

## MODELLO NAZIONALE E CINEMA DI POESIA

L'Armenia contemporanea si presenta come un agglomerato molto complesso e differenziato di valori spirituali, morali e culturali. Il passato si è dissolto nella contemporaneità, gli archetipi della cultura occidentale e orientale nata sull'altopiano armeno e sviluppatasi in modo diverso lontano da esso, sono capaci di rifiorire ritornando alla terra che li ha generati. Tutto ciò crea la vita spirituale incredibilmente originale nell'Armenia contemporanea, vita che ha ricevuto un'adeguata traduzione sullo schermo sfortunatamente solo nell'opera di alcuni registi cinematografici.

Rivolgiamoci prima di tutto all'opera di Artavazd Pelesjan. Nelle sue opere, attraverso il montaggio e la scansione ritmica del testo, egli mette sapientemente in evidenza la forma interna dei frammenti dinamici della realtà, forma che conferisce solo ad elementi pur così «prosaici» del testo, corrispondenti all'inquadratura nel documentario, grande artisticità e poeticità. Nello stesso tempo la forma interna rivela gli archetipi nazionali anche in quei casi in cui la rappresentazione sembrerebbe non alludere alla loro appartenenza nazionale.

Ancora studente dell'Istituto Statale di Cinematografia Artavazd Pelesjan ha girato i documentari *Gornyj patrol* (Pattuglia di montagna, 1964), *Zemlja ljudej* (La terra degli uomini, 1966) e *NaWo* (Il principio, 1967) che gli hanno procurato grande notorietà nell'ambiente cinematografico. Nel 1969 negli studi televisivi Erevan egli crea una delle opere più significative della cinematografia armena: il film documentario *My/Menk* (Noi). I due successivi lavori del regista *Obitateli/Bnakitchner* (Gli abitanti, 1970) e in particolare *Vremena goda/T'arva Yeghanaknere* (Le stagioni, 1975) sono la testimonianza della crescita costante di questo artista eccezionale.

Reinterpretando creativamente l'eredità di Ejsenstejn e di Dziga Vertov nel contesto della cultura contemporanea cinematografica, Pelesjan ha elaborato un suo stile profondamente originale di narrazione filmica fondato su una nuova comprensione della funzione del ritmo, su una nuova forma di montaggio che egli stesso nelle sue indagini teoriche ha definito «a distanza», e su un particolare uso ritmico e semantico del suono.

Ogni forma d'arte ha dei limiti imposti dal materiale stesso, da una sua determinata forza di inerzia, e il lavoro artistico tende per molta parte al superamento di questi limiti. La poesia supera l'astrattezza concettuale del linguaggio, la pittura la sincronia dello spazio bidimensionale, la musica la propria fluidità.

Se una scarsa identificazione tra il rappresentante e il rappresentato costituiva la naturale limitazione del cinema muto (assenza di suono e colore), la loro forte assimilazione (presenza di suono e colore) è diventato il limite del cinema contemporaneo.

Il cinema muto ha imparato a manipolare l'inquadratura come segno, in quanto aveva bisogno di un proprio linguaggio che gli desse la possibilità di «conversare» con lo spettatore. Il cinema contemporaneo, il cui materiale (a causa della forte assimilazione fra rappresentante e rappresentato) è molto meno elastico e molto più autosignificante semanticamente, si fa «discorso» non tanto nella congiunzione delle inquadrature quanto nell'inquadratura stessa. Ne deriva in linea di principio un nuovo atteggiamento della macchina da presa verso l'oggetto della ripresa, tale da garantire la predicatività interna all'inquadratura. L'atteggiamento dell'artista verso la realtà comincia a manifestarsi già in grado maggiore all'interno dell'inquadratura, piuttosto che manifestarsi nella congiunzione delle inquadrature come nel «cinema di montaggio» del muto. In tal modo assume una funzione significativa l'*atteggiamento* stesso della macchina da presa verso l'oggetto di ripresa che si trasforma in una delle fondamentali componenti della cinematografia contemporanea. Questa componente ha trasferito in sé per molti aspetti la funzione semantica del montaggio. Il valore artistico di un dato evento si determina, come scrive Bazin, «non per ciò che aggiunge alla realtà, ma prima di tutto per ciò che scopre in essa». E cambiata anche l'idea stessa di tempo nell'estetica cinematografica. La *discontinuità* ha cominciato a cedere il posto alla continuità.

Già nello stesso specifico del materiale e nell'atteggiamento dell'artista verso di esso, nel modo di superarlo è racchiusa la fondamentale distinzione tra «il cinema di montaggio» del periodo del muto e il cinema sonoro «di montaggio». Il primo appartiene alla sfera concettuale del linguaggio, il secondo a quella dell'immagine.

L'epoca del cinema muto è l'epoca della conquista del linguaggio cine

matografico, strettamente legata al nome di Sergej Ejsenstejn.

Per far sì che il frammento spazio-temporale della realtà privo del sonoro potesse diventare un elemento semanticamente distintivo di un linguaggio autonomo (libero dai modi espressivi propri del teatro, della pantomima, della letteratura e così via) la sua estensione temporale doveva essere ridotta al minimo: si è così arrivati all'inquadratura nominativa, cioè all'inquadratura che svolge una funzione nominativa, conferendo al materiale cinematografico l'elasticità indispensabile per strutturarsi in «discorsi» di ogni genere.

Il principio della dissociazione che ha portato fino all'estensione minima dell'inquadratura nel tempo (inquadratura breve) ha permesso di dare dinamismo e concisione alla narrazione filmica. L'alternarsi di inquadrature brevi di diversa durata ha reso possibile una cosciente organizzazione ritmica del testo. La comprensione semantica del ritmo a sua volta ha cominciato ad imporre anche la durata delle inquadrature.

Conclusione logica di tutto questo processo è stata la formula scoperta da L. Kulesov  $A + B = C$ , che ha raggiunto la sua perfezione in quella ejzensteniana  $A \times B = C$ . Questa formula indica, tra l'altro, che il principio della dissociazione si attua principalmente a livello semantico. La giustapposizione di due inquadrature nominative, diverse per significato, immancabilmente produce o una metafora linguistica generale, o una metonimia lessicale. In ogni caso la «giunta di montaggio» (Ejzenstejn) produce gli elementi di un linguaggio visivo simile alle prime forme di scrittura e alla loro «immaginità» come i geroglifici o i pittogrammi. A differenza della metafora poetica, la metafora linguistica in generale non ha «un suo proprio valore meditativo, non possiede una profondità sufficiente da consentirci di scrutare attentamente dentro di essa e di riflettervi sopra»<sup>1</sup>.

Perciò la metafora, proprio come la metonimia nel primo Ejsenstejn, non è un topo poetico ma una necessità linguistica, una costruzione sintattica del discorso. Nei casi in cui l'inquadratura adempie a una funzione relativamente indipendente, essa diventa un'allegoria che non si innalza a immagine artistica, giacché non possiede «un valore autonomo-meditativo» (A. Losev). Dopo aver adempiuto alla sua funzione nominativa, l'inquadratura subito cambia, poiché questa funzione è prima di tutto indicativa: gli stivali militari devono indicare il potere della forza bruta, il carro la crudeltà. «Nell'allegoria di solito si ha l'illustrazione di un certo pensiero totalmente astratto attraverso un certo paragone che, preso in sé, può essere ricco e artisticamente compiuto. Ma ricchezza figurativa e artisticità presenti nell'allegoria non hanno alcun significato sostanziale per il pensiero astratto da illustrare e per l'argomento». Queste parole di Losev potrebbero riferirsi perfettamente al «cinema di montaggio» di Ejzenstejn.

Nonostante la qualità figurativa delle singole inquadrature, esse non di ventano immagini poiché sono utilizzate prima di tutto nella loro funzione linguistica e non artistica, proprio come il ritmo adempie a una funzione non tanto artistica quando di accentuazione semantica. Perciò l'importanza di Ejsenstein non sta nella creazione di un «cinema di poesia», ma nell'aver inserito il cinema nel flusso della dimensione linguistica cosciente e anche nella sfera del senso. L'importanza di Ejsenstein consiste prima di tutto nell'aver trasformato il cinema in «mezzo per esporre i pensieri (la sottolineatura è mia, G.Z.), per esporli attraverso un particolare aspetto della lingua cinematografica, attraverso una forma particolare del discorso cinematografico»<sup>3</sup>.

Il poeta del «cinema di montaggio» è Pelesjan.

L'immagine artistica, secondo Pasternak, nasce dalla limitazione temporale. L'immagine enuncia simultaneamente alcuni pensieri e un'infinita quantità di sfumature semantiche, che non sono semplicemente presenti in potenza o addirittura in atto, ma capaci di stimolare chi le percepisce verso una loro scoperta. In questo è racchiuso il segreto per cui l'opera d'arte si può contemplare all'infinito. In che modo nel «cinema di montaggio» l'inquadratura può caricarsi polisemicamente, quando il tempo assegnato alla sua contemplazione è infinitamente piccolo? In *Ottobre* di Ejsenstein ci sono 2.920 inquadrature. Il frammento di realtà spazio-temporale, quasi uguale al suo modello fotografico, è univoco e fluido. Il «cinema di montaggio» lo smembra per «economizzare il tempo», per restringere e deformare il suo corso naturale a propria discrezione. Ma anche ridotta al minimo, l'inquadratura comincia a vivere in un'altra consequenzialità temporale, nell'alternanza delle inquadrature.

La cinematografia contemporanea ha opposto la durata continua alla discontinuità del linguaggio cinematografico nel cinema muto. Il «piano-sequenza lungo» ha sostituito la frase breve di montaggio; il ritmo non ha più la funzione di produttore di senso, si è trasformato in semplice articolazione temporale degli elementi compositivi dell'intreccio. La qualità « lirica » del linguaggio del «cinema di montaggio» del muto ha ceduto il passo alla narrativa. La concretezza esistenziale ha sostituito l'astrattezza ideologica.

In tal senso ha superato le limitazioni imposte dal proprio materiale il cinema sonoro. Non così Pelesjan. Il piano-sequenza come nucleo semantico non poteva soddisfare le sue aspirazioni poetiche. Gli erano indispensabili un «inquadratura-parola» o un'«inquadratura produttrice di parola», e le ha trovate in Ejsenstein. Gli era indispensabile un metodo che trasformasse la «parola» da elemento «lessicale» in «poetico», si è rivolto al ritmo. Gli era indispensabile un modo particolare di costruzione del linguaggio cinematografico, non un linguaggio che narrasse, ma un linguaggio lirico che «esprimesse»,

o ha restituito al montaggio il suo ruolo dominante.

Sembra un ritorno all'antico, mentre in realtà è lo sviluppo del vecchio nel nuovo. La creazione linguistica è divenuta poesia. Anche il poeta crea un linguaggio, ma solo elevandosi su una lingua già pronta. Il poeta attribuisce alla lingua una nuova funzione, trasformando i suoi elementi da mezzo in scopo. Scrivere versi significa estrarre una lingua da una lingua, come la musica viene estratta dal rumore.

Già i primissimi film nella storia del cinema erano di montaggio, sebbene in essi il montaggio non fosse ancora individuato come tale. Ciò significa che in essi il tempo reale si trasformava in quello cinematografico. I diversi tipi di spostamento dei piani temporali esprimevano eloquentemente le diverse aspirazioni ideologico-artistiche e la visione del mondo dei diversi artisti: dalla costruzione di una nuova realtà temporale succintamente condensata attraverso la segmentazione del tempo reale in una moltitudine di «modelli quantistici dell'essere», fino alla traduzione della successione psicologicosoggettiva del tempo; dal tempo fotografato su scala reale fino alla soppressione di ogni movimento nel fermo di macchina; dalla successione cronologica della narrazione fino ai suoi illimitati spostamenti giustificati dal «monologo interiore». Si può arrivare a sostenere che tutti gli avvenimenti più significativi nella storia della cinematografia corrispondono a concezioni del tempo del tutto originali.

Il carattere isomorfo dello spazio e del tempo è il tratto distintivo dell'estetica cinematografica di Pelesjan. Sul piano della percezione diretta del film egli riesce a raggiungere un compromesso tra durata discontinua e ininterrotta da una parte e tra movimento e staticità dall'altra.

Sforzandosi di trattenere l'inevitabile sviluppo temporaneo dell'inquadratura, il regista opera come riportandola nello spazio, uno spazio delimitato dai margini dello schermo, non permettendo al suo «tempo reale» di trasformarsi in «passato». Il regista si sforza di dare polisemia e «dimensione contemplativa autonoma» all'inquadratura, ma non affinché essa si trasformi in unità semantica e in elemento narrativo indipendente, ma perché continui a mantenere la propria funzione nominativa; ciò affinché si conservino nella nominatività stessa la polisemia semantica o per lo meno la potenziale possibilità di un suo inserimento.

A questo scopo la stessa inquadratura breve si ripete più di una volta nella stessa frase di montaggio che viene percepita emotivamente come un'unica inquadratura. L'impressione che si riceve dalla frase è come se l'inquadratura tendesse sempre a sfuggire dalle mani del regista che a sua volta non si stanca di riportarla al proprio posto. Quando la tendenza naturale dell'inquadratura comincia a prendere il sopravvento, il regista ricorre a un'astuzia:

conferisce alla stessa inquadratura un movimento di accelerazione. Ma la velocità del movimento è un fatto relativo, l'accelerazione presto diventa altrettanto minacciosa dell'inquadratura in durata reale e il regista riafferra l'inquadratura e la riporta al suo posto. Alla fin fine (così è successo nel finale di *Le stagioni*) al regista non resta altro che ricorrere ad un procedimento «illecito»: egli ferma il movimento in una inquadratura bloccata che viene percepita (in modo strettamente emotivo) come una violenza sulla sua natura per cui la vittoria morale rimane a quest'ultima. Notiamo che già a livello strutturale il metodo di Pelesjan viene percepito come un originale gioco artistico, con un proprio valore estetico e atto ad essere percepito simbolicamente.

Lo stesso schema si rivela anche a livelli più alti della struttura dell'opera. Comunque il film si sviluppi, esso ci riporta sempre alla stessa frase (sequenza). Due frasi identiche sono tra loro separate da una catena di inquadrature «indipendenti»; grazie a ciò, la frase, come arricchita dalla loro esperienza, si riempie di nuove serie semantiche, emotive e associative, che la drammatizzano costruendo l'intreccio come dal nulla. Pelesjan ha chiamato le frasi di cui si è detto *di sostegno*. In un film ci possono essere due, tre o anche più frasi di sostegno ma il loro numero, di regola, è rigorosamente limitato. Del resto un film può essere costituito da varie frasi identiche, da varie frasi diverse e dalle une e le altre insieme. Essendo montate non direttamente, ma attraverso la giustapposizione di inquadrature «indipendenti» e di sequenze nelle più varie combinazioni, le frasi di montaggio acquisiscono una massima ricchezza informativa, un'estrema forza emotiva e un'enorme profondità stilistica. Come frase di sostegno può comparire non una frase completa ma una sua parte o un suo singolo elemento. Una nuova frase può formarsi partendo da singoli elementi di due diverse frasi già note. Inoltre la catena delle inquadrature «indipendenti», già per il suo evidenziarsi sullo sfondo delle frasi di sostegno, può ricevere lo status di quest'ultime. In tal modo il principio artistico della ripetizione diventa nell'opera di A. Pelesjan un procedimento stilistico che si attua nel modo più ricco ed essenziale. Il metodo di Pelesjan porta a un tal punto di radicalismo questo procedimento, da rischiare di cadere nello schematicismo. La capacità di mantenersi in equilibrio è un'altra prova di talento. Quanto più alta e sottile è la corda tanto più abile è il funambolo.

Attraverso il virtuosismo tecnico Pelesjan raggiunge una grande semplicità formale e una parsimonia ascetica. E i suoi film si caricano emotivamente, trasmettono forti messaggi si presentano come esteticamente compiuti. Per individuare, dietro tutto ciò, il talento dell'artista, bisogna avvicinarsi al film quasi con la lente di ingrandimento. Il talento del saper celare il talento è un'altra particolarità di Pelesjan.

Pelesjan ha chiamato il suo principio di montaggio *a distanza*. «Il "mon

taggio a distanza" conferisce alla struttura del film non la consueta forma della "catena" di montaggio e nemmeno la forma di un insieme di differenti "catene", ma crea in definitiva una configurazione circolare o per meglio dire sferica rotante»<sup>4</sup>.

Qualsiasi narrazione (indipendentemente dal suo svolgimento cronologico) è una determinata successione di unità semanticamente significative. In Pelesjan la successione delle inquadrature tende all'autoannullamento, crea un movimento senza successione consequenziale. È la dinamica dell'autoriflesso, dell'autogenerazione del cerchio a livello della struttura della frase e dell'autogenerazione della sfera a livello della struttura del film nel suo insieme. In tal modo si può parlare di principio di montaggio a distanza a tutti i livelli del film con la sola differenza che la distanza tra i pezzi di montaggio all'interno della frase è uguale a zero.

Quanto è stato qui detto si riferisce principalmente a *Le stagioni*, film che è la più totale e compiuta incarnazione del metodo creativo di Pelesjan, almeno fino ad ora.

Il ritmo di *Le stagioni* tende alla «soppressione» dell'articolazione della narrazione cinematografica in elementi discontinui non attraverso il piano-sequenza, ma attraverso la discontinuità stessa.

Il ritmo annulla il metro, riporta indietro la corsa del tempo, la integra in uno spazio, in cui movimento stesso e corsa del tempo (la frase di montaggio dello «scivolamento dalle montagne») diventano solo elementi compositivi dello spazio stesso rappresentato, la sua quarta dimensione. Una particolare percezione del tempo produce un ritmo altrettanto particolare e un altrettanto particolare tipo di montaggio. Questo ritmo è un legittimo prodotto dell'essenza spazio-temporale del cinema, della sua unità primordiale, e non di una sintesi.

Il «montaggio a distanza» è l'integrazione dello spazio cinematografico quantificato dal tempo. Il «montaggio a distanza» trasforma il film in un testo che possiede una «dimensione contemplativa autonoma».

Il tema de *Le stagioni* è indicato dal titolo del film, dal contenuto univoco interno alle inquadrature (negli altri film di Pelesjan principalmente da materiale documentario) e da tre didascalie nelle diverse parti del film: *Ustal... (Ti sei stancato...), Ty dumaes; cto v drugom meste luc.re?* (Pensi che in un altro posto sia meglio?) *Eto tvoja zemlja* (È la tua terra). Il tema che si eleva sul tema attraverso innumerevoli serie semantiche emotive e associative viene indicato dalla forma interna, che si manifesta nel montaggio e nel ritmo. Nello stesso tempo il ritmo diventa oggetto di emozione estetica.

Il «montaggio a distanza» produce l'immagine artistica. Costringendoci in continuazione a rileggere da una nuova angolazione la medesima inquadratura

tura «di sostegno», come se il medesimo oggetto della nostra percezione si trasformasse in oggetti sempre differenti, il regista le attribuisce ogni volta un nuovo significato raggiungendo una polivalenza semantica ed emotiva. Allo stesso tempo il virtuosismo del disegno ritmico salva la «narrazione» dalla monotonia e dalla fiacchezza, riempiendola costantemente di energia vitale.

In questo modo il ritratto di un intero popolo è concentrato in un'«unica» frase di montaggio autoriflettentesi che riproduce una bambina nell'atto di guardarci dallo schermo (*Noi*). La poetica di Pelesjan che esprime l'emozione soggettiva di appartenere oggettivamente a un tutto, è strettamente legata alla sua idea e alla sua percezione della categoria del tempo.

*Noi*. Così si intitola uno dei film di A. Pelesjan ma così potrebbe intitolarsi qualsiasi altro suo film. *Noi è Pattuglia di montagna*. *Noi è Il principio*, *Noi è Gli abitanti*, *Noi è Le stagioni*.

I film di A. Pelesjan sono «senza intreccio». «Senza intreccio», come la poesia lirica, i monumenti architettonici, le opere musicali. In essi non c'è narrazione. Ma hanno un intreccio, se per intreccio si intende la rottura della struttura abituale del mondo, attraverso l'affermazione di un nuovo ordine, i cui elementi costitutivi sono già di per sé semanticamente significativi. L'«intreccio» poetico non racconta, ma esprime. Il tema di un'opera «a intreccio» si svolge non in una narrazione (certo diversa strutturalmente da una narrazione non artistica). Perciò bene o male si può parafrasarlo. In un'opera «senza intreccio» il tema si esplicita in momenti emotivi, in sensazioni. Il pensiero astratto - l'idea del film - che confusamente a poco a poco viene messo a fuoco dalla ragione sentimentale ed emozionale, acquista rilievo fisico, capace di conservare in sé e di irradiare all'esterno pensieri, idee, sentimenti in esso contenuti. Perciò può essere «sentito», non parafrasato. È una proprietà universale dell'arte, ma nelle opere di tipo lirico «senza intreccio» essa appare nel suo aspetto più pieno e puro.

*Noi* è l'idea fondamentale e il tema principale di tutte le opere di A. Pelesjan. *Noi* è proiezione dell'«io» in una comunità. In Pelesjan è proiezione nell'universalità. E le emozioni dell'«io» come essere che appartiene oggettivamente a un tutto e che insieme esprime la propria esclusività soggettiva. Così è l'immagine del popolo armeno nel film *Noi*; così è il destino di un paese inteso come destino di un secolo, di tutto il pianeta in *Il principio*; così sono i pastori in *Le stagioni*, che in forza dell'elaborazione artistica, sembrano enuclearsi da uno spazio-tempo concreto per acquisire la gravidanza del simbolo, trasformandosi in «pastori» in senso spirituale; così sono gli *Abitanti* nel film omonimo che simboleggiano tutti gli esseri viventi. Contemporaneamente, basandosi su un materiale concreto, in genere documentaristico, il regista su

scita in noi emozioni corrispondenti a quelle suscitate dalla vita stessa. In tal modo egli ci avvicina al suo universo stilistico, ci invita ad appropriarcene, a farci coinvolgere in esso assieme a lui. E il suo *Noi* diventa il nostro.

Nell'opera di Pelesjan il distanziamento riattivato dal calore della vicinanza, il proprio «io» allontanato a quella giusta distanza che sola ci permette di scorgerlo, il riflettersi costante dell'«io» nel «non io», rendono il concetto di *Noi* un'unità reale del particolare e dell'universale nella loro percezione concretamente sensibile.

Malgrado i destini storici del suo popolo la cultura armena ha immancabilmente svelato quegli archetipi nazionali alla base dei quali si trovano l'ottimismo dell'attività creativa e la comprensione universale. Proprio a questi archetipi si rivolge anche Pelesjan. Certi episodi dei suoi film come i «Grandi funerali», e «Il rimpatrio» (da *Noi*), numerose scene che rappresentano lo spostamento di enormi masse popolari (*Il principio*) l'uscita del gregge dalla caverna (*Le stagioni*), lo stormo di uccelli che prende il volo dopo un'esplosione (*Gli abitanti*) oltrepassano immancabilmente la propria concretezza, diventano simboli che indicano processi globali e universali. Il tema dell'«esodo», strettamente legato a tutta la storia del popolo armeno, inaspettatamente acquisisce ora una risonanza universale rinvenendo in sé gli archetipi sopramenzionati. Tutto ciò produce simboli artistici a differenti livelli interagenti in tutta la struttura del film. Il carattere specifico del simbolo nell'opera di Pelesjan è determinato dalla sua «documentaristicità», dalla coincidenza fotografica del simboleggiante e del simboleggiato. E contemporaneamente ancorato alla propria concretezza oggettiva e innalzato in una dimensione generalizzata, ideologica. È un simbolo iconico, se così ci si può esprimere (per analogia con il segno iconico). Il suo indirizzo è concreto, è riconoscibile visivamente e allo stesso tempo è astratto da qualsiasi concretezza. La forma interna e la forma esterna del simbolo sono minuziosamente bilanciate.

Il carattere più tipico e ricorrente di tutta l'arte armena nel suo insieme è proprio anche della concezione e percezione del mondo di Pelesjan. Estremo ascetismo, monotonicità e semplicità coniugati a un virtuosismo complesso che arriva a uno splendore barocco. Ricordiamo il Khatchkar o il tempio cristiano, i versi di Naraketsi o la musica di Komitas; ci troviamo sempre di fronte alla medesima unica struttura del testo, che tende a un'estrema semplificazione e a un ascetismo, che arrivano nella loro funzionalità e razionalità strutturali a un virtuosismo da cesello.

Chi non saprà guardare da vicino non capirà l'arte armena: in essa bisogna entrare come in un tempio, altrimenti si confonderà con le montagne, le rocce, il cielo. Il medioevo ha lasciato la sua impronta indelebile nel carattere nazionale armeno, che si esprime in diverse forme di cultura. L'uomo, frenan

do il proprio orgoglio, ha continuato l'opera della natura senza contrapporsi ad essa, perciò il tempio armeno si inserisce nel paesaggio come una sua parte integrante. L'uomo è ancora sufficientemente «modesto» per non imporre agli altri la propria idea di bellezza, egli lascia la natura nel suo aspetto primordiale, imitandola, opera in armonia e in accordo con essa. Ma avvicinatevi un po' di più, entrate e vedrete il genio umano in tutto lo splendore della sua fantasia e del suo intelletto. Questa particolarità è espressa in modo stupefacentemente chiaro da Osip Mandel'stam: «Quella di Astarak è la chiesetta più comune e tranquilla per l'Armenia. Una chiesina con una kamilavka esagonale, una cordonata lungo il cornicione del tetto e piccole "sopracciglia", a corda anch'esse, sopra le bocche avare delle finestre-fessure.

Una porticina: zitti, scivoliamo dentro.

In punta di piedi getto un'occhiata all'interno: ma è una cupola!

Una cupola vera! Come quella di San Pietro a Roma, sotto la quale stanno migliaia di persone, e palme, e un mare di ceri, e la sedia gestatoria.

Laggiù le sfere concave delle absidi cantano come conchiglie, e quattro fornai con le orbite vuote (aquilone, austro, zefiro e ponente) sbattono contro le nicchie ad imbuto, frugano nella brace e tra i fornelli e non trovano requie. Ma a chi è venuto in mente di imprigionare lo spazio in questa piccola, misera cantina, in questo carcere da mendicanti, per poi rendergli onori degni del salmista?»<sup>5</sup>.

Nei suoi modi stilistici la concezione del mondo di Pelesjan si realizza nel genere *dell'inno*.

Il montaggio «formativo» del cinema muto, che ha raggiunto la sua compiutezza nell'opera di Ejzenstejn, poteva realizzarsi con più chiarezza, naturalezza e armonia solo grazie all'idea, esaltata affettivamente, della rivoluzione. Certo la rivoluzione non è l'unico tema che dà diritto di esistenza ad una simile struttura formale (così come esso può essere espresso non solo attraverso questa forma), ma è fuori dubbio che questa forma espressiva ha limitate possibilità stilistico-tematiche. La sua sfera è circoscritta da un atteggiamento nobile-patetico verso la vita, atteggiamento che non necessariamente sfocia nell'esaltazione. I generi poetici *dell'inno* e del *lamento* possono su questo terreno incontrarsi.

Proprio in questa sfera lavora anche Pelesjan e proprio per questo gli era indispensabile *eliminare* e non superare le limitazioni imposte dal sonoro e dal colore nel cinema contemporaneo. «Liberatosi» di esse il regista tuttavia non è ritornato alle limitazioni del cinema muto. Ha eliminato il discorso sonoro ma non la realtà sonora, che dà al cinema contemporaneo una specificità completamente diversa, maggiore profondità spaziale e maggiore attendibilità psicologica rispetto allo schermo «piatto» del cinema muto.

Nell'opera di Pelesjan il suono occupa un posto eccezionale. Esso ha lo stesso valore dell'immagine come elemento strutturale e, rispetto alla sua funzionalità, non le è da meno. È interessante che, non servendosi quasi della sincronia fra suono e immagine, Pelesjan allo stesso tempo aspira ad una loro organica unione (non si serve nemmeno delle possibilità contrappuntistiche del montaggio audiovisivo). Come nel montaggio, attraverso la scissione dell'inquadratura egli arriva all'unità spazio-temporale del piano-sequenza montato (in altre parole crea l'apparenza, l'illusione del piano-sequenza), così, sempre attraverso la scissione della sincronia reale fra l'oggetto e il suo suono, arriva ad una loro fusione più completa e artisticamente espressiva. A questo proposito vengono spontanei alla mente i pensieri di Tynjanov sull'astrazione del linguaggio cinematografico del cinema muto.

«In quest'arte astratta il linguaggio è disgregato negli elementi componenziali di base. Il linguaggio è dato nel suo aspetto completo non dal legame reale dei suoi elementi, ma dalla loro combinazione.

Perciò si può sviluppare ogni elemento fino agli estremi limiti di espressività: l'attore non è affatto tenuto a dire ciò di cui deve parlare, egli può pronunciare quelle parole che producono una maggiore ricchezza mimica.

La didascalia può scegliere le parole più caratteristiche per il senso.

La musica conferisce una ricchezza e una finezza di suono che non si riscontrano nel discorso umano. Permette di ridurre a un minimo di acutissimo e intenso, il linguaggio dei personaggi. Essa permette di estromettere dal cinedramma tutto il materiale lubrificante, la «tara» dei discorsi.

*Il cinema è l'arte della «parola astratta»*<sup>6</sup>

Non è difficile trovare un'analogia tra il «linguaggio cinematografico astratto» di Tynjanov, che si dissolve nei suoi elementi componenziali, e i film di Pelesjan; come non è difficile esaminare, alla luce di quanto è stato detto sull'opera di quest'ultimo, in che modo dall'astrazione del linguaggio cinematografico disgregato emerge un'immagine artistica compiuta.

Esaminiamo ora un'altra opera eminente del cinema armeno, il film di Sergej Paradianov *Sayat Novà*, un'opera profondamente originale e artisticamente d'eccezione, una vera miniera per gli studi di cinema. Presentandosi come una summa, l'essenza condensata del linguaggio cinematografico, *Sayat Novà* amplia oltre misura le nostre idee sulla natura stessa del cinema: stiamo parlando non tanto di innovazione nel campo dei mezzi espressivi, quanto di una nuova comprensione della funzione della cinematografia nella sfera della vita spirituale dell'uomo. Nel nostro caso però ci interesserebbe non tanto di

analizzare *Sayat Novà* in sé, quanto un'analisi comparativa con l'opera di Pelesjan, per tentare di trarre alcune conclusioni generali sullo specifico nazionale del linguaggio cinematografico.

Pelesjan e Paradjanov sono le personalità più rilevanti nella storia del cinema armeno. Le opere da loro create sono chiari esempi di un completo e profondo linguaggio cinematografico nazionale. Ci sembra poi oltremodo interessante il confronto tra l'opera di due artisti che lavorano in due sfere espressive completamente opposte. Proprio questo ci permette di salvarci da somiglianze, paralleli e coincidenze casuali e focalizzare la nostra attenzione sulle costanti tipologiche.

È difficile immaginare due forme di espressione tanto dissimili, diametralmente opposte, quali l'opera di Pelesjan e l'opera di Paradjanov, ad un primo confronto fuggibile e superficiale.

Tuttavia, già se si tenta di definire il genere dei loro film, si delineano le prime affinità. Questa affinità consiste nel fatto che né l'opera di Paradjanov né quella di Pelesjan si inseriscono nell'ambito della cinematografia in cui sembrerebbe operare, o al quale desiderano appartenere. I film di Pelesjan non si inseriscono nell'idea tradizionale di documentario cinematografico: in essi si utilizzano ampiamente sia l'estrema deformazione del «materiale filmico», (in particolare a livello di montaggio) sia un evidente ricorso alla «messa in scena», fino a valersi della presenza di attori (*Le stagioni*). Per quel che riguarda *Sayat Novà*, esso non concorda neppure con l'idea comune di cinema. Non per nulla molti cineasti e critici cinematografici hanno negato che *Sayat Novà* appartenga al cinema, vedendovi piuttosto qualità proprie della pittura e della «pantomima». Sui meriti strettamente cinematografici del film la stampa non ha fatto quasi cenno, e quasi tutti gli articoli positivi sul film hanno avuto un carattere «letterario»; gli articoli che esprimono giudizi negativi hanno in comune l'idea che non si tratti di un film, ma di un «quadro dipinto su pellicola».

I progetti formali di Pelesjan e Paradjanov sono diversi: il primo utilizza principalmente una struttura basata sul montaggio del testo, il secondo lavora quasi esclusivamente all'interno dell'inquadratura.

L'affinità fra l'opera di Paradjanov e quella di Pelesjan è ontologica. Essa si esprime prima di tutto nell'identico atteggiamento verso lo spazio e il tempo cinematografici. E non è forse proprio in questi incroci tipologici di categorie come lo spazio e il tempo che si devono cercare le peculiarità nazionali del linguaggio, peculiarità che risalgono alle forme nazionalmente specifiche della visione del mondo e del pensiero e che nascondono in sé radici di affinità più profonde di una qualsiasi coincidenza a livello espressivo?

*L'azione* in quanto fattore fondamentale del film, strettamente e inevitabilmente

legato alla *narrazione*, nell'opera dei registi che ci interessano ha ceduto il passo al fattore dello *stato* altrettanto strettamente e inevitabilmente legato all'*espressione* lirica «non narrante».

Pier Paolo Pasolini nell'articolo *Il cinema di poesia* ha scritto: «Casi di sparizioni totali dell'autore in un personaggio, del resto, nella storia del cinema, io non sarei in grado - fino ai primi anni sessanta - di citarne: un film cioè che sia un'intera "soggettiva libera indiretta" in quanto tutta la vicenda sia narrata attraverso il personaggio, in un'assoluta interiorizzazione del suo sistema interno di allusioni, non mi pare esista».

Rivolgendoci, sulla scia di Pasolini, alle analogie in campo letterario, non sarà difficile notare che la «soggettiva libera indiretta» è la particolarità più caratteristica della poesia lirica. Ma proprio questa forma di creazione letteraria è stata presa pochissimo in considerazione nell'articolo di Pasolini. Una simile «omissione» da parte del poeta (la poesia non ha occupato l'ultimo posto nella creazione poliedrica di Pasolini) può essere spiegata solo dal fatto che, non conoscendo i precedenti del cinema «lirico», egli semplicemente non s'immaginava l'arte cinematografica al di fuori della narrazione. Alla fine di quest'articolo Pasolini scrive: «L'uso della "soggettiva libera indiretta" nel cinema di poesia, è pretestuale: serve a parlare indirettamente - attraverso un qualsiasi *alibi narrativo* - in prima persona...» (la sottolineatura è mia, G.Z.)<sup>8</sup>.

A che scopo, ci si domanda, il regista deve ricorrere a quest'alibi se nel cinema non è vietato cavarsela senza narrazione? Diventa evidente che anche il termine *vicenda* che figura nella citazione precedente è utilizzato da Pasolini come sinonimo d'intreccio, narrazione o di ciò grazie cui questa narrazione si realizza. Ma l'intreccio non appartiene esclusivamente all'*azione* «L'intreccio non è l'accaduto che si svolge nel racconto o nel romanzo. L'intreccio è una costruzione che utilizzando avvenimenti, persone, paesaggi, comprimendo il tempo, aumentandolo o riorganizzandolo, alla fine crea un certo avvenimento sentito e vissuto così come lo vuole l'autore»<sup>9</sup>. Di conseguenza l'intreccio può essere determinato non solo dalle azioni, ma dagli stati d'animo e perciò appartenere alla poesia lirica tanto quanto alla prosa. Non esiste nessun fondamento per supporre che un simile modo di costruzione del testo sia impossibile nel cinema o sia ad esso estraneo.

Tutto ciò, a nostro avviso, è molto importante per la comprensione della concezione del tempo che Pasolini ha avanzato nell'articolo *Discorso sul piano-sequenza ovvero il cinema come semiologia della realtà*. Condividendo completamente i pensieri e le posizioni fondamentali di quest'articolo tuttavia non possiamo non notare che in esso è commesso lo stesso errore presente nell'articolo di cui si è ora parlato.

Nelle sue ricerche teoriche Pasolini si è basato prima di tutto sulla con

creta realtà cinematografica così come essa appariva al momento della stesura dell'articolo, e ha preso poco in considerazione le proprietà ontologiche del cinema, in base alle quali si sarebbero potute prevedere le possibili manifestazioni del linguaggio cinematografico nel futuro come le aveva in gran parte previste ad esempio Tynjanov.

Muovendo dalla considerazione che il linguaggio cinematografico si esprime esclusivamente *nell'azione*, Pasolini giunge alla conclusione che «nel film incontriamo il tempo già compiuto e decifrabile, come se la morte fosse già avvenuta. Ciò vuol dire che nel film il tempo è finito, sia pure per una finzione»<sup>10</sup>. Parlando più precisamente, «il cinema "riproduce il presente"»<sup>11</sup> Malgrado la sua legittimità, questa opinione può concernere solo la poetica del cinema «narrativo». La poetica di Pelesjan e di Paradzanov ci insegna un'altra lezione. Nei loro film *l'azione* è sostituita dallo *stato* la *narrazione dell'autoespressione bica* e il *passato* estetico dal *presente* estetico.

Il coinvolgimento estetico dell'opera d'arte scorre sempre nel presente temporale. Ma quando compare lo *stato* come oggetto di coinvolgimento, allora l'oggetto stesso diventa immanente al soggetto coinvolgente, cioè il *coinvolgimento* cede il posto *all'emozione*: avviene una totale identificazione fra emozioni e sensazioni del soggetto percepente e dell'autore. Quando in qualità di oggetto di coinvolgimento compare l'azione semanticamente significativa, allora il procedimento fondamentale del testo artistico diventa la narrazione, la cui sola presenza indica che l'avvenimento che si sta narrando appartiene cronologicamente al passato. Quindi inevitabilmente si produce la sensazione che stiamo vivendo gli avvenimenti da noi percepiti subito dopo di chi li ha vissuti prima di noi e di chi in questo momento cerca di dividerli con noi. Costui è il narratore, il cui racconto noi non *viviamo* più ma *condividiamo*.

Lo stato d'animo che viene trasmesso o riprodotto nella poesia lirica, è sradicato, per sua stessa essenza, dalla legge della successione temporale: è uno stato d'animo che si trova in tutti i possibili punti del periodo di vita di una data facoltà spirituale dell'uomo. Lo stato d'animo, come oggetto di emozione estetica attualizzata nel processo della propria percezione, si realizza sempre o come stato d'animo immediato o non si realizza affatto, cioè è come se non esistesse. In altre parole se la poesia lirica non si realizza, mentre viene percepita, come stato d'animo immediato, questo significa che essa non passa all'atto sul piano dei fenomeni e continua a rimanere a livello di potenzialità irrealizzata.

Abbiamo già parlato del fatto che, da un certo numero di ripetizioni della stessa inquadratura nominativa di pochi fotogrammi, Pelesjan monta una sequenza che funziona, a livello di percezione, come un «piano-sequenza». Inoltre il movimento naturale (cioè quello che corrisponde alla realtà) all'in

terno del «piano-sequenza» è come se si fermasse, esso perde i suoi connotati primordiali: lo svolgimento temporale di un'azione semanticamente significativa. La frequente ripetizione della medesima azione estrapolata dal proprio contesto livella l'azione stessa, annulla la predicatività in essa racchiusa attribuendole una funzione nominativa e trasformandola in spia di uno stato d'animo. Il tempo, in un simile «piano-sequenza» ruota costantemente intorno al proprio asse perdendo i suoi connotati primordiali: il passato, il presente e il futuro; rivela la sua nuova essenza solo nel presente dello stato d'animo, *che scorre* ma che non si trasforma in azione. A questo punto è necessario notare che scomparire non proprio l'azione fisica, piuttosto cambiano radicalmente la sua funzione e la sua pienezza semantica. La medesima azione fisica può funzionare sia come azione che come stato d'animo, come anche, viceversa, l'assenza di un'azione fisica può funzionare sia come azione ([cfr. ad](#) esempio l'espressione «egli non fa niente» che contiene la stessa carica informativa di «egli ripara la serratura»), sia come stato d'animo. Quando la ballerina che danza Giselle, compie sulla scena determinante azioni fisiche sotto forma di passi di danza che valutati in sé non hanno un significato concreto, indipendente, allora in quel momento essa esprime il suo stato d'animo interiore, in questo caso l'innamoramento; tuttavia negli episodi seguenti dello spettacolo la stessa Giselle servendosi di passi analoghi, compie delle azioni che possiedono un significato narrativo del tutto concreto e autonomo, indipendentemente dal codice espressivo della danza, significato grazie a cui l'attrice ha la possibilità di raccontarci qualcosa. In tal modo, quando l'azione nelle arti «cinetiche» possiede un contenuto univoco (o relativamente univoco), in altre parole se l'azione esaminata come segno corrisponde al suo denotato, noi di solito abbiamo a che fare con una narrazione; laddove invece, in un modo o nell'altro, il significato «lessicale» dell'azione, si livella, si deforma, si modifica, si riempie di nuovo contenuto e di conseguenza diventa polisemico, noi immancabilmente abbiamo a che fare con un'autoespressione lirica.

La tecnica registica di Pelesjan è diretta proprio alla soppressione dell'univocità semantica dell'azione, contemporaneamente mantenendone il suo fluire fisico (presenza), giacché solo nel flusso, nella presenza stessa dell'azione fisica, è possibile mantenere le particolarità ontologiche del cinema come fotografia in movimento. Ma l'azione che fluisce fisicamente, priva di quelle forme linguistiche nelle quali essa funziona nella vita (la deformazione del significato e del senso della successione cronologica) non può più essere percepita come azione che fluisce in un tempo epicamente passato, essa può essere percepita solo come stato d'animo che fluisce in un tempo liricamente presente. Il «piano-sequenza» cessa di funzionare nell'ambito della «semiologia della realtà», giacché esso è stato costruito non come modello fotografico del

la realtà ma coma analogo fotografico del mondo spirituale interiore. In tal modo i linguaggi «d'azione» nel cinema e nella vita cessano di essere identici. Il cinema comincia ad utilizzare l'azione in un'altra funzione: non riproduce l'azione reale ma, attraverso l'azione, trasmette lo stato d'animo e proprio in tal modo ha la possibilità di penetrare nelle sfere più profonde e nascoste, più intime e inesprimibili dell'essere umano, utilizzando solo i propri mezzi espressivi, restando nei confini della proprietà naturali del cinema, legate al fenomeno della «fotografia in movimento».

Lo stato d'animo contrapposto all'azione è diventato la pietra angolare della poetica di *Sayat Novà*, che ha compiuto una vera rivoluzione nella comprensione dei mezzi espressivi del cinema. Se nel suo metodo Pelesjan parte da idee tradizionali e universali sul cinema, basandosi sui concetti di montaggio e di ritmo (utilizzati da lui in modo nuovo, ma già elaborati nell'estetica del cinema), grazie ai quali egli utilizza anche il movimento in funzione di stato d'animo, Paradzanov prende «il toro per le corna» e crea un analogo fotografico del mondo interiore, senza assimilarlo a un modello fotografico della realtà. Egli fin dall'inizio priva quasi radicalmente l'azione del suo contenuto «lessicale» - univoco e dà allo stato d'animo lo status di struttura fondamentale del linguaggio.

Nella maggioranza delle inquadrature di *Sayat Novà* abbiamo a che fare con un'azione che o è totalmente priva di elemento narrativo, o conserva più o meno confusamente i propri contorni, che traspaiono attraverso un nuovo significato e trasmettono lo stato d'animo interno. Il movimento interno all'inquadratura in questo film svolge praticamente solo le tre seguenti funzioni: in primo luogo realizza il prodigio «del sussurro delle foglie al vento», cioè indica una comprensione del mondo propriamente cinematografica e di nessun'altra forma d'arte; in secondo luogo esprime lo stato d'animo del personaggio lirico e in terzo luogo, al pari del colore, del suono e della composizione dell'inquadratura, svolge una funzione artistico-plastica.

È ben noto che la poesia lirica non si presta all'esposizione, giacché in essa la parola perde la sua univocità, per cui la narrazione, nel caso esista, cessa di essere un fattore fondamentale del contenuto, e la semantica dell'azione descritta cessa di essere isomorfa alla semantica del suo denotato. Per trasmettere il contenuto della poesia bisogna leggerla parola per parola, mantenendo la rima, il ritmo, l'ordine delle parole: solo tutto l'insieme crea il suo vero senso e significato. Tutto il complesso dei procedimenti artistici e dei mezzi espressivi serve ad un unico scopo: privare la parola del suo significato lessicale univoco, darle quella profondità e pregnanza ad essa indispensabili per esprimere le emozioni più recondite dell'animo umano. Proprio perciò è imposs

bile riassumere le opere di S. Paradzanov e A. Pelesjan, si può solo citarle.

Noi abbiamo già detto che, conservando il movimento interno all'inquadratura, Pelesjan permette al «piano-sequenza» di essere percepito autonomamente, come il movimento stesso. In *Sayat Novà*, c'è un'analogia «spazializzazione» del tempo. Fin dalle prime inquadrature il movimento sottolineato esteticamente tende psicologicamente ad assumere una sua funzione artistica autonoma e un suo significato. Il movimento diventa uno degli elementi della composizione dell'inquadratura, un elemento che non ostacola la percezione autonoma dell'inquadratura. Nella maggior parte delle inquadrature di *Sayat Novà* come anche nel «piano-sequenza, » pelesjano la ripetizione toglie al movimento il suo status di elemento dinamico e lo fa funzionare anche come stato d'animo con una propria pregnanza semantica. Tuttavia la «spazializzazione» del piano-sequenza in *Sayat Novà* avviene non a livello di montaggio ma dentro l'inquadratura stessa. Basta confrontare l'inquadratura con il «volto del popolo» in *Noi, cioè il volto* «immobile» di una bambina, con l'inquadratura analoga del poeta innamorato che «immobile» ci guarda da *Sayat Novà*, o anche la sequenza in cui il pastore cerca di salvare l'agnello che sta affogando (*Le stagioni*) con tutta una serie di inquadrature da *Sayat Novà* nelle quali il medesimo movimento viene ripetuto più di una volta, non solo per convincersi che entrambi gli artisti si basano sugli stessi archetipi visivi, sulle stesse forme di visione del mondo, ma anche per scorgere le loro manifestazioni individuali specifiche nella realizzazione dello stesso «modello nazionale» del mondo.

Le differenze che le inquadrature sopra riportate mettono in evidenza sono prima di tutto di ordine stilistico.

Tipico di Pelesjan è l'elemento grafico-documentaristico mentre, di Paradzanov quello pittorico - a soggetto. Entrambi i registi sono estremamente radicali nelle loro finalità. Entrambi si mantengono in equilibrio sulla medesima linea di confine, che conferisce alla loro creazione un particolare fascino. Dimostrando un peculiare ascetismo, entrambi si sono imposti una ferrea autolimitazione per mezzo dello stile.

Il trasferimento della categoria dell'azione nella categoria dello stato d'animo modifica molto anche la categoria del tempo nel quale il film è percepito, molto, ma non ancora completamente. Nel cinema, a differenza della letteratura, abbiamo a che fare non con l'astrazione della parola ma con la concretezza della realtà riprodotta sullo schermo, in modo documentaristico o deformato, non importa. Questa concretezza inevitabilmente indica anche la concretezza del periodo storico in cui si svolgono gli avvenimenti riprodotti sullo schermo: essi, in rapporto al momento della percezione del film, non

possono che stare sempre «al passato», persino nei casi di un film fantastico, giacché esso, come qualsiasi altro film, ci mostra o ci racconta avvenimenti già trascorsi. E se si aggiunge a tutto ciò il dato che qualsiasi opera artistica funziona (si realizza, viene vissuta, è percepita) solo in tempo presente, la tesi di Pasolini sul presente storico del film può risultare quasi l'unica possibile.

L'astrattezza della parola e della forma indeterminata del tempo aiuta a vivere la poesia lirica, priva di concretezza temporale, entro i limiti di una assoluta inapplicabilità del concetto di tempo. Ciò che abbiamo detto non si limita alla presenza dell'«io» dell'autore, sempre identificabile con quello del lettore. La poesia lirica in qualsiasi tempo e su qualsiasi tema sia stata scritta, appartiene sempre alla categoria del tempo «in generale», cioè si trova oltre il confine superiore o inferiore dell'inapplicabilità assoluta del concetto di tempo.

Prendete una qualsiasi poesia lirica e vedrete che il tempo in cui «avviene l'azione» (lo stato dell'animo, l'emozione) è sempre immanente al momento del discorso (all'espressione lirica); in questi due piani temporali fusi assieme s'iscrive però inevitabilmente il tempo presente della loro attualizzazione da parte del lettore. In tal modo è straordinariamente vasto il lasso di tempo, in cui, in qualsiasi momento, può funzionare (al momento della sua «attualizzazione») la poesia lirica.

Grazie all'estensione straordinaria di quel «tempo presente» nel quale «avviene l'azione» della poesia, l'azione stessa si trasforma inevitabilmente in stato d'animo, poiché l'azione è impensabile senza successione cronologica e determinatezza.

Abbiamo già parlato di alcuni «procedimenti» di traduzione dell'azione in stato d'animo. Ora ci resta da considerare in che modo si generalizza la concretezza materiale del mondo nel senso del suo rigoroso attaccamento a questo o a quel tempo storico. Sullo schermo ci imbattiamo sempre in un tempo storico concreto. Il film è sempre rivolto o al passato storico, o al tempo presente o al futuro fantastico. Questo suo orientamento temporale si deve leggere, prima di tutto, nell'intera realtà filmica mostrataci. In qualsiasi film minimamente realistico, «narrativo», percepiamo senza difficoltà il tempo storico concreto.

Rivolgiamoci ora a *Sayat Novà*. Molti, tra cui anche lo stesso autore, hanno sottolineato più di una volta che tutti gli oggetti che figurano in un modo o nell'altro nel film sono autentici. Nel mondo oggettuale di questo film manca per principio qualsiasi modellino o «falso». Il medioevo armeno sembrerebbe rappresentato nel film per mezzo dei suoi propri attributi originali. Da dove viene allora l'impressione di estrema generalizzazione e la sensazione di extratemporalità del film? Non a caso gli zelanti «custodi» delle sacre tradi-

zioni nazionali hanno inveito contro il film per il suo travisamento della verità storica. L'azione, trasferita sul piano dello stato d'animo sostituendo la narrazione con l'espressione, può cambiare la tonalità temporale in cui si percepisce il film, ma non è in grado di unificare il tempo storico della realtà interna all'inquadratura alla quale alludono «realia» concreti e storici. Tuttavia, proprio questi «realia» che sembrerebbero chiamati a evocare un'epoca, distruggono anche la concretezza temporale e la determinatezza del film. Lo studioso di letteratura Vagan Navasardjan ha attirato la nostra attenzione sulla sequenza in cui i contadini falciano l'erba sui tetti del monastero. Le cupole e i tetti degli edifici dei monasteri e delle chiese invasi dall'erba sono un tipico paesaggio dell'Armenia contemporanea. I monasteri sono inattivi già da molto tempo, per cui l'erba li ha invasi. Non ci sono dubbi che queste costruzioni nel Medioevo avevano un aspetto completamente diverso, in quanto rappresentavano non dei monumenti architettonici morti ma degli edifici vivi e funzionanti rispetto al loro uso. Sviluppando ulteriormente questo pensiero vediamo che gli esterni e gli interni nei quali si svolge l'azione del film sono mantenuti dal regista del loro attuale aspetto: egli non li restaura né li pulisce, li lascia in quel loro aspetto «falsato» in cui sono arrivati a noi. Per mostrare l'azione in un interno, il regista utilizza semplicemente delle pareti crollate. In modo analogo sono utilizzati nel film anche gli oggetti. I libri, le masserizie, le icone compaiono nel loro attuale aspetto. Già questo arricchisce la semantica degli oggetti usati nel film. La cosa cessa di essere solo un segno o un attributo di un'epoca, essa compare in qualità di reliquia storica che ha un valore indipendente, che porta in sé gli strati culturali di diverse epoche. Tutto ciò dimostra eloquentemente che lo scopo degli autori del film non era la narrazione della vita del poeta (e perciò non c'era motivo di ricostruire un aspetto storicamente fedele e preciso dell'epoca) e nemmeno l'illustrazione della sua attività poetica (poiché gli autori non potevano nemmeno ricorrere ad una costruzione posticcia di tutto il mondo oggettuale del film), ma la riproduzione proprio dello stato d'animo poetico, la ricostruzione della penetrazione interiore e spirituale del poeta nei misteri dell'essere. Ecco perché bisognava mantenere reale la *cosa* e allo stesso tempo privarla di qualsiasi tipo di legame automatico, tra cui anche le relazioni temporali concrete. *Sayat Novà* si rivolge proprio alle fonti della creazione poetica e inoltre ricostruisce la materia prima del verso, facendola «trasparire» attraverso forme mostrate concretamente. L'energia di questo trasparire, che deautomatizza l'automatismo della percezione comune e che astrae le cose e gli avvenimenti dalla loro cultura e dalla loro staticità per inserirli in un mondo dinamico di legami universali e reciproche penetrazioni, è anche un'energia poetica; l'autore del film la utilizza proprio per fare il cammino inverso, per illuminare la materia prima del

verso nell'eredità poetica di Sayat-Novà. Non è un caso che proprio questo film ha manifestato molto chiaramente e profondamente proprio l'essenza del pensiero nazionale, poiché in esso il portatore della «soggettiva libera in diretta» dell'autore è il Poeta, l'uomo che accumula in sé tutta la coscienza nazionale. Questa coscienza non può essere legata ad un'unica epoca, sia pure quella che esprime più chiaramente il carattere nazionale. Se così fosse avremmo a che fare con un'unica faccia della coscienza nazionale. Il poeta perciò appare anche una personalità tragica; egli fuoriesce sempre dalle cornici concrete della sua epoca storica (benché si basi sostanzialmente su di essa) e fa appello all'essenza. Il poeta non solo accumula, ma anche attualizza la coscienza nazionale. «La poesia è esperienza», diceva Rilke. Non l'esperienza della coscienza quotidiana, di vita, ma l'esperienza della coscienza che mette a fuoco l'essenza negli avvenimenti, l'esperienza dell'uomo che percepisce il mondo in modo deautomatizzato, che lo guarda con un'estrema concentrazione dell'attenzione. *Sayat-Novà* è un originale prototipo «audiovisivo» delle opere del grande poeta armeno. *Sayat-Novà* è versi rivolti indietro, alle fonti primordiali, all'impulso primordiale della propria essenza, all'esperienza della coscienza poetica. Sullo schermo viene riprodotto in modo palese e tangibile il mondo un tempo messo a fuoco dal poeta. In altre parole sia il poeta che il regista si sono ispirati alla stessa fonte. Ecco perché questo mondo non poteva presentarsi a noi altro che nell'estrema autenticità della sua irripetibile originalità.

In tal modo la funzione del tempo storicamente concreto, dell'azione all'interno dell'inquadratura, viene sostituita da una nuova funzione temporale, l'inapplicabilità del concetto di tempo.

Tuttavia in questo caso ha per noi maggiore interesse non tanto il «procedimento» stesso di unificazione degli strati temporali all'interno dell'inquadratura, quanto l'espressione cinematografica della percezione nazionale della forma, realizzabile attraverso questo «procedimento».

In nessuna sfera della creazione spirituale la coscienza nazionale armena si è manifestata in modo tanto chiaro e completo come nell'architettura. Per lo studio della storia della cultura armena l'architettura è la fonte di informazione più ricca e attendibile. Lo spirito nazionale (il carattere, la visione, la percezione e la concezione del mondo) si è incarnato nell'opera architettonica direttamente, come scavalcando la fase dell'autocoscienza verbale. In questo senso l'architettura può venire paragonata soltanto alla musica, ma la musica non può essere una fonte attendibile di informazione storico-culturale, giacché non possiamo dire con certezza come si presentava originariamente ciò che è giunto fino a noi. Nelle forme narrative (letteratura, storia, arti figurative) lo spirito nazionale è assimilato alla coscienza, e perciò alle esigenze

socio-storico-culturali, in un grado maggiore che nella musica e nell'architettura.

Un atteggiamento duplice verso la forma è il tratto più caratteristico dell'architettura armena. In essa il sentimento ideale della forma si unisce talvolta con una sua totale trascuratezza. Questo produce anche quella tensione che notoriamente costituisce il fascino irripetibile di un'opera architettonica. L'asimmetria delle finestre, delle nicchie, degli ornamenti, dei bassorilievi ([cfr. ad esempio la cattedrale del VI secolo a Ptgn](#)), la multilinearità dell'accesso alla schiera e del suo ingresso (ad esempio il tempio di Ripsim a Ecmiadzin, del 618), tutto ciò, come di fronte a una forma d'arte totale, unica e integra come un monolite creato dalla natura stessa crea un effetto estetico di forza straordinaria. Lo scontro di micro e macroforme non è un procedimento artistico, ma un atteggiamento duplice verso la forma dal punto di vista della concezione del mondo: lo dimostra il fatto che qualsiasi forma persino se compiuta in modo inappuntabile, come ad esempio il tempio di Ripsim, può essere trasformata da aggiunte costruttive che ignorano le considerazioni estetiche a vantaggio di quelle pratiche. Non è peraltro così facile distruggere una forma compiuta, alterarla; oltre a ciò, le distruzioni hanno anche un'altra opposta funzione. Le aggiunte costruttive che perseguono scopi strettamente pragmatici, non solo non alterano l'originaria «archeforma», ma persino la accentuano. Stando con l'«archeforma», essi (come anche l'asimmetria delle microforme) è come se escludessero la possibilità di una sua percezione automatica.

In tal modo nell'architettura armena la forma non si feticizza mai. Le aggiunte costruttive sebbene abbiano privato l'«archeforma» della sua purezza originaria, non sono state in grado di sminuire la sua importanza ideologicoartistica giacché ogni singolo elemento costruttivo ne è stato completamente impregnato e riempito. Al contrario, più essa perdeva purezza (e parliamo non solo delle aggiunte ma anche delle distruzioni), più essa «terminava di edificarsi», nell'immaginazione del contemplatore, in armonie ancora più ideali, giacché anche frammenti insignificanti di una forma compiuta agiscono come ispiratori. Inoltre le aggiunte rappresentavano nuovi strati storico-culturali che arricchivano ineluttabilmente l'opera, e non solo sul piano informativo. Prima di tutto le davano vitalità. L'opera architettonica viveva nel tempo attualizzandosi sempre nel presente e perciò non apparteneva ad un'unica epoca. Non è difficile seguire questa particolarità nel corso di molti secoli, partendo dalla cattedrale di Ecmiadzin fino alle case rurali con le loro infinite costruzioni annesse intorno all'«azarasen» o agli odierni appartamenti di città con le loro verande di vetro e tutte le altre possibili aggiunte. Una forma in sostanza incompiuta, vuoi perché incompleta, vuoi perché parzialmente o to

talmente distrutta. Ma l'«incompiutezza» della forma produce l'ossessiva esigenza di prolungare la forma, di tornarvi più volte. L'incompiutezza si rivolge all'esigenza estetica dell'uomo, strettamente legata al processo creativo, anche quando si parla di *percezione* dell'opera d'arte.

Anche due eminenti architetti armeni contemporanei, A. Tamanjan e R. Israeljan, si sono rivolti a simili forme. L'architettura di A. Tamanjan «senza cupola», come tagliata in alto, deriva da un modo nazionale, specifico, di intendere la forma, sia pur in presenza di nuove favorevoli condizioni della tecnica edilizia (coperture in cemento armato), e non semplicemente un desiderio di dissociarsi dalle costruzioni religiose. Quanto a R. Israeljan, egli ha semplicemente dato al monumento in memoria dei caduti in guerra ad Aparan la forma di un tempio armeno semidistrutto.

Un duplice atteggiamento verso la forma traspare distintamente anche in *Sayat Novà*. Pochi critici hanno notato che in quest'opera, proclamata quasi unanimemente «estetizzante», c'è un grande trascuratezza. Da una parte la pantomima appare quasi il mezzo fondamentale dell'espressione artistica dell'attore, dall'altra la tecnica della sua esecuzione quasi non preoccupa il regista. La cosa più stupefacente e importante è che la trascuratezza nell'esecuzione, per quanto esista oggettivamente, non viene assolutamente percepita, tanto forte è il ruolo dominante della forma interna. Proprio quel meccanismo di interazione delle forme macro e micro architettoniche descritto prima, opera qui chiaramente.

L'a sincronia dei dettagli, la loro mancanza di coordinazione e l'imprecisione nell'esecuzione, non solo accentuano vantaggiosamente l'«archeforma», l'idea fondamentale dell'opera, ma, cosa particolarmente importante, danno anche un'immediatezza vitale al mondo interno all'inquadratura, ci avvicinano al respiro vivo dell'atto creativo. Qualcuno ha detto «Il talento sta nella capacità di saper nascondere il talento»; bisogna aggiungere: il talento più alto consiste nella capacità di conservare nell'opera finita, di trasmettere alla sua sostanza, quell'irripetibile stato d'animo, l'ispirazione di cui è preda lo spirito dell'artista nel processo creativo. È difficile immaginarsi, per esempio, un qualsiasi film europeo basato sulla plasticità del movimento che non l'abbia portata, se non al virtuosismo, almeno ad un determinato grado di perfezione.

Se si perfezionano il disegno ideologico e l'archeforma, le asprezze dei dettagli non solo non alterano l'opera nel suo complesso, non solo non impediscono una sua adeguata percezione, ma le conferiscono un particolare fascino: semplicità, immediatezza naturale e umanità. In tal modo in *Sayat Novà* compare una tensione (analogica a quella sopra descritta) tra la parte e l'intero, che produce anche tutta una serie di nuovi strati esteticamente emotivi. Il

film, la cui tematica, come abbiamo già spiegato, si riduce ad una ricostruzione dell'esperienza della coscienza poetica, non poteva non cadere in una convenzionalità straniante, come se non fosse fondato su un atteggiamento duplice e contraddittorio verso la forma. Il costruttivismo funzionale dell'architettura ha influito anche qui. Il gesto, come anche qualsiasi altro movimento plastico, in questo film è soltanto il mezzo indispensabile per esprimere il contenuto e viene utilizzato esclusivamente per necessità, esclusivamente in modo funzionale-semantic. Sul piano della percezione emotiva diretta, *Sayat Novà* è indubbiamente un film carico di segni e perciò non è realmente importante per noi che il segno sia interpretato bene o male. Meravigliosa non è quella donna che lo è di per sé ma quella che suscita in noi il sentimento del meraviglioso.

Così come, spostando la semantica dell'azione, la utilizza in funzione di stato d'animo, svuotando in tal modo il concetto di successione temporale, Paradzanov, deformando la concretezza storica della realtà interna all'inquadratura (con ciò basandosi sugli archetipi nazionali), la priva della sua concretezza temporale e della sua determinatezza. Grazie a questo procedimento il film funziona in tutto e per tutto nel tempo presente della sua percezione. Un'opera d'arte capace, ad ogni sua percezione, di attualizzarsi nella nostra coscienza come stato immanente e momentaneo dell'animo.

In tal modo nelle opere di entrambi questi registi ci imbattiamo nel superamento della predicatività all'interno della stessa inquadratura predicativa. Non è più l'inquadratura-segno di Ejzenstejn. L'inquadratura nominative che funziona nell'ambito di quella predicativa si trasforma in un oggetto «percepito autonomamente», grazie al quale lo spazio dell'inquadratura acquista un significato estetico autonomo.

E se la nominatività dell'inquadratura di Ejzenstejn porta inevitabilmente alla realizzazione della predicatività a livello dei rapporti interni tra inquadrature (mentre nell'inquadratura predicativa esse si realizza all'interno della stessa inquadratura), in questo caso la predicatività nasce dalla facoltà dell'inquadratura di essere percepita autonomamente, cioè la predicatività nasce già dalla interazione inquadratura-spettatore. Il materiale all'interno dell'inquadratura, superando la propria essenza segnica con l'univocità caratteristica per quest'ultima, acquisisce proprietà polisemiche dell'immagine artistica e proprietà di autogenesi di nuovi strati semantici nel corso della sua percezione. Tuttavia, la stessa interazione del film con il soggetto che percepisce (che produce la predicatività), come anche il carattere di questa interazione, ispirata dall'inquadratura, è come «cifrata» nel testo: chiave per la sua decifrazione è tutta la struttura spazio-temporale dell'inquadratura, che ci stimola a una sua percezione autonoma. In questo modo compare un nuovo

tipo di segno cinematografico: il segno che funziona come non-segno. L'involucro materiale o la forma esterna di questo segno, oltre che la sua funzione ausiliare e assimilante acquista una funzione estetica completamente indipendente. Senza limitarsi alla designazione di qualcosa che si trova all'esterno, essa diventa designazione di se stessa, come se fosse un'opera di pittura astratta, proprio come la composizione sonora della parola e il disegno ritmico del verso diventano significative in poesia, come se avessimo a che fare con elementi musicali. E non è solo un segno con dominazione non-segnica, ma un metasegno il cui denotato è la sua propria segnicità da esso stesso superata. Il segno linguistico è una certa psuedorealtà che non ha né un proprio valore, né un significato indipendente. Quando noi apriamo un libro, non percepiamo le lettere in esso stampate come un qualcosa che esiste autonomamente. Per il soggetto percepente è importante solo ciò che questi segni designano, cioè solo quello che si trova dietro di esse. Ma quando il segno stesso, grazie ad una determinata organizzazione strutturale e ad una separazione estetica (come ad esempio nella pubblicità il carattere grafico esteticamente autosignificante), stimola la nostra attenzione verso una sua percezione autonoma e, allo stesso tempo, funziona già come qualcosa che ha un proprio significato e un valore autonomo, esso si trasforma in metasegno. Il confine tra il contenuto e la forma esterna del segno in *Sayat Novà* sono completamente convenzionali, ma forse anche cancellati, il che è predeterminato da tutta la struttura ideologico-artistica del film.

Il piano del contenuto nel linguaggio è sempre percepito discorsivamente mentre il piano dell'espressione in modo sensitivo-emotivo. Quando il confine tra di loro si annulla ed esse penetrano l'una nell'altra allora, nella percezione del contenuto, comincia a partecipare attivamente la sfera sensitivo-emotiva, mentre nella percezione dell'espressione quelle discorsive. E quello che nei sistemi filosofici antichi veniva chiamata meditazione. Perciò, il testo che stimola questa forma di attività della coscienza può essere chiamato meditativo. Si può chiamare meditativa qualsiasi opera d'arte non narrativa. Nel cinema, grazie alla fluidità del suo materiale, per lungo tempo ha dominato la forma narrativa di espressione che si è immancabilmente appellata alla natura binaria del segno. La «narratività» delle forme lessicali viene superata nella poesia lirica con gli stessi mezzi usati nel cinema.

Sempre più spesso *Sayat Novà* è stato paragonato alla miniature medioevale armena. Effettivamente la miniature è impiegata molto ampiamente nel film. La composizione dell'inquadratura, le pose e i gesti dei personaggi, derivano dalla miniature armena. Tuttavia questa analogia è tanto evidente quanto poco profonda giacché si basa su una somiglianza solo esteriore. La funzione fondamentale della miniature non è artistico-estetica, ma utilitaria, di cui

to. Nella miniature sono dominanti la sua segnicità e narratività. Solo ai nostri giorni ha espresso la capacità di essere un oggetto estetico percepibile autonomamente, quando ha perso la sua funzione utilitaristica. Il paragone con la miniature riafferma ancora una volta l'idea che in *Sayat Novà* ciò che una volta era solo segno ha acquisito la funzione di oggetto estetico autonomamente percepibile. Tutti i gesti e le pose che risaltano in special modo nelle miniature sono rigorosamente segnici. Gestii e pose uguali o analoghi in *Sayat Novà* perdono la loro binarietà segnica e funzionano come immagini unitarie artisticamente plastiche. Lo stesso riguarda anche la composizione dello spazio. Lo spostamento degli strati temporali nella composizione della miniature è legato all'aspirazione di superare l'assenza di un parametro temporale, di dare al contenuto del quadro una certa successione temporale, il che significa anche narratività. In tal modo la medesima composizione (in cui rientrano anche il gesto e la posa) viene utilizzata nella miniature e nell'inquadratura con scopi diametralmente opposti. Noi viviamo il tempo, come anche la sua assenza, solo per mezzo e con l'aiuto dello spazio. Il tempo è l'espressione del fatto che gli eventi sono legati l'un l'altro secondo il loro contenuto in una *certa successione*. Anche il miniaturista si sforza di ricostituire questa successione che produce narrazione, senza uscire dall'ambito dello spazio bidimensionale. Egli *può* risolvere il suo compito e lo risolve compositivamente. Su uno stesso piano sono raffigurati, ad esempio, la deposizione dalla croce e la sepoltura di Cristo, contemporaneamente, due eventi della vita di Cristo svoltisi in tempi diversi ma conseguenti, divisi compositivamente in diagonale: la miniature si legge come una narrazione di determinati eventi della vita, nella loro successione cronologica. Ed ecco un'inquadratura del film *Sayat Novà*. Essa è suddivisa compositivamente in orizzontale in due campi spaziali: superiore e inferiore, oltre a *ciò*, il campo inferiore si trova in primo piano, mentre il superiore è appena un po' spostato in secondo piano. Nel campo inferiore a sinistra si trova il poeta-monaco. Egli è immobile, nella posa che ricordiamo dal precedente episodio (la scelta del veto per i funerali del katolikos). Nell'angolo destro dell'inquadratura, in linea con lui, c'è l'innamorata del poeta, in una posa che abbiamo già visto nella scena della caccia. Tra di loro c'è il lama. Nel campo superiore dell'inquadratura si ripete la stessa composizione con alcune differenze insignificanti. Nell'angolo destro c'è il poeta nell'infanzia, in quello sinistro un angelo, tra di loro lo zar che ricordiamo dall'episodio al bagno. In questa inquadratura è evidente prima di tutto lo spostamento dei piani temporali, più precisamente la loro unione. I singoli elementi della composizione qui non si legano in una successione necessaria alla narrazione (il loro legame è rigidamente associativo), al contrario ogni elemento della composizione esiste come di per sé, indipendentemente dagli altri. In una parola

nell'inquadratura stessa non c'è nessuna predicatività. Quest'ultima appare nel processo di percezione del film, nella interazione film-spettatore. La contemplazione dell'inquadratura produce infinite serie associative, che ci riportano alle inquadrature e alle sequenze precedenti. In tal modo si crea una struttura del film strettamente correlata e interpenetrante. L'analogia con il montaggio a distanza di Pelesjan è evidente; la differenza sta nel fatto che in Paradzanov la funzione dell'inquadratura «di sostegno» è assolta dai particolari plastici, ed essi interagiscono molto più strettamente, intensamente e con maggior frequenza.

Possiamo dire che nell'opera di Sergej Paradianov e Artavazd Pelesjan l'idea si manifesta non attraverso l'avvenimento ma nell'avvenimento stesso. È il più complesso ed efficace cammino di conoscenza nell'arte. Ricordiamo le parole di Goethe: «Il bello è ciò che esiste nella realtà dei sensi, ma si presenta in modo da sembrare un'idea».

<sup>1</sup> A.F. Losev, *Problema rimvola v realittjerkom iskusstve*, M. «Iskusstvo», 1976, pag. 155.2  
ibidem, pag. 136.

s S.M. Ejzentein, *Izbrannye proizvedenilà v 6-ich tomach*, t. 5, M. «Iskusstvo», 1968, pag. 172.

<sup>1</sup> A.A. Pelegjan, *Distancionnyj montaz*, in «Vosprosy kinoiskusstva», M. «Nauka», 1974, n. 15, pag. 310. s O.E. MandePs"tam, *Puteiertvie v Armeniju*, Literaturnaja Armenija», n. 9, 1967, pag. 96. <sup>1</sup>Ju. N. Tynjanov, *Poetika, istorija lueratury, kino*, M. kNauka», 1977, pag. 322.

<sup>7</sup> P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1977 pp.

177, 178. <sup>8</sup> ibidem, pag. 186-187.

<sup>9</sup> V.V. Sklovskij, *Tetiva. 0 neschodstve schodnogo*, M. uSovetskij pisareP>», 1970, pag. 82.

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *Discorso sul piano-sequenza ovvero il cinema come semiologia della realtà* in AAV V. *Linguaggio e ideologia nel film*, Fratelli Cafieri Editori, pag. 149.