

Ararat: la diaspora armena e la costruzione di un paesaggio simbolico

Summary:

Every Nation, as every Diaspora, is an Imagined Community. In this article we will analyze the mediatic representation of the Ararat Mountain as a symbol of the Armenian Diaspora.

Keywords: *media, mountain, diaspora, armenia, cinema.*

Decostruendo il concetto di *diaspora*

Non appena atterrati all'aeroporto di Erevan, una volta superata la dogana, il passeggero è inevitabilmente costretto ad imbattersi in un suggestivo poster di benvenuto, che recita: "Welcome to Armenia". Ciò che colpisce in questo poster è la presenza di un monte, più precisamente il monte Ararat, che non si trova affatto in territorio armeno, bensì in territorio turco.

Se può sembrare insolito che il poster di benvenuto di un Paese rappresenti come simbolo del proprio paesaggio nazionale un luogo "fisico" che, stando ai parametri dei confini politici, non appartiene affatto al suo territorio, ancor più insolito è venire a scoprire che la produzione e la messa in commercio di *mouse-pad* raffiguranti il monte Ararat, non soltanto non avviene in Turchia, ma neppure nella Repubblica Armena, bensì in Canada.

In questo Paese, infatti, vive una numerosa nonché consolidata comunità armena che, assieme a tutte le altre comunità armenie disseminate per il globo, dall'Argentina all'Australia, fa sì che il numero di armeni che vivono l'esperienza della diaspora, attorno ai sette milioni, sia attualmente più del doppio dei tre milioni di armeni residenti nella Repubblica Armena.

Una delle cause principali di questa insolita "sproporzione" tra armeni residenti in patria e armeni residenti all'estero sta nel fatto che l'attuale Repubblica Armena corrisponde soltanto ad un'esigua porzione del territorio che un tempo apparteneva alla cosiddetta "Armenia antica".

Stabilire quale fosse l'estensione dell'antica Armenia è impresa tutt'altro che semplice, poiché la superficie della regione è cambiata nel corso della

storia e soprattutto delle storiografie. Secondo la storiografia armena, infatti, la Magna Armenia, nel massimo del suo splendore, come durante il regno di Tigran il Grande, fra il 95 e il 56 a.C., era detta addirittura "Armenia da mare a mare" poiché occupava il vasto spazio geografico compreso tra Mar Nero, Mar Caspio e Mar Mediterraneo: uno spazio dieci volte maggiore rispetto ai confini dell'attuale Repubblica Armena.

A causa delle diverse dominazioni che si sono succedute nel territorio compreso tra l'altopiano anatolico e quello caucasico, ciò che si è verificato nel corso della storia è stato un continuo spostamento e rimescolamento di popolazioni, ragion per cui oggi risulta molto difficile riuscire a stabilire i confini di una presunta Armenia delle "origini".

Se risulta già di per sé tutt'altro che scontato riuscire a definire le "origini" dell'Armenia, si rivela ancor più complesso il tentativo di risalire alle "origini" della *diaspora* del popolo armeno.

Quando ha "inizio" la diaspora di un popolo? Quale definizione può essere considerata esaustiva per esprimere il concetto stesso di *diaspora*? Quante persone è necessario che lascino il proprio Paese perché si possa effettivamente parlare dell'esistenza di una "comunità diasporica"? Quando lasciare il proprio Paese significa compiere una scelta e quando significa subire un'imposizione? Esiste poi una differenza netta tra "scelta" e "imposizione"? E dopo quanti anni un popolo "smette" di vivere un' "esperienza diasporica"?

Lorenzo Rocci, nel suo *Vocabolario greco/italiano* (la cui prima edizione risale al 1943), traduce il sostantivo diasporá con "dispersione", poiché derivato dal composto dia-spe-rá, costituito dalla



preposizione *diá*, utilizzata per esprimere il complemento di moto per luogo, solitamente tradotto con “attraverso”, e dal verbo *spe-rá*, che a seconda dei contesti in cui viene utilizzato può significare sia “spargere”, “seminare”, che “generare”, “produrre” (Rocci, 1943, pp. 465, 438, 1691 nell’ed. del 1995).

Pur largamente usato, il termine *diaspora* sembrerebbe mancare di una definizione univoca; tuttavia, nei suoi diversi utilizzi, porta con sé molto più spesso la sola accezione di “dispersione” trascurando invece la dimensione di “produzione” e “costruzione”, che pur risultano fortemente appropriati ai processi di (ri)costruzione identitaria peculiari alle comunità di tipo diasporico.

In questo contributo, per tanto, cercherò di analizzare il paradigmatico caso della diaspora armena, e della produzione mediatica da essa elaborata come veicolo di (ri)costruzione identitaria, al fine di mettere in luce la peculiarità del processo (ri)produttivo con cui, per dirla con Anderson, una comunità “si immagina” in un contesto di tipo diasporico (Anderson, 1992).

Immaginando una comunità armena: l’invenzione dell’Ararat come paesaggio nazionale

La questione dell’appartenenza ad una comunità nazionale (sia essa territorializzata o diasporica) implica la problematizzazione dei parametri che legittimano tale senso di appartenenza.

Se, come affermava Renan già nel 1882, “l’esistenza di una nazione è un plebiscito quotidiano” (Renan, 1882, p. 60), quali pratiche discorsive inducono a partecipare a quel tipo di plebiscito quotidiano che legittima il senso di appartenenza a una comunità nazionale?

Quali sono i motori trainanti che permettono a una comunità nazionale di immaginarsi come tale?

La posizione occupata dai mass *media* nella riproduzione delle identità nazionali risulta tutt’altro che secondaria, se non del tutto peculiare, allo stesso processo di costruzione identitaria, anche per via della specifica relazione tra media e migrazione di massa, che investe un ruolo fondamentale nelle riproduzioni identitarie di tipo diasporico.

Come osserva Appadurai: “Le migrazioni di massa (volontarie o forzose) non sono certo un fatto nuovo nella storia dell’umanità, ma quando si affiancano al rapido fluire di immagini mass mediatiche, alle sceneggiature e alle sensazioni, siamo di fronte a un nuovo ordine di instabili-

tà nella produzione delle soggettività moderne. Quando lavoratori turchi emigrati in Germania guardano film turchi nei loro appartamenti tedeschi, quando Coreani a Filadelfia guardano le Olimpiadi di Seul grazie a collegamenti via satellite con la Corea, e quando i tassisti pakistani a Chicago ascoltano le cassette di prediche registrate in Pakistan o in Iran, siamo di fronte a immagini in movimento che incrociano spettatori deterritorializzati. Tutto ciò crea sfere pubbliche diasporiche, fenomeni che mettono in crisi quelle teorie che continuano a basarsi sulla rilevanza dello stato nazionale come fattore chiave dei più rilevanti punti sociali” (Appadurai, 1996, p. 17).

Appadurai riflette su quanto la deterritorializzazione crei al tempo stesso nuovi mercati per le compagnie cinematografiche, gli impresari teatrali e le agenzie di viaggio, che prosperano sul bisogno di contatto da parte delle popolazioni deterritorializzate con le patrie, patrie almeno in parte inventate, che costituiscono i *mediorami* dei gruppi deterritorializzati (Appadurai, 1996, p. 52).

Parlando del suo approccio verso la costruzione della propria armenità, il regista canadese Atom Egoyan afferma: “Dal momento che i miei



Fig. 1. Poster di benvenuto all’aeroporto di Erevan, Repubblica Armena, raffigurante il Monte Ararat (Foto dell’autrice).

genitori erano anche loro come me nati in Egitto, io non potevo tessere nessuna relazione con l'Armenia attraverso la *mediazione* (corsivo nostro) di ricordi personali. Di fatto, non ho cominciato a provare fortemente il sentimento di essere armeno fino a quando non ho visto delle immagini dell'arte armena¹.

L'analisi del caso armeno in quanto esperienza diasporica costruita attorno ad un prodotto mediatico risulta particolarmente interessante in quanto il mezzo volto alla costruzione e alla riproduzione dell'identità diasporica armena è una montagna: il Monte *Ararat*.

Di fatto sempre esistito in quanto rilievo montuoso, il monte Ararat viene riscoperto o, meglio ancora, "riletto" e "codificato" in quanto paesaggio nazionale, soltanto in un preciso momento storico, ovvero, per usare le parole di Chabod, quando l'idea di "nazione" sorge e trionfa con il sorgere e il trionfare del Romanticismo (Chabod, 1961, p. 17).

Nel 1827, è con queste parole che l'arcivescovo Nerses d'Ashtarak incita le milizie armena a riprendere i combattimenti nel corso del conflitto russo-persiano (1826-1828): "Ecco giungere per noi l'ora di vedere la liberazione della terra dell'Ararat e della nazione armena. (...) In piedi! Prodi armeni! Rovesciate il giogo persiano, raggiungete il Masis dalla testa canuta, tingete una sola volta del vostro sangue il suolo della vostra patria e vivrete liberi!" (Ter Minassian, in Dedeyan, 1982, p. 349).

Il *Masis* di cui parla Minassian è la maggiore delle due inconfondibili cime che caratterizzano il monte Ararat.



Fig. 2. Mouse-pad di produzione canadese raffigurante il Monte Ararat (Foto dell'autrice).

Il suolo della vostra patria e vivrete liberi! È dunque all'interno dello specifico contesto storico e culturale peculiare al Romanticismo che il monte Ararat diventa simbolo dell'identità armena, fortemente influenzata dalle istanze nazionaliste di matrice europea. Come messo in luce da Petrosyan: "when Armenia began to participate in the political scenes of Europe and Russia from the XIX century, Masis-Ararat became the nation's symbol" (Petrosyan, 2001, p. 37).

Tuttavia, agli inizi del Novecento, a causa dei conflitti bellici che caratterizzano l'altopiano anatolico, il monte finirà col far parte del territorio fisico della Turchia, ma questo non impedirà alla nascente Repubblica dell'Armenia Socialista Sovietica di continuare a vedere nell'Ararat il luogo simbolico dell'identità armena. Anzi, sono questi gli anni in cui, come sottolinea Petrosyan: "the mountain loom before the eyes of those living in the capital of Erevan and for miles around, inspiring artisans and painters to constantly reproduce its image" (Petrosyan, 2001, p. 38).

Apertosi la strada nel corso del Romanticismo anche dal punto di vista dell'arte figurativa, come nel celebre caso di Ayzavovsky, che nel 1889 dipinge la *Descent of Noah from Mount Ararat*, il tema dell'Ararat riuscirà a trovare il suo spazio nel corso delle varie correnti artistiche del XX secolo: celebre, a titolo esemplificativo, il caso dell'espressionista Martiros Saroyan.

Lo stesso Arshile Gorki (1904-1946), armeno dell'Anatolia immigrato negli Stati Uniti dopo il genocidio, pittore d'avanguardia precursore dell'*action painting*, pur non ritraendo mai l'Ararat, scriverà nelle sue memorie: "Essendo un figlio dell'Ararat la mia mente è impregnata dei profumi delle albicocche d'Armenia. Ce ne sono molte nel mio giardino, ed io le sento col cervello. Ora esse riemergono nel mio lavoro. (...) Alcune volte riesco ad ottenere i colori dell'Armenia, altre proprio no. Io tento continuamente di riportare i colori dell'Armenia nei miei colori" (Baghoomian, 1978, pp. 63-64).

I pittori sinora citati hanno tutti vissuto l'esperienza della diaspora, esperienza in cui l'Ararat sembra quasi risultare l'anello mancante in grado di saldare le "vite spezzate", per usare le parole di Said, di chi vive l'esperienza della diaspora (Said, 2000, p. 177). È in questo contesto che l'Ararat inizia a diventare un tema ricorrente anche nella diversa letteratura della diaspora:

*I'm an Armenian, as old as Ararat;
My shoes were wetted by the waters of the Flood.
Beside these shining peaks were Noah sat
My sword once drew the dread Bel's evil Blood.*



I'm an Armenian, opera di Gevorg Emin, nato nel 1919 nell'Armenia Sovietica e trasferitosi in seguito a Mosca, è una delle numerose opere in versi contenute all'interno della raccolta di autori della diaspora armena, dal significativo titolo *Sojournat Ararat* (1987), a cura di Gerald Papisian, editore armeno di Los Angeles.

Michael Arlen, figlio di armeni della Bulgaria, nato e cresciuto nel Regno Unito e trasferitosi in seguito negli Stati Uniti, scrive nel 1975 *Passage to Ararat*, romanzo autobiografico che descrive il tentativo da parte dell'autore di ricostruire le proprie origini armene, provando tutta quell'esperienza di straniamento peculiare di chi vive una situazione diasporica.

A partire dagli anni Settanta, dopo essere stato rappresentato dagli artisti della diaspora nella letteratura e sulla tela, l'Ararat trova inevitabilmente il suo posto anche all'interno del cinema armeno, o meglio, della diaspora armena. Come afferma Naficy: "Rural landscapes and mountains, particularly Mount Ararat, figure large in Armenian accented films" (Naficy, 2001, p. 164).

L'Ararat compare per la prima volta sullo schermo nel 1973 col film di Henri Verneuil *Le serpent*. Girato e ambientato negli anni della Guerra Fredda, il film racconta le vita di una spia sovietica, che per provare la sua buona fede nel corso delle operazioni di spionaggio mostrerà una foto che lo raffigura con alle spalle il monte Ararat, visto dal punto di vista di chi poteva trovarsi soltanto in territorio sovietico.

Tuttavia nel film di Verneuil l'Ararat compare

soltanto attraverso una foto, mentre, come osserva Naficy: "the fascination with the Ararat chronotope is encoded in Ara Madzounian's twenty minute film *The Pink Elephant*, 1988. (...) With this image, Madzounian poses the possibility of Ararat losing its hold on the Armenians in diaspora as a unifying chronotope. When he was growing up in Lebanon and the United States, the image of Ararat was found on nearly every wall in every Armenian home" (Naficy, 2001, p. 165).

Il *chronotope* dell'Ararat verrà utilizzato nuovamente nel 1991 da Verneuil come sfondo ai titoli di inizio di *Mayrig 588, Rue Paradis*, un film sulla diaspora armena in Francia, e nel 1993 da Atom Egoyan in una delle prime sequenze di *Calendar*, fino a diventare, nel 2002, il protagonista indiscusso dell'opera, sempre di Egoyan, *Ararat*.

Cinema della diaspora e diaspora nel cinema: il caso di Ararat

"Il medium è il messaggio": nella sua opera pionieristica *Understanding Media*, secondo Marshall McLuhan i *media* dovrebbero essere considerati "materie prime e risorse naturali, esattamente come il carbone, il cotone o il petrolio" (McLuhan, 1964, p. 30).

All'interno della ricchissima produzione mediatica elaborata dalla comunità diasporica armena uno dei veicoli che ha senz'altro contribuito in modo paradigmatico alla costruzione dell'identità diasporica armena è il cinema, proprio per



Fig. 3. Il regno armeno di Tigran il Grande, attorno al 70 a.C. (tratto da Dedeyan, *Histoire des arméniens*, Toulouse 1982).

la peculiare capacità di contenere al suo interno tutta una serie di messaggi (in quanto *media*) facilmente riconoscibili e decodificabili.

Quando al protagonista del film *Ararat* viene impedito di attraversare la dogana del Canada portando con sé un melograno, il regista armeno-canadese non sta soltanto dicendo che il melograno è uno dei simboli dell'identità armena, ma sta anche strizzando l'occhio a un altro capolavoro del cinema della diaspora armena: *Il colore dei melograni* di Serghiej Paradjanov.

Naficy chiama quest'insieme di prodotti *electronic epistolary media*: "Ethnically coded mise-en-scène, characters, music and iconography; epistolarity by means of letters, video, and telephone; (...) the instability and persistence of memory that can be recorded, recorded over, remembered nostalgically, erased, and played back repeatedly" (Naficy, 2001, p. 37).

Questa dimensione "epistolare" costituisce uno dei tratti caratteristici del cinema diasporico, che Naficy definisce come *accented cinema*: "Fragmented, multilingual, epistolary, self-reflexive narrative structure; subject matter and themes that involve journeying, historicity, identity, and displacement; interstitial and collective mode of production. (...) Accented films are interstitial because they are created astride and in the interstices of social formations and cinematic practices. Consequently, they are simultaneously local and global" (Naficy, 2001, p. 4).

In tal senso, il film *Ararat* risulta paradigmatico nel descrivere l'esperienza della diaspora armena, non soltanto dal punto di vista del "contenuto", ma anche dal punto di vista della "forma": attraverso un continuo utilizzo e richiamo ad altri media.

In *Ararat*, infatti, si intrecciano le storie di più personaggi, appartenenti a diverse generazioni della diaspora, ognuno dei quali si trova alle prese col tentativo di rappresentare la propria identità attraverso diversi processi di *editing*: Edward Saroyan, un regista canadese di origini armene, figlio di una sopravvissuta al massacro, sta dirigendo un colossal, intitolato a sua volta *Ararat*, basato sul libro *Un medico americano in Turchia* del dottor Clarence Usher, testimone oculare del genocidio, e sulla biografia dell'artista armeno Arshile Gorki, scritta da Ani, una storica dell'arte armena, nipote di sopravvissuti al genocidio. Il figlio di Ani, Raffi, che rappresenta la quarta generazione, decide invece di recarsi suoi "luoghi della memoria" (che questa volta non saranno più nella Repubblica Armena, bensì in Turchia) per girare, usando le parole di Egoyan, una sorta di

digital diary, con cui poter fare i conti non soltanto con la propria "armenità", ma soprattutto con le scelte del padre, morto nel tentativo di uccidere un diplomatico turco, ostile al riconoscimento del genocidio del popolo armeno per mano turca.

Come in un gioco a scatole cinesi, in questo prodotto cinematografico troviamo, per tanto, l'*Ararat* rappresentato su più livelli: *Ararat* è infatti prima di tutto un *film-within-film*, il colossal girato dal regista alter-ego dello stesso Egoyan.

All'interno del colossal compare a sua volta il monte l'Ararat, o meglio il ritratto del monte, preso volontariamente in prestito, per quanto non verosimilmente, come fondale per i massacri del genocidio descritti dal colossal. Riportiamo qui un dialogo del film, tra il regista del colossal e la consulente storica che, esplica il fondamentale ruolo dell'*Ararat* nella riproduzione dell'identità diasporica armena:

Ani: *Da Van sarebbe stato impossibile vedere il monte Ararat?*

Saroyan: *Lo so, però mi sembrava un elemento importante nella storia.*

Ani: *Ma è una falsificazione!*

Saroyan: *Sul piano simbolico non lo è. Rubens, Ani manifestava un certo disagio sul monte Ararat, mi ha fatto giustamente notare che da Van era impossibile vederlo...*

Rubens: *Abbiamo deciso di forzare un po' la realtà, si tratta di un'icona così identificabile...*

Egoyan è dunque del tutto consapevole dell'operazione che sta compiendo. Del resto, in un'intervista rilasciata a Naficy, già nel 1997, dunque prima di girare *Ararat*, alla domanda "If you were to think of Armenia, what landscape comes to mind?" Egoyan risponde: "Well, the most obvious one, the most fetishized symbol is mount Ararat. It's incredible because Ararat is not even within the Armenian territory. (...) And yet if you go up to Erevan, on a clear day, it has an almost surreal presence. It is quite strange. It's as though it's pasted to the city. It's so large. And yet it's in the forbidden territory" (Naficy, 2001, pp. 164-165).

Pertanto, a completare l'opera di Egoyan non poteva mancare il viaggio di Raffi, armeno di quarta generazione, alle pendici dell'*Ararat*, filmato per un documentario, quasi a volerne sottolineare l'autenticità.

Come emerge dalla dichiarazione di Egoyan, l'immagine dell'*Ararat* sembra quasi irrinunciabile poiché in grado di rispondere a un bisogno di territorializzazione, da parte di coloro che invece hanno vissuto l'esperienza della deterritorializzazione: "Spesso subentra il bisogno di avere un'immagine di riferimento, che nel nostro caso diventa l'*Ararat*" afferma il direttore della Biblio-



teca parigina *Nubar*, specializzata in armenistica².

Infatti, è grazie all'immagine dell'Ararat che un armeno, per utilizzare le parole di Anderson, riesce ad "immaginarsi" come tale, tanto a Beirut quanto a Los Angeles. Come nel caso della "famosa fotografia del *Gastarbeiter* del Peloponneso seduto abbracciato nella sua stanzetta in un'anonima città industriale tedesca – Stoccarda forse? La stanzetta è spoglia, tranne che per un poster del Partenone prodotto dalla Lufthansa, con una scritta, in tedesco, che invita chi guarda ad andare in vacanza in Grecia. Evidentemente il Partenone della Lufthansa non è una memoria reale per il malinconico lavoratore. Lui l'ha messo sulla parete come segno della 'Grecia' e di un'etnicità che solo Stoccarda lo ha incoraggiato ad immaginare" (Anderson, 1992, appendice ad Anderson, 1983, p. 243).

Secondo Clifford coloro che vivono l'esperienza della diaspora "una volta che si siano sistemati in un determinato luogo hanno anche bisogno – può quasi dirsi che ne vada della loro sopravvivenza – di fissare certi simboli" (Clifford, 1997, p. 58).

Accade così che i proprietari di un ristorante armeno di Chicago, i cui antenati provenivano probabilmente da una città dell'Anatolia distante migliaia di chilometri dal monte Ararat, scelgano di appendere all'ingresso del proprio ristorante un arazzo con raffigurato l'Ararat, come non sorprende che *Ararat* diventi la marca di "tipiche" confetture armene, provenienti dalla Repubblica Armena, e in vendita presso un bookshop di New York specializzato in armenistica (Fig. 4).

Il vignettista francese Hoviv (nome d'arte di Renè Hovivan), nato nel 1929 a Vienna, dove i genitori erano riusciti a scappare dal genocidio, nel

la sua raccolta di vignette del 2001 *Les Armeniens* fin dalla copertina del libro si spinge a disegnare una sorta di auto-parodia sull'ossessione del suo popolo nei confronti dell'Ararat.

Si potrebbe affermare che l'attaccamento da parte della comunità armena nei confronti dell'Ararat è tale da aver provocato una sorta di "mercificazione" o "turisticizzazione" dell'Ararat, come messo in luce da Petrosyan: "Shops, stalls, and fairs in Erevan are full of its likeness captured, for better or worse, in various media, techniques and styles. Images of Masis-Ararat are presented to visitors and taken as a gift to friends in foreign countries. The mountain has become, for all intents and purposes, the calling card of Armenia" (Petrosyan, 2001, p. 38).

Accade così che al mercato delle pulci che si tiene ogni fine settimana a Erevan venga dedicato uno specifico *merchandising* in cui l'Ararat viene ripetutamente riprodotto su magliette, quadri, francobolli *pre* e *post* sovietici.

La domanda da porsi, ora, è se si tratti soltanto di *merchansiding*.

L'Ararat come simbolo di resistenza

Come sottolinea Elena dell'Agnese, l'imitazione ripetitiva di quanto si ritiene caratteristico del proprio passato, e cioè di quello che si ritiene essere il proprio *heritage*, non può che essere selettiva, portando così ad estremizzare solo alcuni tratti culturali (dell'Agnese, 2003, p. 226).

Caratteristica principale dell'icona *Ararat* è soprattutto quella di essere stata "codificata" secondo specifiche modalità di *editing*: l'Ararat viene



Fig. 4. Confettura armena in vendita presso il bookshop di armenistica a New York, USA (Foto di Ludovica Busnach).

sempre rappresentato, infatti, con la cima minore (*Sis*, alta 3896 m) a sinistra e quella maggiore (*Masis*, alta 5137 m) a destra: ovvero come appare a chi si accinge a guardarlo dall'altopiano caucasico, e non dall'altopiano anatolico.

La scelta di rappresentare il monte Ararat dal punto di vista "caucasico" sembrerebbe sottolineare l'impossibilità di poterlo rappresentare dal punto di vista "anatolico" per via della pulizia etnica subita dal popolo armeno nei territori dell'Anatolia durante la Prima Guerra Mondiale, per mano dell'esercito turco.

Quando ho domandato ad un commerciante di Alfortville, sobborgo parigino abitato da una numerosa comunità armena, cos'è "la cosa più bella" da vedere a Erevan la risposta è stata: "L'Ararat! Anche se ce l'hanno tolto non ci possono impedire di guardarlo, e dalle colline di Erevan, quando non c'è foschia, si possono persino scorgere le cime innestate della montagna"³.

In tal senso Traina sottolinea come persino l'urbanistica della moderna Erevan si sia sviluppata pressoché in funzione di questa suggestiva presenza (Traina, 2001, p. 217), tanto che molti armeni della diaspora, foschia o non, possono connettersi alla webcam di www.arminco.com per poter sempre avere l'Ararat "sotto controllo".

Collante extraterritoriale, fin da prima del genocidio, per una popolazione "deteritorializzata", l'Ararat, dopo il genocidio, risulta essere diventato una sorta di simbolo di resistenza, proprio perché assorbito all'interno del "corpo" del cosiddetto nemico: la Turchia. Per coloro che hanno vissuto l'esperienza della diaspora l'Ararat, infatti, è stato "rubato", e rappresenta in tal modo il simbolo per definizione del torto subito: 1.500.000 di morti a causa di un genocidio che non viene ancora riconosciuto in quanto tale.

Non è un caso che nel film *Ararat* il regista Saroyan, alter-ego di Egoyan, pronunci, con alle spalle proprio il fondale che ritrae l'Ararat, queste parole: "Qual è ancora oggi la causa di tutto questo dolore? Non è di aver perso delle persone care, o la nostra terra. È la consapevolezza di poter essere odiati così tanto. Che razza di umanità è che ci odia così tanto? E con che coraggio insiste nel negare il suo odio, finendo così per farci ancora più male?".

Nella costruzione dell'identità armena contemporanea, l'Ararat risulterebbe dunque, per usare le parole di Ugo Fabietti, uno di quei "punti dello spazio che fungono da 'tracce della memoria' e che, ripercorsi fisicamente o con l'immaginazione, sono suscettibili di sostenere ed assicurare

continuità ad una rappresentazione condivisa del sé collettivo, ossia dell'identità di un gruppo" (Fabietti, 1999, p. 10).

"Chiamare il proprio negozio di alimentari *Ararat*", continua il commerciante di Alfortville, "diventa un modo per essere riconoscibili tra noi armeni, ma soprattutto per chiedere di essere riconosciuti, dagli altri, come popolo che ha subito un genocidio". Lo stesso *Tsitsernakaberd*, monumento per la memoria dei martiri del genocidio, costruito a Erevan nel 1967 dall'architetto Arthur Tarkhanian, è stato appositamente progettato in modo da evocare le due cime del monte Ararat.

Riscoperto nell'Ottocento come simbolo di identità nazionale e rielaborato nel Novecento come irrinunciabile *heritage* di riferimento per la comunità diasporica, nel XXI secolo, mentre Ankara attende impaziente di entrare a far parte dell'Unione Europea, il monte Ararat sembra dunque essersi trasformato in veicolo di resistenza per ottenere il riconoscimento del genocidio del popolo armeno, non soltanto da parte del Governo Turco ma soprattutto da parte dell'intera comunità internazionale.

Consumatosi negli anni della Prima Guerra Mondiale, il genocidio è stato riconosciuto ufficialmente in quanto tale dall'ONU soltanto nel 1985. Come diretta conseguenza, soltanto nel 1987 il Parlamento Europeo ha approvato una risoluzione affinché il governo turco, come condizione necessaria per l'ingresso della Turchia nell'Unione Europea, riconosca pubblicamente la propria responsabilità nei confronti del genocidio operato sul popolo armeno.

Il dibattito rimane aperto ancora oggi, tanto che il professore turco Tanger Akçam, per aver messo in discussione le tesi negazioniste riguardo al genocidio del popolo armeno, nel 1976 venne condannato a dieci anni di reclusione. Akçam, che attualmente insegna alla University of Minnesota, oltre ad essere uno dei più acuti e soprattutto più coraggiosi studiosi della questione armena, è stato uno dei primi intellettuali turchi a lavorare intensamente per un progetto di dialogo tra il popolo turco e il popolo armeno.

Nella sua opera del 2004 *Nazionalismo turco e genocidio armeno* Akçam cerca, in particolare, di tracciare i principali ostacoli nei processi di riconciliazione tra popolo armeno e popolo turco.

Secondo Akçam, quando un turco e un armeno si incontrano, l'armeno vede nel turco, riemerso dal passato, un assassino della sua gente e il turco vede nell'armeno un traditore della patria del 1915. Non sono più individui ma si sentono i



rappresentanti dei loro popoli e, per tanto, ogni critica viene percepita come un attacco sia nei confronti dell'individuo che del gruppo: "Oggi, nell'interagire l'uno con l'altro, entrambi sono incapaci di vedersi come persone nel presente" (Akçam, 2004, p. 256).

Questo ci riporta alla rappresentazione cinematografica dell'esperienza della diaspora. Nel film di Egoyan, infatti, la controparte "nemica" è rappresentata dal personaggio di Ali, un attore americano di origine turca, scritturato dal regista Saroyan per interpretare il ruolo di un sadico ufficiale turco. Fra tutti i componenti della troupe cinematografica Ali è l'unico ad avanzare dubbi sullo svolgimento dei fatti che il film si accinge a raccontare:

Ali: Prima di girare ho fatto delle ricerche. Credo che i turchi avessero dei validi motivi per ritenere che gli armeni fossero una minaccia. Voglio dire, il loro confine orientale era minacciato dalla Russia, in poche parole pensavano che gli armeni fossero sul punto di tradirli. In fin dei conti c'era una guerra e i civili in guerra sono sballottati qua e là. Quindi alla fine...

Saroyan: Va bene così. Grazie, hai fatto un ottimo lavoro.

In questa scena Egoyan espone l'irrisolto problema del negazionismo turco, tuttavia non permette il confronto tra le due voci, come per dire che tra turchi e armeni il confronto è impossibile: non solo lo era allora, ma nemmeno oggi, persino tra armeni e turchi appartenenti alla quarta generazione e che ormai vivono in un altro paese, come avviene nel corso di una discussione fra Ali e Raffi.

Raffi: *Quello che gli ha detto lo pensa davvero?*

Ali: *Cioè?*

Raffi: *Che non sia avvenuto?*

Ali: *Cosa? Il genocidio?*

(...)

Ali: *Io non ho mai sostenuto che non fosse successo qualcosa...*

Raffi: *Qualcosa?...*

Ali: *No scusa...io sono nato qui, come te del resto, no?*

Raffi: *Sì.*

Ali: *Il Canada è un paese giovane, perciò lasciamoci alle spalle la storia e i vecchi rancori e guardiamo avanti. Qui nessuno vuol bruciare la tua casa e tanto meno sterminare la tua famiglia. E adesso andiamo di là a tirare il collo a questa bottiglia e festeggiamo?*

Quella che sicuramente avrebbe potuto essere una delle scene più intense del film, finisce dunque con l'essere mortificata da eccessi e semplificazioni, senza lasciare spazio a possibili chiarimenti. Tuttavia questa stessa "contraddittorietà" risulta al tempo stesso una delle componenti più

interessanti del film.

Nel non volere ammettere repliche, nel tentativo di prevenire qualsiasi possibilità di rifiuto dell'effettivo evento del massacro, Egoyan, troppo preso a anticipare ogni eventuale tesi negazionista e conscio di non poter raccontare in prima persona eventi così scottanti come quelli del genocidio, sceglie la strada del film nel film, lasciando molto spazio alle crudeli immagini dell'eccidio, e abbozzando appena l'altro elemento portante della storia: il rapporto tra memoria e perdono.

Secondo Akçam, entrambe le parti coinvolte dovrebbero invece mobilitare risorse politiche e culturali per promuovere una commissione d'indagine che esamini e metta in comune la diversa documentazione storica: "è necessario passare a un paradigma che ponga entrambe le società al centro dell'analisi, uno spazio culturale in cui entrambe le parti abbiano la possibilità di imparare le une dalle altre" (Akçam, 2004, p. 261).

Un simile cambio di paradigma, non soltanto da parte delle comunità turche e armenie, ma in ogni contesto migratorio, potrebbe essere uno stimolo nell'attuale mondo della ricerca volta allo studio dei fenomeni migratori e diasporici, poiché, pur rispettando l'unicità di ogni fenomeno migratorio o diasporico, la caratteristica universale di ognuno di questi fenomeni consiste proprio nella possibilità di ricostruire la propria identità all'interno di un contesto caratterizzato da una molteplicità di identità altre.

Il tentativo di dialogo tra identità diverse, finalizzato al riconoscimento di una da parte dell'altra risulterebbe necessario, infatti, per il riconoscimento morale e giuridico non soltanto della comunità interessata, ma di essa in quanto parte dell'intera comunità umana.

Bibliografia

- Akçam T., *Nazionalismo turco e genocidio armeno*, Milano, Guerini e Associati, 2005.
- Anderson B., *Comunità immaginate*, Roma, Manifestolibri, 1996.
- Appadurai A., *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001.
- Baghoomian Z., *Armenia o Hayastan?*, Tesi in Storia dell'Arte presso l'Accademia delle Belle Arti di Brera, Milano, 1978.
- Chabod F., *L'idea di nazione*, Roma-Bari, Laterza, 1961.
- Clifford J., *Strade*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Devedyan G., *Storia degli armeni*, Milano, Guerini e Associati, 2002.
- dell'Agnese E., *Identità meticce: deriva etnica e nazionalismo della diaspora nell'esperienza del contatto con l'Altro*, in G. Cusimano (a cura di) *Ciclopi e Sirene. Geografie del contatto culturale*, Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'università di Palermo, 2003.



Fabietti U. e Matera V., *Memorie e identità*, Roma, Meltemi, 1999.
McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
Naficy H., *An accented cinema*, Princeton, Princeton UP, 2001.
Petrosyan H., *The Sacred Mountain* in L. Abrahamian, N. Sweezy (a cura di) *Armenian Folk Arts, Culture and Identity*, Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 2001.
Renan E., *Cos'è una nazione?* in H. K. Bhabha (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997.
Rocci L., *Vocabolario greco/italiano*, Dante Alighieri, Perugia, 1943, (ed. aggiornata al 1995).
Said E., *Reflexions on Exile and Other Essays*, Cambridge, Ma., Harvard UP, 2000.
Traina G., *Note sulla montagna nell'Armenia antica*, in S. Giorcelli Bersani (a cura di), *Gli antichi e la montagna*, atti del convegno (Aosta, settembre 1999), Torino, Celid, 2001.

Filmografia

Egoyan A., *Calendar*, Canada, 1993.
Ararat, Canada-Francia, 2002.
Madzounin's A., *ThePink Elephant*, USA, 1988.
Verneuil H., *Le Serpent*, Francia-Italia, 1973. *Mayrig 588, Rue Paradis*, Francia, 1991.

Note

¹ Intervista rilasciata a *Positiv*, n. 406, dicembre 1994.

² Intervista a Raimond Kievorkian, svoltasi a Parigi il 27 ottobre 2005, nel corso di un'esperienza sul campo.

³ Intervista a Yëtò Derderian, svoltasi ad Alfortville, il 28 ottobre 2005, nel corso di un'esperienza sul campo.

