

ORIENTI **Sajat Nova e le traiettorie invisibili del film** OCCIDENTI

Not everyone can drink from my water, it is of another water.
Not everyone can read my writing, it is of a different script.
Do not think my substance sand: it is a crag of solid rock.
As like a torrent that never dies, do not [try to] wear it down¹.

Rosso. Una trasfusione eterologa di generi che si concretizzano sullo schermo. Il film *Sajat Nova*² / *Il colore del melograno* (*Cvet Granata/Nran Guynë*, Sergej Iosifovič Paradžanov, 1969)³ si apre con una successione di immagini, intervallate da primi piani di manoscritti armeni. Queste immagini raffigurano melograni sanguinanti che riempiono piano piano il tessuto sottostante, imbevendolo di rosso. Più avanti, un pugnale da cui si espande una macchia dello stesso colore e infine il succo rosso dell'uva pigiata su una lastra di pietra scolpita. Molto spesso queste inquadrature vengono interpretate come un richiamo alla storia dell'Armenia, segnata da un genocidio mai riconosciuto e quindi mai superato. In verità, però, il film di Paradžanov non vuole raccontare la Storia. Il legame con la realtà storica si limita ai riflessi autobiografici rintracciabili nelle dinamiche sviluppate tra gli elementi di ogni inquadratura, nei simboli nazionali elevati a simboli universali, nello stridio del silenzio di cui sono animati i personaggi di Paradžanov.

Sajat Nova è il riflesso di una visione artistica fortemente intuitiva, in cui la posta in gioco non sta nel semplice racconto di una storia bensì nell'evocarla attraverso le immagini e nella capacità di lasciar trasparire "i significati nascosti sotto le evidenze del visivo"⁴. Il punto di partenza è la profonda conoscenza, da parte di Paradžanov, dell'arte figurativa dei paesi del Caucaso, e in particolare dell'arte popolare e del folclore, riferimenti costanti nei suoi film. Si deve qui annotare che l'importanza dell'arte popolare all'interno dei film dell'autore è cresciuta nel tempo, dalle sue fievoli tracce in alcuni dei film girati negli studi Dovženko a Kiev, fino alla completa assimilazione tra film e arte figurativa nel capolavoro di Paradžanov, *Sajat Nova*.

Alle radici del film

Sajat Nova trova un primo incastro nel panorama cinematografico sovietico, grazie al tema che tratta: l'opera di una figura letteraria che in un certo senso incarna, attraverso la sua vita e i suoi componimenti, la missione dell'Unione Sovietica, cioè il favorire lo scambio reciproco e la promozione delle culture indigene (in altre parole popolari, quindi non borghesi). In realtà, tale disegno politico si traduceva in qualcosa di molto diverso. Se da un lato veniva incoraggiata la spinta di alcuni registi ad attingere a materiali nazionali e al folclore delle popolazioni non russe, dall'altro, questa stessa spinta veniva attentamente dosata se non addirittura controllata lasciando ai registi limitata autonomia espressiva⁵. Si spiega così come *Sajat Nova* sia inizialmente riuscito, in fase di ideazione, a superare lo scoglio della censura e solo in un secondo momento sia stato sottoposto a pesanti tagli censori. Se la sceneggiatura di Paradžanov lasciava presagire un film dedicato al mondo intimo dell'*ashugh*⁶, il materiale girato dispiegava un film al contempo fedele negli intenti e controcorrente nella forma.

Criticato per il suo "eccessivo formalismo", "ermetismo", giudicato "incomprensibile e poco chiaro" dal Goskino⁷, *Sajat Nova* ci insegna come il linguaggio cinematografico non sia un sistema chiuso, bensì aperto e poroso, con regole da infrangere, limiti da superare, spazi di movimento per veicolare all'interno della diegesi un universo sinestetico che assomigli alla personale visione del mondo da parte di un regista. Il film anticipa, sin dalla sua introduzione, l'obiettivo che Paradžanov si era prefissato:

The film does not attempt to tell the life story of a poet. Rather, the filmmaker has tried to

ORIENTI OCCIDENTI

recreate the poet's inner world, through the trepidations of his soul, his passions and torments, widely utilizing the symbolism and allegories specific to the tradition of the medieval Armenian poet-troubadours (Ashugh)⁸.

Le somiglianze tra Paradžanov e il protagonista Sajat Nova non sono poche. Entrambi costituiscono figure particolari nel panorama cinematografico l'uno, e letterario l'altro. Paradžanov, regista armeno cresciuto a Tbilisi e di formazione russa, ha girato alcuni dei suoi film in Ucraina, Azerbaigian, Armenia e Georgia attingendo sempre a temi riguardanti "la dimensione leggendaria e favolistica del passato di determinate culture"⁹. Da parte sua, Sajat Nova, *ashugh* armeno della Corte di Tbilisi del XVIII secolo, componeva i suoi versi in armeno e georgiano oltre che in persiano e azero. Entrambi gli artisti riflettono la commistione culturale che caratterizza l'area del Caucaso, in cui diverse tradizioni, leggende e lingue si mescolano. Il risultato di tale fusione sono gli ibridismi che il regista e l'*ashugh* sono stati capaci di rappresentare, ognuno facendo uso della propria arte.

Sajat Nova è una grande riflessione, "strutturata in una serie di miniature"¹⁰, sul mondo intimo di un artista. Paradžanov segue genealogicamente le tappe fondamentali della vita di Sajat Nova (l'infanzia, l'educazione monastica, l'esperienza presso la corte del re Erekle II, l'innamoramento per la principessa Ana, la vita monastica e infine la morte) ma contemporaneamente priva il tempo del suo divenire dinamico permettendo al film di svolgersi, quasi per assurdo, in un presente sospeso in cui i vari passaggi della vita del poeta sono avvertibili tramite i personaggi che cambiano sembianze man mano che ci si avvicina al momento conclusivo del film, segnato dalla morte del poeta. Al tempo evolutivo viene ad aggiungersi un secondo tempo, interno all'immagine, scandito tramite il movimento oscillante degli oggetti sospesi¹¹.



Fig. 1

Oggetti come tappeti e angeli marcano il tempo e sono sempre collocati in sottofondo, lasciando spazio e dando un ritmo alle pose plastiche degli attori, ai loro movimenti lenti che sembrano invitare lo spettatore

ORIENTI OCCIDENTI

a esplorare lo spazio in cui l'attore-mimo, nella sua identità ambigua che oscilla tra incarnazione, maschera e *tipaž*¹², rivela l'artificio. Nessun realismo è conferito a un film che si presenta senza offrire al suo pubblico coordinate spaziali e temporali definite. Il tempo si manifesta sotto forma di oggetto; lo spazio, invece, è una tela bianca. Su questo bianco, Paradžanov realizza le sue immagini filmiche, inquadrature senza quasi profondità di campo, dal sottofondo neutro, cui vengono sovrapposti oggetti, personaggi e simboli.

La sovrapposizione di unità visive è una caratteristica centrale tanto del film quanto della restante attività artistica di Paradžanov. I suoi famosi *collages* vengono creati seguendo lo stesso metodo con cui sono giustapposte le immagini dei suoi film, basandosi sull'estetica del trasformismo e dell'accostamento di frammenti. Uno di questi *collages* rappresenta un gallo composto da frammenti di pettinini femminili, di bottoni e di fiori di plastica, che sovrapposti e ordinati creano l'immagine dell'uccello.



Fig. 2 - Per gentile concessione del Museo Sergei Paradjanov di Yerevan, Armenia

Un po' come il *collage* del gallo, Paradžanov usa oggetti dai significati diversi e crea connessioni tra loro, riuscendo a formare nuove analogie visive e nuove metafore. Un "collage cinematografico" come lo definisce l'antropologo e amico di Paradžanov Levon Abrahamyan, il quale spiega che "il principio della giustapposizione, che mette assieme elementi che spesso appaiono completamente inconciliabili, era la base della visione che Paradžanov aveva del mondo"¹³. Paradžanov raccoglieva dal "caos" circostante il materiale da riordinare e organizzare attribuendogli significati nuovi. In questo modo le inquadrature diventano segmenti narrativi autonomi, costruiti attraverso analogie azzardate. Il lavoro del regista si concentra dunque all'interno dell'inquadratura, delimitandone rigidamente i limiti, e lasciando pochissimo respiro al fuoricampo. Al realismo delle ambientazioni vengono preferiti gli spazi chiusi, atemporali e indefinibili che servono da base per modellare il mondo insolito e brillante di Paradžanov.

ORIENTI *Riflessi e nostalgia* OCCIDENTI

Gli spazi però non sono sempre delle pagine bianche su cui comporre immagini liriche. A volte Paradžanov concentra lo sguardo sugli esterni, sui panorami rocciosi dell'Armenia, su quelle "pietre urlanti" descritte da Osip Mandel'stam¹⁴ e sulle chiese armene, simboli fondamentali su cui si snoda l'identità del popolo armeno. Qui però un ulteriore effetto di astrazione viene a crearsi. Di fronte alle immagini-simbolo delle chiese armene, infatti, il film potrebbe facilmente perdere il suo effetto di sospensione spazio-temporale. Per questo motivo, come spiega Garegin Zakhoyan¹⁵, le chiese sono presentate in tutta la loro trascuratezza secolare; esse sono edifici consumati dal tempo e dalla storia, relitti ed echi lontani di tempi passati. Paradžanov non cambia nulla e non ricostruisce niente, si limita solo a riprendere questi luoghi inserendovi delle azioni. Lo stesso accade con alcuni oggetti, come libri e oggetti sacri i quali vengono utilizzati nel loro stato attuale.

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 [...], ma la riproduzione proprio dello stato d'animo poetico [...]. Ecco perché bisognava mantenere reale la cosa e allo stesso tempo privarla di qualsiasi tipo di legame automatico, tra cui anche le relazioni temporali concrete¹⁶.



Fig. 3

ORIENTI OCCIDENTI

Sajat Nova rappresenta il riflesso del mondo intimo del poeta. In questo modo, il film si trova costantemente in bilico tra un tempo fuori dal tempo interno all'inquadratura e il tempo presente, costantemente a sincrono con quello di chi guarda il film. Nelle inquadrature di *Sajat Nova*, nessuno spazio è dato al dialogo. I personaggi che popolano il film sembrano sfidare il silenzio, i loro continui sguardi in macchina aggiungono espressività al loro mutismo, spezzato solo dal suono extradiegetico. La loro predominanza nell'inquadratura, fatta d'incessanti gestualità rituali, non toglie mai spazio agli oggetti, elementi ugualmente importanti nella costruzione dell'inquadratura stessa. Gli oggetti, oltre a scandire il tempo, svolgono infatti un ulteriore duplice ruolo: da una parte, il loro accostamento crea associazioni e processi evocativi; dall'altra, gli oggetti diventano mitologemi il cui significato si riplasma e si ricrea.

Il melograno e il corallo, ad esempio, sono due oggetti spesso ripresi da Paradžanov nel corso del film. Entrambi simboli di rigenerazione e di vita, subiscono più volte la modifica del loro significato fino a trasformarsi in simboli ambigui come accade, ad esempio, nella sequenza in cui i monaci mangiano con voracità dei melograni. Il suono del loro masticare un simbolo di fertilità diventa quasi metafora di un desiderio represso. Il corallo, invece, appare spesso nelle scene che riguardano la vita monastica del poeta. Simbolo utilizzato in molti dipinti rinascimentali, il corallo evidenzia la crisi tra due vite: quella monastica e quella in cui prevale l'istinto e la sessualità. Tale tema è presente già nelle scene dell'infanzia di *Sajat Nova*, in cui egli osserva occultamente il re Erekle e la principessa Ana nei bagni sulfurei. La curiosità del poeta non si rivolge solo verso il corpo femminile ma anche verso quello maschile – elemento, quest'ultimo, in cui spesso si è voluto leggere un implicito richiamo all'omosessualità dello stesso Paradžanov. A tal proposito scrive James Steffen:

Many earlier scenes, such as those showing the monks, washing each other's feet, stomping grapes, or sucking the juice from pomegranates in the monastery, contain even more clearly homoerotic overtones. The erotic nature of these scenes is suggested as much by the sensuous heightening of the soundtrack, however, as by the physical contact between the men¹⁷.



Fig. 4 - Per gentile concessione del Museo Sergei Paradjanov di Yerevan, Armenia

ORIENTI OCCIDENTI

Laddove decide di dedicarsi a una vita di preghiera Sajat Nova non riesce a sottrarsi alla sensualità. James Steffen, nella sua monografia su Paradžanov, riprende questo tema:

When Sayat-Nova enters the monastery as an adult, he hopes for a retreat from all worldly things but even there finds an abundance of sensuality and desire. In one strikingly formalized composition, Sayat-Nova stands to the side holding an open book while his fellow monks noisily suck the juice from pomegranates¹⁸.

Il contrasto tra sensualità e spiritualità è un tema che affiora spesso nel corso del film. Tale contrasto è spesso reso evidente attraverso l'utilizzo del colore, in particolare del rosso, indiscutibile costante cromatica del film. Nelle sue tele cinematografiche Paradžanov utilizza il rosso per accentuarne l'estensione espressiva e metaforica. La sua presenza spesso intensifica l'immagine, ne regola le dinamiche creando metafore visive. Una delle ultime "miniature" del film rappresenta una figura femminile coperta da una tunica, con la testa ornata di foglie di vite e intenta a rovesciare un'anfora sul petto di Sajat Nova, che si abbandona in ginocchio accanto a lei. Richiamando alcune delle caratteristiche del mito di Dioniso¹⁹, Sajat Nova si lascia trasportare per l'ultima volta dal piacere del desiderio, da cui ha voluto sottrarsi e che inevitabilmente diventa la vera fonte di ispirazione per i suoi versi.



Fig. 5 - Per gentile concessione del Museo Sergei Paradjanov di Yerevan, Armenia

In *Sajat Nova* i confini tra biografia e autobiografia spesso si fanno molto sottili e talvolta si fondono. Il mondo del poeta, svelato in tutti i suoi particolari intimi, permette non solo di creare un collegamento con la vita di Paradžanov ma anche di capire come entrambi, il regista e il poeta, abbiano introdotto il sentimento nostalgico come catalizzatore delle loro opere. Svetlana Boym afferma che la nostalgia è rivolta non solo verso esperienze vissute in passato, ma anche verso quelle mai realmente vissute, quelle

ORIENTI OCCIDENTI

cioè in cui l'individuo proietta la propria immaginazione²⁰. Nel caso di Sajat Nova, il sentimento nostalgico è indirizzato verso la sua vita precedente, fuori dalle mura del monastero. In Paradžanov invece, la nostalgia è il sentimento che spinge il regista a ricostruire i mondi leggendari nei suoi film. Cercando di restare in equilibrio tra una realtà fortemente ostile nei suoi confronti (non dimentichiamoci che prima di *Sajat Nova* l'attività di Paradžanov è stata segnata da un lungo numero di sceneggiature rifiutate)²¹ e la propensione per le ambientazioni fiabesche, per le storie e le leggende dei popoli, Paradžanov ricostruisce nei suoi film proprio quella proiezione immaginaria che la nostalgia gli permette di compiere. La sottile linea rossa che anima e unisce i film di Paradžanov è il bisogno di riordinare la realtà per mezzo della sovrapposizione, ricrearla attraverso la nostalgia, animarla tramite la macchina da presa. Le foto scattate durante le riprese di *Sajat Nova* sembrano emblematiche: accanto alla macchina da presa, Paradžanov osserva lo spazio filmico, in testa un cappello azero, avvolto da un turbante ricamato entra a far parte del gioco delle sue immagini. Rivive il tempo a lui sottratto.

Marianna Vianello

Note

1. Sajat Nova, "Dun en gelkhen imatsun is", cit. in James Steffen, *The Cinema of Sergei Parajanov*, The University of Wisconsin Press, Madison 2013, p. 144.
2. Nel presente saggio viene usato il sistema Padus Araxes per la traslitterazione dei nomi di persona e dei termini armeni, mentre per quelli russi viene adottato il sistema scientifico per la traslitterazione di termini dal russo all'italiano. È più complessa invece la traslitterazione del cognome "Paradžanov": sebbene il cognome di origine del regista sia "Pharadjanyan", è stato in seguito russificato in "Paradžanov" (James Steffen, *op. cit.*, p. 26). Per il titolo del film *Sajat Nova*, invece, come anche per il nome del poeta, nonostante sia un nome armeno, viene favorita la sua traslitterazione dal russo essendo questa la forma più ricorrente.
3. *Sajat Nova* circola in due versioni. La prima, quella armena, è quella più vicina al progetto iniziale in cui si è voluto evitare l'utilizzo di riferimenti strettamente biografici. Il film, infatti, inizia con un intertitolo esplicativo in cui viene chiarita la predilezione nei riguardi del mondo intimo di Sajat Nova e delle sue fonti di ispirazione. Nel film sono stati inseriti degli intertitoli che fungono da introduzioni alle scene che seguono, senza riferimenti biografici. La versione russa invece, con il montaggio di Sergej I. Jutkevič, presenta delle modificazioni, apportate dallo stesso Jutkevič, per poter preservare il film dalla censura, garantendogli una circolazione più ampia. Come James Steffen spiega nel suo libro *The Cinema of Sergei Parajanov*, le differenze tra la sceneggiatura iniziale, la versione armena del film e quella russa, riguardano principalmente gli intertitoli e il titolo del film (ma anche alcune scene tagliate o sostituite). Gli intertitoli, secondo le direzioni della sceneggiatura, servivano per rendere più esplicito il riferimento alla poesia di Sajat Nova ma dovendo seguire gli accorgimenti imposti dalla censura sovietica, Paradžanov ha dovuto cambiarli affidando al poeta Hrant Matevosyan la stesura di nuovi intertitoli, privandoli anche di ogni esplicito riferimento al poeta. Questa copia del film della durata di 77 minuti è stata proiettata per la prima e unica volta a Yerevan nell'ottobre del 1969 con il titolo armeno *N'ran Guynë (Il colore del melograno)* e le è stata subito impedita la circolazione commerciale nell'Unione Sovietica. Il montaggio della versione russa del film è stato in seguito affidato a Sergej Jutkevič il quale ha sostituito gli intertitoli armeni con quelli russi reintroducendo alcune citazioni (contenute nella sceneggiatura) delle poesie di Sajat Nova e suddividendo il film in capitoli che servono a scandire le tappe principali della vita del poeta. Il risultato del montaggio di Jutkevič è una versione abbreviata (di sei minuti) del film, in cui alcune scene sono state spostate e altre tagliate. Il 28 giugno 2014, a Bologna, sono state proiettate le due versioni del film restaurate da Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata e The Film Foundation's World Cinema Project, in associazione con National Cinema Centre

ORIENTI OCCIDENTI

of Armenia e Gosfil'mofond of Russia e con il contributo di Material World Charitable Foundation e The Film Foundation. *Sajat Nova* è stato anche presentato nella sua versione restaurata al Festival di Cannes nella sezione Cannes Classics. Il presente lavoro fa riferimento alla copia di distribuzione armena.

4. Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, p.7.

5. Antonin J. Liehm (a cura di), *Serghej Paradjanov. Testimonianze e documenti su l'opera e la vita*, La Biennale di Venezia/Marsilio, Venezia 1977, passim.

6. "Ashugh" in armeno significa trovatore.

7. Goskino: Comitato di Stato per la cinematografia dell'Unione Sovietica. Per un maggiore approfondimento sugli interventi di censura del film consultare James Steffen, *op. cit.*, pp.131-133.

8. Si tratta dell'intertitolo introduttivo inserito in apertura del film.

9. Ornella Calvarese, Giancarlo Zappoli (a cura di), *Sergej Paradjanov: lo spettatore incantato*, CSC - Centro studi cinematografici, Milano 1994, p. 15.

10. Cfr. <http://www.cinetecadibologna.it/evp_ritrovati_restaurati2014/programmazione/app_5956/from_2014-06-28/h_1630> (ultimo accesso 23 ottobre 2014).

11. Cfr. Levon Hm. Abrahamian, "Toward a Poetics of Parajanov's Cinema", *The Armenian Review*, nn. 3-4/1-2 (2001-2002), pp. 80-81.

12. "Tipaž" in russo significa tipo, modello.

13. Levon Hm. Abrahamian, *op. cit.*, pp. 85-86 (la traduzione è mia).

14. Osip Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, Adelphi, Milano 2002.

15. Garegin Zakojan, "Cinema nazionale e cinema di poesia", in *Il cinema delle repubbliche transcaucasiche sovietiche. Armenia, Azerbaigian, Georgia*, Marsilio, Venezia 1986, p. 303.

16. *Ibidem*.

17. James Steffen, "Parajanov's playful poetics: in the 'director's cut' of the Color of Pomegranates", *Journal of Film and Video*, n. 4 (1995-1996), p. 26.

18. James Steffen, *op. cit.*, p. 145.

19. *Ivi*, pp. 145-146.

20. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001.

21. Jean Radvanyi, *Parajanov, trublion du Caucase*, in Dominique Bax (a cura di), *À la recherche de Serguei Paradjanov*, Magic Cinéma, Bobigny 2007, p. 29.