

Altro e sé tra interazione e integrazione:

Avanguardia armena e tendenze musicali milanesi negli anni Settanta

Parlare di diaspora armena, in Italia come nel resto del mondo, implica automaticamente la rievocazione del Genocidio perpetrato dai Giovani Turchi nel 1915. Richiama, cioè, in maniera immediata al concetto di trauma inteso come esperienza “condivis[a] [che] dipende da processi collettivi di interpretazione culturale”, secondo la definizione di Jeffrey C. Alexander (Alexander 2018: 30). La comunità armena italiana, tuttavia, preferisce inquadrare la propria condizione diasporica nel segno di quella che l'*insider* Boghos Levon Zekiyán definisce una “identità polivalente e pluridimensionale”. Secondo tale lettura, il soggetto diasporico affianca alla fedele aderenza ai valori identitari della sua cultura di origine la capacità di integrarsi perfettamente nelle strutture della società di accoglienza, costruendo proficue connessioni con luoghi, persone e istituzioni appartenenti a tale contesto (cfr. Zekiyán 2000: 152-4). Entrambe le argomentazioni, spesso condotte su percorsi discorsivi separati, trovano punti di contatto nevralgici quando collocate nell'ambito della performance artistica e musicale.

Trauma culturale e negoziazione polivalente caratterizzano in egual misura il progetto intermediale *Ararat*, concepito dagli artisti armeni Herman Vahramian, pittore, e Ludwig Bazil, compositore, e messo in scena nel marzo 1977 nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore a Milano. Lo spettacolo consisteva in 15 brani musicali tra quartetti d'archi, arie per soprano e basso, una composizione a cappella per coro e un assolo di flauto. Le parti vocali erano tratte da poesie armene di varie epoche, comprese odi medievali del poeta e teologo Grigor Narekatsi, canti settecenteschi del trovatore Sayat Nova e brevi componimenti delle vittime del Genocidio Komitas Vardapet, Siamanto e Daniel Varujan. Durante l'esecuzione, un videoproiettore riproduceva immagini del sito archeologico di Shirak, fotografie di monumenti armeni, copie di dipinti di Kandinskij, Chagall e Klee e una raccolta di grafiche astratte in bianco e nero realizzate da Vahramian.

Sviluppatosi all'interno di una comunità armena storica come quella milanese, il progetto era mosso dalla volontà di emancipare un patrimonio artistico e culturale minoritario. Lo stesso Vahramian, in occasione della première, dichiarò che *Ararat* ambiva a “presentare per la prima volta alcuni aspetti di una cultura che, come quella armena, è sempre stata poco conosciuta” (Vahramian in Manin 1977). Le recensioni dell'evento sottolinearono come il progetto mirasse proprio al “recupero” di un'atavica e secolare spiritualità armena, identificando nell'elemento etnico la sua imprescindibile, se non unica ratio (cfr. Cavalleri 1977, Notte 1977, Ronfani 1977b). La trascuratezza che al tempo il dibattito pubblico italiano dimostrava nei confronti della diaspora, d'altronde, era percepita come una dolorosa mancanza dagli artisti della comunità. *Ararat* metteva in scena tale sentimento, narrativizzando un'identità marginale tramite una visione onnicomprensiva delle arti. E lo faceva, scrive Ugo Ronfani nel catalogo pubblicato a corredo della rappresentazione, non al fine di “repertoriare i segni del passato, quanto [...] confrontarli con le tensioni del presente” (cfr. Ronfani 1977: 19).

Non solo Alexander, ma anche Dominick LaCapra, attraverso una problematizzazione dei processi legati all'elaborazione (*working through*) ed esternazione (*acting out*) del trauma, ha individuato nella performance uno dei momenti necessari al percorso riabilitativo dell'individuo e/o della comunità traumatizzata (cfr. LaCapra 2001). Queste dinamiche trasformative, nel caso di *Ararat*, sono state però profondamente plasmate dai connotati identitari polivalenti degli armeni di Milano, a loro volta associati a una precisa storicità. Le strategie narrative ed estetiche dello spettacolo sono perciò riconducibili tanto al posizionamento critico assunto dalla comunità quanto al milieu performativo-musicale che caratterizzava le proposte culturali cittadine alla fine degli anni Settanta. Una connotazione storica di *Ararat* permette di contestualizzare la performance all'interno di uno spettro di relazioni e influenze che oltrepassa gli aspetti etnografici, in virtù del forte radicamento della diaspora armena all'interno del tessuto socioculturale milanese. Pur presentandosi come espressione artistica e politica di un gruppo minoritario, l'evento di San Maurizio assume così la

valenza di un sintomo che incrocia pratiche e tendenze musicali urbane in fase di attuazione e istituzionalizzazione.

Fin dalla sua formazione più strutturata, avvenuta negli anni successivi al Genocidio, la comunità armena milanese ha dimostrato la propria capacità di adattamento all'intraprendenza imprenditoriale della città, provenendo gran parte dei suoi membri, tutti altamente alfabetizzati, da categorie professionali liberali. Al contempo, la costituzione di centri associativi e religiosi per le attività comunitarie, in particolare la Casa Armena (1953) e la Chiesa Apostolica (1955), rivela come la diaspora di Milano non abbia mai rinunciato alla salvaguardia dei propri valori culturali e aggregativi (cfr. Del Zanna 2022, Manoukian 2014). Questa duplice natura resiliente e conservativa non poteva che subire i condizionamenti dell'onda lunga dei movimenti sessantottini, impegnati in una ridefinizione dei concetti di subalternità ed egemonia, alterità e identità. Negli anni Settanta, Milano fu uno dei centri dove tale smottamento ebbe una delle eco maggiori, anche nella sfera musicale e performativa. L'attitudine all'esplorazione di un contro-canone artistico assunse una varietà di forme ed espressività facilmente rintracciabili nei cartelloni di teatri e festival, ma che non per questo si limitavano a interessare i soli circoli maggioritari. Attraverso *Ararat*, artisti diasporici recettivi come Vahramian e Bazil si inserirono in questa temperie storico-culturale, mai come allora incline all'interazione con ciò che differiva dal dominante. Il loro progetto rielaborava e metteva in scena il trauma della marginalità diasporica, tema caro alla comunità armeno-milanese, affidandosi a contenuti ed estetiche che distinguevano in maniera pervasiva le programmazioni musicali della città.

Innanzitutto, presentato come uno spettacolo di "arte totale", *Ararat* sviluppava una compenetrazione di linguaggi che spinse gran parte dei recensori, Ronfani in testa, a descriverlo come un progetto di avanguardia armena (cfr. Cavalleri 1977, Manin 1977, Notte 1977, Ronfani 1977). L'intermedialità era del resto centrale nella formulazione teorica del progetto. Evitando la mera giustapposizione, musica, poesia e pittura erano intrecciate in una stretta rete di interconnessioni. Il musicologo Khachi Khachik, all'interno del catalogo di *Ararat*, paragona le composizioni di Bazil a una narrazione letteraria, descrivendole come un "racconto musicale" che porta alla "trasformazione

del reale sfondo musicale in astrazione” (cfr. Khachik 1977: 62). Una sensibilità astratta è altrettanto evidente nei dipinti di Vahramian, che mostrano un’intensa consapevolezza intermediale. Nello stesso volume, il critico d’arte Vanni Scheiwiller osserva che i suoi sinuosi arabeschi ambiscono alla “fusione dell’udito e della vista [...], cercando di operare musicalmente per ottenere una ‘pittura sonora’” (cfr. Scheiwiller 1977: 95).

La scena dell’avanguardia musicale era in quegli anni fortemente presente a Milano, come attestano le coeve rappresentazioni al Teatro Lirico di Luigi Nono (*Al gran sole carico d’amore*, 1975) e Sylvano Bussotti (*Nottetempo* e *Oggetto amato*, 1976), nonché le attività compositive di Giacomo Manzoni e Luciano Berio (citato direttamente da Ronfani nel suo testo introduttivo ad *Ararat*, certo per via del suo legame sentimentale e professionale con la mezzosoprano armeno-statunitense Cathy Berberian) (cfr. Borio et al. 2017, Ronfani 1977: 19). Pur essendo però tutte queste personalità variamente interessate a incursioni inter-artistiche, la dimensione prettamente sonora di *Ararat* differisce in modo sensibile da quella delle loro opere. A ragione Quirino Principe, recensendo la performance, non la descrive come “una iniziativa ‘sperimentale’, ma un vero e proprio concerto splendidamente presentato” (Principe 1977: 305). Lontano dal linguaggio elettroacustico dei suoi colleghi, Basil utilizza forme della tradizione europea, come il quartetto, in cui inserisce gli andamenti modali della millenaria liturgia armena, combinandoli con un curioso influsso espressionista. Più che la ricerca di provocatori *soundscape*s di rottura, la sua musica predilige una reinterpretazione del repertorio armeno antico, non scongiurando tuttavia risultati destabilizzanti per l’ascoltatore milanese. Su *Avvenire*, per esempio, Cesare Cavalleri si sofferma sulla “comprensione [...] scarsa” dei brani, “perché la musica segue altri moduli, altre scansioni rispetto alla tradizione d’Occidente, e anche alla musica contemporanea” (Cavalleri 1977). [Ascolti: quartetto *Ani*; coro *Corpus Doloris*]

Lo straniamento derivante da un simile ascolto non rende meno problematico l’accostamento di *Ararat* all’avanguardia, la quale nonostante ciò rinvia a un immaginario sonoro *altro* e anti-canonico in cui la musica diasporica armena rientra a pieno titolo.

È anzi di tipo etnico l'accezione di *altro* che per prima si impone analizzando la performance. La critica all'eurocentrismo propugnata dai movimenti culturali post-'68 aveva avuto tra le sue molteplici conseguenze quella di una riconsiderazione degli obiettivi dell'etnomusicologia, che nella Milano di fine anni Settanta trovò in Roberto Leydi un insostituibile rappresentante. Fu grazie al suo impegno se a partire dal 1978 un fortunato festival di musica d'arte come *Musica nel nostro tempo*, nato due anni prima su iniziativa di Luigi Pestalozza, cominciò ad accogliere nei propri programmi repertori extraeuropei colti e folklore popolare (cfr. Fabbri e Guizzi 2009). Questo percorso di promozione era iniziato più di quindici anni prima, nel 1962, quando Leydi aveva fondato a Milano il gruppo di ricerca e pratica musicale del Nuovo Canzoniere Italiano, dedicato allo studio e alla riscoperta del canto popolare della Penisola. Del NCI faceva parte anche il musicologo Michele L. Straniero, autore di uno dei saggi comparsi nel catalogo di *Ararat*. Esaminando i testi poetici musicati da Bazil, Straniero identificava una sorta di tracciato universalista tra alterità distanti, constatando che tanto in canzoni romanesche come *Alla renella* quanto nelle composizioni del poeta armeno Sayat Nova “i messaggi s'incrociano senza contrapporsi, ma formando anzi un coro insospettabilmente fraterno” (Straniero 1977: 37).

L'identità armena è però per Vahramian e Bazil tutt'altro che passatista o presenzialista, quanto invece consapevolmente calata in una dimensione storica che recupera il passato per “proietta[rs]i verso il futuro”, come spiega lo stesso Straniero (ibidem). È forse questo il nodo discorsivo dove si palesa con maggior pregnanza il *working through* traumatico, per definizione processo temporale dilazionato che costringe a un ossessivo ‘ritorno’ di ciò che è avvenuto in precedenza (cfr. Caruth 1996). Il patrimonio artistico, poetico e musicale a cui *Ararat* fa riferimento rimanda infatti esplicitamente a un passato che costituisce le basi della cultura armena e in cui l'identità comunitaria si riconosce e trova coesione. A questa “aura sacra” e “primordiale”, come scrive Lorenzo Arruga nella sua critica per il *Giorno* (Arruga 1977), si aggiungono considerazioni come quelle di Principe, il quale loda “la fedeltà ai ritmi e alle figure musicali della tradizione, presenti nel rapporto tra l'enunciazione melodica rigorosamente fedele alla scala orientale [...] e

l'armonia stranamente ferma e tesa" (Principe 1977: 305). Khachik è dello stesso avviso quando ricorda che in Bazil "l'astrazione della tradizione per mezzo di componenti armoniche e tecniche adeguate condu[c]e ad una riproduzione dell'idea originaria connaturata alla tradizione musicale armena" (Khachik 1977: 63). Dopotutto, nel catalogo dello spettacolo, tra le principali ispirazioni del compositore era indicata l'antica musica sacra e popolare dell'Armenia, le cui prime tracce sono datate al V secolo (cfr. Ararat 1977: 139). Questi repertori sono caratterizzati da un'armonia modale e dall'elusione del contrappunto, elementi a cui le musiche di *Ararat* ricorrono con continuità.

Anche in questo caso, ad ogni modo, le tendenze che delineavano l'humus musicale milanese di fine anni Settanta consentono di accertare come il confronto con l'antico riguardasse tanto un progetto minoritario come *Ararat* quanto un fenomeno più ampio come l'*early music revival*. Il capoluogo lombardo era stato uno degli epicentri della riscoperta dell'eredità musicale risalente al periodo compreso tra Medioevo e Settecento barocco, a lungo assente dai palinsesti musicali e ora tornato in auge sulla spinta dell'insofferenza verso modelli storicamente più frequentati. Uno dei principali spazi milanesi a fare da catalizzatore del rinnovato interesse per la musica antica fu proprio la chiesa di San Maurizio, dove dal 1976 fu inaugurata la rassegna *Musica e poesia a San Maurizio*. Ideato dal musicologo e funzionario comunale Sandro Boccardi, il festival proponeva concerti di musica rinascimentale e letture di poesia contemporanea. La presenza scenografica degli affreschi cinquecenteschi della chiesa, realizzati dalla scuola di Bernardino Luini, arricchiva gli spettacoli di una suggestiva componente visuale (cfr. Palmieri 1996). Come *Ararat*, *Musica e poesia* rappresentava quindi la convergenza di tre media specifici: suono, parola e immagine.

Al contempo, la stessa figura di Boccardi compare nel novero degli organizzatori dell'evento voluto da Vahramian e Bazil. Sul catalogo della performance si legge infatti che *Ararat* si svolse sotto il patrocinio della Ripartizione Cultura del Comune di Milano, ufficio di cui Boccardi impersonava uno dei più autorevoli responsabili (cfr. Ararat 1977: 5). Non bisogna poi dimenticare che, in una fase embrionale della pianificazione del festival, nel comitato organizzativo di *Musica e poesia* sedeva anche Ermanno Arslan, direttore del Civico Museo Archeologico di Milano, il cui complesso

includeva allora come oggi la chiesa di San Maurizio (cfr. Verga 2009). Di chiare origini armene, Arslan non sovrintese i preparativi di *Ararat*, ma intratteneva ai tempi saldi legami con numerosi membri della comunità milanese, nonché un sincero rapporto di amicizia con Vahramian, di cui ospitò all'interno del Museo una mostra di opere scultoree nel 1997 (cfr. Vahramian 1997).

Nella seconda metà degli anni Settanta, avanguardia, musica etnica e musica antica sono quindi tre diverse facce dell'alterità che si intersecano tra di loro nelle variegata progettualità musicali di Milano. Sorprendentemente, è uno spettacolo intermediale concepito in seno alla diaspora armena a racchiuderle tutte in una dialettica sintomatica. Posizionandosi al crocevia di tendenze musicali istituzionalizzate, *Ararat* certifica la polivalenza attraverso cui artisti quali Vahramian e Bazil negoziano la propria 'armenità' al cospetto di un più ampio e sfaccettato contesto culturale urbano. Eppure, questa poliedrica capacità di ricezione e adattamento al clima storico non va slegata dalle logiche politiche intrinseche alla performance, che in *Ararat* si realizzano nella sensibilizzazione agli interessi e bisogni di una comunità minoritaria. Vale a dire, nella possibilità di raccontare il trauma di una cultura relegata ai margini del dibattito pubblico.

Con un senso di tardività squisitamente traumatica, le reali intenzioni dell'evento di San Maurizio si espliciteranno più di un anno dopo la sua presentazione. Nell'estate del 1978, al Club Turati di Milano ha luogo la prima conferenza di I/COM, Istituto per la Ricerca e la Diffusione delle Culture Non Dominanti fondato da Vahramian e Bazil insieme al sociologo Giorgio Pacifici nel 1975. Il convegno porta l'eloquente titolo di *La struttura negata*, e altrettanto eloquente è il passaggio programmatico esposto in introduzione agli atti da Pacifici: per le "minoranze" come quella armena, "[l]a repressione culturale viene esercitata attraverso la disattenzione e la disinformazione. La negazione delle problematiche di questi gruppi avviene nei fatti [...] non ritenendole degne di essere portate a conoscenza dell'opinione pubblica generale" (Pacifici 1978: 10). La valorizzazione di una cultura negata, anche attraverso la performance, risponde alla constatazione traumatica, da parte degli artisti armeno-milanesi degli anni Settanta, di essere ascritti all'ambito dell'Altro pur essendo parte integrante del contesto sociale. Aderendo all'approccio polivalente caratteristico della comunità

armena, in *Ararat* la costruzione narrativa del trauma adotta dunque strategie che sono proprie del target a cui si rivolge, ovvero la società civile in cui la diaspora si è stabilita, inglobando al proprio interno dinamiche e soluzioni performative che il sistema produttivo culturale sta sperimentando.

Concludo dissuadendo da una valutazione analitica a cui il concetto di trauma collettivo potrebbe indurre. Sebouh D. Aslanian e Sabrina Papazian hanno rispettivamente segnalato una frequente lettura “lacrimosa” e “inibitoria” della storia del popolo armeno sia prima sia dopo il Genocidio. Si tratta di una visione che riduce gli armeni d’Armenia e della diaspora al ruolo di eterne vittime incapaci di fronteggiare un passato di migrazioni e stermini (cfr. Aslanian 2014, Papazian 2019). La negoziazione polivalente intrapresa da Vahramian e Bazil tramite l’ideazione dello spettacolo *Ararat* si sgancia da tale supposto immobilismo, dimostrando come la narrazione, o *acting out* del trauma rappresenti per la comunità armena una risorsa attraverso cui relazionarsi attivamente con una varietà di interlocutori esterni. La performance musicale diventa così indicativa non solo dell’integrazione, ma anche dell’interazione con l’Altro.

Bibliografia

Alexander, Jefferey C. 2018. *Trauma: La rappresentazione sociale del dolore*. Milano: Meltemi.

Ararat: poesia, musica, pittura, 1977. Milano: Scheiwiller. Catalogo dello spettacolo.

Arruga, Lorenzo, 1977. “Fascino di un mito”. *Il Giorno*. March 12, 1977. 17.

Aslanian, Sebouh D. 2014. “The Marble of Armenian History: Or Armenian History as World History”. *Études arméniennes contemporaines* 4: 129-142.

Borio Gianmario, Ferrari Giordano and Daniela Tortora, eds. 2017. *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*. Pavia: Fondazione Giorgio Cini.

- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.
- Cavalleri, Cesare. 1977. "Arte «sacra» dall'Armenia". *Avvenire*. March 11, 1977. 8.
- C.M.C. 1977. "L'arca di Noè". *La Notte*. March 15, 1977. 11.
- Del Zanna, Giorgio. 2022. "Gli armeni in Italia nella seconda metà del '900". *Mediterranea – Ricerche storiche* 19(54): 17-40.
- Fabbri, Franco. 2009. "Altre musiche a Milano, dal dopoguerra a «Musica nel nostro tempo»". In *Milano, laboratorio musicale del Novecento. Scritti per Luciana Pestalozza*, edited by Oreste Bossini, 125-150. Milano: Archinto.
- Guizzi, Febo. 2009. "Roberto Leydi etnomusicologo e organizzatore di cultura". In *Milano, laboratorio musicale del Novecento. Scritti per Luciana Pestalozza*, edited by Oreste Bossini, 218-242. Milano: Archinto.
- Khatschi, Khatschi. 1977. "Con Ludwig Bazil". In *Ararat: poesia, musica, pittura*, 62-63. Milano: Scheiwiller.
- LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.
- Manin, Giuseppina. 1977. "I tre volti dell'Armenia". *Il Corriere della Sera*. March 12, 1977. 15.
- Manoukian, Agopik. 2014. *Presenza armena in Italia. 1915-2000*. Milano: Guerini.
- Pacifici, Giorgio. 1978. "Tante minoranze per una cultura / uomo". In *La struttura negata: Cultura armena nella diaspora*, 7-13. I/COM, 1979. *Atti - Proceedings*, vol. 1. International conference-seminar. Milano, 29 June – 1 July 1978.
- Palmieri, Giovanni. 1996. *Storia e storie del Monastero Maggiore di San Maurizio in Milano*. Milano: Istituto Gaetano Pini.

- Papazian, Sabrina. 2019. "The Cost of Memorializing: Analyzing Armenian Genocide Memorials and Commemorations in the Republic of Armenia and in the Diaspora". *International Journal for History, Culture and Modernity* 7: 55-86.
- Principe, Quirino. 1977. "Musica / Ararat". *Studi cattolici* 21(194-195): 305.
- Ronfani, Ugo. 1977. "Il termine prescelto". In *Ararat: poesia, musica, pittura*, 11-21. Milano: Scheiwiller.
- Ronfani, Ugo. 1977. "Ararat un viaggio affascinante". *Il dramma* 52(34): 106-107.
- Scheiwiller, Vanni. 1977. "Se l'ambizione di 'Ararat'". In *Ararat: poesia, musica, pittura*, 94-95. Milano: Scheiwiller.
- Straniero, Michele L. 1977. "Se ogni cultura è anche un esorcismo". In *Ararat: poesia, musica, pittura*, 37-39. Milano: Scheiwiller.
- Vahramian, Herman. 1997. *Herman Vahramian: Sculture*. Milano: Museo civico archeologico. Catalogue of the exhibition at the Civic Archeological Museum. Milano, 16 October 1997 – 11 February 1998.
- Verga, Davide. 2009. "Un ampliamento dell'idea di presente. Musica antica a Milano attraverso ricordi, esperienze, testimonianze". In *Milano, laboratorio musicale del Novecento. Scritti per Luciana Pestalozza*, edited by Oreste Bossini, 180-206. Milano: Archinto.
- Zekiyan, Boghos Levon. 2000. *L'Armenia e gli armeni. Polis lacerata e patria spirituale.: La sfida di una sopravvivenza*. Milano: Guerini.