UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Chapitre de livre 2023

Published version Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

«La danza» di Siamantʿō fra letteratura e arti contemporanee

Calzolari Bouvier, Valentina

How to cite

CALZOLARI BOUVIER, Valentina. «La danza» di Siamantʿō fra letteratura e arti contemporanee. In: Armenia through the lens of time. F. Alpi, R. Meyer, I. Tinti & D. Zakarian (Ed.). Leiden ; Boston : Brill, 2023. p. 362–390. (Armenian Texts and Studies) doi: 10.1163/9789004527607_018

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:172894
Publication DOI: 10.1163/9789004527607_018

© The author(s). This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0

16

«La danza» di Siamantʿō fra letteratura e arti contemporanee

Da Ararat *di Atom Egoyan a* Defixiones, Will and Testament *di Diamanda Galás*

Valentina Calzolari

1 Adom Yarjanean [Atom Earčanean] (Siamantʿō)*

«La Danza» costituisce un celebre poema di Siamantʿō, che figura tra le personalità di spicco del panorama letterario armeno-costantinopolitano dei primi del Novecento. Siamantʿō è il *nom de plume* di Adom Yarjanean, nato a Agn [Akn] (Eğin, oggi Kemaliye, nel distretto di Erzncan) nel 1878, e vittima del genocidio degli Armeni dell'Impero ottomano nel 1915. Dopo aver ricevuto un'istruzione elementare nella nativa Agn presso il collegio Nersēsean, dove ebbe come precettore Karekin Sruantseantsʿ [Garegin Sruanjteancʿ] (1840-1892), in seguito al trasferimento della famiglia a Costantinopoli nel 1892, Siamantʿō continuò i suoi studi nella capitale, dapprima presso la scuola di Mirijanean [Miričanean], a Kum Kapı, e successivamente (dal 1894) alla scuola di Ṛetʿēos Bērbērean [Ṙetʿēos Pērpērean], a Scutari (oggi Üsküdar). Nel 1896, epoca dei massacri degli Armeni delle province orientali d'Anatolia, perpetrati dal sultano Abdül Hamid II[1], Siamantʿō lasciò Costantinopoli per trasferirsi in Egitto e, in seguito, in diverse città europee. Nel 1897, a Ginevra, stabilì dei contatti stretti con l'Unione degli studenti armeni d'Europa e aderì alla Federazione Rivoluzionaria Armena (FRA) che aveva, nella città elvetica, il quartier

* Con Theo M. van Lint ho condiviso non solo numerose collaborazioni scientifiche, ma anche la "scoperta" della lingua e della letteratura armeno-occidentale ai corsi estivi dispensati dall'Università Ca' Foscari di Venezia. La passione per la poesia armena è un tratto che caratterizza il festeggiato; ad essa si aggiunge quella per la lingua italiana. È in italiano che desidero rendergli omaggio, offrendogli questa traduzione inedita, commentata, de «La Danza» di Siamantʿō, un poeta a lui ben noto. Facendo eco alle discussioni che abbiamo avuto sui legami fra letteratura e cinema, aggiungerò alcune considerazioni sulla ricezione del poema nelle arti contemporanee, andando dal film *Ararat* di A. Egoyan all'album *Defixiones, Will and Testament* di Diamanda Galás.

1 Adjémian – Nichanian 2018; Georgeon 2003.

© VALENTINA CALZOLARI, 2022 | DOI:10.1163/9789004527607_018
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

generale occidentale e la redazione del periodico *Drōshag* [*Drōšak*][2]. Verso il 1900, Siamantʿō si stabilì a Parigi, dove seguì i corsi di letteratura dispensati dalla Sorbona. Nel 1904 si trasferì di nuovo in Svizzera per ricevere delle cure presso il sanatorio di Leysin, dove restò per quasi due anni. Durante il soggiorno svizzero, egli intensificò i contatti con la redazione di *Drōshag*, che incoraggiò il suo talento poetico.

Nel 1908, dopo il colpo di stato dei Giovani Turchi contro il potere dispotico del sultano, Siamantʿō, come numerose altre personalità armene in esilio, tornò a Costantinopoli, rispondendo al richiamo della speranza di libertà, ivi compresa la libertà di stampa, associata all'avvento del regime costituzionale[3].

Nel 1909 si recò a Boston, dove rimase sino al 1911. Sede della più vecchia comunità armena degli Stati Uniti, creata in seguito all'esodo degli Armeni nel periodo successivo ai massacri hamidiani, il Massachusetts offriva un ambiente armeno fertile di scambi intellettuali e politici[4]. A Watertown, Siamantʿō collaborò con la redazione di *Hayrenikʿ*, periodico della FRA avente una vocazione letteraria oltre che politica, coerentemente con i principi del partito che attribuiva una grande importanza alla letteratura come strumento di propaganda. È a Boston che fu pubblicata, nel 1910, la prima edizione delle sue *Opere complete*[5].

Nel 1913 il poeta visitò l'Armenia orientale e la città di Tiflis, allora capitale culturale dell'*intelligentsia* armena, in compagnia di Simon Zavarean, uno dei tre fondatori della FRA. Siamantʿō ritornò infine a Costantinopoli, passando ancora una volta per Ginevra. Nel 1913, anno della celebrazione dell'anniversario dell'invenzione dell'alfabeto armeno, il suo lungo poema dedicato a *San Mesrob* [Սուրբ Մեսրոպ] fu oggetto di una lettura pubblica in occasione di una serata letteraria. Tale lettura fu accompagnata da una prolusione di Daniēl Varuzhan [Varužan] (1884-1915) su «La poesia di Yarjanean» (Եարճանեանի քեղթողութիւնը)[6].

Nella notte fra l'11/24 e il 12/25 aprile 1915, Siamantʿō fu vittima della retata che colpì centinaia di Armeni della capitale[7]. Nei primi due numeri dell'incompleto «I ricordi di uno scrittore» (Գրագէտի մը յիշատակները), pubblicato nel giornale armeno *Hayasdan* [*Hayastan*] di Sofia sotto lo pseudonimo maschile di Vigēn [Vikēn], la scrittrice Zabēl Yesayean [Esayean] (1878-1943?) racconta le

2 Dasnabédian 1988; Mouradian – Urjewicz – Weill 1992; Nalbandian 1967; Ter Minassian, A. 1973; Ter Minassian, A. 1999; Ter Minassian, T. 1999.

3 Georgeon 2003; Georgeon 2012.

4 Mirak 1983.

5 Siamantʿō 1910a.

6 Gazanjean 1993, 8-16.

7 La data dell'11-12 aprile si riferisce al calendario giuliano in vigore nell'Impero ottomano nel 1915; la data del 24-25 aprile si riferisce al calendario gregoriano.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

apprensioni che regnavano fra gli scampati agli arresti, la mattina del 12/25 aprile, in modo particolare per la sorte di Siamantʿō:

> [...] Domenica mattina, una mattina luminosa e soleggiata, mi ero preparato a ricevere ospiti. Solo uno di essi arrivò. Avevamo deciso di andare a vedere degli sportivi dell'associazione armena di ginnastica. Il signor Larentsʿ [Larencʿ] apparve più presto del solito; immediatamente vidi sul suo volto pallido e preoccupato che c'erano delle novità.
>
> – Non hai incontrato Siamantʿō?, chiesi.
>
> – No, disse in modo laconico.
>
> Sempre la sera prima avevamo deciso di fare, dopo la visita all'associazione *Marmnamarz* [Ginnastica], una passeggiata in collina insieme ad alcuni amici scrittori.
>
> Restammo di ghiaccio e in silenzio per un attimo. Il fatto ci opprimeva con tutto il suo peso. Larentsʿ sapeva già ed io ero torturato dal non sapere.
>
> La presenza di mia moglie ci rendeva inquieti; i nostri sguardi si incrociavano gli uni gli altri, con una angoscia triste e considerevole.
>
> – Cosa succede?, mi affrettai a chiedere, quando ci trovammo per un attimo soli.
>
> – Sono stati arrestati, disse, ieri sera.
>
> – Chi?
>
> Enumerò una serie di nomi. In un primo momento, credemmo che gli arresti fossero stati effettuati solo a Scutari. Sentivamo molto bene tutta la gravità della situazione, ma, con vane parole, volevamo darle un limite. [...] Oggetto principale delle nostre preoccupazioni era Siamantʿō. Sapevamo quanto fosse sensibile; la sua immaginazione fervida l'avrebbe torturato più di chiunque altro.
>
> Mi ricordai di un avvenimento insignificante, che riceveva improvvisamente, in tali condizioni, un significato spaventoso. Una certa Lucrezia, affascinata dalla figura di Brotteaux in *Gli dei hanno sete*[8], aveva preso e teneva in tasca [il libro]. Alcuni giorni prima degli arresti, mi mostrava il libretto ridendo:
>
> – In questi giorni di guerra mondiale, è forse possibile leggere un libro diverso? Chi sa in qual giorno e in quale ora interromperemo la lettura e gireremo la pagina...[9]
>
> *Hayasdan*, 2, 16/30 aprile 1915

8 France 1912. Il romanzo *Les dieux ont soif* doveva verosimilmente già esistere in traduzione armena all'epoca di Yesayean; conosco un'edizione della traduzione armena apparsa a Costantinopoli nel 1925: Frans 1925.

9 Qui e altrove, la traduzione dei testi armeni è mia.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Deportato ad Ayaş, Siamantʿō fu ucciso dopo alcuni mesi di detenzione, nel mese di agosto. Aveva al suo attivo la pubblicazione di cinque raccolte di poesie e altri componimenti sparsi.

2 Opere

Le prime raccolte di poesie sono caratterizzate da un tema ricorrente, ovvero l'evocazione dei massacri subiti dagli Armeni. Frequenti scene di morte e di orrore ne riempiono le pagine, unitamente ai numerosi accenti tesi a sottolineare l'eroismo degli Armeni: *Eroicamente* (Դիւցազնօրէն, Siamantʿō 1902), *I figli di Armenia* [o *Gli Armeni*] (Հայորդիները, Siamantʿō 1905-1908), *Torce di agonia e di speranza* (Հոգեվարքի եւ յոյսի ջահեր, Siamantʿō 1907), *Notizie rosse dal mio amico* (Կարմիր լուրեր բարեկամէս, Siamantʿō 1909). Diversa è l'ispirazione delle poesie di *Invito della patria* (Հայրենի հրավէր, Siamantʿō 1910b), che costituiscono «Dodici appelli agli Armeni in esilio» (Տասներկու կոչ տարագիր Հայութեան), formulati da Siamantʿō all'epoca del suo soggiorno statunitense, affinché gli interpellati tornassero in patria. Nonostante gli avvenimenti drammatici del 1909, restava viva la convinzione di poter trovare una «patria» nell'Impero ottomano, il cui governo andava in realtà radicalizzandosi in posizioni panturchiste.

Siamantʿō figura inoltre tra i poeti costantinopolitani che parteciparono alla corrente letteraria del «paganesimo poetico», inaugurata e sviluppata da Varuzhan (1884-1915) con la raccolta dei *Canti pagani* (Հեթանոսական երգեր, Varuzhan 1912) e altri poemi[10]. Siamantʿō collaborò alla rivista *Nawasart* [Նաւասարդ] – fondata dallo stesso Varuzhan nel 1913 –, il cui titolo richiama il nome della festa omonima dedicata alla triade dell'Armenia precristiana formata da Aramazd [Ahura Mazdā], Anahit e Vahagn. Fra le poesie scritte secondo questa ispirazione, si ricordi «Preghiera alla dea Anahid in un giorno di Nawasart» [Նաւասարդեան աղօթք առ դիցուհին Անահիտ][11]. Fra le ultime opere, va ricordato il già menzionato poema *S. Mesrob* (Siamantʿō 1913). Lo stile retorico, ricco di immagini e di enfasi, fu notato già dai suoi contemporanei: per esempio da Varuzhan, nella prolusione sopra ricordata, e, con delle riserve, da Ōshagan [Ōšakan], nella sezione dell'ottavo volume del *Panorama della letteratura armeno-occidentale* dedicata a Siamantʿō[12].

10 Si vedano le lettere di Varuzhan del 2 febbraio e del 4 ottobre 1908 ad Arshag Chʿobanean [Aršak Čʿopanean]: Nichanian 2007, 153-154; cf. Beledian 1989.

11 Siamantʿō 1914.

12 Ōshagan 1980², 215-277 (in particolare 230-231, nota, su *Notizie rosse dal mio amico*).

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

2.1 *Notizie rosse dal mio amico*

Le «notizie rosse» sono quelle trasmesse dal medico Diran Balakʿean [Tiran Palakʿean][13] dalla Cilicia, dove egli si trovava per prestare le proprie cure agli Armeni feriti durante i massacri del 1909[14]. Non è a Siamantʿō che egli inviò le sue missive, bensì alla propria famiglia, a Costantinopoli. Venutone al corrente, Siamantʿō si recò presso la casa dei Balakʿean per leggerle; ne trasse ispirazione in seguito per scrivere le poesie che compongono la raccolta, pubblicata già nel 1909[15]. Non sfuggano i tempi rapidissimi di redazione e di pubblicazione del volume, nonché la possibilità stessa di poter pubblicare a proposito dei massacri. Questa fu una delle conseguenze delle "libertà" garantite dal regime costituzionale e dal nuovo governo dei Giovani Turchi, la cui responsabilità nei massacri fu tuttavia al centro degli interrogativi degli Armeni sin dal primo propagarsi delle notizie venute dalla Cilicia[16]. Il nuovo regime permise la creazione di commissioni di inchiesta, nonché l'invio di una delegazione ufficiale in Cilicia, al fine di prendere conoscenza diretta della situazione e di occuparsi della sorte degli orfani. La commissione armena comprendeva anche Z. Yesayean, Surēn Bartʿevean [Partʿewean] e Arshaguhi Tʿēotig (Jezvējean) [Aršakuhi Tʿēodik (Čezvēčean)], autori, rispettivamente, di *Fra le rovine* (Աւերակներուն մէջ), *Il terrore della Cilicia* (Կիլիկեան արհաւիրքը), *Un mese in Cilicia* (Ամիս մը ի Կիլիկիա), tutti pubblicati in tempi brevi a Costantinopoli (rispettivamente, nel 1911, 1909, 1910)[17]. Nella stessa vena, vanno ricordati *Il libro rosso* (Կարմիր գիրքը) del poeta Ṛupēn Sewag [Ṙubēn Sewak] (1910) e il poema «Alle ceneri della Cilicia» (Կիլիկեան մոխիրներուն) di Varuzhan (1909), incluso nella raccolta *Cuore della razza* (Ցեղին սիրտը). L'opera di Siamantʿō si colloca nel solco di queste risposte letterarie ai massacri di Cilicia[18].

Fra le dodici poesie di *Notizie rosse dal mio amico*, «La danza» è probabilmente la più conosciuta. Un'infermiera tedesca vi racconta l'episodio agghiacciante di alcune giovani spose (հարսներ) armene costrette a ballare, nude, al suono dei tamburi; cosparse di petrolio, esse sono infine arse vive e obbligate a danzare, fra le fiamme, un'ultima danza di morte. La poesia ha conosciuto numerose traduzioni, che hanno reso possibile la sua diffusione anche al di

13 Medico armeno originario di Tokat, laureatosi a Leipzig.

14 Kévorkian 1999.

15 L'allusione all'amico non pare dunque essere un espediente letterario; Balakian – Yaghlian 1996, 14-15. Le lettere sono andate perdute: ibid.

16 Kévorkian 1999.

17 Yesayean 1911; Bartʿevean 1909; Tʿēotig (Jezvējean) 1910.

18 Peroomian 2008.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

fuori dell'ambito dei locutori armeni. Conosco una sola traduzione italiana; essa è stata tuttavia effettuata non sulla base del testo originale armeno, bensì di un'anteriore traduzione inglese[19], per di più dalla resa intenzionalmente e dichiaratamente libera[20]. In appendice a questo lavoro sarà pubblicata, in forma integrale, una traduzione italiana inedita, accompagnata dalla riproduzione del testo dell'edizione dell'*opera omnia* apparsa a Boston nel 1910[21]. Nelle righe che seguono saranno offerte alcune considerazioni sulle diverse strofe del poema, tradotte e riportate una ad una.

2.2 *«La danza»*

La poesia si presta a diverse osservazioni, in modo particolare sul rapporto fra testimonianza e rappresentazione. Osserveremo in primo luogo che l'*incipit* inizia con una congiunzione coordinante (եւ «e») (v. 1-3):

> E soffocando le lacrime nei suoi occhi blu,
> Su un campo di ceneri dove la vita armena stava ancor morendo,
> Così raccontò la Tedesca, testimone oculare del nostro terrore.

Lo stesso procedimento si ritrova in altre poesie di Siamantʿō e proietta chi legge, o ascolta, in *medias res*[22]. Nel caso de «La danza», il lettore/uditore "vede" attraverso gli occhi dell'infermiera tedesca, il cui racconto è riportato dal poeta sotto forma di discorso diretto, ponendo il lettore/uditore in contatto immediato con la testimone stessa e facendone un interlocutore diretto. Il preambolo che introduce il resoconto della testimone (v. 1-3), insieme ai versi immediatamente successivi (v. 4-8), crea un effetto di *mise en scène*. La drammaturgia può essere identificata nell'*entrée sur scène* progressiva di diversi attori. Per prima si ode la voce del narratore onnisciente, ovvero il poeta; egli si fa por-

19 Traduzione effettuata da Riccardo Venturi, sulla base della versione inglese di Balakian – Yaghlian 1996, 41-43: https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=fr&id=39350 (ultimo accesso, 18 agosto 2020).

20 Sulle scelte stilistiche adottate da Peter Balakian nella resa in inglese della traduzione letterale dall'armeno effettuata da Nevart Yaghlian, si veda Balakian – Yaghlian 1996, 30-31.

21 Siamantʿō 1910a, 143-146 (facsimile riprodotto a Delmar nel 1979). Tutti i passi delle opere di Siamantʿō citati in questo articolo sono tratti da questa edizione.

22 Cf. «La loro canzone» (Իրենց երգը), v. 1 Ու իրենցմէ մին գոչեց… (Siamantʿō 1910a, 170); «L'albero di more» (Թթենին), v. 1 Ու ինչպիսի անողոք մխիթարութեան մը համար էր որ… (ibid., 180); «Strangolamento» (Խեղդամահ), v. 1 Ու գետնափոր նկուղին մէջ քառասուն անձ… (ibid., 184); etc. Notiamo, per inciso, che la congiunzione «e» del v. 1 di «La danza» lascia intendere che l'episodio raccontato doveva trovarsi al centro di un più lungo discorso, dal quale esso sarebbe stato stralciato.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

tavoce dell'amico che ha raccolto la testimonianza dell'infermiera tedesca, di cui la poesia parla in un primo momento alla terza persona («Così raccontò la Tedesca etc.»). Il poeta non descrive di suo pugno l'episodio delle giovani spose arse vive, ma ne fa l'oggetto del racconto di un terzo, introducendo in tal modo la figura della testimone. Non ci può essere testimonianza in assenza di qualcuno che possa raccoglierla. Il resoconto dell'infermiera, già rilasciato all'amico e riportato dal poeta, si rivolge ad un «voi» (v. 4, cf. v. 12 e 14) che ingloba, grazie alla mediazione della poesia, ciascun lettore/uditore che, ad ogni lettura e declamazione del resoconto stesso, riceve la testimonianza. È interessante notare, poi, nel gioco creato dai pronomi personali e aggettivi possessivi dei primi versi, la presenza del pronome «noi», cui rinvia l'espressione «del nostro terrore» (v. 3). Esso è correlato al «voi» cui si rivolge la testimone. L'aggettivo «nostro» (riferito al «terrore») ha un valore esteso: l'episodio narrato va in effetti al di là del caso puntuale delle venti giovani spose, per acquisire un valore più generale, prima di tutto in riferimento agli Armeni, e poi, come scopriremo, all'umanità intera. Il terrore descritto dalla poesia riguarda ogni persona, armena e non armena, che ne riceve il resoconto. Nessuno può/deve restarvi indifferente.

Sempre a proposito del gioco dei rapporti legato all'uso dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi, si noterà anche l'insistenza sul pronome «io», più volte pronunciato dalla testimone (v. 5-6, 8 *et passim*). La lingua armena non esige l'esplicitazione del pronome personale con funzione di soggetto; tale ripetizione contribuisce dunque a creare un'enfasi, volta a sottolineare il carattere di testimonianza oculare della storia narrata, ma anche a creare un effetto drammatico, esprimendo l'idea che l'infermiera avrebbe preferito, in realtà, non trovarsi nella sua posizione di testimone (perché proprio io?):

> Questa storia inenarrabile che vi racconto,
> Io, con questi miei occhi umani impietosi,
> Dalla finestra della mia casa sicura affacciata sulla geenna,
> Digrignando i denti e con un'ira terribile…,
> Con questi miei occhi impietosamente umani, io vidi.

I versi sopra citati esprimono un *topos* ricorrente della letteratura della Catastrofe, ovvero il riferimento al carattere indicibile e inenarrabile della testimonianza, e introducono un paradosso (il racconto, detto impossibile, è in realtà offerto all'interlocutore). Come è possibile trasmettere l'immagine dell'orrore? La questione della rappresentazione è centrale in questi versi e nella poesia nel suo insieme. Essa è intimamente legata alla presenza di numerosi termini che fanno riferimento all'aspetto visivo, a cominciare dagli «occhi». Nessuna

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

protezione è garantita alla testimone, il cui sguardo è attratto niente meno che dalla geenna[23]. Impietosi sono gli occhi che hanno assistito allo spettacolo insostenibile visto dalla finestra. Con queste prime parole la testimone avverte il suo interlocutore (il «voi» nel quale i lettori/uditori possono identificarsi) che sta per condurlo verso una discesa agli inferi. Oltre al riferimento alla geenna, l'allusione biblica all'inferno come luogo in cui i denti digrignano (cf. Lc 13:28; Mt 8:12; Mt 22:13; Mt 24:51; Mt 25:30) contribuisce alla caratterizzazione della visione come ad uno spettacolo infernale. Nella Bibbia, il digrignar dei denti fa inoltre allusione, più in generale, alla manifestazione della collera (Gb 16:9; Salm 35:16 e 37:12; Lam 2, 16; Ac 7:54). Nei versi in questione, esso può essere interpretato come un'allusione all'inferno, ma anche alla collera della testimone. È suo il digrignar dei denti.

Il racconto diretto del testimone, introdotto da un preambolo, inizia con la localizzazione degli avvenimenti[24]:

> Era nella città Giardino, ridotta a un mucchio di cenere.
> I cadaveri erano stati ammassati sino alla cima degli alberi,
> E dalle acque, dalle sorgenti, dai ruscelli e dalla strada,
> Del vostro sangue il mormorio di rivolta…
> Ecco che nelle mie orecchie grida ancor vendetta.

L'espressione «nella città Giardino» o, secondo un'altra traduzione possibile, «nella città di Bardēz [Partēz]» (Պարտէզ քաղաքին մէջ), richiede alcune parole di spiegazione. La città di Bardēz non si trova in Cilicia, bensì più a nord, nella regione di Kars[25]. Come nome comune, l'armeno պարտէզ (pronunciato [bardez] secondo la pronuncia dell'armeno occidentale) significa «giardino»: alberi, acque, sorgenti possono fare riferimento ad una simbolica città giardino, nella quale i flutti di acqua sono stati sostituiti da rivoli di sangue. Ma esso può essere considerato anche come l'equivalente del turco Bahçe, che significa a sua volta «giardino» e che è il nome di una città di Cilicia nei pressi di Adana. E' l'ipotesi suggerita da Rubina Peroomian[26].

---

23 Nella letteratura apocalittica giudaica e nel Nuovo Testamento la geenna indica il luogo della dannazione eterna.

24 Un procedimento simile si constata in «La croce» (Խաչը), appartenente alla medesima raccolta (Siamantʿō 1910a, 160-164).

25 La poesia potrebbe essere stata redatta in riferimento ai massacri degli Armeni d'Anatolia orientale perpetrati dal sultano Abdül Hamid II (1894-1897), sui quali si veda Adjemian – Nichanian 2017 e Adjemian – Nichanian 2018.

26 Peroomian 2008, 399.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

L'immagine delle rovine della città ridotta in cenere[27] è accompagnata dall'accenno alla rivolta del sangue armeno, presente in altre poesie delle raccolte precedenti. Gli elementi della natura – acque, sorgenti, ruscelli, ma anche la strada – esprimono solidarietà alle vittime, facendosi portavoce del loro «mormorio di rivolta». Alla voce degli elementi esterni si aggiunge quella della testimone narratrice, che porta impressa nelle sue orecchie l'eco del grido di vendetta. Il termine «vendetta» è una parola chiave della poesia. Esso va associato ai riferimenti alla giustizia dei versi successivi. Da osservare che, mentre il racconto è espresso al passato, il verbo «grida» (lett. «dice»), il cui soggetto è «il mormorio di rivolta» del sangue armeno, è al presente, indicando la perennità del grido anche dopo la morte, nonché il carattere indelebile dell'eco rimasta incisa nelle orecchie dalla testimone. Il grido di rivolta non può lasciare le sue orecchie, come la visione della geenna non lascia i suoi occhi (vedi *infra*).

Dopo questo secondo preambolo (v. 4-13), questa volta della testimone e non del poeta onnisciente, il discorso diretto si rivolge nuovamente a chi ascolta. Come si è detto sopra, non può esserci testimonianza senza qualcuno che la riceva; benché «inenarrabile» (անպատմելի) e insostenibile, la storia sarà – deve essere – raccontata; l'interlocutore (ivi compreso ogni lettore/uditore) non deve sfuggire:

> Oh! Non abbiate timore[28], quando vi racconterò[29] questa inenarrabile storia…

Anche in altre poesie della raccolta, l'appello rivolto dal testimone oculare è un elemento cruciale. Si ricorderà l'esempio della poesia «Lutto» (Սուգ), dove l'io narrante invita un «tu sconosciuto» ad ascoltare:

> Tu, a me sconosciuto dal mesto volto, e [ancora] tu, [voi], amici dell'anima che attraversate le strade dei banchetti odierni, ascoltate queste mie parole di solitudine e di lutto[30].

27 Il motivo delle ceneri si ritrova, oltre che in «Alle ceneri della Cilicia» di Varuzhan (*supra*), anche in «Un pugno di cenere, casa natale» (Ափ մը մոխիր հայրենի տուն…, da *Torce di agonia e di speranza*): Siamantʿō 1910a, 84-85.

28 Ovvero: «non fuggiate per il timore», non sottraetevi al racconto.

29 Lett. «quando vi racconto», con verbo al presente.

30 V. 1-3 Դուն թախծադէմ անծանօթս կամ դուն հոգիի բարեկամ, / Որ խրախճանքի այսօրուան ճամբաներէն կ'անցնիք, / Ունկնդրեցէ՛ք սա մենութեան եւ սուգի խօսքերուս: (Siamantʿō 1910a, 139).

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Tale invito a soffermarsi per ascoltare richiama l'esortazione rivolta dalla città di Gerusalemme, personificata, al passante preso a testimone, in Lam 1:12: «… o voi che passate di qui! Osservate, guardate…!». La figura del testimone è cruciale anche in «La croce», il cui *incipit* recita:

> Ancora un episodio terrificante… ma le mie mani tremano… / Queste mie povere mani, che han visto tanto orrore quanto i miei occhi, tremano… / Ma perdonami, oggi, mio amico intimo di vecchie speranze, / Perdonami, giacché vengo ancora una volta a turbare la tua mestizia, / Una volta ancora voglio essere lo specchio del sangue armeno, /della mia razza orfana, presentata al tuo cospetto, e dell'umanità traditrice; / Voglio dispiegare davanti a voi lo specchio che riflette l'orrore, anche se le mie mani fremono come un ramo secco[31].

Il poeta si fa portatore dello specchio che riflette l'orrore. La rappresentazione dell'indicibile non può essere né integrale né diretta; essa non può essere che riflessa e mediata[32].

Al di là del suo aspetto fattuale e circostanziale, la testimonianza de «La danza», al cui resoconto nessuno deve sottrarsi, assume un valore più generale. Non è una vicenda puntuale che interessa i soli Armeni, ma una storia con una portata generale che la testimone, e il poeta con lei, intendono far conoscere a «tutti i cuori di questo mondo». È l'umanità intera ad essere chiamata a testimone di fronte alla manifestazione del Male dell'uomo contro l'uomo:

> Che gli uomini intendano il crimine dell'uomo contro l'uomo!
> Sotto il sole di due giorni, sulla strada per il cimitero,
> Il male dell'uomo contro l'uomo,
> Che tutti i cuori di questo mondo conoscano!

Solo dopo questo lunga introduzione inizia il resoconto vero e proprio. Da un riferimento cronologico preciso («sotto il sole di due giorni») la poesia slitta

31 V. 1-8 Քստմնելի դրուագ մը եւս… բայց ձեռքերս կը դողդոջեն… / Աչքերուս չափ սարսափ տեսած այս խեղճ ձեռքերս կը դողդոջեն… / Բայց ներէ ինձ այսօր ալ, հին յոյսերու բարեկամս մտերիմ, / Ներէ՛ ինծի, որ նորէն գամ ձեր թախիծը խռովել, / Անգամ մը եւս ես կ'ուզեմ հայելին ըլլալ հայ արիւնին. / Քու առջեւդ զետեղուած՝ եւ որբ ցեղիս եւ դաւաճան մարդկութեան, / Զարհուրանքներ արտացոլող հայելին բանալ ձեր առջեւ, / Թէեւ ձեռքերս սարսռան, չորցած ճիւղի մը նման… (Siamantʿō 1910a, 160).

32 Molto ci sarebbe da dire sul tema dei limiti della rappresentazione della Catastrofe. Mi limiterò a citare Beledian 1995; Beledian 1999. Sui lavori di Beledian, mi permetto di rimandare a Calzolari 2021.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

verso un'indicazione cronologica avente un significato metaforico. La scena si svolge di domenica. Giorno dell'evocazione della Resurrezione e della Redenzione dell'umanità, nella cultura cristiana, essa è, nell'episodio raccontato, «inutile». Non ci sono né resurrezione né redenzione là dove regna il male dell'uomo contro l'uomo:

> Codesto mattino dalle ombre di morte era una domenica,
> La prima inutile domenica che sorgeva sui cadaveri;
> Mentre nella mia stanza, dalla sera all'aurora,
> Curva sull'agonia di una giovane donna pugnalata,
> Con le mie lacrime bagnavo la sua morte…
> D'improvviso, da lontano, una cupa animalesca marmaglia,
> Insieme a venti giovani spose, frustandole furiosamente,
> Con canzoni oscene, si arrestò in un vigneto.

La poesia evoca dei personaggi sofferenti, vittime, ma con una diversa sorte: da un lato, la giovane donna agonizzante, oggetto delle cure e della compassione dell'infermiera (v. 23 «con le mie lacrime bagnavo la sua morte»); dall'altro, le venti giovani spose trascinate dalla «cupa animalesca marmaglia», sulle quali nessuna lacrima può essere versata. Il contrasto fra le due situazioni rende ancor più drammatica la sorte delle venti donne. Con un procedimento circolare, i versi seguenti contengono una nuova evocazione dell'inferno e riportano l'attenzione verso l'episodio centrale de «La danza»:

> Io, lasciata la povera ragazza moribonda sul suo giaciglio,
> Mi avvicinai al balcone della mia finestra che dava sull'inferno…

Essi introducono poi un ulteriore livello di enunciazione. In effetti, il resoconto, alla prima persona, della testimone riporta sotto forma di discorso diretto le parole degli aguzzini. È un elemento importante sul quale ritorneremo:

> Nel vigneto, la cupa marmaglia si dilagò come una foresta.
> Un selvaggio gridò alle giovani spose: «Dovete danzare!»
> «Dovete danzare, quando il nostro tamburo risuonerà».
> E le fruste cominciarono a schioccare con ferocia
> Sui corpi delle donne armene che anelavano alla morte;
> Le venti giovani spose, mano nella mano, iniziarono la loro danza circolare…
> Dai loro occhi le lacrime stillavano come [da] piaghe.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

La scena successiva introduce un duplice gesto di maledizione e di rivolta. Alla maledizione rivolta dalla giovane armena agonizzante contro l'universo intero si aggiunge il gesto della testimone, che può essere inteso come un gesto di ribellione e, nel contempo, probabilmente anche come un gesto di maledizione:

> Ah! Io, quanto invidiai la mia vicina ferita,
> Giacché udii che con un rantolo tranquillo,
> Maledicendo l'universo, la povera bella armena
> Diede alla colomba della sua anima di giglio ali per le stelle…
> Invano scossi i miei pugni verso la folla.

Si noti l'opposizione fra «la vicina ferita» e la testimone, espressa, ancora una volta, dal pronome personale «io» esplicitato. Meglio la morte piuttosto che essere testimone dei fatti visti e narrati.

Il tema della maledizione va letto in collegamento con il tema della giustizia umana, assente. Inutile è il gesto dell'infermiera, come si apprende dai versi successivi che introducono nuovamente, con un discorso diretto, gli ordini degli aguzzini:

> «Dovete danzare», ululava la marmaglia infuriata,
> «Fino alla morte dovete danzare, voi, belle infedeli,
> Con il vostro seno scoperto, dovete danzare, sorridendoci e senza lamentarvi
> Non ci sono né fatica né pudore, per voi,
> Schiave siete, dovete danzare, nude e le membra scoperte,
> Fino alla morte dovete danzare in modo licenzioso e lubrico».

Fra le numerose osservazioni che si potrebbero esprimere sui versi sopra citati (per esempio sul vocabolario che esprime il carattere selvaggio e brutale degli aguzzini)[33], mi soffermerò su di un termine in particolare: «schiave» (ստրուկներ). Il termine è semanticamente pregnante e va interpretato alla luce delle nostre conoscenze sui diversi trattamenti inflitti rispettivamente agli uomini

33 Si noti per esempio l'espressione խուժան անասնական, dove անասնական deriva da անասուն «animale»; l'aggettivo վայրենի «selvaggio»; i verbi որոտալ «tuonare» e ոռնալ «ululare», detto delle bestie, per indicare le urla degli aguzzini. Si notino ancora մոլեգին, մոլեգնորէն «furioso, furiosamente», o ancora la similitudine fra le spade degli aguzzini e i serpenti (օձերուն պէս «come serpenti»), che contribuisce, per associazione, a sviluppare l'immagine dell'inferno.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

e alle donne durante il genocidio, ma verosimilmente già messi in pratica durante i massacri anteriori. È solo da pochi anni che uno studio del genocidio degli Armeni è stato affrontato da un punto di vista *gender*, per lungo tempo ignorato. Le violenze e l'umiliazione sessuale, esercitate soprattutto nei confronti delle donne, costituiscono una delle pratiche genocidarie che hanno caratterizzato non solo il genocidio degli Armeni, ma anche il genocidio dei Tutsi, negli anni '90, o ancora, in questi ultimi anni, degli Yazidi del Sinjar[34]. Se gli uomini armeni furono in gran parte eliminati sin dall'inizio del genocidio, le donne armene furono spesso vittime di violenze sessuali e divennero schiave all'interno di harem e case di prostituzione, o ancora in case turche o curde, dove finirono come serve o come mogli, forzate, di mariti turchi o curdi[35].

I versi successivi introducono di nuovo l'elemento degli occhi, creando un'opposizione fra gli occhi dei torturatori e quelli della testimone. Impietosi sono gli occhi che costringono l'infermiera ad assistere alla scena, tanto che ella vorrebbe privarsene (si veda l'ultimo verso del poema); al contrario, assetati dello stesso spettacolo sono gli occhi degli aguzzini:

> «I nostri occhi sono assetati delle vostre forme e della vostra morte».
> Le venti giovani spose dal bell'aspetto crollarono a terra spossate…
> «Alzatevi in piedi!», gridarono, brandendo le loro spade nude come serpenti…
> Poi, qualcuno portò alla marmaglia del petrolio con una brocca…
> Oh giustizia umana! Possa io sputare sulla tua fronte!

La descrizione, che comprende un discorso diretto – l'incitazione dei carnefici alle donne armene –, è interrotta da un commento della testimone che costituisce una delle chiavi di volta della poesia. Esso fa riferimento alla giustizia umana, assente.

---

34 Sul tema, si veda almeno Ashraph 2017; Ernot 2014-2015. Il legame fra crimini sessuali e pratiche genocidarie è stato giuridicamente riconosciuto per la prima volta soltanto nel 1998, dal Tribunale penale internazionale per il Rwanda (cf. art. 2 della Convenzione per la prevenzione e la repressione dei genocidi, del 9 dicembre 1948): si veda, per esempio, Fourçans 2012. Nel 2018, il premio Nobel per la pace è stato attribuito, ex aequo, alla yazida del Sinjar Nadia Murad, ex schiava sessuale dell'ISIS (Murad – Krajeski 2017), e al medico congolese Denis Mukwege, «For their efforts to end the use of sexual violence as a weapon of war and armed conflict»: https://www.nobelprize.org/prizes/peace/2018/murad/facts/ (ultimo accesso, 18 agosto 2020).

35 Tra gli altri, cf. Bjornlund 2008; Derderian 2005; Ekmekçioğlu 2013; Kurt 2016; Sanasarian 1989; Sarafian 2001; Üngör 2012; Tachjian 2009; Tachjian 2014.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Contrariamente a quanto accade in altri scritti sui massacri o sulla Catastrofe del 1915, la protesta espressa dalla poesia non è diretta contro Dio[36], bensì solo contro la giustizia umana. Al verso successivo, nel quale la descrizione della testimone prosegue, si legge un verbo semanticamente pregnante ai fini dell'interpretazione della poesia. Esso pare introdurre una dimensione religiosa. Laddove la giustizia umana tace, è un'altra forma di giustizia che è implicitamente evocata:

> Le venti giovani spose in fretta furono unte (օծեցին) con questo liquido[37].

Il verbo օծել ha il duplice significato di «ungere» e di «consacrare». È dunque il verbo usato per indicare l'unzione del sacramento, e non il più comune քսել «ungere» (spesso in composizione con իւղով «di olio»), ad essere stato scelto da Siamantʿō. L'«unto» (օծեալ) per antonomasia è Cristo. Il liquido che procura la morte diventa, contro le intenzioni dei carnefici, l'elemento dell'estrema unzione; benché l'espressione non sia evocata esplicitamente, le giovani spose paiono diventare delle vittime sacrificali. Secondo questa interpretazione, che propongo a livello di ipotesi, la morte delle giovani donne pare trovare un senso nella dimensione religiosa implicitamente contenuta nell'uso di questo verbo[38]. È, del resto, in quanto «infedeli» che esse sono torturate e uccise.

All'unzione religiosa della tradizione giudeo-cristiana sottolineata dal verbo օծել si oppone l'allusione alle fragranze orientali evocate dai torturatori, che contribuisce a generare un divario ulteriore fra le vittime armene, «unte», e i loro persecutori:

> «Dovete danzare!», gridò, «ecco per voi una fragranza che nemmeno l'Arabia possiede...»
> Poi, con una torcia infiammarono i corpi nudi delle giovani spose.
> E i cadaveri carbonizzati si arrotolarono nella danza sino alla morte.

36 Le accuse a un Dio assente si trovano per esempio nel primo volume de *Il Golgota armeno* di Krikoris Balakʿean [Grigoris Palakʿean], apparso a Vienna nel 1922 (Balakʿean 1922).

37 Da notare che, letteralmente, il verso recita: «unsero in fretta le venti giovani spose con questo liquido» (քսան հարսներն շտապով այդ հեղուկովն օծեցին), il cui soggetto implicito è costituito dagli aguzzini. Inverto, nella traduzione, il rapporto soggetto/oggetto, in modo da poter conservare all'inizio del verso, come nel testo armeno, il riferimento alle donne, e non agli aguzzini.

38 Sulla morte degli Armeni, durante il genocidio, come sacrificio e martirio ne *Il Golgota armeno* di Balakʿean menzionato sopra, si veda Calzolari 2006.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

L'ultima danza delle giovani spose è una danza di morte. Al climax dell'orrore espresso progressivamente dal racconto, e dalla rappresentazione che esso contiene, si oppone la sua brusca interruzione. La testimone chiude improvvisamente, con la forza della tempesta, la finestra su quest'ultima immagine insostenibile. La poesia termina, a sua volta, bruscamente:

> Per il terrore chiudendo i battenti della finestra come una tempesta,
> Avvicinandomi alla mia morta solitaria chiesi:
> «Come posso cavarmi questi miei occhi, come cavarli? Dimmi! ...»

Se la finestra è stata chiusa, l'immagine, quanto a lei, resta indelebile negli occhi, «impietosi», che la testimone vorrebbe togliersi. Si noti che l'ultimo verso con il quale si chiude il poema non è affidato al narratore onnisciente (al preambolo iniziale non corrisponde una conclusione, e la cornice narrativa non è chiusa in modo simmetrico), ma alla testimone. A chi si rivolge l'ultima domanda: «Dimmi?» Alla vittima armena che più non può rispondere, ma anche all'interlocutore cui l'infermiera ha affidato il suo racconto e, insieme a lui, a tutti coloro che l'hanno letto o udito, e che non potranno trovare la risposta impossibile.

L'eclisse del poeta onnisciente alla fine della poesia enfatizza il ruolo centrale del testimone, in questo caso straniero, e il suo legame intrinseco con la giustizia. La descrizione non è finalizzata tanto ad esprimere lutto e compassione per vittime, quanto a portare gli avvenimenti al tribunale della giustizia, al quale il testimone occidentale è per primo convocato dal poeta. In proposito, è interessante confrontare brevemente «La danza» con «Alle ceneri della Cilicia» di Varuzhan (*supra*). Anche in questo caso, il poeta si reca sul luogo dell'orrore (ceneri e fiamme) in compagnia di uno straniero, che è invitato a guardare e a farsi a sua volta testimone oculare delle sofferenze degli Armeni (v. 1 «Straniero, saliamo sulla montagna dirimpetto a noi» [...]; v. 4 e 7 «Straniero, affrettati» [...]; v. 14 «guarda!» [...]; v. 28 «straniero, vedi?»)[39]. Ma nella seconda parte della poesia, lo straniero è esortato piuttosto a *chiudere gli occhi* e ad *ascoltare* le parole del poeta, che sottolineano l'insufficienza della rappresentazione e dell'immagine, ed invitano al lutto: (v. 43-44) «Straniero, ti supplico, chiudi gli occhi e soltanto ascolta la mia voce»[40].

---

39 Varuzhan 1909, 121-126. Per un'analisi e una traduzione francese della poesia di Varuzhan, si veda Nichanian 2007, 187-209 e 438-442.

40 v. 1 Օտարակáն, բարձրանանք սա դիմացի լերան վրայ [...]; v. 4 e 7 Օտարակáն ըշտապէ [...]; v. 14 նայէ՛ [...]; v. 28 Օտարակáն, կը տեսնե՞ս [...]; v. 43-44 Օտարակáն, կ'աղաչեմ, / Փակէ՛ աչքերդ ու միայն եղիր ձայնիս ունկընդիր (Varuzhan 1909, 121-123).

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Ne «La danza», l'immagine che si fa spettacolo è prioritaria; lo spettacolo stesso è sottoposto a sguardi diversi. Siamant'ō intende mostrare l'opposizione fra lo sguardo della «marmaglia selvaggia» e lo sguardo urbano della testimone tedesca. Aguzzino e testimone sono gli unici soggetti della poesia, gli unici di cui si possono seguire gli occhi, mentre le vittime sono unicamente l'oggetto del duplice sguardo (i loro occhi non vedono, ma stillano lacrime). Se la testimone anela a cavarsi gli occhi, al contrario, assetati sono gli occhi degli aguzzini.

Per trasmettere la sete e la brama (licenziosa, ma anche brama di morte) dei carnefici, Siamant'ō fa ricorso ad un linguaggio poetico ricercato, ricco di allitterazioni e ripetizioni. Studiosi di ambito disciplinare diverso hanno osservato la discrepanza fra il tentativo di esprimere l'orrore e la ricercatezza poetica, in altri termini, il tentativo di estetizzare l'orrore. Secondo Rubina Peroomian, specialista della letteratura armena della Catastrofe già menzionata sopra, «The result is a powerful tension created by the contrast between the dark scenes of murder, torture and death and the rich poetic style and language»[41]. Ella si chiede, poi, se sia possibile conciliare «poetic excellence» e immagini dell'orrore: «Is it not a sin to draw pleasure from such horrendous scenes (pleasure in the Aristotelian sense…)?». La studiosa conclude osservando che questa opposizione binaria è inerente alla letteratura del genocidio: «the greater the contrasts, the deeper impact they produce» (ibid.). Diversamente, Sylvie Rollet, specialista di arti visive, affronta la questione partendo dal concetto dell'estetica del kitsch, che ella considera funzionale anche per proporre una lettura del film *Ararat* di Egoyan. Rollet usa il termine «kitsch» per fare allusione non tanto all'uso comune di «cosa di cattivo gusto, dozzinale, volgare», ma per indicare qualcosa di «déplacé»[42]. Commentando il contrasto fra le scene descritte e la ricercatezza del fraseggiare del poema, letto in traduzione inglese, la Rollet osserva che Siamant'ō è caduto, suo malgrado, nel kitsch[43]. Esso è legato alla percezione del poema ed è insito nel tentativo stesso di voler «convertir l'abjection en art», facendo della lingua degli aguzzini «matière à transfiguration poétique»[44]. Diverso invece, sempre secondo la Rollet, sarebbe l'uso del kitsch nel film di Egoyan, che mette in scena l'episodio delle donne arse vive in una delle scene centrali di *Ararat*. Senza prolungare l'analisi di «La danza», sulla quale certo ci sarebbe ancora molto da dire, spostiamo l'attenzione sulla sua ricezione nelle arti contemporanee, a cominciare proprio da *Ararat*.

41 Peroomian 2008, 401.
42 Rollet 2014, 145.
43 Rollet 2014, 147.
44 Ibid.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

2 Ricezione de «La danza» nel cinema e nella musica contemporanea

2.1 *Ararat* di Atom Egoyan (2002)

Molto è stato scritto sul cineasta armeno-canadese Atom Egoyan e in particolare su *Ararat*, la cui complessità, deliberata, è cifra della complessità della Catastrofe e della trasmissione del trauma post-catastrofico[45]. Ricordiamo che *Ararat* non intende essere un film sul genocidio avente per scopo la ricostruzione storica dei fatti; esso è piuttosto un film che si interroga sulla trasmissione intergenerazionale del trauma sino alla quarta generazione di Armeni in diaspora. Al cuore di quest'analisi della trasmissione si trova la questione della memoria e dell'oblio, senza tralasciare l'amnesia negazionista del discorso ufficiale turco. Inerente alla questione della memoria, e della post-memoria nel senso proposto da Marianne Hirsch[46], si trova la questione della rappresentazione, ivi compresa la rappresentazione insita nelle immagini e nei racconti ereditati dagli Armeni, di generazione in generazione. Tale questione è affrontata tramite diverse strategie di montaggio e di scrittura filmica, e in modo particolare attraverso l'espediente del «film nel film». Fra i vari personaggi di *Ararat* si trova infatti la figura di Edward Saroyan, figlio di una sopravvissuta del genocidio e cineasta alle prese con un progetto di film coltivato per tutta la vita. Saroyan vuole mostrare al pubblico occidentale (canadese) l'orrore scegliendo l'episodio emblematico della presa della città di Van[47]; egli si basa su fonti esterne (la testimonianza del medico americano Clarence Ussher)[48] e sui racconti della propria madre. Il film di Saroyan vuole essere un film storico di grande afflato epico, che non esita a concedersi alcune licenze poetiche di rilievo al fine di introdurre degli elementi simbolici considerati come fondamentali, per esempio la vista, impossibile, del monte Ararat dalla città di Van. Un'altra licenza poetica è costituita dall'inserimento, all'interno di un episodio cruciale della presa di Van, nel 1915, di alcune scene ispirate al poema «La danza», che si riferisce ai massacri del 1909.

È a proposito del film di Saroyan e del suo pathos eccessivo, espresso con i mezzi classici del cinema hollywoodiano, che si può parlare di «kitsch». Secondo la Rollet, in *Ararat* ciò corrisponde ad un'intenzione esplicita del cineasta, che intende mostrare, tra le altre cose, le modalità narrative con le quali il racconto della Catastrofe è stato trasmesso di generazione in genera-

45 Si veda per esempio Baronian 2013; Eckner 2011; Hogikyan 2015; Nichanian 2004-2005; Romney 2003; Rollet 2009a; Rollet 2009b; Wilson 2009.

46 Hirsch 2014.

47 Ter Minassian, A. 2017.

48 Ussher 1917.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

zione. Secondo Egoyan, citato da Rollet, il kitsch farebbe parte di tale racconto e, nello stesso tempo, della percezione con la quale esso è stato ricevuto e percepito dagli Armeni delle ultime generazioni[49]. Secondo la Rollet, il kitsch è inoltre legato alla dimensione spettacolare, in particolare agli effetti di repulsione/attrazione che le scene de «La danza» ispirano[50].

Non mi soffermerò ulteriormente sull'analisi del kitsch, né sull'analisi del «film nel film» e dei diversi livelli narrativi di *Ararat*, sui quali ci sarebbe molto da osservare. Mi limiterò a ricordare che un elemento comune alle due imprese artistiche (la poesia di Siamantʿō e il film di Egoyan) consiste nella volontà di interpellare il pubblico occidentale. Anche il film di Egoyan, come la poesia di Siamantʿō, mette in scena, come personaggio chiave, la figura dell'interlocutore chiamato a prendere coscienza delle atrocità subite dagli Armeni. In *Ararat*, l'interlocutore occidentale è simbolizzato dalla figura del doganiere canadese che interroga il personaggio di Raffi, di ritorno dalla Turchia. Raffi è un giovane armeno che cerca di capire le ragioni che hanno portato il padre a rischiare di perdere la vita pur di farsi giustiziere di un ambasciatore turco (egli sarà effettivamente ucciso dalla polizia durante questo tentativo di attentato). È andando in Anatolia, alla ricerca delle tracce, obliterate, della presenza armena nelle terre d'origine, che il più giovane dei protagonisti del film trova il «fantasma di suo padre». Ed è commentando ad alta voce le immagini filmate in Anatolia che Raffi esprime a sua madre quanto ha sentito sul posto. Ma è alle orecchie del doganiere, prima ancora che alla madre, che il resoconto di Raffi arriva.

Arrestato alla dogana, il ragazzo mostra le immagini riprese in Turchia e risponde all'interrogatorio dell'ufficiale canadese; così facendo, è la storia degli Armeni e della violenza genocidaria subita che egli racconta. Raffi diventa, in *Ararat*, l'equivalente dell'infermiera tedesca e, con lei, del poeta, che interpellano l'interlocutore occidentale, affinché questi non si sottragga (più) alla verità. Nel momento più drammatico per la sua sorte personale, all'ufficio della dogana, Raffi non cerca di dare spiegazioni che potrebbero toglierlo d'impaccio, ma afferra alcune pagine della sceneggiatura del film di Saroyan e prende a leggerle al doganiere. Egli comincia con la lettura di alcuni estratti de «La danza» di Siamantʿō, senza citarne la fonte, sopprimendo il preambolo per iniziare direttamente con il resoconto dell'infermiera tedesca[51]. Il racconto, letto da Raffi, è udito dal doganiere e, nello stesso tempo, è illustrato, per lo spetta-

49 Rollet 2014, 144.

50 Rollet 2014, 158, sulla base di Stern 2004, 112.

51 Un'ulteriore licenza poetica, oltre a quella menzionata in precedenza, è costituita dal fatto che, nel film, l'infermiera racconta l'episodio a Clarence Ussher (vedi *supra*), a Van.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

tore, con le scene del film di Saroyan che mostrano la ronda delle donne armene della poesia di Siamant'ō, vista e descritta, nel film, dall'infermiera tedesca.

Il ruolo del testimone occidentale, che *deve* sapere, è legato al concetto di riparazione e di giustizia, che costituisce una delle chiavi di volta per la comprensione di *Ararat*. Basti ricordare che in chiusura del film, prima dei titoli di coda, alcune parole ricordano che il genocidio degli Armeni era, al momento dell'uscita del film – ed è ancora –, negato dalla Turchia e dunque impunito. Anche l'album doppio di Diamanda Galás, *Defixiones, Will and Testament*, dove «La danza» occupa la parte centrale, si basa sull'esigenza di far conoscere e di chiedere giustizia. Esso aggiunge, tuttavia, un diverso livello, assente sia nella poesia di Siamant'ō che in *Ararat*.

2.2 *Defixiones* di Diamanda Galás (2003)

Diamanda Galás è una compositrice, vocalist e pianista statunitense di origine greca[52]. Figlia di una madre originaria del Mani, nel Peloponneso, e di un padre originario del Ponto, sin da piccola ella aveva udito parlare della Grande Catastrofe dei Greci pontici alla fine della Grande Guerra. Iniziando a studiare la storia dei Greci del Ponto, prese ad interessarsi anche alla storia degli Armeni e degli Assiri, ai quali dedica il suo sontuoso progetto musicale. La Galás è nota per la sua ricerca e sperimentazione vocale d'avanguardia. Alla stregua di Demetrios Stratos[53], ella usa la voce come uno strumento, con una capacità tecnica ed espressiva fuori dall'ordinario (estensione di tre ottave e mezzo). La Galás è conosciuta anche per il carattere militante e provocatorio delle sue opere, composte ed eseguite a sostegno di alienati, prigionieri politici, malati di AIDS demonizzati dalla società nord-americana degli anni 80[54]. Nel 2003, ella incise il doppio album *Defixiones, Will and Testament*, dedicandolo «to the forgotten and erased of the Armenian, Assyrian, and Anatolian Greek genocides which occurred between 1914 and 1923» e inserendo, tra altri testi, *La Danza*. Non mi dilungherò qui a spiegare il termine e la pratica delle *Defixiones*, mutuata dalla tradizione greco-romana antica[55]. Mi limiterò a ricordare, con Diamanda Galás, che, fra le altre cose, «Defixiones refers to the warnings

52 Chare 2007; Chare – Ferrett 2007; Mavrikakis 2008; Moore 2002; Pope – Leonardi 1997.

53 Vocalist di origine greca naturalizzato italiano e scomparso prematuramente nel 1979. La Galás fu la prima laureata del premio internazionale Demetrios Stratos per la sperimentazione musicale, nel novembre 2005.

54 Nel 1991, ella incise dal vivo nella chiesa di St John the Divine, a New York, *Plague Mass*, in omaggio ai numerosi morti colpiti dalla piaga dell'AIDS, album che le valse numerosi strali.

55 Si veda almeno Guarducci 1987.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

on Greek gravestones against removing the remains of the dead. Will and Testament refers to the last wishes of the dead who have been taken to their graves under unnatural circumstances»[56]. Un aspetto peculiare delle *defixiones* consiste nella presenza di formule incantatorie, spesso delle maledizioni, incise su sottili tavolette di piombo (*tabellae defixionum*). *Defictae*, ovvero trafitte con un chiodo, sono le sottili lamine di piombo sulle quali sono incise le formule; *defictae*, ovvero, metaforicamente, immobilizzate, sono le persone oggetto delle maledizioni.

Il libretto del duplice album comprende scritti di autori diversi, oltre a Siamantʿō: Paul Celan, Henri Michaux, Pierpaolo Pasolini, Adonis, Gérard de Nerval, César Vallejo, Freydon Bet-Abram, Sevda Zinçiri, etc. Le musiche sono composte ed eseguite al pianoforte dalla stessa Galás, ma a volte riprendono canti e musiche di origine diversa. Si trovano, tra l'altro, dei *Rebetiko* (per esempio di Dido Soteriou) dei Greci del Ponto.

I primi trentacinque minuti del primo disco sono dedicati a «La danza» di Siamantʿō. Essi si aprono con un'interpretazione personale, da parte di Diamanda Galás, del *Tēr Ołormea* «Signore abbi pietà» (nella versione armena di Makar Yekmalian, 1856-1905), celebre canto liturgico della messa armena. L'interpretazione è a tratti interrotta da brani eseguiti al pianoforte; la musica, i canti e i testi sopra menzionati, declamati dalla Galás, si intrecciano, a diverse riprese, con la recitazione de «La danza», eseguita in armeno da Shakeh Kadehijan. La Galás stessa recita alcuni versi in armeno, in modo particolare l'ingiunzione degli aguzzini: պէ՛տք է պարէք «dovete danzare». La lunga interpretazione, costellata da degli «Aman!» di commiserazione e maledizione, condivide, con la poesia di Siamantʿō, l'accusa scagliata contro l'universo e contro la giustizia umana, che manca all'appello. La Galás aggiunge tuttavia una diversa dimensione, grazie alla sua voce. La performance vocale disturba e scuote chi la ascolta, esprimendo l'orrore e reclamando vendetta, ma riprende anche la tradizione delle prefiche della regione del Mani, ben note all'artista, e in generale degli *Amanedhes*, improvvisazioni musicali dei Greci di Smirne, associate al genere della lamentazione[57]. Il testo de «La danza» riceve, nell'interpretazione della Galás, un aspetto assente sia nel poema di Siamantʿō che nel film *Ararat*: l'espressione del lutto e del pianto.

Nel disco e nelle numerose performances live della Galás, il testimone occidentale è interpellato. La Galás lo invita non solo al tribunale della giustizia (come Siamantʿō e Saroyan/Egoyan), ma anche alla com-passione. Il Male

56 https://diamandagalas.bandcamp.com/album/defixiones-will-and-testament (ultimo accesso, 18 agosto 2020).

57 Holst-Warhaft 2016; cf. Schwartz 1997.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

dell'uomo contro l'uomo reclama giustizia e, nel disco della Galás, richiede la partecipazione al dolore. La dimensione della vendetta e della maledizione prende i toni del lutto.

Altre competenze permetterebbero di approfondire l'analisi di *Defixiones, Will and Testament*. Come ultima considerazione, penso sia possibile sin d'ora osservare che se l'immagine e la rappresentazione, filmica e a parole, rivelano la loro insufficienza di fronte alla Catastrofe, la voce e il canto offrono forse un altro mezzo per esprimere l'indicibile.

Appendice: Testo armeno e traduzione italiana inedita di Պարը «La danza» di Siamantʿō

ՊԱՐԸ

Եւ արցունքներն իրեն կապոյտ աչքերուն մէջ խեղդելով,
Մոխրադաշտի մը վրայ ուր հայ կեանքը դեռ կը մեռնէր,
Այսպէս պատմեց մեր սարսափին ականատես Գերմանուհին.

– Այս անպատմելի պատմութիւնը որ ձեզ կ'ընեմ,
Ես իմ անգութ աչքերովս այս մարդկային,
Իմ անվտանգ տնակիս գեհենադիր լուսամուտէն,
Ակռաներս կրճտելով ու զայրոյթէս զարհուրելի...
Այս աչքերովս անգթօրէն մարդկային, ես տեսայ:
Մոխրակոյտի վերածուած Պարտէզ քաղաքին մէջն էր:
Դիակները դիզուած էին մինչեւ կատարը ծառերուն,
Եւ ջուրերէն, աղբիւրներէն, առուներէն եւ ճամբէն
Ձեր արիւնին կարկաչիւնն ըմբոստաձայն...
Դեռ ականջիս իր վրէժն ահաւասիկ որ կը խօսի...

Օ՛, չի սոսկաք, երբ անպատմելի պատմութիւնս ձեզի պատմեմ...
Թո՛ղ մարդերը հասկնան, մարդուն ոճիրը մարդուն դէմ,
Երկու օրուան արեւին տակ, գերեզմանին ճամբուն վրայ
Մարդուն չարիքը մարդուն դէմ,
Թո՛ղ աշխարհիս բոլոր սրտերն իմանան... :
Այդ մահաշուք առաւօտը կիրակի էր,
Դիակներուն վրայ ծագող դեռ առաջին եւ անօգուտ կիրակին,
Երբ սենեակիս մէջը, իրիկունէն մինչեւ արշալոյս,
Դաշունահար աղջկան մը հոգեվարքին վրայ ծռած՝
Արցունքներովս անոր մահը կը թրջէի...
Յանկարծ հեռուէն սեւ խուժան մը անասնական,

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Քսան հարսներ իրենց հետ՝ մոլեգնօրէն մտրակելով,
Շուայտութեան երգերով, այգիի մը մէջ կանգնեցան:

Ես կիսամեռ խեղճ աղջիկն իր խշտեակին վրայ լքած,
Դժոխհայեաց պատուհանիս պատշգամին մօտեցայ... :
Այգիին մէջ սեւ խուժանն անտառացաւ:
Վայրենի մը՝ հարսներուն. – Պէտք է պարէ՛ք, որոտաց,
Պէտք է պարէ՛ք – երբ մեր թմբուկը հնչէ:
Եւ մտրակներն սկսան մահակարօտ հայ կիներուն՝
Մարմիններուն վրայ կատաղութեամբ մը շառաչել...
Քսան հարսներն ձեռք ձեռքի, իրենց շուրջպարն սկսան...
Աչուընեռէն իրենց արցունքը վէրքերու պէս կը հոսէր,
Ա՜հ, ես ո՛րչափ նախանձեցայ իմ դրացի վիրաւորիս,
Որովհետեւ լսեցի որ հոնդիւնով մը հանդարտ,
Տիեզերքն անիծելէն, խեղճ հայուհին գեղադէմ,
Իր տատրակի շուշան հոգուն դէպի աստղերը թեւ տուաւ...

Ունայնօրէն կոուփներս ամբոխին դէմ շարժեցի:
«Պէ՛տք է պարէք», կ'ոռնար խուժանը մոլեգին,
«[58]Մինչեւ ձեր մահը պէ՛տք է պարէք, դո՛ւք անհաւատ գեղեցիկներ,
Կուրծքերնիդ բաց՝ պէ՛տք է պարէք, մեզ ժըպտելով եւ անտրտունջ...
Յոգնութիւնը ձեզ համար չէ, ո՛չ ալ ամօթը ձեզ համար,
Ստրուկներ էք, պէ՛տք է պարէ՛ք, եւ մերկանդամ եւ հոլանի,
Մինչեւ ձեր մահը պէ՛տք է պարէք պագշոտօրէն եւ ցոփութեամբ,
Մեր աչքերը ծարաւի են ձեր ձեւերուն եւ ձեր մահուան...»:

Քսան հարսներն գեղադէմ, գետին ինկան պարտասած... :
«Ոտքի՛ ելէք», գոռացին, մերկ սուրերնին օձերու պէս շարժելով...
Յետոյ մէկը սափորով մը քարիւղ բերաւ խուժանին...
Ո՜վ մարդկային արդարութիւն, թո՛ղ ես թքնեմ քու ճակատիդ...
Քսան հարսներն շտապով այդ հեղուկովն օծեցին...

«Պէ՛տք է պարէք, որոտաց, ահաւասի՛կ ձեզի բուրմունք մը, որ Արաբիան իսկ չունի...»:
Յետոյ ջահով մը բռնկցուցին մերկ մարմինները հարսներուն:
Եւ ածխացած դիակները պարին մէջէն, դէպի մահը գլորեցան...

58 Le virgolette, omesse nell'edizione di riferimento, sono state qui aggiunte per regolarizzare la punteggiatura; vedi anche v. 49 e 53.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Զարհուրանքէս՝ պատուհանիս փեղկերը ՝պոթորկի մը պէս փակելով՝
Իմ մենաւոր մեռեալիս մօտենալով հարցուցի.
Ի՞նչպէս փորել այս աչքերս, ինչպես փորել, ըսէ՛ ինձ… :

«La danza»

E soffocando le lacrime nei suoi occhi blu,
Su un campo di ceneri dove la vita armena stava ancor morendo,
Così raccontò la Tedesca, testimone oculare del nostro terrore.

– Questa storia inenarrabile che vi racconto,
Io, con questi miei occhi umani impietosi,
Dalla finestra della mia casa sicura affacciata sulla geenna,
Digrignando i denti e con un'ira terribile…,
Con questi miei occhi impietosamente umani, io vidi.
Era nella città Giardino, ridotta a un mucchio di cenere.
I cadaveri erano stati ammassati sino alla cima degli alberi,
E dalle acque, dalle sorgenti, dai ruscelli e dalla strada,
Del vostro sangue il mormorio di rivolta…
Ecco che nelle mie orecchie grida ancor vendetta.

Oh! Non abbiate timore, quando vi racconterò questa inenarrabile storia…
Che gli uomini intendano il crimine dell'uomo contro l'uomo!
Sotto il sole di due giorni, sulla strada per il cimitero,
Il male dell'uomo contro l'uomo,
Che tutti i cuori di questo mondo conoscano!
Codesto mattino dalle ombre di morte era una domenica,
La prima inutile domenica che sorgeva sui cadaveri;
Mentre nella mia stanza, dalla sera all'aurora
Curva sull'agonia di una giovane donna pugnalata,
Con le mie lacrime bagnavo la sua morte…
D'improvviso, da lontano, una cupa animalesca marmaglia,
Insieme a venti giovani spose, frustandole furiosamente,
Con canzoni oscene, si arrestò in un vigneto.

Io, lasciata la povera ragazza moribonda sul suo giaciglio,
Mi avvicinai al balcone della mia finestra che dava sull'inferno…
Nel vigneto, la cupa marmaglia si dilagò come una foresta.
Un selvaggio gridò alle giovani spose: «Dovete danzare!»
«Dovete danzare, quando il nostro tamburo risuonerà».
E le fruste cominciarono a schioccare con ferocia

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Sui corpi delle donne armene che anelavano alla morte;
Le venti giovani spose, mano nella mano, iniziarono la loro danza circolare…
Dai loro occhi le lacrime stillavano come [da] piaghe.
Ah! Io, quanto invidiai la mia vicina ferita,
Giacché udii che con un rantolo tranquillo,
Maledicendo l'universo, la povera bella armena
Diede alla colomba della sua anima di giglio ali per le stelle…

Invano scossi i miei pugni verso la folla.
«Dovete danzare», ululava la marmaglia infuriata,
«Fino alla morte dovete danzare, voi, belle infedeli,
Con il vostro seno scoperto, dovete danzare, sorridendoci e senza lamentarvi.
Non ci sono né fatica né pudore, per voi,
Schiave siete, dovete danzare, nude e le membra scoperte,
Fino alla morte dovete danzare in modo licenzioso e lubrico.
I nostri occhi sono assetati delle vostre forme e dalla vostra morte».

Le venti giovani spose dal bell'aspetto crollarono a terra spossate…
«Alzatevi in piedi!», gridarono, brandendo le loro spade nude come serpenti…
Poi, qualcuno portò alla marmaglia del petrolio con una brocca…
Oh giustizia umana! Possa io sputare sulla tua fronte!
Le venti giovani spose in fretta furono unte con questo liquido.

«Dovete danzare!», gridò, «ecco per voi una fragranza che nemmeno l'Arabia possiede…»
Poi, con una torcia infiammarono i corpi nudi delle giovani spose.
E i cadaveri carbonizzati si arrotolarono nella danza sino alla morte.

Per il terrore chiudendo i battenti della finestra come una tempesta,
Avvicinandomi alla mia morta solitaria chiesi:
«Come posso cavarmi questi miei occhi, come cavarli? Dimmi!…»

Bibliografia

Adjemian, B. – Nichanian, Mikaël (edd.) 2017. *The Massacres of the Hamidian Period (1): Global Narratives and Local Approach*, Paris: Bibliothèque Nubar de l'UGAB (*Études arméniennes contemporaines* 10). DOI: 10.4000/eac.1300.

Adjemian, B. – Nichanian, Mikaël (edd.) 2018. *The Massacres of the Hamidian Period*

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

(*11*): *Perceptions and Perspectives*, Paris: Bibliothèque Nubar de l'UGAB (*Études arméniennes contemporaines* 11). DOI: 10.4000/eac.1678.

Ashraph, S. 2017. «Acts of Annihilation. Understanding the Role of Gender in the Crime of Genocide», *The Cairo Review of Global Affairs* 24, 61-69.

Balak'ean, K. [Palak'ean, G.] 1922. *Hay Gołgot'an* [Il Golgota armeno], Vienna: Mxit'arean tparan.

Balakian, P. – Yaghlian, N. 1996. *Bloody News from My Friend. Poems by Siamant'ō*, Detroit: Wayne State Press.

Baronian, M.-A. 2013. *Mémoire et image. Regards sur la catastrophe arménienne*, Lausanne: L'Âge d'Homme.

Bart'evean, S. [Part'ewean, S.] 1909. *Kilikean arhawirk'ə* [Il terrore della Cilicia], K. Polis: Nšan-Papikean.

Beledian, K. 1989. «Un paganisme poétique. Essai sur le fondément de la poésie chez Daniel Varoujan», *Annali di Ca' Foscari* 28/3, 83-95.

Beledian, K. 1995. «L'expérience de la Catastrophe dans la littérature arménienne», *Revue d'histoire arménienne contemporaine* 1, 127-197.

Beledian, K. 1999. «La catastrophe et l'expérience des limites du langage dans la littérature de langue arménienne», in Coquio, C. (ed.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris: Albin Michel, 361-381.

Bjornlund, M. 2008. « "A Fate Worse Than Dying": Sexual Violence during the Armenian Genocide», in D. Herzog (ed.), *Brutality and Desire: War and Sexuality in Europe's Twentieth Century*, London: Palgrave Macmillan, 16-58. DOI: 10.1057/9780230234291_2.

Calzolari, V. 2006. «1915 dans la littérature arménienne: *Le Golgotha arménien* de Grigoris Balakian», in Kieser, H.-L. – Plozza, E. (edd.), *Die Völkermord and den Armeniern, die Türkei und Europa/The Armenian Genocide, Turkey and Europe*, Zürich: Chronos Verlag, 91-106.

Calzolari, V. 2021. «Krikor Beledian et l'"Écriture de la Catastrophe"», in Donabedian, A., Dvoyan, S., Kurshudyan, V. (edd.), *Krikor Beledian et la littérature arménienne contemporaine*, Paris: Presses de l'Inalco, 95-118. DOI: 10.4000/books.pressesinalco.41262.

Chare, N. 2007. «The Grain of the Interview: Introducing Diamanda Galás», *Parallax* 13/1, 56-64. DOI: 10.1080/13534640601094874.

Chare, N. – Ferrett D. 2007. «Entwined Voices: An Interview with Diamanda Galás», *Parallax* 13/1, 65-73. DOI: 10.4324/9781003060918-7

Dasnabédian, H. 1988. *Histoire de la Fédération Révolutionnaire Arménienne*, Milan: OEMME Edizioni.

Derderian, K. 2005. «Common Fate, Different Experience: Gender-Specific Aspects of the Armenian Genocide, 1915-1917», *Holocaust and Genocide Studies* 19/1, 1-25. DOI: 10.1093/hgs/dci001.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Eckner, E. 2011. «Screening the Armenian Genocide: Atom Egoyan's *Ararat* between Erasure and Suture», *Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28/4, 133-145. DOI: 10.1353/sho.2010.0068.

Ekmekçioğlu, L. 2013. «A Climate for Abduction, a Climate for Redemption: The Politics of Inclusion during and after the Armenian Genocide», *Comparative Studies in Society and History* 55/3, 522-553. DOI: 10.1017/s0010417513000236.

Ernot, I. 2014-2015. « "Women and/in the Holocaust": à la croisée des Women's-Gender et Holocaust Studies (Années 1980-2010)», *Genre & Histoire* 15 [disponibile online dal 30 settembre 2015: http://journals.openedition.org/genrehistoire/2223].

Fourçans, C. 2012. «La répression par les juridictions pénales internationales des violences sexuelles commises pendant les conflits armés», *Archives de politique criminelle* 34/1, 155-165. DOI: 10.3917/apc.034.0155.

France, A. 1912. *Les dieux ont soif*, Paris: Calmann-Lévy.

Frans, A. 1925. *Astuacnerə carawi en* [Gli dei sono assetati], K. Polis: Y.M. Sētʿean.

Gazanjean, Z. [Gazančean] (ed.) 1993. *Siamantʿō, Banastełcutʿiwnner* [Siamantʿō, Poesie], Venetik: Mxitʿarean hratarakčʿutʿiwn.

Georgeon, F. 2003. *Abdülhamid II. Le sultan calife* (*1876-1909*), Paris: Fayard.

Georgeon, F. 2012. *'L'ivresse de la liberté'. La révolution de 1908 dans l'Empire ottoman*, Louvain: Peeters.

Guarducci, M. 1987. *Epigrafia greca dalle origini al tardo impero*, Roma: Istituto poligrafico dello Stato.

Hirsch, M. 2014. «Postmémoire», *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz* 118, 205-206. DOI: 10.4000/temoigner.1274.

Hogikyan, N. 2015. *Atom Egoyan et la diaspora arménienne. Génocide, identités, déplacements, survivances*, Paris: L'Harmattan.

Holst-Warhaft, G. 2016. « "A Sudden Longing": Lamenting the Lost City of Smyrna», in Bachvarova, M.R., Dutsch, D., Suter, A. (edd.), *The Fall of Cities in the Mediterranean. Commemoration in Literature, Folk-Song, and Liturgy*, Cambridge: Cambridge University Press, 252-268. DOI: 10.1017/cbo9781139424387.013.

Kévorkian, R.H. 1999. *La Cilicie* (*1909-1923*), *des massacres au mandat français*, Paris: Bibliothèque Nubar de l'UGAB (*Revue d'histoire arménienne contemporaine* 3).

Kieser, H.-L. (dir.) 1999. *Die armenische Frage und die Schweiz* (*1896-1923*), Zürich: Chronos Verlag.

Kurt, Ü. 2016. «Cultural Erasure: The Absorption and Forced Conversion of Armenian Women and Children, 1915-1916», *Études arméniennes contemporaines* 7, 71-86. DOI: 10.4000/eac.997.

Mavrikakis, C. 2008. *Diamanda Galás*, Montréal: Héliotrope.

Mirak, R. 1983. *Torn between Two Lands. Armenians in America, 1890 to World War I*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Moore, K. 2002. «Defixiones, Will and Testament: Orders from the Dead by Diamanda Galás», *Theatre Journal* 54/4, 643-645. DOI: 10.1353/tj.2002.0129.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Mouradian, C., Urjewicz, Ch., Weill, C. 1992. « Les étudiants du Caucase en Allemagne», in Gervais-Francelle, C. (ed.), *Russes, Slaves et Soviétiques. Mélanges Roger Portal*, Paris: Publications de la Sorbonne, 369-392. DOI: 10.4000/books.psorbonne.79629

Murad, N. – Krajeski, J. 2017. *L'ultima ragazza*, Milano: Mondadori (traduzione dell'originale inglese).

Nalbandian, L. 1967. *The Armenian Revolutionary Movement: The Development of Armenian Political Parties through the Nineteenth Century*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

Nichanian, M. (dir.) 2004-2005. «Art and Testimony: Around Atom Egoyan's *Ararat*», *Armenian Review* 49/ 1-4, 61-83.

Nichanian, M. 2007. *Entre l'art et le témoignage. Littératures arméniennes au XXe siècle*, vol. 2, Genève: MētisPresses.

Ōshagan, Y. [Ōšakan, Y.]. 1980². *Hamapatker arewmtahay grakanutʿean* [Panorama della letteratura armeno-occidentale], vol. 8, Antʿilias: Tparan Katʿołikosutʿean Hayocʿ Meci Tann Kilikioy.

Peroomian, R. 2008. «The Tears and Laughter of Cilician Armenia: Literary Representation of Destruction and Revival, 1908-1919», in Hovannisian, R. – Payaslian, S. (edd.), *Armenian Cilicia*, Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 391-417.

Pope, R. – Leonardi, S.J. 1997. «Divas and Disease, Mourning and Militancy: Diamanda Galás' Operatic Plague Mass», in Dellamora, R. – Fischlin, D. (edd.), *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, New York: Columbia University Press, 315-334.

Rollet, S. 2009a. «À l'épreuve de la Catastrophe: *Ararat* d'Atom Egoyan», *Trafic* 69, 52-61.

Rollet, S. 2009b. «Formes filmiques de la mémoire et de l'oubli: à l'épreuve de la Catastrophe, le cinéma d'Atom Egoyan», in Močnik, R., Rotar, D.B., Vaudey, P., Zupanc, P. (dir.), *Histoire de l'oubli en contextes post-socialiste et post-colonial*, Koper: Založba Annales, 319-330.

Rollet, S. 2014. «Une éthique du mauvais goût: le devenir du kitsch, de *La Danse* de Siamantʿō à *Ararat* d'Egoyan», in Dallet, S. – Delassus, E. (edd.), *Éthiques du goût*, Paris: L'Harmattan, 143-149.

Romney, J. 2003. *Atom Egoyan*, London: BFI Publishing.

Sanasarian, E., 1989. «Gender Distinction in the Genocidal Process: A Preliminary Study of the Armenian Case», *Holocaust and Genocide Studies* 4/4, 449-461. DOI: 10.1093/hgs/4.4.449.

Sarafian, A. 2001. «The Absorption of Armenian Women and Children Into Muslim Households as a Structural Component of the Armenian Genocide», in Bartov, O. – Phylis, M. (edd.), *In God's Name. Genocide and Religion in the Twentieth Century*, Oxford – New York: Berghahn Books, 209-221.

Schwartz, D. 1997. «Lamentation, Abjection, and the Musci of Diamanda Galás», in Id.,

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture, Durham – London: Duke University Press, 133-164. DOI: 10.2307/j.ctv11vc735.11.

Sewag, Ṛ. [Sewak, Ṙ.] 1910. *Karmir girkʿə* [Il libro rosso], K. Polis: Ōnnik Barsełean ew Ordi.

Siamantʿō [sul frontespizio: Earčanean, A.] 1902. *Diwcʿaznōrēn* [Eroicamente], Pariz: Hamalsarani tparan.

Siamantʿō 1905-1908. *Hayordinerə* [I figli d'Armenia], Žənev – Pariz: Kedronakan tparan – Hay Yerapʿoxakan Dašnakcʿutʿean tparan – Hamazgayin tparan.

Siamantʿō [sul frontespizio: Earčanean, A.] 1907. *Hogevarkʿi ew yoysi ǰaher* [Torce di agonia e di speranza], Pariz: Hamazgayin tparan.

Siamantʿō 1909. *Karmir lurer barekamēs* [Notizie rosse dal mio amico], K. Polis: Arciw žołovrdakan gravačaṙanocʿ [non vidi].

Siamantʿō [sul frontespizio: Earčanean, A.-Siamantʿō] 1910a. *Amboł̆ǰakan gorcə* [Opera omnia], vol. 1, Pōstʿən: Tparan Hayrenikʿ (ristampa: Siamantʿo, *Complete Poems. A Facsimile Reproduction of the 1910 Edition*, Delmar, NY: Caravan Books 1979).

Siamantʿō [sul frontespizio: Earčanean, A.-Siamantʿō] 1910b. *Hayreni hrawēr* [Invito della patria], in Siamantʿō 1910a, vol. 1, 197-238.

Siamantʿō [sul frontespizio: Earčanean, A.-Siamantʿō] 1913. *Surb Mesrop* [San Mesrob], K. Polis: Ō. Arzuman.

Siamantʿō 1914. «Nawasardean ałōtʿkʿ aṙ dicʿuhin Anahit [Preghiera alla dea Anahid in un giorno di Nawasart]», *Nawasard* 1, 5-6.

Stern, A.-L. 2004, *Le Savoir déporté*, Paris: Seuil.

Tachjian, V. 2009, «Gender, nationalism, exclusion: the reintegration process of female survivors of the Armenian genocide», *Nations and Nationalism* 15/1, 60-80. DOI: 10.1111/j.1469-8129.2009.00366.x.

Tachjian, V. 2014. «Mixed Marriage, Prostitution, Survival. Reintegrating Armenian Women in Post-Ottoman Cities», in Maksudyan, N. (ed.), *Women and the City. A Gendered Perspective on Ottoman Urban History*, Oxford – New York: Berghahn Books, 86-106.

Tʿēotig (Jezvējean), A. [Tʿēodik (Čezvēčean), A.] 1910. *Amis mə i Kilikia* [Un mese in Cilicia], K. Polis: V. ew H. Tēr-Nersēsean.

Ter Minassian, A. 1973. « Le mouvement révolutionnaire arménien, 1890-1903», *Cahiers du monde russe et soviétique* 14/4, 536-607. DOI: 10.3406/cmr.1973.1195.

Ter Minassian, A. 1999. « Élites arméniennes en Suisse. Le rôle de Genève dans la formation des élites arméniennes au début du XXe siècle», in Kieser 1999, 29-52.

Ter Minassian, A. 2017. « Van (1915)», in Ead., *L'échiquier arménien entre guerres et révolutions. 1878-1920*, Paris: Karthala, 123-149.

Ter Minassian, T. 1999. « Genève: 'capitale' de l'édition arménienne? La presse et les éditions arméniennes en Suisse avant la première guerre mondiale», in Kieser 1999, 53-65.

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Üngör, U.U. 2012. «Orphans, Converts, and Prostitutes: Social Consequences of War and Persecution in the Ottoman Empire, 1914-1923», *War in History* 19/2, 173-192. DOI: 10.1177/0968344511430579.

Ussher, C. 1917. *An Armenian Physician in Turkey*, Boston – New York: Houghton Mifflin Company.

Varuzhan, D. [Varužan, D.] 1909. *Cʿełin sirtə* [Il cuore della razza], K. Polis: Arciw žołovrdakan gravačaṙanocʿ.

Varuzhan, D. [Varužan, D.] 1912. *Hetʿanosakan erger* [Canti pagani], Łalatʿia [K. Polis]: Šant.

Wilson, E. 2009, *Atom Egoyan*, Urbana – Chicago: University of Illinois Press.

Yesayean, Z. [Esayean, Z.] 1911. *Aweraknerun mēǰ* [Fra le rovine], K. Polis: Hayocʿ hratarakčʿakan ənkerutʿiwn.

Yesayean, Z. [Esayean, Z.; firmato Vigēn] 16/30 aprile 1915. «Gragēti mə yišataknerə [I ricordi di uno scrittore]», *Hayastan* 2.

Sitografia

https://diamandagalas.bandcamp.com/album/defixiones-will-and-testament (ultimo accesso, 18 agosto 2020)

https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=fr&id=39350 (ultimo accesso, 18 agosto 2020)

https://www.nobelprize.org/prizes/peace/2018/murad/facts (ultimo accesso, 18 agosto 2020)

Valentina Calzolari - 9789004527607
Downloaded from Brill.com 11/07/2023 01:05:00PM
via Open Access. This is an open access chapter distributed under the terms
of the CC BY-NC-ND 4.0 license.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/