l'abbiamo incontrato, che ci ha risposto con sincerità e umorismo. Ha evocato ciò che più lo ha influenzato, la natura, conosciuta nella sua infanzia, le montagne.

## AL VGIK

Ci ha parlato della sua vocazione -la parola non è sua-, delle sue convinzioni. *"Viene dal mio profondo interiore, dal mio sguardo sul mondo. Solo in un secondo tempo ho potuto scrivere questi testi sul montaggio a distanza, che spiegano il mio modo di vedere il cinema. Sapevo che ciò che sentivo non sarei arrivato ad esprimerlo con le parole, ma che uno dei mezzi sarebbe stato il cinema."* Nonostante

abbia dimenticato i film in questione, si ricorda molto bene delle discussioni con i suoi compagni d'adolescenza. Solo contro tutti, ha criticato i film che i suoi amici amavano e, in nome degli stessi principi, ne ha difeso altri che loro stessi criticavano. E poiché si ritrovava solo ad esprimere le sue opinioni, ha voluto apprendere a fare il cinema affinché comprendesse le concezioni che difendeva, giudicate assurde dai suoi amici. A tal scopo, disegnatore industriale, decise di compiere gli studi di cinema al VGIK di Mosca. *“Adesso, posso affermare che non è valsa la pena sudare tanto per dimostrarglielo.”*

*Questi concetti non si lasciano facilmente apprendere. La prima parola che mi viene – mi scuserete – è un po' solenne: “dignità”.*

Dignità di un cinema che traccia da solo il suo solco e filigrana la dignità di un popolo, gli Armeni. Niente a che vedere con le “remugles” nazionaliste. Il popolo mostrato è formato, innanzi tutto, da esseri nella loro irriducibile singolarità e, al tempo stesso, da membri della società umana che si relazionano con la natura, con le prove della storia, con il ritmo delle stagioni, con il gigantismo delle macchine da loro costruite. Pelechian abbraccia nel medesimo gesto il particolare e il generale, l'individuo e la specie. Umiltà e orgoglio: fedele alle immagini del mondo, quelle che profumano di reale, le più vicine al concreto, al fremito della materia, Pelechian tende verso l'assoluto, porta uno sguardo cosmico sull'umanità. Il movimento perpetuo dei suoi film, ininterrotto come il flusso di un torrente, affascinante come il fuoco, propulsa dei piani stretti – nei quali spesso il nostro sguardo non ha il tempo di captare tutto il contenuto, come atomi che si liberano, si urtano, si respingono, si contaminano secondo una logica emozionale inarrestabile, evidente, al tempo stesso inouie. E' chiaro che un cinema del genere non debba nulla alla drammaturgia né alla psicologia. Apre un campo quasi inesplorato in cui l'apparente semplicità dovrebbe rendere umile la maggior parte dei sedicenti cineasti.

In effetti, il suo cinema, se nel complesso è accessibile a tutti, sembra, anche dal punto di vista della realizzazione, alla portata di tutti.

Questi film senza attori che assemblano immagini riprese dal vivo - quando non sono tratte da archivi - non esigono pesanti infrastrutture e pertanto grossi mezzi. **Come se finalmente il cinema fosse soltanto una questione di talento.**

## COME PROCEDE PELECHIAN?

Le immagini del mondo di cui s'impadronisce non sono che il punto di partenza. A suo parere, il cinema può, non soltanto fissare il ritratto fisico degli individui – il problema non è di mostrare come essi vivano quotidianamente –, ma anche il ritratto del loro sentimento, del loro interiore. “Non l'anima ma la comprensione, la sensibilità, la capacità d'essere” Si noti, quando i piani sono suoi, una predilezione per il teleobbiettivo. *“Il motivo principale è che amo il primo piano, ma non ripreso da vicino, per non mettere in imbarazzo il soggetto ritratto. Inoltre, il primo piano serve ad estrapolare il soggetto dal suo ambiente. (...)*

Altra materia essenziale: la musica, il più delle volte classica, ch'egli non esita a tagliare, a rimontare in base alle sue necessità. Così le *Quattro Stagioni* – giustamente – ne *Le Stagioni*. In questo caso specifico, ha filmato dei piani secondo un ritmo, una musica interiore, personale. (...)

L'interazione tra l'immagine e il suono lo hanno costretto, di conseguenza, a dei tagli nella musica ma, di fatto, anche ad eliminare certe immagini che pensava di mantenere. *“Tutte le musiche che utilizzo vengono alterate, non sono mai integre. E' successo per Vivaldi, e anche per Sostakovich.”* Al momento del montaggio – *lo faccio con le mie mani, detto ridendo, e nessun'altro lo tocca. Anche al mixaggio, sono per lo più io che tengo le redini*” – musiche e immagini vanno di pari passo. Se non inizia mai a filmare prima di avere il suo film per intero nella testa, al montaggio, accade con la musica. *“Nella mia logica di lavoro è preferibile che il suono sia già costruito nella mia mente, che l'abbia già compreso prima di iniziare il montaggio. La musica mi permette di rendere “assenti le immagini”. Trasformo*

*le immagini che esistono e, attraverso la musica, creo delle immagini che non esistono ma che si vedono o si sentono. Uno dei grandi segreti del cinema -a dire il vero- sta nella comprensione del rapporto tra immagine e suono, specialmente per il cinema non parlato. E' una questione di scambio di territorio. L'immagine si trova nel territorio del suono, e la musica viene trasferita nel territorio dell'immagine. S'interpenetrano l'un l'altra. Guardando i miei film, si potrebbe credere che faccia un montaggio sulla musica, ma per me si tratta di un rapporto tra due emozioni. L'emozione della musica corrisponde all'emozione dell'immagine ed io costruisco un montaggio d'emozioni. E' necessaria una concentrazione d'energia, di sudore, di tempo per ottenere questi momenti di fusione tra suono e immagine, che permettano a quest'ultima di funzionare, e all'insieme di amalgamarsi. Quando affermo che l'immagine deve rientrare nel territorio del suono, significa che essa deve diventare immateriale, dunque irreali. Di contro, ciò che risultava irreali ed astratto, come la musica e il suono, deve divenire palpabile."*

La notte, è soprattutto la notte che Pelechian lavora. Tutto il mondo dorme, lui si fa un

caffè, e si piazza in cucina. Anche il montaggio preferisce farlo la notte. Nessuno può disturbarlo. Ha preso questa abitudine dai tempi della scuola. *"La notte è buona. Si ottengono dei risultati, si è più concentrati."* Ad un certo momento della nostra conversazione, si è interrotto, volendo riprendere il discorso su ciò che l'aveva spinto ad occuparsi del linguaggio cinematografico. *"Riflettendoci meglio, penso di avere imparato il cinema da mia nonna. Ne Le Stagioni, la donna in nero molto sorridente, è lei. E' stata una donna molto originale ed ha avuto molta influenza su di me. Per il suo modo di pensare le cose, per la sua particolare bontà, per il suo sguardo, anche per il suo modo di parlare. Lei aveva una mentalità estremamente moderna, nonostante non sapesse leggere né scrivere. Apparteneva al suo tempo. Si è sposata con mio nonno senza averlo mai visto prima. Per il loro fidanzamento lui le ha inviato il suo cappello in un pacco. I suoi genitori l'hanno sposata con il cappello e l'hanno rispedito. (...)"*