

*Cahiers du cinéma***Pelechian: le montage-mouvement**

Di Jean-François Pigoullié

I film del documentarista Artavazd Pelechian, non erano ancora stati presentati al pubblico francese. Un'assenza che si giustifica con la paura da parte delle autorità sovietiche di lasciare esportare queste opere magistrali. E la retrospettiva organizzata dal 19 marzo al 5 aprile dalla Galleria Nazionale di Jeu de Paume, che ripara infine a quest'oblio, sarà l'occasione per scoprire che il cinema di Pelechian, in apparenza puro frutto del cinema sovietico nel lignaggio dei cineasti-teorici quali Kulechov, Vertov o Eisenstein, è, infatti, più d'ogni altra cosa armeno. La nazione è l'unica cosa sopravvissuta al crollo del cinema sovietico. Di colpo, tutto oppone Eisenstein a Pelechian: al messianismo russo del primo, risponde l'immaginario, per citare l'espressione di Cioran, da "popolino" del secondo, di una nazione che è stata fino ad oggi dal lato cattivo della Storia. E' il tema del cinema: l'individuo preso dal movimento che lo avviluppa, lo trascina. L'intera sua arte è una sottile variazione

intorno a questo tema. *Noi*, documentario filmato nel 1969, è quello che affronta la questione nella forma più direttamente politica: Pelechian ha scelto di filmare un lutto nazionale, un momento intenso di dolore, in cui si manifesta il movimento intimo del popolo armeno. A proposito di *Le Stagioni*, girato nel 1972, Pelechian dichiara: "Le Stagioni non contiene uno sguardo da turista su questo mondo. E' il bambino che ha visto, che è cresciuto e che lo trasforma in una sorta di mondo fiabesco". *Le Stagioni* oppone al dramma *Noi*, a queste masse perse dentro il movimento della Storia, la serenità dell'universo che dopo millenni ha imparato a convivere con la natura, a trarne profitto.

Però, con *Il Nostro Secolo*, girato nel 1982, nel ritrarre la storia della conquista spaziale, lo fa attraverso le pieghe del movimento che, dopo aver allontanato l'uomo dalla terra, si riafferma definitivamente su di lui.

Tutti i film di Pelechian interrogano il fondamento del cinema: che cos'è il

movimento? Qualcosa da cui sono stati posseduti tutti i grandi innovatori del montaggio. E' in opposizione al montaggio americano, che non teneva per nulla in conto il movimento proveniente dalle classi basse, che Eisenstein ha creato una nuova forma di montaggio, cioè, di significare il senso della Storia. Ma, da dove proviene, secondo Pelechian, il movimento? La risposta sta, forse, in questo cortometraggio, *Gli Abitanti*, girato nel 1970, in cui il cineasta armeno filma il volo di migliaia d'uccelli, la partenza verso un destino sconosciuto d'interi stormi che si muovono ad un segnale invisibile. Sono filmati da terra, sospinti da un vento di panico. Si vedono dal cielo, attratti e respinti da una formidabile speranza. Quest'impulso misterioso all'origine del movimento non è né l'uomo né tanto meno Dio, se non semplicemente la vita. Quella della materia, del cosmo. C'è in Pelechian, questa volontà scientifica, comune a tutti i grandi del montaggio, di utilizzare il cinema come uno scalpello per scoprire il movimento intimo dell'universo. Il cineasta filma la moltitudine esattamente come un fiume: l'espressione marea umana, con le ondulazioni impresse dal montaggio, acquista in questo caso tutto il suo senso. Perché ciò che attraversa la Storia, il progresso o la natura, è per se stesso un unico flusso. Da qui, la necessità di inventare un montaggio che sia capace di

esprimere il continuum di un flusso. Da qui, la necessità di superare la concezione eisensteiniana schematica del movimento ed accedere ad una percezione più complessa della realtà del movimento. E' la teoria del montaggio a distanza: (".....")

**Q**uesto flusso d'immagini che è il cinema di Pelechian, somiglia, a prima vista, al continuum televisivo. La stessa rottura con l'etica baziniana: l'immagine già non è un prelievo dal reale, se non un'alluvione d'immagine, senza origine, che circola all'infinito. La stessa sensazione descritta da Baudrillard, di un circuito d'immagini messo in orbita senza alcun contatto con il mondo. Pelechian anticipa lo stesso *zapping*, attinge senza complessi dalla riserva d'immagini a sua disposizione. Pertanto il passo del cineasta armeno si oppone radicalmente a quello della televisione. Mentre gli annunci pubblicitari delle catene televisive, giocando con la violenza del montaggio, escludono, annichilano lo spettatore, l'intento del documentarista è, al contrario, quello di collocare lo spettatore (maltrattandolo un po') nel cuore di questo flusso d'immagini. E' lo scenario della maggior parte dei film di Pelechian: un uomo, trascinato da un flusso, tenta di trattenersi, di salvare la sua vita. Senza per questo, in ricompensa ai suoi sforzi, riuscire a fondersi con queste forze che lo dominano. Pelechian non è affatto un mistico. No, la

religione è piuttosto presentata come un fatto sociale, costitutivo dell'identità del popolo armeno. Effettivamente il cineasta diffida dell'assoluto. In *Il Nostro Secolo*, che rappresenta – ipotesi che vale ciò che vale – tutto quello che passa nella mente di un cosmonauta quando mancano alcune settimane dal decollo, il viaggio del cosmonauta evoca quello dell'eroe di *2001 Odissea* di Kubrick. Una volta sottratto all'attrazione terrestre, regna meno l'euforia dell'imponderabilità che lo angoscia, l'irregolarità del tempo: il cosmonauta intravede la propria morte. Si pensi, non tanto al mito di Prometeo, se non ad Icaro: quell'ultima immagine di un sole con in *off* un battito di cuore molto inquietante, evoca qualcosa di quella regressione di fronte all'assoluto che mette in scena Kubrick. All'inverso, l'individuo, come tale, non è che un'utopia. Punto di salvezza fuori del gruppo (il montaggio che funziona per blocchi d'immagini obbedisce alla stessa logica. La situazione dell'individuo è pertanto quella d'incontrarsi in una via di mezzo: tra terra e cielo (*Il Nostro Secolo*) o, al contrario, tra montagna e valle (*Le Stagioni*). La vita, o meglio la sopravvivenza, si riassume in un problema di velocità: come integrarsi nella velocità di un flusso senza venire disintegrati? E' intorno a tale quesito che si costruisce la geografia dei sentimenti del cinema di Pelechian.

**E'** il legame con il comico che sempre nasce quando l'uomo già non controlla il movimento che egli stesso ha generato. Come quella scena ne *Le Stagioni* in cui dei contadini fanno rotolare enormi pagliari, che incamminano verso il fondo delle valli... In *Il Nostro Secolo*, con quella serie impressionante d'ingegni d'ogni tipo che terminano la loro corsa disintegrandosi in pieno volo o schiantandosi. O ancora quel conduttore di un tri-ruote, completamente affumicato da un camion, dietro cui sosta, che spara come per incanto sulla pressione del gas. Ancora, il comico rivela il suo burlesco. Immediatamente, interviene il tragico, sentimento dominante, la cui scena emblematica è il principio de *Le Stagioni*: un uomo che tenta di salvare una pecora dall'annegamento viene sommerso dai flutti di una rapida. Riconquista la superficie però ogni volta il carico troppo pesante lo inghiotte, senza che riesca a fargli mai lasciare l'animale. Nessuno si ribella contro Pelechian. Si leva piuttosto un'ammirazione verso questa situazione immemorabile dell'uomo alle prese con la natura. Di contro, il tragico di *Il Nostro Secolo* è un po' più graffiante con quei piloti che non potendo resistere alla velocità dei loro veicoli, vengono tutti espulsi a turno, lanciati in aria. Alla fine, si manifesta, più raramente, il lirismo: brevi istanti in cui l'uomo "surfa" sui flussi, come quei contadini che con un montone sulle

ginocchia discendono le montagne in una glissata infinita. Grandi movimenti di libertà. Ma come il solitario Kundera, il lirismo è un inebriamento, una forma d'oblio. Nonostante Pelechian, dopo questa breve sequenza d'allegria, conclude *Le Stagioni* - contrasto terribile - con l'immagine di quell'uomo che sta per essere ingoiato dai flutti. Raramente un cineasta riesce ad esprimere così bene il tragico del movimento. Alla velocità del movimento risponde l'immobilità del tempo. Il tempo, in Pelechian, è come un imponderabile. Simile a quello del cosmo. Un tempo che dà la strana impressione, in un preciso istante, di rivolgersi su se stesso. I due film sembrano obbedire a questo "flusso e riflusso": dalla cima delle montagne fino alle valli e le città, tale è il percorso che si marca in un primo tempo e che s'interrompe verso la metà del film: è il momento più sensuale in cui si esprime tutta la saggezza dei costumi pastorali, mentre il calore asfissia la moltitudine di Erevan. In seguito, il circolo torna a chiudersi: si compie dunque, in senso inverso, lo stesso movimento. Alla fine del film, il sociale fa una rapida e unica incursione nel flusso temporale in cui l'apparente immobilità lo rende, come queste montagne, inaccessibile. Lo spazio-tempo di Pelechian è uno schiaffo all'idea cartesiana sull'uomo, dominatore e padrone della natura.

La musica, per il realizzatore armeno, è il movimento stesso, quello che rallenta o accelera le immagini, che è capace di modificare il senso. Per contrasto, il suono (la parola è sempre assente) appartiene alla sfera umana. Il binomio immagine-musica sembra riprodurre in certa misura la relazione tra l'individuo e il mondo. E' Pelechian a spiegarsi: *"L'immagine s'incontra nel territorio del suono, e la musica è passata nel territorio dell'immagine. Si contemperano l'uno con l'altro. A volte, ciò che vedi nei miei film lo senti, e ciò che senti lo vedi."* Si potrà capire Godard a proposito di *Passion*. Pelechian fa esattamente il contrario: *"E' necessaria una concentrazione d'energia, di sudore, di tempo per raggiungere il momento di fusione tra suono e immagine, che faccia in modo che quest'ultima funzioni. E' come se tu impiegassi il tuo tempo e la tua energia nel fare fondere questa piccola lente, nel farla sciogliere. Non è che monti, è che si fonde, si mescola, si porta dentro."* Se vi è un assoluto, secondo lui, è senz'altro il cinema, nella misura in cui si realizza tutto ciò che impedisce il destino : abbracciare, integrare il cosmo. Tale è la presunzione smisurata che lega Pelechian al cinema. Come anche permettere ad un piccolo popolo di prendersi la sua rivincita, di accedere per una volta all'universale.

Torniamo un istante alla scena di apertura del film *Le Stagioni* che mi sembra rappresenti la quintessenza della sua arte: in campo ravvicinato, con uno scrosciare assordante, un uomo che afferra una pecora viene trascinato dalle rapide di un torrente. La sua glissata sembra infinita. Poi la camera si allontana: l'immagine di quest'uomo al limite dell'annegamento viene infine rallentata e s'introduce una musica: si passa con la più grande semplicità del mondo dalla *suspens* al tragico. Raramente un uomo può dare l'impressione di rimanere letteralmente prigioniero tra le pieghe della materia. Quest'immagine è, in effetti, sempre la stessa, montata astutamente in circolo: Un'annichilazione del tempo che priva il movimento di tutta realtà. La sequenza è come espulsa dal film, propulsata nel cosmo (come il suono in *Puissans de la parole* di Godard) e dopo una rivoluzione intorno al mondo, incontra la sua giusta collocazione al finale del film. Salvo che in questo caso, non vi è alcuna disperazione : al contrario le molteplici significazioni dell'immagine, in

gestazione per tutto il film, si acclarano infine, conferendogli una forza eccezionale.

Ecco una validissima lezione di cinema, che potrebbe chiamarsi, in ricordo di Kulechov e Vertov, l'esperienza Pelechian. Dunque, si può dire del cinema di Pelechian che è un movimento in direzione del montaggio, verso quello che, secondo Godard, il cinema ha cercato in vano.